

Наше положительное задание — обновить в себе дух, утвердить свою русскость на новых, национально-исторически древних, но по содержанию и по творческому заряду обновлённых основах... России нужен новый русский человек, с обновлённым — религиозным, познавательным, нравственным, гражданским, собственническим и хозяйственным — укладом.

И. А. Ильин. Наши задачи

Большой драматический — крупнейший, наряду с Александринским, драматический театр Петербурга.

Сегодня этот театр переживает глубочайший творческий кризис и находится в состоянии деградации — идейной и художественной. В такой связи представляется полезным вспомнить некоторые предыдущие этапы его развития, восстановить эстетический камертон.

Напомним историю возникновения театра. Здание построено в 1878 году. Регулярные спектакли на его сцене начались с 1895 года, когда здание было арендовано труппой Литературно-художественного общества, организованного на паях А. С. Сувориным, а также П. П. Гнедичем и П. Д. Ленским. Вскоре Суворин стал единственным владельцем. В обиходе театр стали называть Суворинским, а после смерти владельца (1912) он стал официально носить его имя.

В эпоху революции, в 1919 году театр был преобразован и стал называться Большим драматическим театром (БДТ). В советские годы (1932) ему дали имя М. Горького, который наряду с А. В. Луначарским и артисткой М. Ф. Андреевой был причастен к рождению нового коллектива. Но решающую роль в его формировании тогда сыграл первый поэт эпохи Александр Блок — он с юности был влюблён в театральное искусство. И был рад назначению на пост художественного руководителя БДТ.

С 1992 года БДТ носит имя Г. А. Товстоногова.

Однако, если мы уважаем своё национальное наследие и пропагандируем идею культурного преемства, то (говоря о названии театра) справедливее было бы вернуть ему первоначальное наименование — имя великого деятеля русской культуры Алексея Сергеевича Суворина. Надо полагать, что в дальнейшем, с утверждением национальных основ русской государственности, это и произойдёт.

Организации БДТ сопутствовала ясная и цельная декларация — рождённый в мятежные революционные годы, он был задуман как театр героической драмы, высокой трагедии и высокой комедии, как театр романтического направления. Эта программа определила его искания начальной поры.

Но формула романтического искусства не могла исчерпать всех особенностей творчества театра и в дальнейшем корректировалась. Не однажды менялось русло его поисков, резкие повороты претерпевала репертуарная политика, эволюционировал сценический стиль. С приходом новых руководителей провозглашались иные режиссёрские установки, которые иногда оказывались весьма далёкими от первоначальной программы.

Справедливо мнение, что в искусстве БДТ, в пестроте и многообразии спектаклей, в противоборстве сценических направлений прощупываются некоторые тенденции, сохранявшие силу на протяжении многих лет. Речь идёт о стремлении театра к спектаклям монументального, зрелищно-масштабного характера, к богатству сценических средств. С блоковским пониманием театра как “хоровода муз” сопрягаются последующие искания “синтетического спектакля”, когда БДТ осваивал новейшие достижения смежных искусств, техники, машинерии.

Лучшие спектакли БДТ первой поры пронизаны пафосом защиты духовных ценностей, коренных традиций русской и мировой театральной культуры. В накалённой атмосфере времени большевистский лозунг “культурной революции”, кружа головы, трактовался как призыв к разрушению старого, как необходимость истребления традиций. Но Большой драматический, ведомый Блоком, стал важным художественно-просветительским центром, где новое в сценическом творчестве не мыслилось в разрыве с великим классическим наследием. Блок стремился к тому, чтобы “показать народу лучшие образцы европейской драмы”, русскую классику.

Эти стремления тесно связаны с блоковским пониманием роли культурного наследия в целом. Поэт полагал, что в “катастрофическое” время великие культурные ценности “надо не прятать, а явить миру, и явить так, чтобы признали их неприкосновенность, чтобы сама жизнь защитила их”. В этом Блок видел историческую миссию искусства, и только таким ему представлялся “путь спасения духовных наследий”.

Блок и его соратники в театре не мыслили искусства в отрыве от социальных и политических проблем, выдвинутых эпохой. “Всякий переворот, совершающийся в человеческой истории, — писал Блок, — прежде всего выдвигает вопрос о “правах человека” на жизнь, об обязанности каждого человека принять участие в создании того, что делает жизнь более совершенной, прекрасной и правдивой”. Поэт считал невозможным для художника “быть вне политики... замыкаться в эстетизм и индивидуализм”.

Просветляющую мощь искусства руководитель БДТ видел в трагическом потрясении человека. Не отвергая героики, Блок полагал необходимым отразить трагические “сложности мира”. И не случайно, отбирая репертуар, именно трагедию он назвал “насушным хлебом для нашего времени”.

Известный критик Ю. А. Головащенко писал, что Блок понимал романтизм “гораздо более широко, чем это присуще историкам и теоретикам, видевшим в романтизме только определённую школу”, что для поэта сердце романтизма — в удесятёрённой силе жизни, в великом реализме большого стиля. Головащенко справедливо заметил, что в этом сказалась его “приверженность к традициям непременно русским”.

* * *

В последующие десятилетия путь БДТ (как и большинства других театров) пролегал в искусственных, догматически регламентированных границах так называемого “социалистического реализма”. Идеино-эстетические позиции театра были деформированы. И репертуар, и исполнительское искусство были скованы усреднёнными требованиями конформистского подхода и политической рептильности.

В конце эпохи сталинского тоталитаризма, к 1950-м годам в БДТ явственно обозначились черты стагнации и обезличенности, стала обычной чехарда руководителей (в 1949–1954 годах сменились четыре главных режиссёра).

Новый этап биографии БДТ обозначился с назначением на пост художественного руководителя режиссёра Г. А. Товстоногова (1956). Этот период продолжался до его смерти в 1989 году.

Нет сомнений в том, что Товстоногов был профессионально одарённым режиссёром, обладавшим сильной организаторской волей. Он чутко улавливал социально-политическую атмосферу времени, соответственно формировал репертуарную линию. Выбор драматургии иногда оказывался весьма актуальным, в его предпочтениях нередко преобладала классика, и прежде всего, русская классика. Произведения титанов русской литературы служили прочной опорой в укреплении и развитии художественных достижений БДТ.

