

ЭСТЕТИКА ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ «ТЕАТРЕ ИСТОРИИ»

DOI 10.34685/ИИ.2025.90.55.008

Кокшенёва Капиталина Антоновна,
доктор филологических наук,
руководитель Центра наследования русской культуры
Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва (Москва)
Email: info@heritage-institute.ru

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные проблемы, связанные с интерпретацией истории и новейших исторических концептов, которые оказали влияние на формирование современного «театра истории». Под «современным театром» в данном случае понимается театральная практика с периода 90-х годов XX века до современности – двадцатых годов века XXI. Сама тема достаточно нова и не имеет обобщающих научных рефлексий в театроведении и исторической культурологии. «Театром истории» или «театром прошлого» здесь называется тот корпус спектаклей, в которых «вспоминается история» и одновременно представляется «здесь и сейчас». Представляется в символах и исторических деталях, или, говоря иначе, переводится в театральное пространство с помощью специфического сценического языка. Обращаясь к историческим и эстетическим концепциям спектаклей «Муть. Мухаджыры». М.Галая (Татарский государственный академический театр им. Г.Камала, Казань) и спектаклю «Потерянный» в Вологодском архитектурно-этнографическом Музее «Семёново» автор показывает существенную связь эстетики и памяти о прошлом.

Ключевые слова: театр истории, память, современный театр, Татарский государственный академический театр имени Г.Камала, Вологодский архитектурно-этнографический музей Семёново.

«Настоящее» всегда будет оценивать «прошлое». И одним из существенных аспектов этой оценки становится вопрос инструментария (художественных приёмов) и метапозиции (исторического сознания) режиссёра, представляющего спектакль и драматурга, обращающегося к истории.

Историк и художник – они оба создают образ прошлого и в меру своего таланта работают с историческими документами, находят собственные «краски» для его описания, проникают в судьбы прошедших событий и людей. Безусловно, у историка, как и у художника есть призвание. Но историк по призванию – явление не частное. И с началом «перестройки» XX века мы как раз и вступили в такой период, когда количество историков-дилетантов едва ли не стало преобладать. Возникшее торжище мнений было далеко от разумного исторического разнообразия, которое само по себе плодотворно. Можно, пожалуй, говорить об определенном историческом ожесточении сторонников и противников тех или иных исторических «фактов». «Факт» против «факта» и сегодня доминирует в пространстве публичной истории, но отнюдь не стремление к целостности и объёму исторического сознания.

Историческое познание и культурно-историческое сознание историка или деятеля театра (художника) носит принципиальный характер субъективности. Именно особенный характер этой субъективности, проявляемый в спектаклях как результате творческого осмысления прошлого, нам представляется мало изученным в современной культурологии. Требовать от деятелей театра понимания «правил объективного мышления», которые свойственны были в XX веке советской исторической науке, не занимавшейся проблемами субъективности, мы не будем – тем более, что сама историческая наука с 1990-х годов переживала кризис (по самооценке историков) [1]. Но поскольку всё же и художники размышляли об «уроках истории», то понять, зачем театр интересуется историей и что для него прошлое как память эстетическая и историческая, мы просто обязаны.

«Стрела времени», запущенная в прошлое, определяет, таким образом, именно *наши взгляды* (современников XXI века) на исторический процесс. В любом случае, при этом происходила *оценка прошлого*. Но именно здесь современные художники, демонстрирующие отказ от «идеологии объективности», оказались антагонистами по отношению к самим себе: оценочный уровень неизбежен уже потому, что делается историческая выборка, сколько бы при этом художник не считал себя свободным от оценки. «Оценка, – говорят современные исследователи, – представляется как некоторый процесс, в ходе которого ценностная сущность события, факта, явления актуализируется в форме той или иной ценности или относится к разряду не-ценности. В этой связи оценка – это необходимый момент развития содержания сознания» [2, 144].

