

Андрей Юрьев

Растревоженные «Славой», или Проповедь «монстризма» на голубом глазу

«Я циничный человек <...>. <...> Цинизм, как известно, находится рядом с высокой религиозностью».

*Из интервью Константина Богомолова
2010 г.*

В сегодняшнем репертуаре петербургских театров не найти спектакля, который вызвал бы у критики такую растерянность. От Константина Богомолова, столь долго специализировавшегося на ернических «деконструкциях» русской и европейской классики, вполне резонно было ожидать еще более залихватского обращения с забытой советской стихотворной пьесой Виктора Гусева «Слава», успешно игравшейся почти на всех сценах страны с 1936 г. до конца сталинской эпохи. Однако ничего подобного не случилось. На сей раз режиссер предложил, по его собственным словам, «чистый продукт», т. е. попробовал подойти к материалу «без всяких концептов», увидел в пьесе «старинный механизм, запыленный, проржавевший» и решил «взять этот механизм, подремонтировать его, очистить – и завести, чтобы он заработал»¹.

Итак, что же это за «механизм»?

Пьеса Гусева, как и положено продукту социалистического реализма, заряжена идеологией, ей целиком подчинена. Бессмысленно искать в ней скрытый подтекст, кукиш в кармане, который выворачивает наизнанку лежащий на поверхности смысл. Прославление подвига простого советского человека, любящего обычные житейские радости, скромного, вовсе не рвущегося в герои, но способного в экстремальной ситуации к альтруистическому самопожертвованию ради спасения десятков, сотен или тысяч жизней советских людей, никак не противоречит официальной морали тридцатых годов. Санкционированное сверху возвращение в социум «мещанских» идеалов семьи и в целом частной жизни с ее мелкими повседневными заботами и уладами – характерная примета сталинского «термидора», вызвавшая массу ироничных инвектив как слева, так и справа – и со стороны пламенных революционеров троцкистского толка, и со стороны непримиримых врагов большевизма.

«Последовательные изменения постановки вопроса о семье в СССР наилучше характеризуют действительную природу советского общества и эволюцию его правящего слоя, – писал Л.Д. Троцкий. – <...> Назад к семейному очагу! <...> Торжественная реабилитация семьи, происходящая одновременно – какое провиденциальное совпадение! – с реабилитацией рубля, порождена материальной и культурной несостоятельностью государства. Вместо того, чтобы открыто сказать: мы оказались еще слишком нищи и невежественны для создания социалистических отношений между людьми, эту задачу осуществляют наши дети и внуки, – вожди заставляют не только склеивать заново черепки разбитой семьи,



«Слава». В. Реутов – Очерет, А. Петров – Маяк. БДТ. Фото с сайта театра

но и считать ее, под страхом лишения огня и воды, священной ячейкой победоносного социализма. Трудно измерить глазом размах отступления! Все и вся втянуты в новый курс: законодатель и беллетрист, суд и милиция, газета и школьная кафедра»².

Георгий Федотов: «Поколение, сделавшее Октябрьскую революцию, получает ясный ответ на свой недоуменный вопрос: “Для чего мы кровь проливали?”. Рай на земле, мечта о новом человеке и новом быте сводится к точным размерам: “жирный обед”, модный костюм, патефон... Для голодных и оборванных людей этот идеал имеет и оправдание, и даже эстетическую прелесть. Все то, что так недавно было грехом для социалистического сознания – что остается грехом для всякого морального сознания – привилегии сытости и комфорта в стране нищеты и неисчерпаемого горя – теперь объявляется дозволенным. Кончился марксистский пост, и, без всякой Пасхи, без всякой мысли о воскресении наступило праздничное обжорство. <...> Новое общество хочет как можно больше походить на старую дворянскую и интеллигентскую Россию»³.