Успехам театра содействовало и то, что Товстоногов был приверженцем традиций русского сценического реализма, последователем школы МХАТ. Режиссёр являлся сторонником принципов психологической правды, декларативно и на практике опирался на великое наследие корифеев – К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Многие спектакли БДТ той поры рождались от жизни, были пронизаны психологической достоверностью, привлекали неожиданностью трактовок (иногда достаточно спорных). Этому способствовала и сильная труппа, творчество артистов, многие из которых были воспитаны в традициях МХАТ, реалистической школы. Искусство исполнителей основывалось на системе перевоплощения, следовании принципам переживания, органической естественности в раскрытии чувств. В формировании труппы артистов Большого стиля – очевидная заслуга художественного руководителя.

Выбирая репертуар, руководствуясь его соответствием историческому моменту, Товстоногов порой не чурался и откровенной конъюнктурности. Например, в 1949 году он поставил идейно фальшивую, лакейски панегирическую пьесу о Ленине Ш. Дадиани “Из искры”, за что тут же получил Сталинскую премию первой степени.

Не стыдился Товстоногов прибегать и к плагиату. Например, при постановке пьесы Вс. Вишневского “Оптимистическая трагедия” (1956, Александринский театр) спектакль имел отчётливо узнаваемое сходство с одноимённой предвоенной постановкой А. Я. Таирова в Камерном театре. Однако за него Товстоногов тут же получил премию – уже Ленинскую. Официальные власти и тогда, и в последующем относились к режиссёру угодливо-покровительственно.

На начальном этапе своей деятельности в БДТ Товстоногов поставил ряд спектаклей по русской классике: “Идиот” (по Достоевскому), “Мещане”, “Варвары” М. Горького, “Горе от ума” Грибоедова, “Три сестры” Чехова, “Ревизор” Гоголя. Они имели зрительский успех, обусловленный и блистательной игрой актёров, и трактовками, имевшими отзвук в общественной атмосфере. Влияние происходивших в стране больших перемен (“оттепель”) ощутимо сказалось на истолкованиях спектаклей.

Товстоногов обладал умением вскрыть конфликт пьесы, заострить его, успешно преодолевал хрестоматийно-избитые версии, умел добиваться от актёров тщательной психологической разработки характеров. Резонанс его спектаклей усиливался эпатажно-фрондёрскими сценическими приёмами, к которым порой прибегал режиссёр, и их легко обнаружить в постановках. В целом идеалы и ценности русской национально-патриотической культуры (как и её религиозные подтексты) не были родственны и близки его менталитету, а может быть, и чужды ему. Подчас мировоззренческие позиции режиссёра неизбежно приводили к искажённому восприятию произведений русской классики, что отразилось и на сценических истолкованиях. Это можно заметить на ряде спектаклей БДТ 1970–1980-х годов.

В спектакле “Тихий Дон” (1977) с режиссёрским нажимом изображалась ярость схваток, братоубийственной ненависти, горячка взаимоистребления. Такое болезненно-пристрастное нагнетание смерти вытеснило главные у Шолохова мотивы – поиск народом правды, мучительную сложность конкретных судеб, трагизм гражданской войны. Спорной оказалась и трактовка Григория Мелехова (арт. О. Борисов). Товстоногов, следуя вульгарно-социологической концепции, сложившейся на прошлом этапе советского литературоведения (позднее успешно опровергнутой), воспринял Григория Мелехова человеком чужим и обречённым, якобы не признавшим народной правды и не заслуживающим “симпатии”. Против такого упрощения предостерегала русская критика (например, П. Палиевский), да и сам Шолохов прямо сказал: “Концепция” об отщепенстве Григория Мелехова давно выброшена на свалку”.

Спектакль “История лошади” (по повести Л. Толстого “Холстомер”, 1976) был поставлен Г. Товстоноговым в жанре мюзикла, он привлекал богатством выразительных средств, актерскими достижениями и, прежде всего, трагедийными чувствами Е. Лебедева в роли Холстомера.

Чередой возникали на сцене взлёты и падения жизни Холстомера-Лебедева. В них отчётливее всего был слышен скорбный толстовский голос. Высоко поднимая образ Лошади, писатель мучительно переживал падение человека, восставал против небратства мира, против корысти и эгоизма, против бесчеловечного собственнического инстинкта. “Христианства нет” — эта фраза из повести и выражала сокровенную её боль. Сцены безвинных мучений и вспышки радости главного героя — лучшие мгновения спектакля.

Но многое, что существовало за пределами исполнения роли Холстомера, представлялось весьма спорным. Табуну лошадей, которых играли артисты, отведено большое место. Табун олицетворял силу, противостоявшую Холстомеру: лошади садистски, глумливо и безжалостно избивали беззащитного мерина. Здесь надламывались нравственные устои повести.

Братское, общинное, коллективистское у Толстого в спектакле подменялось скотским, табунным, стадным. Порывы духа были связаны лишь с судьбой Холстомера. Всё, окружавшее его, являло собой всеокрушающую власть плоти и похоти. Низменно-физиологические мотивировки сплетались в плотную ткань. И возникло ощущение, что высокая драма жизни Холстомера низводилась к животному-биологическим неудачам, на которые он обречён как “пегий” и как “мерин”.

Соскальзывание к балаганной театрализации (мюзикл!), акценты на игровых началах, на лицедействе и эксцентричных метаморфозах, конечно, сказались на содержании. Насмешливая тональность действия мешала увлечь зал чувством сострадания. И в этом отчётливее всего отразилось противостояние, агрессивная фамильярность по отношению к Толстому. Были утрачены границы нравственного абсолюта, который так незыблем у писателя. То, что с “Историей лошади” БДТ объехал множество стран, не меняло сути дела.

Напомним, справедливости ради, что Товстоногов в прошлом обнаруживал иной подход к русской классике (“Идиот”, “Варвары”, “Мещане”). В этих спектаклях Большой драматический доверчиво шёл навстречу литературе. И, творя рука об руку с великими авторами, имел успех: спектакли сохраняли и одушевляли великое в русском наследии — его нравственную взыскательность, его правдолюбие и гражданственность, веру в справедливость. Имея репутацию “режиссёрского” театра, Большой драматический тогда (конец 1950-х — 1960-е годы) обнаруживал и признаки, в лучшем смысле слова, театра “литературного”.

Находясь в контексте русской театральной культуры, Товстоногов в своём творчестве, в конечном счёте, проявил себя художником либерально-космополитического направления, а на последнем этапе своей деятельности и с русофобскими тенденциями (например, спектакль “Смерть Тарелкина”). Не потому ли режиссёр всегда был заботливо обласкан кремлёвской властью, которая исповедовала мараматический, русофобский интернационализм и насаждала фальшивую антирусскую концепцию новой “общности”, названной “советским народом”. Товстоногов имел несметное количество правительственных наград, далеко обойдя в этом многих своих коллег. Скажем, даже великие Станиславский и Немирович-Данченко имели таких поощрений многократно меньше.

