

---

---

УДК 792

**Брандт Галина Андреевна**

д-р филос. наук, профессор Гуманитарного ун-та  
(г. Екатеринбург)

**Galina A. Brandt**

Doctor of Philosophy, Associate Professor,  
Head of the Humanities Chair,  
Liberal Arts University/University for Humanities,  
Ekaterinburg

**«ДЕВОЧКА НА ШАРЕ»,  
ИЛИ О «ТЕКУЧЕМ» И «ТВЕРДОМ»  
В КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА  
ПОСЛЕДНИХ ВЕКОВ  
(НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ  
«НОВОЙ ДРАМЫ»)**

**“YOUNG ACROBAT ON A BALL”,  
OR ON “LIQUID” AND “SOLID”  
IN THE TURN-OF-THE-LAST-  
CENTURIES CULTURE  
(BASED ON “NEW DRAMA”  
PERFORMANCES’ INPUT)**

---

Аннотация

В статье используется в качестве метафоры знаменитая картина Пикассо, на которой изображены два персонажа: устойчивая квадратная фигура циркового атлета и извилистая соскальзывающая – гимнастки. Высказывается предположение о начале процесса смены культурной парадигмы, фиксируются признаки культурной «усталости» от «текучего» дисбаланса постмодернизма и тоски по «твердым» ценностям наступающей эпохи.

**Ключевые слова:** культурная парадигма, координаты человеческого бытия, текучесть и устойчивость, базовые опоры человеческой жизни, постмодернизм, постпостмодернизм, языки теоретического описания реальности.

**Abstract**

The famous Picasso painting depicting two characters – a sure-footed, square figure of a circus athlete and a twisting, sliding one of an acrobat – is used as a metaphor in this article. The start of cultural paradigm shift is envisioned fixing symptoms of cultural “weariness” called for by “liquid” postmodern imbalance and a yearning for “solid” values of the coming epoch.

**Keywords:** cultural paradigm, man’s being coordinates, liquidity and steadiness, basic foundations of human life, postmodernism, post-postmodernism, languages for theorizing reality.

---

В своей знаменитой картине Пабло Пикассо изобразил не просто двух цирковых артистов, он «угадал» две парадигмы, два предельных состояния человека: абсолютную сбалансированность, устойчивость, определенность и, напротив, предельное соскальзывание, хрупкость, текучесть... В статье речь пойдет о внутренних опорах человеческого бытия. Но эти парадигмы можно проследить и на уровне межличностных отношений, т. е. раскрыть два базовых типа личности, и даже на уровне целых эпох становления европейской культуры.

В самом деле, очевидно, что (при всей условности такого рода мета-обобщений) есть эпохи экзистенциально «твердые» и «текучие», «самотождественные» и «расфокусированные», эпохи разлома, где разлом проходит как в политическом режиме, экономической системе, правовом поле, так и в душах и умах людей, их повседневном существовании.

Исследователи не раз отмечали, что, как это ни кажется странным, часто эпохи культурного дисбаланса совпадают с исторически переходным временем от одного века к другому. По крайней мере, безусловно, что конец прошлого века представляет собой такую разломанную в экзистенциальном смысле эпоху. Все опоры, все координаты человеческого бытия, все маркеры человеческой индивидуальности, казавшиеся незыблемыми в течение порой тысячелетий, оказались под сомнением.

Например, принадлежность человека к **нации** всегда была фундирована такими устойчивыми феноменами, как территория, язык, общность хозяйства, наконец национальный характер. К концу прошлого века в ситуации интенсивной миграции и вследствие

этого межкультурных диффузий обнаружилось, что нация оказалась, по симптоматичному для эпохи выражению Бенедикта Андерсона, во многом «воображаемым» сообществом, что нация «делается», что это поле политических отношений, где под прикрытием деклараций о природных особенностях (например, русской души, характера, судьбы) народа идет идеологическая борьба за установление/закрепление/переопределение выгодных власти норм, установок и образцов «национального порядка».

Но таким же «воображаемым сообществом» во многом оказалась такая базовая идентификационная стратегия человека, как **половая принадлежность**. Старые матрицы представлений о мужественности, женственности, норме, отклонении перестали работать в связи с появлением новых форм бытия людей в XX веке, новых форм деятельности женщин (прежде всего) в мировом масштабе. Так были поставлены под сомнения первичные для человеческого существования вопросы: что такое мужчина и женщина вообще? и в современном мире частности? каковы их психологические особенности? какова их социальная и культурная диспозиция? Так появилось новое понятие «гендер», призванное разрешить отмеченные выше сомнения и поставить новые, порожденные современной эпохой вопросы.

**Тело** перестало совпадать с пониманием себя как биологического образования, как организма, как суммы органов и стало ощущаться как процесс, как место, где протекает и маркируется бессознательное. Таким образом и оно попало в разряд воображаемого, обернувшись телесностью, иными словами осознанием факта, что, грубо говоря, тела нет – есть лишь наши представления о теле, текучие исторически и социально. Таким же по сути трансформациям подвергается и **возраст**.