Ядром нового сознания, являющегося первичной рефлексией на память о недавнем прошлом, уже в 90-е годы XX века стали концепции свободы и тотального отрицания (непримиримой борьбы) с этикой, эстетикой, политикой советского периода в жизни страны. Но почвой для новизны стало не новое углубленное *историческое знание* о самих себе, не новое художественное самосознание, а скорее отечественная *публицистика* (в том числе и в театре). «Театр истории» – пространство проблемное, где проявляются те или иные концепции истории и культуры, претерпевшие самые кардинальные изменения при переходе от советских установок к их десоветизации. Театральные концепции десоветизации связаны как с постмодернистскими концепциями истории, так и с принципами постмодернистского театра, теоретические основы и практики которых были принесены готовыми с Запада.

Отечественные историки говорят о том, что усвоение профессиональным сообществом постмодернистской концепции истории началось со знакомства с трудами голландского исследователя интеллектуальной истории и философа Ф.Р.Анкерсмита (род. 1945), в которых представлена «логика исторического нарратива» или «нарративного описания истории». «Имя голландского философа Франка Рудольфа Анкерсмита, – пишет И.В.Троцук, – известно в России в основном историкам и ассоциируется с понятиями постмодернизма, лингвистического и нарративного поворотов, суть которых в историческом контексте состоит в том, что *прошлому отказывается в самостоятельности* и признаётся его невозможность вне нарратива. *Прошлое уже не рассматривается как референт исторических повествований*: оно ни в каком виде не может быть дано историку – прошлая реальность не проецируется, а непосредственно *конструируется в нарративе*. Соответственно ключевые вопросы, на которые пытается ответить автор книги, следующие: что представляет собой историческое повествование? какова его структура? каким образом оно позволяет познавать прошлое? насколько реальность, предстающая в рассказе историка, соответствует прошлому, существует ли прошлое вне и без повествования историка?» [3]

Прошлое становится не «реальностью», а «текстом» (*история как текст или история текстов*), передающим изменчивые сведения субъективного характера, а потому «...*изменчивость представлений о прошлом* выделяется в качестве особенности постмодернистского видения истории» (Курсив мой. – К.К.) [4, 9]. То есть, по сути для постмодерниста прошлое непознаваемо, так как исчезает сама историческая реальность как данность (на пути *прорыва* к ней возникает масса препятствий, начиная от языка и его напластований).

Постмодернистское мировоззрение в виде новой концепции интеллектуальной истории (что было усвоено и отечественными историками в конце 1990-х – начале 2000-х гг.) спорило, таким образом, с таким историческим самосознанием, в котором прежде доминировало представление о возможности объективной исторической реальности. Историк тоже теперь виделся как интерпретатор, понимание которого истории формировалось «современными предпосылками». «Силовое поле» его *личной исторической концепции* и оформляло изучаемый им фрагментарный исторический материал. Если «историк изобретает свой собственный предмет», если он «создает исторический источник, и в конечном итоге исследование истории расценивается как её создание, как её “изобретение”» [5]. Сама *идея изобретения предмета и создания субъективной картины истории* особенно привлекательна стала в годы кризисного крушения прежних советских гуманитарных основ. В таком случае граница между историческим исследованием и художественным (публицистическим) повествованием просто отсутствует. И эта «вольность», конечно, весьма привлекательна становится именно для художника, позволяя ему использовать свою технику раскрытия смыслов прошлого и создания его образа, не отправляясь при этом «на поиски данных о конкретной исторической действительности» [Там же]. Чувство преемственности к прошлому в театральной среде было актуально прежде всего в отношении

того, что «скрывали историки» советского периода. Ревизия исторического знания опиралась, повторю, на постмодернизм, – у театрального режиссера *история утратила целостность и стала фрагментарной*.

Понятия «большого времени», о котором говорил М.М.Бахтин [6], как пространстве всё нового и нового прочтения одного и того же «текста», и есть *пространство накопления исторического понимания* от момента появления «текста» (под «текстом» тут понимается и документ, а не только, например, конкретное произведение) до того момента, когда режиссёр, обращаясь к нему, предлагает его современную интерпретацию. Однако вопрос об относительной исторической полноте спектаклей «театра памяти» театральные деятели, как правило, не ставили, как и вопроса о том, насколько принципиально-глубоким было их собственное знание о предметах и событиях прошлого, которые они представляли публике. То есть, исторический процесс в собственной стране, которая ещё недавно называлась СССР, театральными художниками рассматривался в рамках новой – постмодернистской – методологии. А для неё были существенными:

- локальные истории вместо «большой истории», ставшей синонимом государственного официоза;
- извлечение «запрещенного» прежде знания о ГУЛАГе, советских репрессиях, жертвах (тут человек – жертва, но и народ – жертва);
- проблема колониального сознания.