Здесь не место разбирать вопрос, правы или неправы были критики сталинского «нового курса», но заметим, что обе цитаты взяты из текстов, появившихся за пределами СССР в том самом 1936 г., с которого и началось триумфальное шествие гусевской «Славы» по сценам страны. Сложность уникальной ситуации тридцатых годов состоит,

помимо многого другого, в существенной корректировке официальной идеологии, отныне совмещавшей героический пафос социалистического строительства (он, заметим, не фиктивно, а вполне реально владел сознанием большинства советских граждан) с признанием прав «маленького человека» (разумеется, вовсе не означавшим, что на практике эти права неуклонно соблюдались). Мы ничего не поймем в эклектичном сталинском неоклассицизме, если будем игнорировать инкорпорированные в него черты своеобразного аналога бидермайера, достигшие максимальной отчетливости в послевоенном советском киноискусстве (взять хотя бы «Весну» Григория Александрова), но уже отчетливо заявленные в соцреализме тридцатых годов. «Слава» – произведение из этого ряда.

Совмещение Гусевым классицизма и обновленного стиля бидермайера – в сопряжении темы гражданского долга и связанной с ним ситуации нравственного выбора с темой «счастливой жизни простых советских людей». Причем на уровне главной драматической коллизии, безусловно, доминирует «классицистская» основа. Трудно сказать, входило ли это в намерения драматурга, но в фабульной структуре его пьесы различимы отсылки к корнелевскому «Горацию». И там и тут сопоставлены два героя, верных гражданскому долгу, требующему от них самопожертвования. И там и тут речь идет о смертельном поединке (у Корнеля – друг с другом, в пьесе Гусева – со стихией). И там и тут один герой готов рисковать собственной жизнью, не раздумывая и не рассуждая, будучи движим эгоистичной жадной славой, а другой руководствуется высоким чувством долга, сочетающимся с человечностью, от которой неотделимо желание жить, любить, быть счастливым и дарить счастье другим. Как бы ни были далеки эти пьесы друг от друга (во времени, по содержанию, жанру, стилю, художественному уровню, наконец), они создавались в типологически сходных условиях, связанных со строительством нового государства: абсолютной монархии во Франции и сталинского СССР.

Принимая все это во внимание, трудно согласиться с Константином Богомоловым, предложившим видеть в авторе «Славы» чуть ли не замаскированного диссидента, протаскивающего в марксизм сталинской эпохи якобы чуждый последнему гуманистический смысл («В пьесе проигрывает тот герой, который готов идти на жертву [кто – Маяк? или Мотыльков? Ведь на жертву идти готовы оба. – А. Ю.]. <...> Гусев в принципе певец частной жизни. <...> Гусев сумел удивительным

образом, встроившись в сталинистские формы, маскируя свои истории этими марксистскими максимумами, продвигать совершенно другие мысли, чувства и настроения»⁴).

Известно, что гуманизм – любой, а не только социалистический – вовсе не синонимичен трактуемой на либеральный манер «гуманности». Как учит ее величество История, первый может существенно ограничивать вторую, а вторая – препятствовать первому (справьтесь хотя бы у ренессансного гуманиста Макиавелли – перечитайте внимательно его трактат «Государь»...). Прав Богомоллов, пожалуй, в одном: пьеса Гусева – не тот материал, к которому можно относиться как к отражению объективных и крайне острых противоречий советского социума времен «строительства социализма в отдельно взятой стране». Этих противоречий в ней нет и следа. Она не исследует конкретные исторические реалии, она дает представление об *идеалах* эпохи. Да, это «пьеса о хороших людях», какими их рисовало воображение многочисленных энтузиастов советского проекта на его предвоенной стадии. О людях, воплощавших нормативный эталон, неразделимое и гармоничное единство личного, общественного и государственного. Пьеса, несущая в себе заряд исторического оптимизма, веру в необратимость прогресса и преодолимость любых преград, встающих на пути советского народа к раю на земле – светлому коммунистическому будущему. Да, можно, согласиться с Богомолловым, что пьеса Гусева – это «наш советский “Ла-Ла Лэнд”», к которому сегодня можно относиться по-разному – с иронией, горьким сарказмом или, напротив, с щемящей тоской по утраченным иллюзиям. Но можно ли видеть в спектакле БДТ «чистый продукт», аутентичный «сталинский мюзикл», как определил его природу сам режиссер?