Товстоногов — народный артист СССР, Грузии и Дагестана (!), Герой Социалистического Труда, имел три ордена Ленина, две Сталинские премии, Ленинскую премию, две Государственные премии СССР, был депутатом Верховного Совета СССР, доктором искусствоведения, имел звание профессора, заведовал кафедрой режиссуры и т. д. и т. п. Иногда предпринимались попытки представить Товстоногова чуть ли не гонимым диссидентом, якобы противостоявшим официальной идеологии. Факты опровергают подобное предположение.

В 2015 году отмечалось столетие со дня его рождения. В СМИ прокатилась волна восторженных публикаций. Однако сопровождавшая юбилей апологетика творчества и личности режиссёра вряд ли была адекватна его достижениям и имела отпечаток сильных преувеличений.

Невозможно обойти вниманием и некоторые индивидуальные особенности личности Товстоногова. Его агрессивная диктатура в сфере руководства

своим театром (“Театр – это добровольная диктатура”, – говорил он), противодействие любой конкуренции – никакие внештатные постановщики к работе в БДТ не подпускались – производили отталкивающее впечатление. Вряд ли укладывалась в этические нормы и его патологическая нетерпимость к критике, резкие, всегда беспощадные, разносные выпады (вплоть до идейно-политических доносов) против инакомыслящих, против тех, кто позволял себе малейшее несогласие или порицание творчества “мэтра”, кто спорил с его трактовками произведений, вступал в полемику с идейно-художественной позицией руководителя БДТ.

Неудивительно, что Товстоногов не готовил и не оставил по себе преемника. После его смерти в театре возникла обычная для таких случаев режиссёрская чехарда. Дольше других в должности художественного руководителя оставался грузинский режиссёр Тимур Чхеидзе (2004–2013). В этот период афиша была весьма пёстрой, репертуар был ориентирован на зарубежную обывательскую драматургию, русская классика почти исчезла со сцены БДТ.

Начавшееся ещё при Товстоногове постепенное падение авторитета и зрительской популярности театра продолжало нарастать. Всё отчётливее становились черты деградации. Загадочно прозвучало объяснение Тимуром Чхеидзе “причин” своей добровольной отставки: “Сейчас, наверное, настало время, когда БДТ нужны перемены, на которые лично я не могу пойти. Многие называют меня ретроградом...”

В 2013 году новым художественным руководителем БДТ Министерство культуры назначило 52-летнего режиссёра А. А. Могучего. По базовому образованию он инженер авиаприборостроения. Режиссуре обучался в Ленинградском институте культуры, в театральном смысле достаточно маргинальном учебном заведении. К этому времени Могучий был известен как основатель “независимой” группы под названием “Формальный театр”, творчество которого характеризовалось очевидным уклоном к европейскому авангардизму. Показателен выбор Могучим для своих первых спектаклей в этом театре пьес “Лысая певичка” Э. Ионеско, “Эндшпиль” С. Бэкета (1989, 1990), оба автора – классики европейского театрального авангарда.

В последующей биографии Могучего поражает художническая всеядность. Он ставил спектакли в театре “Балтийский дом”, в Мариинском театре, в “Приюте комедиантов”, в цирке на Фонтанке, в Смольном соборе, но, пожалуй, более всего – в Александринском театре. В лице его руководителя В. Фокина молодой энергичный режиссёр нашёл единомышленника, учителя, покровителя и соратника.

Влияние Фокина-авангардиста – идейное и эстетическое – прослеживается в спектаклях Могучего на разных сценах.

В первые сезоны его руководства БДТ явились на свет очень разные по стилю постановки. “Алиса” с участием А. Б. Фрейндлих – спектакль по мотивам сказки Льюиса Кэрролла “Приключения Алисы в стране чудес” – был реализован на “второй сцене” БДТ, возможно, в качестве реверанса премьерше театра.

Манифестный характер, раскрывающий мировоззрение и эстетику режиссёра, имели “Что делать?” по одноимённому произведению Н. Г. Чернышевского (2014), “Пьяные” современного российского автора И. Вырыпаева (2015), “Гроза” А. Н. Островского (2016).

* * *

Фабульно спектакль “Что делать?” близок оригиналу: вечный треугольник – одна дама и двое претендентов. Текст романа “пропущен через блендер” режиссёрской фантазии – создана “окрошка” из обрывков текста, реплик, диалогов, авторских отступлений. В некоторых сценах возникает загадочная дама с металлическим рупором в руках по имени Красота (В. Павлова), она изрекает на публику пошловатые нравоучения, даёт маловразумительные оценки происходящему вокруг неё.

А. Могучий, объясняя свой выбор темы, заявлял: “Мы живём в тревожное время, когда будущее туманно, а в головах – хаос и неразбериха. Самим названием романа Чернышевский поставил сакральный для нашей страны вопрос...”

Ответ не найден”. Красноречивое признание. По ходу спектакля нарастает недоумение: не присутствуют ли “хаос и неразбериха”, прежде всего, в голове постановщика?

Для мало-мальски образованного и мировоззренчески просветлённого русского человека роман “Что делать?” – давно перевёрнутая страница отечественной культуры. Художественно убогий памятник начальной эры российского нигилизма, безбожности и русофобии. Самое содержательное и запоминающееся в произведении – его название. . .

Следуя своей капризной и многосуетливой фантазии, А. Могучий, по его словам, задумывал “Что делать?” как “спектакль-семинар, спектакль-диспут”. Пространство организовал по аналогии со стандартными университетскими лекционными залами. И потому партер БДТ превратили в амфитеатр, сцену – в подобие “кафедры”, а зрительный зал был замыслен как “аудитория”.

Громадность металлической конструкции свидетельствует не только об экстравагантности создателей спектакля, но и, видимо, о безграничных финансовых возможностях театра.

Режиссёру не свойственно соблюдать логику в развитии сценического действия. Оно напоминает поток взбудораженного сознания постановщика, который выплескивает свои фантазмы в произвольной последовательности.

Разумеется, никакого “диспута” или “семинара” в спектакле не возникает. И потому очевидна вся несурезность воздвигнутой громоздкой конструкции. Пространство сцены раздвинуто до её крайних границ и напоминает громадный сундук (художник А. Шишкин). Персонажи в сопоставлении с космическими размерами площадки кажутся мелкими букашками, насекомовидными существами. Одетые в темно-серые одежды, они ассоциируются с тараканами. Не у них ли заимствована система движений – то замедленных, то судорожно-торопливых. Такой, кафкианский взгляд на человека, видимо, сопряроден создателям спектакля.