Все названные существенные тенденции и черты историко-культурного сознания художника требуют отдельного исследования – сейчас же важно показать, как они представлены в спектаклях, то есть насколько история и эстетика взаимосвязаны?

* * *

Вопросы «кто пишет (показывает, рассказывает) историю? чей взгляд представлен?» остаются существенными и для историка, и для драматурга, и для режиссера. Следовательно, *эстетизация памяти о прошлом* в театре неизбежна.

Представляется важным показать это на примере двух современных спектаклей, один из которых получил «Золотую маску» в 2024 году (премьера состоялась в 2022-ом), а премьера второго состоялась в августе 2024 года. Первый их них – это спектакль «Муть. Мухаджиры». М.Галяу, поставленный в Татарском государственном академическом театре им. Г.Камала (Казань, режиссер Фарид Бикчантаев, художник Сергей Скоморохов). Второй – в Вологодском архитектурно-этнографическом Музее «Семёново». Спектакль называется «Потерянный» – пьеса написана научным сотрудником музея Дмитрием Мухиным и поставлена московским режиссером Павлом Ващилиным.

Оба этих спектакля имеют отношение к нашей истории. И тот, и другой спектакль основаны на материале, который является достаточно неизвестным и на театральной сцене даётся впервые. Оба говорят о событиях последней трети XIX века.

В спектакле «Муть. Мухаджиры» [7] представлена татарская деревня, и основные события в ней связаны с голодом в Поволжье 1877 года и паническим переездом (эмиграцией, бегством) татар в Турцию во время переписи 1897 года. Бегством, связанным с информационным фейком (говоря современным языком): когда в Российской империи была объявлена перепись населения, был одновременно вброшен слух, что под видом переписи будет проведена «насильственная христианизация» и мусульман будут «загонять в православие». И вот деревня поднимается и устремляется в Турцию (но их, мухаджиров/переселенцев, там никто не ждёт). Там, на чужбине, умирает от тифа жена главного героя Сажида и спустя много лет главный герой Сафа все же вернется на родину.

Обращение к романам татарского советского писателя Махмуда Галяу (1886-1937) вполне закономерно: тема репрессий и исторических травм от проживания в «царской России» (а потом и в советской), как я говорила, одна из самых исторически-реперных.

М.Галю писал на татарском, но книги его сначала вышли в 1920-е –1930-е годы на русском; татарские источники были утеряны и снова с русского переводились на татарский. Так, романы «Муть» и «Мухаджиры», были опубликованы в Казани в 1982 году, где не говорилось, что автор был расстрелян (просто «умер»). А между тем, он в 1937 году он был обвинен в национализме и расстрелян. Историки пишут о Махмуде Галю как жертве борьбы с «султангалиевщиной», борьба с которой означала «конец национал-коммунизма в Татарстане» [8], то есть уничтожение национализма внутри партии.

Родился Махмуд Галю в татарской деревне; учился в казанской медресе, работал учителем в Астрахани; жил в Оренбурге, где открыл свое издательство (переводил русскую классику). После революции жил и работал в Башкортостане, Оренбурге, в Москве. «В 1920-1930-е годы работал в Москве начальником литературно-издательской части Восточного отдела Политического управления Красной армии, заведующим школой полиграфических работников при Центральном издательстве народов СССР, сотрудником критико-библиографического отдела Союза писателей СССР. С 1934 вступил в Союз писателей СССР» [9, 5-6]. Следуя партийной линии, задумал четырехчастный роман-эпопею «Кровавые метки», но написал только два в 1920-х годах («Муть» и «Мухаджиры», которые и поставил Театр им. Камала). Причем, как пишет современный публицист, «эти произведения являются образцом "социалистического реализма": мрачного изображения жизни татар "в царской России" – резкой поляризации на богатых и бедных, эксплуатации бедняков и их детей, постоянных интриг в мусульманском духовенстве, пьянства среди духовных лиц, самосуда вплоть до убийства, жульничающих и развращенных татарских купцов, губительных поборов со стороны власти даже в условиях голода» [10].