В постановке Богомоллова нет ни малейших признаков мюзикла как жанра. Из-за отсутствия не только развернутых вокальных и танцевальных номеров, но и вообще атмосферы яркого красочного зрелища, без которой этот жанр не представим. Жизнеподобная сценография Ларисы Ломакиной лаконична и сдержанна. Световая партитура Ивана Виноградова подчеркнута однообразна, лишена контрастов, одноцветна. Игра актеров демонстративно, «по-киношному» натуральна, интонации разговорные, «прозаические», иногда акцентирующие фактуру стиха, но нигде ни на йоту не приближающиеся к пафосу, на который провоцирует то там, то здесь гусевский текст с его перепадами от лирически окрашенного бытовизма к патетике. Искусно выстроенный режиссером безупречно ровный ансамбль не допускает ни пафосной



«Слава». В. Дегтярь – Мотыльков, Е. Попова – Черных. БДТ.
Фото с сайта театра

манеры, ни малейших проявлений острой характерности, исключает минимальные отсылки к «большому стилю» советского театра сталинских времен. В спектакле нет и малейших следов *пародии* на этот стиль. *Как нет и признаков стилизации.* Черты умильного бидермайера так же максимально сглажены, как и героический пафос. Имитируется не стиль, имитируется «жизненность», в которой можно усмотреть аналог актерской манеры раннего «Современника». Спектаклю присуща внутренняя камерность, которая вступила бы в противоречие с требованиями большой сцены, если бы не приделанные к ушам актеров маленькие микрофоны и не крупные планы лиц, появляющиеся на стене-заднике и позволяющие зрителям следить за мельчайшими переменами во взглядах и мимике исполнителей.

«Зачем же это сделано? – вопрошает один из рецензентов. – Зачем давно усопшая стихотворная притча воскресла на сцене БДТ? Причем воскресла в смиренной оболочке непосредственности и даже трогательного умиления ею? Зачем – сказать не могу. Может, это какой-то извращенный эстетизм?»⁵.

Пытаясь найти ответы на эти вопросы, большинство критиков ринулось на поиски следов режиссерской иронии.

Кто-то усмотрел ерничество в использовании фонограмм хоровых православных молитв, одна из которых сопровождает в первой сцене



«Слава». Сцена из спектакля. БДТ. Фото с сайта театра

разговор Мотылькова и Лены о полетах в небо, а другая звучит после монолога Марьи Петровны, обращенного к воображаемым сыновьям: «И если промчится от края до края / Весть, что подходят враги к рубежу, / Я вам сама белье постираю, / В походные сумки его уложу». Но если кому-то кажется, что посредством такого музыкального комментария монолог «нехорошо приравнен к молитве», то это проблема субъективного восприятия, отторгающего все советское как однозначно «нечестивое»; в режиссерскую партитуру никакой оценки не заложено, тут заявлена подчеркнута нейтральная констатация факта: советский проект был заряжен религиозной энергией, связь которой с христианством не настолько однозначна, чтобы сводить ее целиком к отрицанию или утверждению.

Кому-то показалось ироничным распределение ролей. Однако то обстоятельство, что роли Мотылькова и Маяка, которым у Гусева не исполнилось и тридцати лет, поручены шестидесятилетним Валерию Дегтярю и Анатолию Петрову, даже в ничтожно малой степени не маркировано иронией. Оба совсем не выглядят, как пожилые люди, а личная память актеров о советском прошлом лишь усиливает подлинность их существования в предлагаемых обстоятельствах. Отсутствие признаков иронии наблюдается и в единственном гендерном перевертыше, который предложил режиссер, прежде щедро извлекавший эксцентричные эффекты из назначения на женские роли мужчин, а на

мужские – актрис. На сей раз режиссер лишил свой излюбленный прием привычного содержания – так сказать, вывернул наизнанку. Профессор Черных (чьи имя и отчество «Михаил Михайлович» предусмотрительно опущено в программке спектакля) предстает в исполнении Елены Поповой без малейших признаков шаржа – так, что трудно оспорить утверждение Татьяны Москвиной: «в этом нет никакого кривлянья – то, что суровая советская женщина именуется в мужском роде [всего два-три раза, да и то ближе к концу спектакля. – А. Ю.], есть глубинная правда жизни»⁶.