Сцена почти свободна от аксессуаров. Лишь несколько столов на колесиках, настольная лампа на одном из них. В глубине – чёрное пианино. В центре – старинный венский стул, перед ним – тазик с водой (тараканы любят воду). Вместо задника – громадный экран, на котором периодически отражаются движения артистов.

Формление аскетическое. Пространство поделено между чёрным и белым цветом: слева – чёрные колонны и чёрный пол, справа – белый пол и белые колонны. Палитра исчерпывается бело-чёрным противостоянием. Таково олицетворение добра и зла в спектакле.

В одном из эпизодов планшет сцены разворачивается, открывая напоминающий могилу провал. У его края лихорадочно суетится Вера Павловна (Н. Александрова), поспешно сгребая туда разбросанные вокруг сухие листья. Разгадывая эту экстравагантную шараду-метафору, можно предположить, что листва – это тот человеческий мусор, то “большинство”, которое, по слову Кирсанова (Е. Медведев), “не хочет ничего менять”. Театр развивает заявленную тему “борьбы старого с новым” . . .

Чёрно-белое зияние опустошённой сцены угнетает своей безжизненностью. Художник спектакля А. Шишкин, очевидно, находился под воздействием шарлатанских дурачеств К. Малевича с его убогой игрой чёрно-белыми геометрическими формами.

Пытаясь связать воедино фрагменты спектакля, театр придумал роль “Автора” (Б. Павлович), которому и поручено разъяснять зрителям логику сценического действия.

Именно “автор” и начинает спектакль длинным витиеватым монологом, знакомя зрителей с сюжетом. Позднее он же комментирует происходящее, пытаясь подогреть гаснущий зрительский интерес к событиям на подмостках. Так возникает и провокационный текст, как бы от имени возможных “ортодоксальных” критиков постановки: “Где молодые революционеры? На сцене покажут обыкновенное глумление над классикой на бюджетные деньги”. Неоспоримая истина этих слов облечена в форму игрового, ёрнического “самосуда”.

В другом эпизоде “автор”, подначивая задремавшего зрителя, может заявить: “Скука – это воспитание и признак воли и стойкости у тех, кто досидит до конца”. Зрелище, предъявленное театром, и в самом деле занудно, скучно и утомительно (зал постоянно клонит в сон). Предвидя подобную реакцию, театр утешает зрителей информацией о том, сколько продлится спектакль

(всего-то 2 часа 15 минут). Однако не помогает и скороговорка, с которой изъясняются сценические герои, стремясь приблизить финал.

Понимая, что идеологической схоластикой ограничиться было бы постыдно, театр вторгается в пространство ключевых понятий современности – патриотизм, истина, справедливость, мудрость народа. Однако в звучащих со сцены рассуждениях как раз отсутствуют и патриотизм, и истина. Начиная с обобщения: “Мы, русские люди, невежественны”.

Конечно же, не могла не прозвучать реплика, возможно, особенно дорогая авторам спектакля: “Где уж с таким народом новые порядки заводить!” “Патриотизм, то есть любовь к отечеству, – хорошая вещь?” – спрашивают со сцены у зала. Театр явно хочет возбудить сомнения на этот счёт. И выдвигается шулерское противопоставление: “Но ведь есть и любовь к истине... Любовь к отчизне создаёт героев. Любовь к истине создаёт мудрых людей. Любовь к отечеству без любви к истине разделяет (! – М. Л.) людей”. Фальшивость этой софистики очевидна всем, кто обладает развитым гражданским, историческим и национальным самосознанием. Ведь патриотизм, равно как и любовь к своему народу, к своей нации, и есть основополагающая истина, формирующая “мудрое” мировоззрение человека.

Пещерность подобных размышлений “автора” вполне адекватна его затрепанному облику. Мятые брюки, чёрная майка, потрёпанная курточка-обдергайка, стоптанные башмаки. Встретишь такого на улице – можешь принять за бомжа. Невольно возникает шальной вопрос: всё же “автор” в спектакле – это кто? Чернышевский, изъятый из тюремного каземата, или режиссёр Могучий, который ведь тоже автор – сценических “мотивов” по Николаю Гавриловичу?..

Разрушают “четвёртую стену” спектакля не только эскапады “автора”, но и вполне житейские реплики других персонажей. Например, мать Веры Розальская (ИрUTE Венгалите) может заговорить языком актрисы – исполнительницы роли, – выражая тревогу, успеет ли она после спектакля на метро, или придётся возвращаться домой на такси... Нынче это называют “осовремениванием” искусства.

Омерзительным представлен Рахметов (В. Княжев). Он появляется с профессорским портфелем и миниатюрной дощечкой, утыканной гвоздями (подкладывает под голову, когда спит?). Одет крайне неряшливо, в рваных ботинках на босу ногу. Постоянно почёсывается – от блох или вшей? Изъясняется невнятной скороговоркой. Одним словом, ещё один вариант “нового” русского человека.

Священник обрисован как классовый враг – циничный стяжатель, соглашается венчать лишь после получения мзды, полученной от Кирсанова (Е. Медведев). Подобные эпизоды подтекстовываются под формулу “разумного эгоизма” – её возглашает на сцене “автор”.

Кирсанов – главный резонёр в спектакле. Всех учит, наставляет, проповедует. Он недоволен тем, что “большинство не хочет ничего менять”, и убеждён в том, что “если изменить условия, то изменится и сам человек”. Нет сомнений в том, что это мысли и самого режиссёра, сторонника позитивистской, материалистической философии, которой были одержимы российские революционные демократы. Как будто и не минуло с той поры полутора столетий, наголову сокрушивших подобную глупость. “Условия” радикально менялись, но “человек” оказывался всё той же “тварью дрожащей” или с гонором “сверхчеловека”, превосходя в своём эгоизме все границы “разумного”.

Кирсанов же выступает и проповедником свободы: “Свобода превыше всего, выше жизни”. Правда, на поверку оказывается, что это свобода, прежде всего, чувственных отношений мужчины и женщины, доступность “удовольствия”, которое они могут доставить друг другу. Сценические герои мучительно ищут выход из злополучного любовного “треугольника”. Сомнения разрушает истинно “новый” человек Рахметов. Для него ничего не значат бытующие, а значит, “устаревшие” нормы: “Вы могли бы жить втроём, к чему ваши мучения?”