Современный театр *тему репрессий* выделял и выделяет как исторически-существенную не только в концепции десоветизации. Понятен и интерес Татарского академического театра к ней: Галю репрессирован, а потому спектакль воспринимается как акт восстановления исторической справедливости. Театральное сообщество спектакль, премьера которого состоялась 4 ноября 2022 года, решительно приветствовало, полагая его не только важным художественным высказыванием, но и остро современным. Так, главный редактор «Петербургского театрального журнала» Марина Дмитриевская писала о концепции спектакля: «В начале XX века татары поднимались целыми деревнями и бежали в Турцию. И финал спектакля звучит сейчас особенно потому, что спектакль заканчивается сценой массовой эмиграции: огромной печальной толпой герои загружаются на пароход и отплывают в Турцию (ау, Казахстан... Ереван... Тбилиси...). Они бегут с родины, от власти, от притеснений, от угрозы насильственного крещения. И тут трагически соединяются времена: бежать, бежать – куда угодно, и даже без тюков, которыми нагружены герои «Мухаджиров»... А еще спектакль игрался в дни 100-летия отправки «философского парохода», и хотя в спектакле уезжают крестьяне – почему-то вспоминался сентябрь 1922-го, когда вот так же всходили на палубу с двумя парами носильного белья и 20 разрешенными долларами, – и Россия в прямом смысле оставалась без ума. Горе. <...> ...они бежали на рубеже XX века. Бросали дома и землю, боялись российской власти. Это было давно...» [11]

Я бы сказала, что такой современный взгляд, положенный на исторический материал, типичен для современников. В частности, все тот же колумнист, доктор социологических наук Искандер Ясавеев (признан иноагентом), отмечая, что спектакль производит сильное художественное впечатление, считает режиссерскую интерпретацию «невнятной», полагая, что режиссер Ф.Бикчантаев «стремился отойти от смыслов, сформулированных Галю» [10]. Перед премьерой, выйдя на сцену, он отмечал, что режиссер не сказал о том, что Галю был репрессирован и расстрелян; что эпопея осталась недописанной. И причину такого «умолчания» он видит в том, что «сейчас в России вновь распространяется навязываемое властями замалчивание советских репрессий. Это проявляется в закрытии "Мемориала", <...> "огосударствлении" музея "Пермь-36", игнорировании государственными музеями гибели и страданий репрессированных, клерикализации памяти о Соловках. Мне показалось, что эта улавливаемая чиновниками и лояльными культурными деятелями тенденция проявилась и на премьере спектакля «Муть. Мухаджиры» в казанском театре Камала» [Там же].

И русскому, и татарскому критикам не хватило в спектакле акцентов на «бесчеловечности советского государства»: «непроговорённым» отсталось «отношение к людям как к материалу, винтикам, средству»; и «это способствует тому, что такое отношение не преодолено до сих пор и проявляется в действиях современного российского государства» [Там же].

Да, режиссер Фарид Бикчантаев и театр предложили совершенно иную интерпретацию романов, воссоздавая на сцене прежде всего национальный татарский мир. И это очень важно именно для нашей темы эстетики памяти.

Если в советское время доминировала официальная концепция интернациональной социалистической культуры, а позже активно выстраивалась новая идентичность, названная «советской», то в постсоветское время в национальных театрах «поиски собственной идентичности» стали определяющими. «Если бы кто-либо спросил меня, кто такие татары, я бы посоветовал этому человеку прочесть дилогию Махмуда Галая», – говорил исполнитель главной роли в спектакле «Мать...» Фаннур Мухаметзянов [12]. То есть, сегодня роман Галая воспринимается как татарская классика и поставлен на сцене как «энциклопедия татарской жизни», как исторический татарский эпос, с помощью которого перекинут «исторический мост в сегодняшние дни» [Там же], несмотря на то что романы не только в советское время интерпретировались как типичные произведения соцреализма, в которых автор видел и «рост классового самосознания» своих героев, но при этом отразил и «татарскую ментальность» [13]. Спектакль, действительно, поставлен как национальный эпос. Обряды бытовые и религиозные (мусульманские), национальные характеры, сценография и национальные характеры обладают полнотой художественной и смысловой.