Вряд ли окажется верным предположение, что актеры БДТ не пошли на поводу у режиссера и сломали своей серьезностью его исходный замысел, якобы демонстративно ироничный. В своем интервью радио «Петербург» Василий Реутов, исполняющий в спектакле роль Очерета, рассказал о репетициях, выделив такой любопытный эпизод: «А где же развал, когда развал начнется? – спрашивал он Богомолова. – Когда начнется “монстризм”?». В ответ он слышал: «Нет, нет, нет, никакого “монстризма” не начнется. “Монстризма” не будет – в этом и будет “монстризм”»⁷.

Стоп! *«Монстризм» в отсутствие «монстризма»*. – Именно тут мы подбираемся к существу проблемы.

Имея дело с продукцией, выпускаемой Константином Богомоловым, надо учитывать, что режиссер ни в коей мере не озабочен *осмыслением* какой-либо жизненной или эстетической реальности (например, художественный мир романов Достоевского, подвергаемый им на редкость легкомысленной травестии, интересует постановщика так же мало, как реальность, этим миром отражаемая). Он работает не с ней, а с разного рода формами ее восприятия. Это тот совсем не оригинальный, а в наше время ставший до тошноты банальным случай, который пятьдесят лет назад был описан в одной из статей Михаила Лифшица, посвященных специфике модернистского художественного сознания. Случай уже постмодернистской, по своей сути, практики, которая предполагает, что сам по себе художественный продукт «уже не имеет никакого самостоятельного значения. Важно то, что художник подмигивает нам из своего угла. <...> Художник имеет дело не с явлениями реального мира, а с готовыми формами их изображения [или, добавим от себя, *стереотипами восприятия*. – А. Ю.], оторванными от реальности и подлежащими разным манипуляциям. Он настолько свободен в своем воображении, что может вернуться даже к фотографической

точности <...>. <...> Имеет значение только стоящая за всякой формой неутолимая субъективность больного художественного сознания, ее радикальная неискренность, ее игра»⁸.

Впрочем, мы окажем Константину Богомолову слишком большую честь, если наивно спроецируем на принимаемую им позу позицию художника-модерниста, который, так или иначе, выражает болезненное отчаяние современного человека в мире тотального отчуждения. Сегодняшний «художник» не видит оснований быть обремененным устаревшими гротесками, сарказмами и всякими прочими «комплексами» своих недавних предтеч. От почетного когда-то статуса художника Богомолов сам готов чистосердечно отказаться, прямо заявляя, что он не претендует ни на какие художественные прорывы и что его интересуют лишь прорывы технологические⁹.

Какая же технологическая задача решается им на этот раз? И зачем она ему понадобилась? Что стоит за деланно насмешливой проповедью «монстризма» в отсутствие «монстризма»?

«Мы должны разделить зал, они должны увидеть одну и ту же вещь, но с разных сторон. Они, зрители, должны заглянуть внутрь себя, и что есть у зрителя, так он и будет воспринимать спектакль». Так, по словам Василия Реутова, говорил режиссер на репетициях¹⁰. И цели своей он достиг. Публика в самом деле разделилась, да так, что многие скептики, прежде видевшие в нем дилетанта, признали его мастеровитость и тем самым подогрели зрительский интерес, уже начинавший ослабевать. «Режиссер, как оказалось, владеет своей профессией (а зачем столько лет скрывал?), – удивилась Татьяна Москвина. – Ну, дела! <...> Константин Богомолов поставил спектакль, который даже отъявленные театральные консерваторы могут посмотреть без малейшего отвращения»¹¹.

«Вряд ли лучший его спектакль» – самая мягкая реакция тех, кто, напротив, привык с жаром восхищаться любой продукцией Богомолова. Однако главный водораздел прошел не в области театральной эстетики, а в сфере идеологии. «“Слава” Константина Богомолова – блистательный спектакль, каких мало. “Слава” Константина Богомолова – виртуозный акт глумления надо мной как зрителем. Вот такой чудесный сплав, – написала Марина Дмитриевская. – Испытываешь стыд за полученное неподдельное удовольствие, но хочешь посмотреть спектакль еще раз. Эстетическое совершенство притягивает, идеология приводит в ярость. Кто понимает и рефлексировать – распят, кто ничего

не знает о 1935 – не понимает и смотрит некий ”Ла-ла-лэнд”, кто хочет возврата прошлого – радуется»¹².