Но, может быть, самой удивительной метаморфозе подвергся **язык**, который вообще, говоря метафорически, вырвался на волю из-под человеческого контроля и начал сам диктовать говорящему на нем, о чем и как думать. Открытие его дискурсивной природы продемонстрировало, как человек, попадая в готовые практики речи, готовые способы говорения – дискурсы, уже несущие определенную и систему мышления, и картину мира, оказывается в определенном смысле запертом в этой мировоззренческой парадигме. И оказалось, что не столько мы «говорим языком», сколько язык «говорит нами».

Можно было бы этот ряд продолжать, показывая, что произошло с важнейшими экзистенциальными опорами, выраженными в таких понятиях, как **история**, когда обозначилось, что прошлое доступно людям тоже только как воображаемая реальность, как реальность, пропущенная сквозь оптику людей того времени, сквозь их систему «принуждения культурой», и мы никогда не сможем узнать, как было «на самом деле». Что **«культура»** не может быть понята только как совокупность высших достижений человечества, что в основе своей она есть социальное «принуждение», «закон, записанный на телах» (П. Бурдьё), и чтобы его дописать/скорректировать/переписать нужны иные, во многом неизвестные еще, механизмы воздействий. Что **идеология** – есть совокупность бессознательных детерминаций, а не форма сознания и не система идей, как понималось раньше. Что **власть**, по своей природе, есть не только макрополитическое, но и микрофизическое явление, действие которой оказалось проникающим и пронизывающим все самые интимные уголки человеческого существования, осуществляя насилие в неуловимых сознанием формах. И т. д.

Перечисленного, вероятно, достаточно, чтобы показать этот процесс ускользания от сознательного человеческого контроля базовых опор его повседневного бытия. Но невозможно не назвать еще один симптоматичный концепт эпохи, особенно значимый для темы данной статьи – **«идентичность»**. Ведь не случайно вместо «субъектности» как стержневой позиции человека в мире, вместо устойчивых концептов «личности», «самости» и т. п. выпрыгнула крайне неустойчивая, текучая, подчас трудноуловимая «идентичность», нудительная потребность, желанье, прихоть идентификации человека с какой-либо культурной общностью, которая сама в свою очередь неустойчива и текуча. Исследователи сегодня пишут о маскарade идентичностей, супермаркете идентичностей – сами метафоры описаний ее отправления и функционирования говорят сами за себя.

Параллельно с данным процессом рассеивания, разжижения базовых экзистенциальных опор-маркирующих пределов повседневного самоощущения человека шел (и идет) процесс вымывания глубинного смысла из базовых ценностей. Потребительское общество, благодаря мощным механизмам СМИ и рекламы, использует их в своих целях, де-

вальвируя тем самым саму ценность. Так, **красота** обернулась глянцевой ее симуляцией, **достоинство** – покупательной состоятельностью («ты этого достойна!»), **индивидуальность** – возможностью рыночного выбора («выбирай, ты – уникален!»), **любовь** – разменной монетой любого продукта, ведь все они вызывают «почувствуй себя любимой/любимым!» В свое время поразил слоган конкурса старшекурсников «умников и умниц»: «быть умным – модно!». **Ум** стал нуждаться в оправдании модой. Однако в «модном» оправдании сегодня нуждается и **здоровье**, и **чистота** [1], и даже **материнство** [2].

Что остается человеку в мире, где сама реальность стала «как бы» реальность, где все, на что можно было опереться, оказалось воображаемым, а то, к чему стремиться – выхолащивалось и подменялось? Надо признать, что человек нашел остроумное решение – не стал «тосковать», «скучать», страдать от «тошноты», «заброшенности», «абсурда» и «одиочества», подобно своим предшественникам, а стал, подобно опять же девочке на шаре, циркачом, балансирующем на собственном бытии как на... шарике, канате, проволоке, стал в том числе и может быть в еще большей степени клоуном. Превратил собственную неустойчивость в предмет любования, сделав иронию, стеб, игру «без берегов», мерцающую миражность основным стилем жизни. На днях встретила остроумная мысль: у наших родителей была цель жизни, у нас дело жизни, у наших детей – стиль жизни. То есть сама жизнь стала ощущаться подобно шлюпке в океане неведомых и уж тем более неконтролируемых стихий, в которой надо «расслабиться и получать удовольствие» от любых острых ощущений, организуя по возможности только форму (стиль) их означивания.