С русской идентичностью и ментальностью в современном театре дело обстоит сложнее. Режиссеров, размышляющих по этому поводу, было очень мало – современный русский театр был увлечен новыми европейскими формами и «философией» посттеатра.

«Театр на повети» в Вологодском архитектурно-этнографическом музее «Семёново» [14] занимает исключительное место в современном культурном пространстве. Свой спектакль, как и прежние, здесь выращивают на основании *документальной истории*. Реконструируя прошлое, работая в архивах, научный сотрудник и автор драмы «Потерянный» Д.Мухин положил в её основание случай семьи крестьян Истоминых из Устьсысольского уезда Вологодской губернии конца XIX века. В центре драмы история, требующая знания некоторых законов Российской империи – они изложены в программке спектакля (что очень важно для уяснения сущности драматического накала). Так кто же тут «потерялся»? Кто потерянный и что потеряно?

Авдотья, мать Даниила (профессиональная актриса *Лариса Кочнева*), сам Даниил (его играет автор драмы *Дмитрий Мухин*) и его жена Наталья (играет волонтер *Алёна Зубова*) – члены одной семьи (есть ещё отец Даниила, но о нём только говорят). Они и держат все сюжетные нити спектакля.

Даниил вызван волостным начальством, где его знакомят с бумагой, свидетельствующей о том, что давно ушедший из семьи якобы в Сибирь, его родной брат Тихон, обнаружился лежащим в Самарской больничке, за содержание в которой должна заплатить его семья, так как он не имеет никаких средств. По законам того времени, даже получивший паспортную книжку на пять лет крестьянин, имеющий право уйти из деревни, если при этом он **не был выделен из семьи**, оставался её членом. А это значит, что родовая семья отвечала по его долгам и обязательствам. Эта самарская новость привела в действие всевозможные семейные «механизмы». Долг был большим, но его семья оплатила.

Однако возможное возвращение блудного сына домой превращает Мать *Ларисы Кочневой* в крестьянскую Медею (я говорю не о сюжете мифа, но о позиции «мать – дети») – страстную и чрезмерную в своих чувствах по отношению к давно *потерянному*, а теперь, кажется, наконец-то обретенному сыну... Вместе с тем возможность увидеть сына Тихона на пороге родного дома всё откладывается: он не появляется, и семья решает его насильно привезти домой (что было законно). Но найти и водворить его в семью оказывается практически невозможно: он снова и снова оказывается «на лечении в больничке», откуда приходят только всё новые и новые счета «за лечение и проживание». И это, в свою очередь, вызывает у жены Даниила – сметливой Натальи – подозрение, что под именем Тихона скрывается один, а может быть и несколько (принцип народной эстетики – умножение) фальшивых «сыночков» (ситуация мошенничества хорошо знакома во все времена). И это трезвомысленное предположение Наталья о «подложном сыне» вызывает настоящую трагическую бурю в душе матери – кульминационная сцена играется актрисой наотмашь, от тихих лирических воспоминаний о Тише-сыночке, до выверта, краха, потери веры, почти безумия, бреда и... все равно надежды.

Задняя часть сцены, которую занимают огромные ворота на засове, – распахнётся. Сама сочная летняя природа станет живой декорацией. И героиня Ларисы Кочневой шагнет буквально из мира человеческого в реальную свежесть вечеряющего дня; уйдет в даль, причитая, вопя, подвивая, и постепенно стихая... стихая... стихая.

Творческая стратегия как стратегия крестьянская имеет отношение к обоим спектаклям.

В «Театре на повети» свой тип спектакля назвали ещё и «антропологическим», то есть подчеркнули важность научного «включенного наблюдения» в судьбу-историю русского крестьянства, которому они в каждой новой драматизации истории дают крестьянину «право на судьбу» и право на свой исторический голос, опираясь на архивные материалы.