Подобные идеологические претензии к режиссеру не вполне оправданны, ибо их предъявители совершенно не учитывают законов, Богомоловым над собою поставленных. Суть чисто технологической задачи предельно ясна: доказать, что можно успешно реанимировать, не прибегая к очевидной иронии, даже такой анахроничный художественный материал, как пьеса Гусева. А иронию оставить при себе, обманув все ожидания посредством ломки постсоветских мыслительных клише, растиражированных многочисленными телевизионными мыльными операми про ужасы «бесчеловечного совка».

Привыкли видеть в сталинском СССР сплошной тоталитарный ад? Что ж, получайте противоположную картинку. Вот Мотыльков в Парке культуры и отдыха целует Лену, опасющуюся штрафа за столь нескромное поведение в публичном месте. Но тут появляется блюститель порядка, который, вопреки прогнозу не только Лены, но и тех зрителей, что не сомневаются в кровожадности советского режима, прикладывает руку к козырьку и уважительно бросает притихшим влюбленным: «Простите, кажется, я помешал». Часть публики хихикает, не сомневаясь, что рано или поздно наступит развал этой столь «простодушно» поданной юмористической идиллии. Но вот спектакль заканчивается – и рушится последняя надежда: после приглашения всего семейства в Кремль (а не в камеры пыток на Лубянке – подумать только!) Нина Усатова с такой неподдельной убежденностью, твердостью, спокойствием и простотой произносит слова «Сталин – сын трудового народа, / А я трудового народа дочь», что зал разражается аплодисментами, заглушающими ехидные смешки и вызывающими острый дискомфорт у тех, чьи ожидания обмануты и кто возмущен вроде бы окончательно оформившейся режиссерской апологетикой сталинизма. Хотя на самом деле никакой апологетики в этом «метаспектакле» нет, потому что Богомолу нет никакого дела до подлинных реалий тридцатых годов, как нет ему дела и до сталинистской идеологии, и до осмысления трагических коллизий, которыми, увы, богата мировая история. Ему ровным счетом ничего не хочется сказать новым спектаклем. Он всего лишь наслаждается давно им облюбованной ролью трикстера, который на сей раз попробовал поменять местами своих поклонников и противников, не присоединяясь ни к кому и всех одинаково обводя вокруг пальца. Спектакль в самом деле дразнит зрительское сознание,



«Слава». Н. Усатова – Мотылькова, Г. Блинов – Студенцов. БДТ.
Фото с сайта театра

привыкшее к заезженным приемам постсоветской «художественной» пропаганды, которая отличается от пресловутого соцреализма лишь тем, что ставит минусы там, где прежде стояли плюсы, а плюсы – там, где стояли минусы. Не более.

Можно только согласиться с режиссером, что с чисто эстетической точки зрения «в высшей степени вульгарным и пошлым кажется строчить на полях <гусевской> пьесы ремарки вроде: “А в это время в ГУЛАГе...” или “С такого-то по такой-то годы расстреляно столько-то”»¹⁵. Но трудно поверить в его искренность, когда он так объясняет причину рождения столь экзотичного театрального симулякра: «Я вас оставляю наедине с этим зрелищем, я вам отказываюсь что-либо подсказывать, мне интересно, как это зрелище может на вас воздействовать в своем чистом беспримесном виде».¹⁴ Трудно, потому что он тут же дезавуирует свой мнимый интерес, перечисляя все просчитанные эффекты: «Я уверен, что будут противоположные реакции. Кто-то будет сочувствовать, сопереживать и рыдать – и на здоровье. Кто-то будет смеяться и считать это все стебом – и пожалуйста. Кто-то станет ужасаться и возмущаться – и тоже ради бога. Кому-то, очевидно, не понравится, что я не делаю вот эти комментарии на полях, что не проявляю режиссерской позиции»¹⁵.