Конечно, “новым” очень хочется предстать и режиссёру А. Могучему. И в эстетику спектакля вводятся неожиданные и даже ошарашивающие приёмы. Многие сцены дублируются на установленном вместо задника экране, для этого используется специальный проектор. Видимо, для слабовидящих или просто дебилоидных зрителей. Используется и оригинальный саундтрек. Действие сопровождается звуками вокального ансамбля, в программке

к спектаклю он обозначен как “хор festino” (дирижер А. Макарова). Издаваемые им ухорезные завывания очень схожи с гудением мартовских котов или с ритуальными камланиями шаманов. Эти нервические глоссолалии вполне органичны стилю спектакля, даже и тогда, когда они заглушают текст персонажей. Заметим, однако, что приём этот – из режиссёрской палитры В. Фокина (худрука Александринского театра), не напрасно же Могучий там практиковался...

Всячески выделяя стержневую для спектакля тему свободы, театр выдвигает в центр действия и Веру Павловну. Уже в начале сценического действия сделан акцент на её первой реплике: “Я хочу быть свободна, не хочу никому быть обязана ничем, не хочу, чтобы кто-нибудь говорил мне: “Ты обязана сделать это для меня!” Нет, я хочу делать только то, чего буду хотеть. И пусть другие делают так же, я не хочу ни от кого требовать ничего, я не хочу стеснять ничьей свободы, и сама хочу быть свободной”.

И последующим поучениям героини театр уделяет повышенное внимание. Вот она говорит, что более не верит в пользу мастерских. Затем убеждает нас в том, что чаемое ею *царство свободы* “начинается там, где есть удовольствие от труда”. Признаётся, что в снах видит “другое небо”, “наш мир” ей представляется “крохотным”, и в нём человечество “плачет” – в этот момент зажигают свет в зрительном зале (может быть, проверить, кто плачет, а кто – нет). Одновременно резко усиливаются завывания “хора festino”.

Под этот эксцентричный аккомпанемент героиня обращается к залу, повторяя назидательные пошлости либертинской идеологии: “Только тот любит, кто помогает женщине подняться до независимости”.

Завершая действие, театр успеваает нагромоздить перед зрителями множество проблем. Свобода, семейные ценности и жизнь в “треугольнике”, смысл труда, женская эмансипация, аскетизм или гедонизм как выбор бытия. Ясного ответа на эти вопросы зритель не получает. Модный приём европейского модерна – так называемый “открытый финал”.

Интерпретируя произведение, режиссёр последовательно убеждал зрителей в том, что свобода – наивысшая ценность из всех. Но не снимается ли этот мотив финальной сценой, где Вера Павловна произносит свою последнюю реплику “Я чувствую пустоту”? Правда, не вполне ясно, к такому ли итогу она стремилась. Ведь пустота – тоже мера свободы, в ней можно увидеть и освобождение от всего: от Бога, совести, долга, ответственности за близких, в конце концов...

Проблема женской эмансипации, волновавшая Чернышевского, в XX веке едва ли не окончательно разоблачена как уродливо понятое восприятие женской природы, женского призвания и самой сущности так называемой эмансипации. Новизна “новых людей”, созданных писателем и представленных на сцене БДТ, заключена в радикальном отторжении от веками сложившихся, консервативных, Богом установленных религиозно-нравственных канонов и ценностей. И спор об их правоте – не пустой ли спор?

* * *

Не исчерпав своей творческой мощи в “Что делать?”, А. Могучий с удвоенной силой проявил своё дарование в следующей постановке – “Пьяные” по пьесе И. Вырыпаева, избрав путь агрессивной скандальности и эпатажа. Такой степени расхристанности, вседозволенности, хулиганского произвола и вызывающего цинизма, пожалуй, не видел ни разу в жизни! Название спектакля реализовано на подмостках в самом буквальном виде. Все персонажи изображают состояние хронического алкогольного опьянения. С маниакальной назойливостью театр демонстрирует все возможные формы этого состояния. Перед зрителем развернута настоящая энциклопедия походки, поз, падений, корчей, рвотных рефлексов, косноязычия и ругательств, на которые способен сильно пьяный человек. Чтобы зал не забывал, кто перед ним, над сценой постоянно высвечен большими красными буквами транспарант со словом “Пьяные”.

Действие распадается на череду эпизодов со множеством персонажей, функции которых в пьесе можно разгадать, лишь заглянув в программку: муж, жена, подруга, банкир, менеджер, заместитель управляющего, проститутка.

По сути, эти обозначения не имеют реального отношения к одномерным, не индивидуализированным и очень похожим друг на друга сценическим героям. Главное в них – они пьяные. Поскольку произносимый актёрами текст часто невнятен и неразборчив, по экрану позади сцены для вразумления зрителей пущена бегущая строка, повторяющая реплики.

Сквозь мельтешение эпизодов прорезается и некое “сквозное действие”, личные отношения двух пар: Лоуренс – Магда и Густав – Лора (исполнители соответственно: В. Реутов – А. Кучкова и Д. Воробьёв – М. Игнатова). Их взаимодействие напоминает развлечения вошедших нынче в моду свингеров (обмен женами-мужьями).

Приподнятый планшет сцены огорожен перилами и очень похож на загон для скота (художник А. Шишкин). В этом пространстве и извиваются, корчатся, дерутся, хохочут, извергают нецензурную брань антропоидные рептилоиды – персонажи спектакля.

По мере развития действия события и текст всё более насыщаются диалогами, монологами и даже заклинаниями, имеющими некоторое отношение к смыслу и предназначению человеческого бытия. Многократно упоминаемое слово “Господь” звучит рядом с матерщиной, назойливым повторением выражений (прости, Господи! – **М. Л.**) “говно”, “говняный”, “е. аный” и т. п. Острое ощущение кощунства и наглой мерзости вонзается в душу и вызывает протест и возмущение.

Звучащие словесные непотребства приобретают характер гнусной, оскорбительной для человека с нормальной психикой и нравственным чувством ёрнической скандальности и богохульства. Происходит уравнивание высоких, сакральных категорий Бытия и самых низменных понятий и чувств. Одновременно нагнетаются диалоги о “вранье”: “Мы все врём, и поэтому мы все в говне”. Очень знаменательно это словечко “все”...

Если в спектакле “Что делать?” на главный вопрос, по признанию самого постановщика, ответа не нашлось, то в “Пьяных” ответ звучит с обескураживающей прямоотой. С параноидальной одержимостью с подмостков многократно повторяется, что смысл жизни человека – в его физиологических отправлениях.