Ни для кого не секрет, что описанные выше процессы, в своей совокупности, получили название **постмодернизма**. Но в российском гуманитарном знании (не говоря уже об около-научном) время от времени дает о себе знать смешение, неразличение двух явлений, подмена одного другим. С одной стороны, термином «постмодернизм» называют саму эпоху (или какой-то виток, подраздел ее). Но термином «постмодернизм» называют и направление гуманитарной мысли, которое, благодаря кардинальной смене исследовательской оптики, найденным языкам описания сумело увидеть, зафиксировать и описать отмеченные выше качества времени. В результате этого смешения мы в нашем философско-культурологическом (прежде всего) обиходе часто встречаемся с двумя следствиями: либо огульной критики постмодернистских авторов, которые безосновательно объявляются адептами и/или чуть не творцами этой действительно сомнительной в ценностном отношении эпохи, либо простого «калькированного» заимствования новых, отмеченных выше, постмодернистских понятий.

Ведь корпус новых – их еще называют неклассическими – понятий (речь идет, уточним еще раз, о «дискурсе», «идентичности», «гендере», «телесности» и т. д.), где была зафиксирована, с одной стороны, гетерогенность, а с другой – текучесть явлений, раньше понимаемых как одномерные, твердые сущности, открывает не только новые пути мышления, но, может быть, самое главное – операциональные пути воздействия на повседневную жизнь, на процессы переопределения социальных порядков, эту жизнь организующих. Корпус этих понятий, экзистенциально «выстраданных» западными коллегами, имел свою историю и внутреннюю логику становления, нам они достались, так сказать, в готовом виде. И задача российских исследователей состояла в первую очередь в адекватном освоении этих понятий и связанных с ними исследовательских техник, в изучении того, *как и почему* возникло то или иное понятие, ставшее сегодня ключевым для целого ряда дисциплин. Что сделало их такими «горячими» для понимания современной повседневной жизни? На первый взгляд, они как будто активно вошли в обиход российского гуманитарного знания, но в действительности до сих пор не решена проблема вымывания методологической новизны этих понятий в российском гуманитарном знании. «Телесность» оказалась тождественна «телу», «идентичность», например, – «субъектности». Но особенно достается «дискурсу». Только ленивый не иронизировал по поводу этого непривычного для российского уха понятия. Точнее, как раз ленивые и ограничивались этой иронией, не давая себе труда разобраться с его поистине революционной природой. Дискурсивная методология в трудах Фуко, Бодрийяра, Деррида, Барта стала демонстрацией того факта, что сам *способ говорения* формирует тип освоения и организации социальной (и, может быть, в первую очередь повседневной) реальности. За этим способом стоят опять же невидимые в прежних «оптиках» отношения власти, и дискурс-анализ позволяет

исследовать процессы производства, воспроизводства и переопределения значений, смыслов, ценностей, т. е. тех процессов, которые задают вектор течению повседневной жизни людей.

Известный писатель (а кроме того, по нашему убеждению, один из самых блестящих, правда и самых язвительных, культурологов нашего времени) в одном из своих романов продуцирует такую мощную метафору: «Дискурс служит чем-то вроде колючей проволоки с пропущенным сквозь нее током – только не для человеческого тела, а для человеческого ума. Он отделяет территорию, на которую нельзя попасть, от территории, с которой нельзя уйти» [3. С. 92–93]. Это имеет прямое отношение и к нашей профессиональной деятельности. Классические способы письменных и устных высказываний, использование эссенциалистского категориального аппарата, симуляция освоения новых понятий оказываются для нашей мысли колючей проволокой, отделяющей ее от возможности работать на территории быстроменяющейся повседневности, «текучей современной» (З. Бауман). Без настоящего осознания границ привычных форм производства знаний, без кропотливой рефлексивной работы по преодолению собственных *пределов* ответить на ее вызовы невозможно.

Работы постмодернистских авторов – точно поставленный диагноз той культуре, носителями которой все мы, вне зависимости от нашего сознания, осознания, рефлексии, желанья, являемся. При этом необходимо помнить, что и Мишель Фуко, и Ролан Барт, и Жан Бодрийяр позиционировали себя прежде всего в парадигме социальной *критики*. И дорогого стоит признание Жан Жака Деррида, что его конечная задача была связана с ответом на вопрос: «Как добиться независимого мышления и в конечном счете – внутренней свободы, если наше сознание изначально, через язык замусорено всевозможными клише, принимаемыми как данность? С детства мы не рассуждая усваиваем названия предметов и одновременно – систему отношений, некоторые акценты, определяющие наши представления, например о вежливости, о мужском и женском, о национальных стереотипах, т. е. фактически все исходные постулаты, определяющие картину мира, «контрабандным образом» протаскиваются в языковых выражениях. Следовательно, невидимые формальные клише регулируют наше мышление, предрассудки не оставляют места рассудку, и каждый человек оказывается весьма жестко детерминирован со всех сторон, как бы заключен в клетку своей идеологии, национальности, пола, образования, сословных предрассудков, – и сплошь и рядом даже не подозревает о том!» [4. С. 51–52]. То есть как вырваться из клетки своей идеологии, национальности, пола, образования, сословных предрассудков, о которых мы сплошь и рядом даже не подозреваем. Иными словами, постмодернистская методология – есть мощная очистительная процедура нашего мышления, есть работа по «очищению» его: «Деконструкция... – всего лишь подготовительная работа для новых открытий» [4. С. 60].