«Цинизм!» – воскликнете вы. Бесспорно. Но цинизм, заметьте, порождающий шумиху и потому весьма успешно продаваемый.

Позволяющий хитроумному бизнесмену-технологу, назвавшему своим приоритетом «расширение зоны возможностей совмещения коммерции и искусства»¹⁶, бросить на театральный рынок намного более «радикальное высказывание», чем те, что предъявлялись им наивной публике прежде. «Радикализм» в отсутствии радикализма – как эстетического, так и идеологического. Такой вот парадокс, разрешаемый в зоне коммерции, а не в области искусства или идеологии. Если, конечно, в слово «искусство» не вкладывать тот широкий смысл, который использован в словосочетаниях «искусство кулинара», «искусство парикмахера» или «искусство политтехнолога», не имеющего никаких собственных убеждений и учитывающего лишь конъюнктуру на рынке ставших товаром идеологий.

Отбиваясь от упреков в оправдании сталинизма, Богомолов, умеющий использовать баталии в соцсетях как эффективное средство «промоушена», прибегает к казуистичной аргументации, на самом деле ничего не проясняющей. В одной из рецензий на спектакль приводятся такие его фейсбучные высказывания: «Спектакль именно и есть мертвец, притворившийся живым, чтобы найти среди живых своих»; «Вот и весь механизм спектакля. И вся его цель. Вытаскивать из вас наружу вашу скрытую способность подключиться к мертвому, если оно предстанет живым. Эта способность и есть клеточка, что начнет делиться»¹⁷.

Что это? Трикстер решил попробовать себя в амплуа воскресителя мертвых? Или, напротив, проповедника некрофилии? Толкуйте, как хотите, и не задавайте неудобных вопросов, ответов на которые от него не дождетесь. Например, вопроса о том, как связан спектакль с сегодняшним социальным контекстом и со стремительно меняющимися потребностями нашего, и без помощи богомоловского спектакля расколотого общества. Такой вопрос профилактически заблокирован режиссером уже в интервью телеканалу «Культура» вскоре после премьеры:

« — Есть в этом какое-то метафизическое совпадение, что именно сейчас, в восемнадцатом году, спустя много лет с тех пор, как Вы познакомились с пьесой “Слава” Виктора Гусева, она *сейчас* родилась? Сталинская пьеса. Нет?

— Нет. Мне кажется, нет. Я не отношусь вообще к материалам, как к какому-то... знаете... к чему-то, что может попасть во время или не может. Это талантливые или не талантливые материалы. И талантливые или не талантливые люди, которые их делают, вот и все»¹⁸.

Позволительно, однако, и тут усомниться в искренности режиссера, хорошо владеющего искусством игры в прятки и приглашающего всех нас в этой игре поучаствовать. Если же отвергнуть предлагаемые им правила игры и присмотреться к связям спектакля с нашей сегодняшней реальностью, то картина окажется очень непростой.

Революционный процесс, стартовавший в России столетие назад и, как бы ни пытались это отрицать, явивший момент истины не в Феврале, а в Октябре, до сих пор не завершился и вошел ровно три десятилетия назад в исторически неизбежную для всякой революции фазу реставрации. Страна, вдосталь хлебнувшая прелестей распада в девяностые годы, пережила период относительной стабилизации, оставшийся в нулевых, и стремительно движется к новой точке бифуркации в условиях тотального идеологического – и шире – смыслового вакуума при нарастающем и достигающем катастрофических размеров социальном неравенстве. Общество, которое живет в условиях, все более напоминающих социал-дарвинистские джунгли, все меньше испытывает склонность довольствоваться многочисленными политтехнологическими паллиативами и все сильнее тоскует по преданному и ошельмованному советскому проекту. Не по ГУЛАГу, с которым тщится отождествить всю историю СССР как «либеральная», так и «православно-патриотическая» обслуга правящего класса, а по энергии созидания, которой не было, нет и не может быть у позднесоветской и постсоветской плутократии, ныне вершащей «благородный» суд над большевизмом, но не способной предложить обществу никакой позитивной идеи, никакой программы, кроме той, что *реально* выражает ее неизменные интересы, целиком умещааясь в реплике горьковского персонажа: «Я рядовой русский человек, русский обыватель! Я обыватель – и больше ничего-с! Вот мой план жизни. Мне нравится быть обывателем... Я буду жить, как я хочу! И, наконец, наплевать мне на ваши рассказы... призывы... идеи!»¹⁹. А в это время думающая молодежь, которой в последние годы заметно прибавилось и которой порядком надоела экзотика российской буржуазной реставрации, все чаще ищет ответы на свои вопросы не в новейших учебных пособиях по успешному ведению малого бизнеса, не в публицистике Ильина или Солженицына, а на территории современной марксистской мысли, слухи о смерти которой оказались «несколько преувеличенными»...