Конечно, в пьесе и в спектакле речь идёт о России. Кого могут обмануть иностранные имена персонажей (весьма неуклюжее прикрытие русофобии и дешёвого, злобного фрондерства). На сцене воспроизводится атмосфера пьяного угара: отвратительные ругательства, агрессивные стычки, поток нецензурной лексики. От предсказуемой критики режиссёр пытается оборониться загадочным указанием в “программке” к спектаклю: “В спектакле используется нормативная (?! – **М. Л.**) бранная лексика”... Уверенный в своём праве определять “нормативность”, театр не заметил саморазоблачительности своего комментария: богохульство и отвратительная лексическая грязь признаются им “нормой” языка! А согласится ли с этим зритель? Ответ сквернословов можно предвидеть: *пипл всё схавает...*

Ничуть не удивили одобрительные отклики в печати о спектакле “Пьяные”. В господствующей театральной среде у Могучего множество единомышленников. Например, критик Л. Шитенбург писала: “В вечер премьеры “Пьяных” БДТ впервые за десятилетия выглядел очнувшимся после долгого сна, так похожего на смерть. При этом он не поступил ничем – ни мастерством, ни респектабельностью. На одной из самых главных театральных сцен страны торжествовал добротный и не лишённый шика “большой стиль”, не имеющий ничего общего с маргинальными “авангардными” опытами, которыми стращают легковёрных зрителей, подозревающих Могучего в крамоле”.

Разумеется, спектакль был удостоен премии “Золотая маска” в двух номинациях, а А. Могучий получил награду как “лучший режиссёр в драме” (2016). Так узаконивается сценическое паскудство, извращается предназначение искусства, так создаются театральные мифы... Так возникает противостояние двух сил. Используя название книги А. Солженицына “Двести лет вместе”, можно сказать, что за двести лет эти две силы, оба народа – “большой” и “малый” (в терминологии И. Шафаревича из его классического труда “Русофобия”) – так и не смогли достичь гармоничных взаимоотношений, а их сосуществование обернулось отвратительной химерой.

Подытоживая, скажем, что спектакль “Пьяные” кладёт начало новому этапу в движении современной российской авангардистской сцены – этапу развития театра, окончательно обрушивающего опоры всякого приличия,

благонаравия и благопристойности, взрывающего фундамент русской православной культуры. И не только потому, что бесстыдная брань звучат в спектакле бесщётное число раз... Идолом в этой системе стал хомо эректус фекалис — человек оскотинившийся, утративший образ и подобие Божие. Но — в сиянии демонических “золотых масок”...

* * *

Увенчанный премиями (“лучший режиссёр!”), обласканный восторгами критики и одобрением “инстанций”, А. Могучий вполне уверенно, зная, что надо делать, подошёл к воплощению следующего произведения — “Грозы” А. Н. Островского.

Спектакль начинается со стремительного выхода на авансцену трёх персонажей, которые, как выясняется, символизируют любовный треугольник пьесы (Тихон Кабанов, Борис, Катерина). Выход сопровождается оглушительным грохотом огромного барабана, установленного у боковой кулисы. Возникшие фигуры — в лапсердаках и с цилиндрическими шляпами на головах — представлены в монструозном виде: разинутые рты, искажённые гримасами лица, трясущиеся в припадке “болезни Паркинсона” руки. Одержимые конвульсивными сексуальными порывами, они попеременно взасос целуются друг с другом. И не возникает сомнений, что перед зрителями — пациенты психиатрической клиники.

Так задаётся смысловой камертон спектакля: режиссёр предьявляет нам репортаж из дома умалишённых... Впечатление лечебницы для душевнобольных неотразимо. К примеру, петербургский профессор Дм. Травин после спектакля признался: “Два с половиной часа ты находишься не столько в театральном зале, сколько в атмосфере дурдома... Вместо Святой Руси на сцене представлена отечественная духовная помойка”.

Сразу мог вспомниться персонаж “Записок сумасшедшего” Н. Гоголя, титулярный советник Поприщин, который “любил бывать в театре”. Это он убеждал нас, что “земля сядет на луну”, ту самую, что “обыкновенно делается в Гамбурге, и прескверно делается”, а “Китай и Испания — совершенно одна и та же страна”, но главное, сам он — “Фердинанд Восьмой, король испанский”. Я бы не удивился, если бы Поприщин прибавил себе ещё один титул — “главный режиссёр БДТ”, общеизвестного петербургского Большого драматического театра, избравший подобающий звучный псевдоним “Андрей Могучий Первый”. В качестве эпиграфа к спектаклю “Гроза”, разумеется, должно избрать знаменитую реплику героя повести: “А знаете ли, что у алжирского бая под самым носом шишка?” Это сразу настроило бы зрителей на нужный лад...

Однако оставим иронию. Театр предьявил нам не пьесу Островского, а её труп, уже побывавший в прозекторской и тщательно выпотрошенный. Из пьесы изъята её нравственная, духовная суть. За границами спектакля остались столкновения долга и чувства, боль и страдания героини, напряжённая психологическая жизнь персонажей — всё то, что Станиславский называл “жизнью человеческого духа”. В хаотической клочковатости сценического действия с трудом узнаются очертания пьесы, искромсанной режиссёрским произволом. Предьявленное театром зрелище развивается, как сказал бы Достоевский, “мимо совести”.

На сцене развёрнута мрачная фантаσμαгория, где корчатся неврастенические дергунчики, с клоунскими ужимками и речёвками в рваном темпе. Действие нафшировано спецэффектами и буффонадой. Театр не забывает постулата Мейерхольда: “Дурачество и кривлянье необходимы для актёра”.

Живое слово Островского тонет и гложет в барабанном грохоте и сверкании молний (как-никак — гроза...), в сумятице эпизодов, в скороговорках, а иногда и в манере “рубленной прозы”, с которыми озвучивается текст. Трудно понять и причины, по которым вдруг зажигают свет в зрительном зале.

Зрителей должны ошеломить зловещие картины: сквозь клубы дыма возникают очертания зверей с горящими красными глазами. В глубине сцены сквозь мглу просматриваются подвешенные, как на живодёрне, туши гигантских животных. “Убогую” (Д. Шишляева; в пьесе, однако, нет такого персонажа), словно собачку, водят на верёвке-поводке, завязанном на шее. Как вставной номер вмонтирована сцена, где Дикой (С. Лосев), нимало не стыдясь

публики, снимает с себя штаны. А потом безуспешно пытается надеть их, никак не попадая ногой в штанину. Сценическое действие вдруг сплотилось — эпизод, видимо, плохо отрепетировали. И как уместно было бы, если бы из-за кулис вышел в своей неснимаемой весёлой бейсболке (стилизованная кипа?) режиссёр Поприщин, пардон — Могучий, чтобы наглядно показать незадачному исполнителю, как правильно надевать штаны. Мейерхольд, обожавший непристойности, непременно бы вышел на подмостки.