И вот пришло, видимо, время для этих «новых открытий». По крайней мере, все громче раздается голос гуманитариев, которые фиксируют ситуацию исчерпанности постмодернизма, когда состояние разлома эпох, ценностей, традиций, смыслов, мировоззренческая подвешенность, отсутствие базовых опор перестает восприниматься как норма. Все чаще говорится о предчувствии наступления новой эпохи, которую пока условно иногда называют **постпостмодерном** (термин появляется еще в конце 90-х, но в то время прежде всего как новый литературный прием). Как замечается: «Едва ли может быть достигнуто согласие в том, что составляет эту эпоху, поскольку она находится на ранних стадиях. Однако общий положительный вывод текущих попыток определить пост-постмодернизм состоит в том, что вера, доверие, диалог и искренность могут преодолеть иронию постмодерна...» [5].

Конечно, речь не идет к возврату к классическим или даже модернистским системам координат с устойчивым ценностными вертикалями. Речь о новых экзистенциальных вызовах. Вот как авторы характеризуют данную ситуацию на отечественных пространствах: «Характерными особенностями русского варианта постпостмодернизма являются новая искренность (иногда еще называемая «новым сентиментализмом». – Г. Б.) и аутентичность, новый гуманизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, “мягкие” эстетические ценности» [6. С. 354].

Все отмеченные процессы: новая искренность, новый гуманизм, интерес к прошлому, к традиции чувствуются пока, часто в трудно теоретически схватываемом, диффузном

выражении. Тем более на уровне повседневных реалий. Но, возможно, что и политические события последних месяцев (начиная с декабря позапрошлого года), основными субъектами которых, как известно, была молодежь, организованная на борьбу за достоинство нации через социальные сети, тому свидетельство. Возможно, тому свидетельство и движение за обновление православной церкви в обществе, значимость и своевременность которого в свете последних событий (нано-пыль в квартире у патриарха, суд над «Pussy Riot» и т. п.) особенно отчетлива. Несколько лет назад было удивительно встретить на страницах «Отечественных записок» статью с названием «Христианские сообщества России как субъект гражданского общества», сейчас мной самой написана статья об одном из таких сообществ [8. С. 239–243]. Речь о содружестве малых православных братств, двух-трехтысячном движении, охватывающем многие российские города, «основное призвание Братства – содействие возрождению полноты жизни Церкви в нынешнее время» [8]. Пишу об этом потому, что благодаря этому содружеству открылось, сколько молодых людей, людей средних лет сегодня жаждут подлинной веры, не облегченного варианта православия в свободное от работы и других «важных» дел время, а православия как абсолютного стержня жизни («христианство – это ...или огонь, или ничего» – эти обжигающие слова известной подвижницы матери Марии Скобцовой не раз произносились в этой среде), абсолютной опоры и приобщения к традиции в самом высоком смысле слова [10]. Все это яркие свидетельства демонстрации того состояния, которое можно назвать «жажда вертикали».

Но все же имеет смысл обратиться к феномену, который связан не с отдельными фрагментарными событиями и движениями, а с абсорбированием смыслов, разлитых в повседневной жизни людей, в которых они пока могут сами не отдавать себе отчета. Речь – об искусстве. И прежде всего о такой его разновидности, как театр, поскольку именно театр напрямую связан, во-первых, с современностью (он существует, как известно, только «здесь и сейчас» и повествует нам-зрителям только о нас самих, сегодняшних, даже если мы смотрим пьесу, написанную Софоклом или Лопе де Вега), а во-вторых, поскольку отражает жизнь «в формах самой жизни» (или близких с ними) – с повседневным бытием человека.

Назовем ряд отдельных, как будто не связанных друг с другом, новых феноменов в театре, который можно было бы в разных отношениях назвать молодежным. Например, «новая драма». В этом отношении интересно обратиться к развитию творчества идейного вдохновителя, драматурга, режиссера, актера Ивана Вырыпаева – основателя движения «Кислород», который лет десять назад взорвал (осуществив звездный тур по России) театральную общественность ставшим культовым спектаклем по его пьесе «Кислород» (где он исполнил и главную роль, режиссер спектакля – Виктор Рыжаков), а лет пять назад выпустил, уже как автор, фильм с одноименным названием по этой же пьесе (гран-при Кино-Тавра). Молодой, двадцатилетний тогда, никому еще не известный автор вступает в спор с Отцом всей европейской культуры, отчаянно опровергая Его основные заповеди – «не убий!» и «не прелюбодействуй!». А почему нельзя убивать? Почему нельзя прелюбодействовать? Новый ницшеанец доказывает, что для его поколения главное – кислород (свобода дыхания, драйв, танец, чувственный порыв)! И если этот единственно значимый смысл – «кислород» – кто-то перекрывает, его следует убить. Даже если помеха циркуляции – собственная жена. Нельзя специально не заметить, что это – художественно творившееся на сцене безумие – не могло не очаровывать, не влюблять в себя, не убеждать [11].