Не удивительно, что правящий класс всерьез обеспокоен опасностью утраты контроля над ситуацией. «Либеральный» бомонд,

идеологически обслуживавший реставрацию на ее первоначальной стадии, обеспокоен не меньше. Лишившись дарованной ему когда-то монополии на обработку массового сознания (в силу исторических причин, которые не место здесь обсуждать), он не может предложить своим хозяевам никакого пропагандистского оружия, кроме страшилки в виде «оживающего диктатора-вурдалака» Сталина. Хотя мыслящая часть постсоветского общества отчетливо сознает, что если стране и угрожает диктатура, то вовсе не сталинистского, а пиночетовского типа. Та самая диктатура, которую хором воспевал «либеральный» бомонд в «святые» для него девяностые годы – разумеется, со «сладкоголосым» соло незабвенной Валерии Ильиничны Новодворской. Если же такой прогноз обернется реальностью, все можно будет списать на якобы не изжитый страной сталинизм.

Очевидно, что Сталин навсегда остался в прошлом – в той неповторимой исторической ситуации, которую невозможно реанимировать никакими усилиями сегодняшних «патриотов»-псевдосталинистов. Но можно превратить память о нем и о той великой и трагической эпохе в ходовой товар, чтобы и дальше, пока в запасе имеется какое-то время, бездумно паразитировать на советском наследии и тоске по советскому проекту. Паразитировать – и хихикать над недалекими «совками», не умеющими расслабиться и получать от жизни удовольствие. Как умеет паразитировать, хихикая и подмигивая «из своего угла», не только Богомоллов, но и целый легион мастеров различных «искусств».

Вот тебе, читатель, и ответ на вопрос, откуда берется на сегодняшней сцене гусевская «Слава», а не какой-нибудь иной «чистый продукт». Рассчитанное на широкий спрос театральное предложение пускай и является очередным паллиативом, но все же косвенно отражает реальный социальный заказ, постепенно определяющийся сдвиг массового сознания в сторону «отрицания отрицания». То есть в сторону радикального разрыва с силами реставрации.

Впрочем, задумываться над такими материями – дело непосильное для нашего бомонда, всегда уверенного в своей правоте, нравственной белизне и безупречной идеологической пушистости. Так что можно расслабиться и получать удовольствие от того, как смекалистый балагур-затейник выступает нагишом на богомном капустнике, затем отвешивает комплименты «сталинистке» Ямпольской и ставит изысканно ироничный «сталинистский» спектакль, а дальше, побывав «несчастной жертвой» разрекламированного желтыми СМИ

«великосветского» адюльтерного скандала, отправляется на канал «Спас», где под прицелом телекамеры наводит на собеседника устало меланхолический, проникновенно страдальческий взгляд и начинает разглагольствовать о вере и неверии, об одиночестве в молчании, о театре как религиозном действе, о «христианском» культе смерти и не менее «христианской» сути никем до сих пор по-настоящему не понятого учения Ницше. Кто-то, наблюдая за головокружительными кульбитами доморощенного Заратустры, возмущается циничным поруганием «высоких идеалов свободы и демократии», а кто-то весело хохочет и невольно задается далеко не праздным вопросом: не продемонстрирует ли скоро сей мастер театрализованной акробатики еще более эффектный, чем «Слава», и начинающий входить в моду у богемной тусовки «метаспектакль» под названием «Путь в Дамаск, или Божественная метанойя»? Благо, что в предлагаемых правящим классом обстоятельствах можно слегка подсуетиться и найти влиятельных менеджеров, покровительственно направляющих мастеров всевозможных искусств в сторону православно-самодержавного агитпропа и готовых в любой момент принять в свои объятия «раскаявшегося грешника». От них можно получить в дар даже целый театр, в котором будут созданы необходимые условия для решения все более и более увлекательных технологических задач. К примеру, для производства «чистого продукта» из драмы Нестора Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла» или столь же актуального для «православно-патриотической» общественности «Пещного действия» – конечно, с царем Навуходносором в облике Сталина, а еще лучше – Ленина или Карла Маркса. Благо, что на такие «душеспасительные» цели могут выделить весьма солидный бюджет... А если нет?