Недоставало режиссёрского соучастия и в иных, весьма красноречивых фрагментах спектакля. Истинным его украшением явилось бы лирическое ариозо Могучего в дуэте с вокалистом, солистом оперной труппы Михайловского театра А. Кузнецовым, исполнившим (в оперном стиле) роль Бориса, племянника Дикого.

Что-нибудь на тему “Я испанский король Фердинанд Восьмой (или Десятый)”.

Фантазия постановщика показывает действующих лиц в красках мрачного гротеска, рисуя их как безнадежно помешанных. Консультации Поприщина, подвергнутого реинкарнации, проявляются здесь на каждом шагу... Несчастных “идиотов” — они открывали спектакль — кормят с рук, как парнокопытных в зоопарке. Почтенный изобретатель Кулигин (А. Петров) лихо носится по сцене на подростковом самолете. На Кабанихе (М. Игнатова) вдруг обнаруживаем треуголку в стиле Наполеона-Бонапарта (“Я — Наполеон Пятый!”). “Барыня” (И. Венгалите) на своих текстах корчит ужасающие рожи и курит длинные сигареты, вполне из XXI века. Феклуша (М. Лаврова) свои реплики и монологи сопровождает чудовищными гримасами и непрерывными подёргиваниями головы. Участников спектакля можно определить словами Андрея Белого: “Зверовидные какие-то лица. Лица дрессированных зверей, а не людей”. Об уровне исполнения трудно сказать что-либо иное, кроме того, что актёры хорошо выдрессированы, старательно следуют режиссёрским наказам, не выходя за рамки своих типажных возможностей. Именно этого, видимо, постановщик от них и добивался.

В соответствии с методологией Брехта, актёры не перевоплощаются в образы, а играют “отношение” к ним, обращая текст в зал. Господствует тотальное пренебрежение словом, оно произносится бешеной скороговоркой, видимо, как нечто архаичное, устаревшее, ведь это середина полузабытого века XIX-го!

Периодически персонажи передвигаются — со сцены в зрительный зал и обратно — по длинному, пересекающему партер помосту. Своеобразный портал, через который происходит перемещение во времени. “Находка” вполне в духе нынешнего мистического телеканала РЕН-ТВ, где регулярно объясняют приёмы телепортации, телекинеза и прочих чудес света...

Надо ли напоминать, что фоном сценического действия является абсолютная чернота, ведь ещё революционный прогрессист Н. Добролюбов объявил Россию “тёмным царством”.

Неким контрастом этой тьме выступает нарочито раскрашенный образ Катерины (В. Артюхова). Нарядно одетую девочку-подростка выкатывают на фулке, словно раритетную вазу. Героиня для режиссёра — предмет антиквариата, она из другого, давно утраченного, нездешнего мира. И потому — вопреки пьесе — не возникает живого противостояния светлой, но искушаемой души Катерины и жестоких, равнодушных людей из мира Кабанихи. Закономерно утрачивается и важный Островскому мотив победы совести над лицемерием, над греховным падением героини.

Странной “нашлёпкой” и в противоречии с “эстетикой” спектакля выглядит изображённое на занавесе-заставке “житие Катерины”, выполненное в романтической манере мастеров Палеха. Впрочем, проследить логику в сумятице режиссёрских ухищрений — дело безнадежное.

Можно подытожить: постановщик создал компиляцию из множества приёмов и методов европейского модерна и постмодерна, которыми детально разработана эстетика отчуждения искусства от человека и где драматургия рассматривается лишь как предлог для демонстрации эксцентричной (и часто аморальной) фантазии режиссёра. Узнаваемы и концепция “бедного театра” А. Арто, “пустой сцены” П. Брука, разрушенной “четвёртой стены” Б. Брехта, фрейдистские параксизмы Е. Гротовского и новации иных мэтров “остраненного театра”. Всё это, конечно, осеняет мейерхольдский профиль

Вс. Мейерхольда с его биомеханикой, монтажом аттракционов и пр. — главного театрального демона XX века. Н. Гоголь назвал бы подобные системы “чужеземным навозом”. Однако именно на их фундаменте строятся идейно-эстетические, формообразующие принципы нынешнего руководителя БДТ.

Его театр — это мир безграничной эклектики и всесмешения, мир балагана, тотального лицедейства, гротеска, толкования мира как игры. Это — господство условности, приоритетности формы, противопоставленных естественной жизни, культ новомании и взгляд на артиста как на марионетку, “вешалку для своих идей”.

Сегодня А. Могучий и иже с ним со смердяковской убеждённости трансплантируют это “наследие” в русское художественное пространство, вытесняя и замещая нашу традиционную национальную культуру (высочайшую в мире!), разрушая цивилизационный код Русского Народа. Современные аналитики определяют этот процесс как этнотерроризм.

А. Могучий, как и многие его соратники, принадлежит к неуклонно растущей “многонародно-международной, полурусской полуинтеллигенции”, о чужеродности и тлетворном влиянии которой неоднократно писали классики русской мысли XX века. Творчество таких межеемков неизменно противостояло ценностям русского мира — идеалам истины, добра и красоты. Лучшие артисты отечественного театра, по их признанию, “когда играли, то ощущали Бога над своей головой”. Бога, а не бич безбожной режиссёрской диктатуры!

Влияние Могучего не ограничивается узко-театральной средой. На гастролях в Москве, например, некоторые критики восприняли “Грозу” как “подарок судьбы”, как открытие “подлинного Островского”... Спектакль был немедленно выдвинут на премию “Золотая маска” аж в шести номинациях. И наивно было бы сомневаться в том, что премию Могучий получил — в номинации “Лучшая работа режиссёра”. Постаралась не отстать и провинция: высшую петербургскую театральную премию “Золотой Софит” присудили “Грозе” в номинациях “Лучший спектакль на большой сцене” и “Лучшая работа режиссёра”. Перед этим водопадом наград остаётся лишь воскликнуть “А судьи кто?!”...

* * *

В Петербурге, вкупе с уже втоптаным в грязь Александринским театром, БДТ под обновлённым руководством пролагает дорогу духовному и эстетическому разложению театральной культуры.