Потом было еще несколько спектаклей и фильмов, столь же «убойных», причем не в жаргонном, а скорее в буквальном смысле этого слова. Чего стоит, просто даже на уровне фавулы, спектакль «Июль» в театре «Практика»! Или события в фильме И. Вырыпаева «Эйфория», где «дом поджигают по-настоящему, и палец отгрызают по-настоящему, и беззаконных любовников убивают тоже вполне реалистически. Но все это происходит так красиво и так спокойно, и так аморально – даже имморально, – как землетрясение. Моральные категории упразднены. И вот этим-то шоком он и прибывает зрителя по-настоящему: не смертью героя, а именно смертью морали. Ее нет больше» [12. С. 323].

Обратимся, однако, к тому, что происходит в последних творениях этого тридцатилетнего уже сегодня ницшеанца – «убийцы» морали.

В спектакле «Объяснить» (2008 год) на черной обшарпанной и стильной малой сцене Школы современной пьесы стоят четверо одетых в черное же молодых человека и чита-

ют по очереди стихи поэта позапрошлого века Абая Кунанбаева на казахском языке. Потом немного русские переводы. В середине спектакля одна из них – польская актриса Каролина Грушка – показывает здесь же, на плазменном экране, польский мультфильм про собачку и музыку и на польском долго рассказывает его содержание. А ведущий (он в прологе старательно пересказал биографию Абая) переводит этот рассказ на русский. В финале на экране сгущается дымовая масса, она постепенно заполняет всю сцену, а на экране полыхает масса уже огненная. И все! То, что это финал, зрители не понимают довольно долго (все действие длится минут 50), а когда понимают, столько же не могут поверить.

Что же хочет нам «объяснить» автор? Рождение смыслов. Он говорит о том, что мы присутствуем в самом начале, когда еще только музыка, из духа которой на наших глазах и рождается новый мир. Надо слышать, как актеры читают казахские стихи – будто древний инструмент своим гортанным пением повествует о начале мира. Надо слышать как они держат паузы между. Слышать красоту переливов трех звучащих на сцене языков. Красоту музыки еще не расчлененного на языки и другие куски мира. И все называется как будто впервые. «Девушки цвели красотой», а «Вот и старость», «Различен с природой в судьбе человек» и «Пусты без мысли слова», «Будь скромнее», но «Борьбою за правду живи» – звучат стихи Абая, как пра-истины, возвращенные смысловые опоры. Точнее, судя по всему, надо было бы, чтобы они так звучали. Потому что все, что касается музыки – включая, кроме сказанного, квартет из актеров, извлекающих из виолончели, скрипки, флейты, аккордеона какие-то чудные архаичные звуки, и нежно льющуюся, как будто тоже очищенную новой аранжировкой, песню Гребенщикова про дождь – получается. Что касается русских переводов Абая и рассказа польского мультфильма – к сожалению, только претендует. Но для нашей темы замысел важнее качества воплощения. Мысль же заключается в том, что хватит. Наполнили легкие, отплясали на могиле Бога, его морали и всех мертвых ценностей. Пора думать о новых смыслах, о новых истинах, новых опорах.

Последнюю свою пьесу, «Иллюзии», Вырыпаев назвал мелодрамой об истинных ценностях. Стеб стебом, но им ситуацию растерянности, о которой сигнализирует автор, не прикрыть, да он, пожалуй, и не собирается, скорее – наоборот. Речь в пьесе идет о базовых опорах человеческой жизни – о любви и доверии, дружбе, предательстве, но – эти опоры при любом касании распадаются, как хрупкий пазл, теряют очертания. И в спектакле, который он сам поставил на сцене московского театра «Практика», рефреном проходит восклицание: «Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом изменчивом космосе!» [13].

В то же примерно время, когда восторженную страну окутывал вырыпаевский «Кислород», я спрашивала (в связи с проводимыми в то время мной гендерными исследованиями) у театроведов-специалистов по новой драме: как в ней представлены родители? матери, отцы? Несколько разных людей мне, подумав, отвечали: «а никак, их там нет как класса». В конце прошлого сезона свою статью, посвященную крупнейшему в России международному фестивалю новой драмы «Кодяда-plays» в Екатеринбурге, я назвала «Отец@poisk.ru». О том, что «отец» является символом культурной вертикали, напоминать излишне. Тема отца всегда была репрезентантом строгости, твердости, трансцендентности, обращенности к человеку с самыми серьезными вызовами. Утрата этого вертикального сгущения в бульонообразном маскараде консюмеристских идентичностей воспринимается современным театром подчас не как освобождение, а как отчаяние.