Если нет, наш герой к решению таких задач приступит вряд ли. Ведь тоски по «православию, самодержавию, народности» времен Николая I или Ивана IV массы, согласно соцопросам, не испытывают. Так что воскрешение Кукольника или «Пещного действия» отечественной сцене пока не грозит.

Этим и утешимся.

Март 2019

¹ См.: Константин Богомолов о премьере в БДТ: «Если нет необходимости героически умирать, то этого не надо делать» // Афиша Plus. 07 сентября 2018 г. (URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/7070/> дата

- обращения 27.02.2019); Главная роль. Константин Богомолов // Телеканал «Россия К». 10 сентября 2018 г. (URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/287785 дата обращения 27.02.2019).
- ² *Троцкий Л.Д.* Преданная революция. М.: НИИ культуры, 1991. С. 122, 127.
 - ³ *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. СПб.: София, 1992. Т. 2. С. 100–101.
 - ⁴ Константин Богомолов работает в БДТ – ставит сталинский мюзикл «Слава» в стилистике «Ла-Ла Лэнд» <интервью с режиссером> // СПб. Собака.RU. 14 мая 2018 г. (URL: <http://www.sobaka.ru/city/theatre/72693> дата обращения 27.02.2019).
 - ⁵ *Горфункель Е.* «Теперь такие роли не в ходу...» // *Петербургский театральный журнал*. 2018. № 4 [94]. С. 87.
 - ⁶ *Москвина Т.* В Большой драматический явился призрак коммунизма // *Аргументы недели*. 2018. № 36 (629). 13 сентября (URL: <http://argumenti.ru/culture/2018/09/585491> дата обращения 27.02.2019).
 - ⁷ Приводится по записи передачи «Театральная галерея» от 4 октября 2018 г. Аудиофайл любезно предоставлен ведущей радиопередачи Татьяной Сергеевной Ткач.
 - ⁸ *Лифшиц М. А.* Почему я не модернист? Философия. Эстетика. Художественная критика. М.: Искусство – XXI век, 2009. С. 141–142.
 - ⁹ См.: Константин Богомолов работает в БДТ – ставит сталинский мюзикл «Слава» в стилистике «Ла-Ла Лэнд» <интервью с режиссером>.
 - ¹⁰ Приводится по указанной в сноске 7 записи.
 - ¹¹ *Москвина Т.* В Большой драматический явился призрак коммунизма.
 - ¹² *Дмитревская М.* Бой идет не ради «Славы», или Чудесный сплав // *Петербургский театральный журнал*. Блог. 12 сентября 2018 г. (URL: <http://ptj.spb.ru/blog/boj-idet-neradi-slavy-ili-chudesnyj-splav/> дата обращения 27.02.2019).
 - ¹³ Константин Богомолов о премьеры в БДТ: «Если нет необходимости героически умирать, то этого не надо делать».
 - ¹⁴ Там же.
 - ¹⁵ Там же.
 - ¹⁶ См.: Константин Богомолов работает в БДТ – ставит сталинский мюзикл «Слава» в стилистике «Ла-Ла Лэнд» <интервью с режиссером>.
 - ¹⁷ См.: *Дунаева А.* Критическое «слава»-слово // *Петербургский театральный журнал*. 2018. № 4 [94]. С. 91–92.
 - ¹⁸ Главная роль. Константин Богомолов.
 - ¹⁹ *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 6. С. 273.