Тем удивительнее было узнать, что в апреле 2016 года Министерство культуры РФ перезаключило контракт с А. Могучим ещё на один срок пребывания его на посту художественного руководителя. А министр Мединский даже похвалил его: “По темпам роста (! — М. Л.) БДТ вошёл в число самых эффективных (! — М. Л.) федеральных драматических театров”. Что это, как не потакание мерзким авангардистским бесчинствам и административное поощрение разнузданной русофобии и бесстыдных сценических кочевряжеств! Либо министр свалился с Луны, либо он заодно с режиссёрскими экспериментами-экскрементами, о которых написано выше. В обоих случаях приносим ему наше соболезнование... Но выражаем и наше негодование тоже.

По поводу подобных явлений в художественной среде даже Патриарх Кирилл не удержался от комментариев: “Есть такие формы культуры, которые рождают негативные настроения и с которыми тяжело найти примирение. Нас приучают к мерзости и глупости под видом искусства. Если в нём не раскрывается закон гармонии, а именно он лежит в основе мироздания, значит, это псевдо- или антиискусство, и его цель — не возвышать человеческую личность, а разрушать её”.

Уверен, что не только Патриарха, но и многих граждан России тревожит нынешнее состояние нашей культуры. Нельзя забывать, что оба упомянутых выше театра — Александринский и БДТ — принадлежат не частным лицам, а государству.

Но можно ли утверждать, что деятельность этих ведущих сценических коллективов, их идейно-художественная направленность являются стратегической линией ответственных за культуру сегментов существующего режима? Что же это может означать? Объясняя причины столь “странной” политики,

выдающийся современный философ А. Панарин писал: “Нынешние победы страны – внутри страны и в глобальном масштабе, – не расчитывая привлечь на свою сторону лучших, активизируют худших, выдавая их за современный человеческий стандарт, и всеми мерами гасят энергию лучших, сохранивших способность оценивать мир с позиций социального и нравственного начал”. И становится очевидным, что не каждому по силам достойно участвовать в противостояниях “победителей”, а значит, и менять стратегию в руководстве культурой страны.

Не следует думать, что жертвами русофобствующих компрачиков стали только петербургские театры. Разрушительное наступление на театральную культуру развёрнуто по всей стране. Достоянием гласности становятся далеко не все скандальные случаи. Каким-то образом, например, просочились в неангажированную печать сведения о кощунствах в спектакле “Тангейзер” Новосибирского оперного театра.

В 2017 году объектом диверсии стал Большой театр в Москве. Спектакль режиссёра-авангардиста К. Серебренникова (имеющего криминальную репутацию) “Нуреев” стал театрализованным манифестом содомитов, отражающим мировоззрение, сосредоточенное, как выразился бы Вас. Розанов, “в точке обрезания”, а эстетически поэтизирующим коленно-локтевые позы.

Ещё раз приходится напомнить, что бесчинства совершаются на подмостках государственных театров, которые содержатся на бюджетные, то есть народные деньги. Как, очевидно, и кадровую политику (назначение на руководящие посты) осуществляют государственные органы.

Однако, как можно предположить по косвенным признакам и некоторым прямым свидетельствам, не Мединский и не Министерство культуры осуществляют важнейшие кадровые назначения. Не марионетки ли они в сфере большой политики? Анализ обстоятельств наводит на мысль, что решения принимаются иными центрами власти, закрытыми для общества. Это можно увидеть и в назначениях руководителей театральных вузов страны. Возможно, что Министерство – лишь послушный исполнитель закулисных указаний.

Как было отмечено в печати, “процессом управляет класс... класс победивших в 1991 году” (“Завтра”, 2017, № 50, декабрь). Достоевский называл это *status in statu*. Нашей публицистикой прозорливо обозначено и “лицо” класса: “Это и есть как раз то, что ниже пояса на знаменитой фотографии, из-за которой балет “Нуреев” ранее не был допущен к показу”. Наивные запрети-тели! Премьера, конечно же, состоялась...

Много размышлял об отношениях искусства и власти гениальный композитор и мыслитель Г. В. Свиридов. Отметив, что искусство часто служит власти, он обратил внимание на возможность и противоположных отношений: “Бывает искусство, которому служит сама Власть. Такое положение дел создалось в нашем теперешнем государстве, когда Власть служит чужому искусству еврейской диаспоры, считая его за главное, поклоняясь само чужой силе, от которой зависит, и заставляя подчиняться этой силе своих подданных” (Музыка как судьба. М., 2017. С. 646). С переменным успехом подобная стратегия осуществлялась в российском государстве едва ли не целое столетие.

Всякого рода солидарность нередко переходила в круговую поруку. Обратим внимание на то, что почти все наиболее пакостнические, оскорбительные-хулиганские постановки поощрялись премиями фестиваля “Золотая маска”. Безнравственность, развратность, разнузданная вседозволенность на сцене достигли такого размаха, что не замечать этого позора официальным лицам было уже невозможно. Но как редко и робко раздавались подобные протесты! Однако любые справедливые оценки заслуживают нашей признательности.

Например, в 2015 году на провинциальном совещании Министерства культуры в Туле первый заместитель министра Вл. Аристархов критиковал фестиваль “Золотая маска”: “Фестиваль из года в год системно поддерживает постановки, которые очевидно противоречат нравственным нормам, очевидно провоцируют общество, очевидно содержат элементы русофобии, презрение к истории нашей страны и сознательно выходят за нравственные рамки”. Он резонно усомнился в праве государства финансово поддерживать такой фестиваль. Однако фестиваль продолжает получать бюджетные средства, и министерство по-прежнему обозначено как один из его организаторов. Справедливая критика осталась без последствий. Не будем забывать – правит всесильный “класс”...

Русскому театральному миру брошен вызов. Энергично осуществляется богоборческий и русоненавистнический натиск на человека, в котором уничтожаются образ и подобие Божие. Русский народ растлевают методом так называемого постмодернизма, когда произвольно меняются оценки происходящего, меняются знаки явлений, зло может рассматриваться как добро и наоборот. Деятельность БДТ – один из примеров тому, быть может, особенно красноречивый.

Национальная самобытность, духовная содержательность нашего театра подвергаются разрушающей агрессии со стороны космополитических и воинствующе антирусских сил, сплотившихся, как сказал бы великий И. Р. Шафаревич, в “малый народ”. Современные Могучие, Фокины, Серебренниковы и иже с ними конструируют на сцене искусственную среду, вместо людей показывают обезличенных гуманоидов – это облегчает безответственную манипуляцию смыслами и принципами искусства, рождает атмосферу всеохватного нигилизма, циничного отношения ко всему на свете. Смрадные нечистоты продолжают фонтанировать на наших сценах. Доколе?..