Жажда идеала порождает его поиски подчас в самых неожиданных и невероятных формах. Одним из ярких воплощений свидетельства таких поисков стал номинант национальной премии «Золотая маска» – спектакль «Павлик – мой бог» режиссера Евгения Григорьева по пьесе Нины Беленицкой московского театра им. Йозефа Бойса, где героиня Таня также нестерпимо страдает от исчезнувшего из ее жизни отца. Эти страдания и вспыхнувшая к нему ненависть, поскольку в данном случае отец их с мамой и сестрой бросил банально-буквально, без метафизики, приводит ее невероятно прихотливыми путями к обожествлению образа Павлика Морозова, которого, оказывается, так же с братом бросил в свое время убиенный впоследствии отец. Впрочем, убийство оказалось чистой мифологемой, поскольку, на основании изучения авторами спектакля документов 1932 года, пионером Павлик никогда не был, донос на отца не писал и никого не убивал: «реальными были только две вещи – то, что я родился и меня убили». Но основной акцент в спектакле ставится не на разоблачении клеветы на неповинного Павлика (факт в той или иной

степени известный), главное здесь – жажда современного подростка: «Я хочу, чтобы папа был!» И частная история отдельно взятой девочки вырастает в спектакле до масштаба темы поиска ценностно-смысловых ориентиров (слово – «ориентиры» – прямо возникает в разговорах Тани с памятником Павлику, главных и единственных героев спектакля) всего нового поколения: «плутая в потемках прошлого, они стараются найти ориентиры в настоящем» (цитата из отзывов о спектакле зрителей в ЖЖ).

В спектакле «Он пропал. net», идущем сегодня на сцене тюменского молодежного театра «Ангажемент» (пьеса Ярославы Пулинович, постановка Олега Гетце) главная героиня Саша страдает от того, что единственно близкий ей человек – родной брат Глеб – не только ей, но всему миру предпочитает своих постоянно обновляемых силиконовых красавиц, секс-кукол, ничем внешне не отличимых от живых людей («делали для секса, а получилось для любви»). Реальные же люди в спектакле пребывают в каком-то сомнамбулическом трансе, они по сути полутрупы, поскольку давно лишены возможности живой любви, да просто – человеческого общения. Таковы Саша и Глеб, таков же разговаривающий только с Яндексом («я спросил у Яндекса») – одна из ключевых фраз спектакля) Мальчик-Гамбургер, с которым познакомилась, придя от отчаяния работать Картошкой в Макдональдсе, Саша. Таково все идущее за ними поколение 16-летних, представленное в спектакле поколением неудавшихся суицидников. На большом экране с большой скоростью несется на зрителя яркая, сверкающая глянцево-рекламными красотами панорама мегаполиса, а на сцене неприкаянно бродят совершенно ошалевшие и потерявшиеся в этом мире постмодернистских симулякров дети, их экзистенциальный мир – образ морга: сцена представляет собой пустое, наполненное холодным искусственным светом пространство, с белыми полиэтиленовыми стенами, от которых при нажатии кнопки мгновенно откидывается единственно нужная здесь мебель – узкие и длинные столы-труповозки.

Но дети *ищут* выход. Не находят, но значим сам факт поиска, надежды, нащупывания новой сверхчувственной парадигмы. Магия сверхчувственного как бы проглядывает в спектакле сквозь реальность повседневной жизни нынешних молодых людей. Оно здесь присутствует, прежде всего, как зияющая дыра, нестерпимая пустота, ведущая рано или поздно к смерти, в том числе и физической (судьба Саши в финале – прямое тому свидетельство). Но присутствует и буквально. Весь спектакль главные герои – Саша и Глеб – ищут отца, который «был такой добрый, красивый, нас любил и всегда нам все прощал», а один раз он ушел и не вернулся, и на мобильном трубку не берет. Зовут отца – имя крупно выведено на экран в начале спектакля – Бакланов Олег Геннадьевич. Заглавные буквы свидетельствуют, о каком Отце идет речь, и спектакль, благодаря такому масштабу, приобретает совсем иное звучание.

Без сомнения, тема «отца» стала в самые последние годы набирать обороты. Пропасть между отцами и детьми в нашей стране, кроме вторжения компьютерной вселенной, помноженной на консюмеристское принуждение, была дополнительно фундирована социально-историческим разломом. И долгий период «отцы», если они не медиазвезды, вообще перестали существовать для детей. (Отчетливо это показано, например, в нашумевшем сериале Гай Германики «Школа» года два назад по Первому ТВ-каналу.) Театр последних лет свидетельствует об изменении ситуации. По стране прошла целая волна студенческих спектаклей по повести Бориса Васильева «Завтра была война». Что само по себе симптоматично. В театре Уральского государственного (ныне – федерального) университета этот спектакль был сфокусирован на совершенно отчетливом смысловом высказывании. Кульминацией спектакля стал монолог Вики Люберецкой, когда ее вынуждают отказаться от отца. Монолог этот об «отцах», от которых нельзя отказываться. Дело не в том, что конкретно папа Вики не виноват, а в том, что от отцов, какими бы они ни были, отказываться нельзя. Иначе – случится непоправимое. За кулисами негромко звучит прекрасная музыка, и совсем негероическая Вика на последней ноте отчаянья высоким чистым голосом обращается прямо в зал с этим убежденным призывом. И всем спектаклем, где нет ни апологетики тому страшному времени, ни саркастического отрицания его, ребята заявляют эту позицию – они НЕ отказываются от своих отцов.