В спектакле «Потерянный» действие происходит в реальном крестьянском доме. Само пространство повети становится «сорежиссером» спектакля. Но при этом нам передается точное ощущение, что перед нами крестьянская среда, хотя в спектакле нет никаких бытовых подробностей.

В спектакле «Муть...» на сцене тоже нет реалистического и натуралистического воспроизведения крестьянского быта – но действие также происходит в татарской деревне Мауля-Колы. Сцена пуста – справа и слева построены многоуровневые площадки (как строительные леса), которые легко передвигаются и воссоздают «архитектуру» мизансцен. Правда, критики писали, что эти «строительные леса» с находящимися на них актерами, которые подсвечиваются прожекторами, «оставляют простор для интерпретаций» – «то ли речь идет о своеобразии отношений империи с инородцами, то ли о замкнутости жизни татарской деревни» [15].

Оба эти спектакля позволяют нам утверждать, что ***эстетика памяти*** в современном театре опирается на национальную культуру. Национальная культура воспринимается в данных спектаклях её носителями (творческой группой) как область прекрасного. И здесь важна как этническая составляющая национальной культуры, так и вероисповедная (христианская и мусульманская).

Этническая культура в «Потерянном» и «Мути...» – это только не традиционный фольклор с его локальными культурными чертами. ***Этника становится в спектаклях заметным источником современной эстетизации спектаклей с исторической проблематикой.*** Так, сфера повседневности татарской деревни представлена через элементы обрядовые, обычаи, привычки поведения, которые режиссером спектакля воспроизводятся. Конечно, перед нами не этнический театр и его пратеатральные фольклорные формы – перед нами пространство европейско-русского театра, усвоенного режиссером в русской театральной школе, и наполненное формами и смыслами национального культурного и религиозного опыта.

Новый крестьянский эстетизм в спектакле Павла Ващилина «Потерянный» также вырастает не только из документа эпохи, но из художественных приёмов, которые превышают и преобразуют обыденность материала. Семья крестьян Истоминых «окружена» соседками-крестьянками, которые живут в двух мирах – реальном крестьянском и в мистически-сказовом, мифическом (в спектакле все время и очень к месту рассказываются «страшные истории»). Мистика крестьянской жизни была реально-переживаемой актрисами и, пожалуй, более человеческой что ли, чем нынешняя тяга к ужасному.

Звуковым нервным треком и тревожным красным цветом наполнится сцена «Театра на повети» и выйдут на неё шесть актрис крестьянского « хора » (соседушки). Усядутся они к нам спиной, потом трижды повернутся на табуретках через правое плечо, словно сбивая морок, и начнут рассказы сказывать. И всё-то страшную быль о том, как мужиков по лесу водило, как черти народ смущали, да в беду тащили! Возникает тема пути – пути путанного, опасного, сложного. Кажется, что и сама сцена уже наполнена жуткими тенями, всем уже страшно и зябко! А они все сказывают и сказывают свои страшные истории! А тут еще и ворона каркает! И в этом-то рассказе все шесть характеры свои показывают: вот одна бабочка вся ловкая, звонкая голосом, но наивная как дитя (давно живет – а всему по-детски удивляется), другая – любительница первой знать (и у колодца рассказать) все деревенские новости, третья – тихая, серьёзная, доверчивая, четвёртая – приткая да веселя, пятая – реалистка, сама по себе, и сядет так, будто от всех отделится (не верит ничему, все-то ей кажется «подумаешь, кто-то в лес пошел, да что-то случилось!»), да еще мужняя жена кареглазая Наташа –

молодая бойкая бабёнка. Да, неидеальные всё люди, зато все характерные, и следить за их реакциями друг на друга (в том числе и психологическими жестами) попросту интересно. Зрители, конечно, по физическим приемам артистов (как сидят, с какой оценкой смотрят друг на друга, как держат голову и каким физическим телом обладают – сухоньким или корпулентным) читают многое в этом спектакле. К тому же соседки и отменно поют народную многоголосую песню *о дожде, что землю поливает*, и режиссер снова сделал её театрально-действенной, поскольку у народной песни тоже есть психология.