Спектакль, потрясающий по ощущению подлинности, которое идет от юных лиц, от точности и свежести интонации, с которой он сделан, вызывал, кроме всего сказанного, такие мысли: «... вот думаю, чем меня поразил этот спектакль? Наверное, отчетливостью своего высказывания. Спектакли-высказывания сейчас большая редкость. Дефицит идей

на сцене очевиден, реальность дробится, выскальзывает, симулякризируется, не дает промыслить себя и обобщить. Здесь же все было удивительно, потому что «высказывались» не профессиональные артисты – студенты. Высказывались на обшарпанной сцене университетского ДК. Высказывались таким же, как они, студентам, которые сидели на разболтанных скамейках, установленных на этой же сцене, кто-то, правда, стоял, кто-то лежал, разве что, кажется, не висели... И длилось это высказывание в абсолютной тишине, на предельном градусе внимания почти три часа. И происходило оно не в каких-то экспериментальных, острых формах, а через подробное «чтение» знаменитой повести Бориса Васильева» [14. С. 183–184].

Стоит подчеркнуть: эта простота и серьезность, отсутствие внешних эффектов, постмодернистской игры метафор, жанров и сленгов не составляет прерогативы только описанного спектакля. Елена Груева, известный московский театральный обозреватель, в предваряющем слове к лаборатории молодой режиссуры в Екатеринбурге так формулирует особенности нового театрального поколения: «За последние годы центральные театральные вузы страны создали новое поколение отечественной режиссуры. Увлечения их предшественников новыми технологиями, постановочными эффектами, работой на пересечении жанров, выведением на сцену новых персонажей, тем и современных сленгов перестало для учеников Олега Кудряшова, Евгения Каменьковича или Камы Гинкаса иметь абсолютную самоценность... Для молодых важнее умение работать с актером – выстраивать роль в опоре на личность исполнителя и его профессиональный диапазон» [15].

Это то, что касается новой эстетики, а по поводу этики ситуацию сдвига прямо фиксирует крупнейший современный режиссер, недавно возглавивший БДТ им. Г. Товстоногова в С.-Петербурге, Андрей Могучий: «Если раньше для меня был важен набокковский постулат, что ни мораль, ни религия, ни наука, ни история не могут посягать на суверенные границы искусства, то в последнее время все по-другому. Я съездил на фестиваль «Балтийский круг» молодых радикальных ребят, которые с помощью театра выражают свой взгляд на мир. Один спектакль был хороший, другой плохой, это неважно, но там у меня произошел разговор с одним датчанином, который сказал мне: «Да что ваш Набоков, старый русский модернист, кому он сейчас нужен?» Я не поменял взгляд на жизнь, но вдруг понял, что художественность вновь начинает быть тесно связана с неким социальным поступком. И это для меня сегодня существенный аргумент для того, чтобы продолжать делать театр. Этический момент стал превалировать над эстетическими играми, в которые все наигрались» [16].

Завершить описание наблюдений новых «мировоззренческих токов» в современном театре хотелось бы уточнением, что наступающая эпоха не есть линейное возвращение к прежним смыслам и эстетическим формам и что на этот раз для нас, гуманитариев, не будет готовых инструментов анализа, которые необходимо просто освоить и присвоить, как это было с постмодернизмом, в эпоху которого мы по понятным причинам вошли лет на двадцать позднее наших западных коллег. Если мы что-то хотим понимать с происходящим в повседневной жизни людей, надо быть готовым снова пускаться в трудные, опасные методологические поиски иных языков научно-теоретического ее описания. А театр всегда, наверное, будет значимым источником обнаружения новых культурных ценностей, значений и норм – ведь это самый со-временный (в буквальном смысле) вид искусства.

### Примечания и литература

1. Приведу остроумное замечание на эту тему известного социолога культуры: «Как-то, будучи в Германии, я ехал на трамвае из Кельна в Бонн и в трамвайном вагоне увидел плакатик в жанре так называемой социальной рекламы с приведенным в заглавии данного раздела афоризмом. “Clean ist wieder in” – это двуязычный лозунг, где на смеси английского и немецкого языков возвещается о том, что “чистота снова в моде”... Чистота снова в моде. Это не предписание, а информация. Вывод из нее каждый может сделать для себя сам, а может просто воспринять ее как сообщение, не предполагающее никаких выводов. В нем не говорится, что ходить грязным дурно, или опасно, или некультурно. В нем не говорится, что ходить грязным нельзя. Оно как бы предполагает, что люди сами выбирают свой образ жизни и моют руки только тогда, когда они этого хотят и если хо-



тят. ...мода не имеет отношения к метанарративу. Она не связана ни с последующей модой, ни с предыдущей. Она – не прогресс от длинного к короткому или от пастельного к насыщенному и наоборот. Она просто изменение. Новая мода не лучше старой и не хуже. Поэтому можно ходить чистым, а можно – грязным, но, заметьте, чистота снова в моде. Это метанарратив любит выражать себя в патетических призывах типа: “Мойте руки перед едой!”. Мода же как непринудительная, плюралистическая институция ...» // Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. – URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Sociolog/Ionin/\\_Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Ionin/_Index.php)

2. «Многодетная семья должна стать в России престижной и модной», – заявил президент Владимир Путин на заседании Совета по реализации приоритетных нацпроектов и демографической политике. Цит. по: Головкин О. Вводим моду на многодетность [Электронный ресурс] // Православие и мир : ежедневное интернет-издание. – URL: <http://www.pravmir.ru/vvodim-modu-na-mnogodetnost> (дата публикации: 01.03.2013 г).

3. Пелевин В. Empire «V». Амфир «B». – М. : Эксмо, 2006. – 416 с.

4. Цит. по: Вайнштейн О. Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса // Мировое древо. – М., 1992. – Вып. 1.

5. Пост-постмодернизм [Электронный ресурс] // Википедия. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>

6. Постпостмодернизм // Лексикон неклассики. – М. : РОССПЭН, 2003. – 607 с.

7. Филатов С. Христианские религиозные сообщества России как субъект гражданского общества // Отечественные записки. – 2005. – № 6.

8. Брандт Г. А. Церковь и культура: новая встреча в «разломе эпох» // Российский человек в «разломе эпох»: Quo vadis? : материалы XV Международной научно-практической конференции Гуманитарного университета (Екатеринбург, 26–27 апреля 2012 г.). – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2012. – Т. 1. – 724 с.

9. Самое главное в церковной жизни [Электронный ресурс] // Преображенское содружество малых православных братств : сайт. – URL: <http://www.psmb.ru/obshchinnobratskaja-zhizn/istorija-sodruzhestva/statja/samoe-glavnoe-v-cerkovnoi-zhizni/> (дата публикации: 20.08.2012 г).

10. В этой связи интересно привести суждение самого сегодня, наверное, читаемого журналиста, писателя, словом «властителя дум» (причем либерально ориентированного) Дм. Быкова о том, что России «нужна православизация»: «Я думаю, что христианство как русская национальная философия вполне может сработать». Цит. по: 2012 : Молодежь вне политики. Политика вне молодежи [Электронный ресурс] // Радиостанция «Эхо Москвы» : сайт. – URL: <http://echo.msk.ru/programs/year2012/922867-echo/> (дата публикации: 31.08.2012 г).

11. Автор данных строк в одной из своих рецензий не могла скрыть данного воздействия спектакля даже на уровне самой интонации, темпо-ритма статьи: «*Несколько лет назад в спектакле «Кислород» человек по имени Иван с лаконичной яростью Заратустры назвал, наконец, то, что давно витало в воздухе. А точнее, напротив, означил, что в воздухе этом уже ничего не витает, не летает, не танцует, не живет. Все задыхается, падает, рушится, умирает. И даже Бог с его заповедями, и в первую очередь Бог с его заповедями. И победит тот, кто не знает Бога, не слышит его заповедей, потому хотя бы, что оттягивается в это время в наушниках. И потому ему ничего не стоит нарушить даже главную из заповедей, две главные из заповедей, и наполнить легкие до краев чистым кислородом, и дышать, и танцевать, и витать со/за своей огненно-рыже-волосой возлюбленной по воздуху, рассекая уличные пространства мировых столиц...» (Брандт Г. А. Устами Заратустры... // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 4. – С. 84).*

12. Быков Дм. На пустом месте. – СПб. : Лимбус Пресс, 2008. – 328 с.

13. «Иллюзии» Вырыпаева победят смерть любовью на сцене «Практики» // Weekend : группа сайтов РИА Новости [Электронный ресурс]. – URL: <http://ria.ru/theatre/20110930/446439730.html> (дата публикации: 30.09.2011 г).

14. Брандт Г. А. Трагедия «отцов» // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 3. – 194 с.

15. Щербакова Н. Свердловская драма ставит театральные «Опыты» // JustMedia : информационно-аналитический портал. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.justmedia.ru/news/culture/133306> (дата публикации: 17.04.2012 г.).

16. На вопросы «Петербургского театрального журнала» отвечает Андрей Могучий // Петербургский театральный журнал. – 2006. – № 3(45). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/45/ptj-questions-45/otvechaet-andrej-moguchij>