В кульминационной сцене спектакля из этого многоголосного песенного согласия вырвется лирический монолог Матери о сыне-младенчике, о своей свадьбе (мизансцена с полотенцем, что вышивала перед замужеством, скручивание полотенца как младенчика, отчаянный выход к двери, на которой замрет-распластается Мать) – этот монолог уже подхватит каждая на свой лад соседка-крестьянка; разрушится общий песенный лад, зато вырастет многоголосие жизни, пойдут гулять голоса – каждый по своей воле да в разные стороны. И тогда картина житейского моря, что играет волнами, станет отчаянно полной: каждая о своих радостях и потерях поёт и плачет.

Крестьянский аутентичный костюм (без кокошников и нагло-ярких атласов) очень помог семёнковским артистам-волонтёрам. Костюм помог «предъявить» характер и типаж.

Обыденное в спектакле «Потерянный» становится «живописью» – отменные крестьянские костюмы, музыкальность, свет, шумы, звуки, вопли, бабий вой, причитательные, заунывные, веселые скороговорящие и ехидные интонации, речевые повторы – всё работает на эмоционально-этническую партитуру спектакля.

Визуальная поэзия – важная часть семёнковского спектакля, формирующая эстетику памяти.

Театральный язык режиссера Ф.Бикчантаева, костюмы героев, использование хореографии танца, который усиливает драматические коллизии спектакля – ***также крепко связано с этнической красотой спектакля.*** Молельные коврики (и молитвы героев), подушки, набитые гусиным пухом, холстины, которые отбивают девушки; физически-метафорические мизансцены работы с плугом, с землей; движение телеги с людьми на ней; появление самоваров в сцене чаепития – в любом случае, предметов и атрибутов крестьянской жизни здесь довольно мало, но каждый из них работает на крестьянский образ спектакля. В «Театре на повети» это вообще будут только 12 простых деревянных табуреток, помогающих режиссеру выстраивать графику мизансцен.

И в спектакле «Потерянный», и в «Мути...» артистами созданы точные («точёные») народные типы: сила лично-национального проявлена в любящих деревенских героях Сафы (Ильдус Габдрахманов) и прекрасной Саджиды (Лейсан Гатаулина), преодолевающих сопротивление своих семейств на пути любви и брака; в местном умном дурачке Газизе (Радик Бариев), в образе матери Фатимы (Люция Хамитова), шестерых дочках, характерных отцах. В Татарском академическом говорят, что спектакль они ставили о поиске земли обетованной и размышлениях о счастье человека («Вечный поиск счастья, свободы, веры как предназначения человека»); что, конечно, не больше, чем переживание героями любви, голода, чувства жертвенности и холода чужбины.

Искусство и память в этих спектаклях крепко сцеплены.

Современные культурологи говорят, что есть некие «знаковые триггеры, которые внезапно отсылают нас в прошлое», и что только «непроизвольная память имеет значение в искусстве» [16]. Память в спектаклях, о которых говорю, конечно, является прежде всего «аналитическим инструментом» и только потом уже «непроизвольным напоминанием».

Эти два спектакля свидетельствуют о том, что ***красота национальна.*** Именно национальная красота создает место памяти как место идеальное. Покров идеальности есть в том и другом спектакле.

Историзм и эстетика в театре не могут быть не связаны.

Но степень напряжения между ними может быть самая разная: как *память-лад* и как *память-разлад*.

В спектакле «Муть. Мухаджиры» критикам, как мы видели, показалось, что эстетика (*красота национального мира*) *маскирует* актуальные смыслы, *микширует* те же проблемы взаимоотношения с государством, которые, как они считают, снова есть и снова повторяются. Я бы обратила внимание все же на другое. В структуре этнического и национального сознания может содержаться противопоставление «они-мы», «свои-чужие». Это нормально.

В спектакле «Потерянный» мы видим образчик, в котором «мы» не противопоставляется в историко-национальном плане никакому иному народу, культуре или стране. Перед нами локальная семейная история.

В спектакле «Муть. Мухаджиры», напротив, это противопоставление прорывается, опираясь на историческую реальность, но при этом режиссер смотрит на проблему со стороны «национального эгоизма». В спектакле нет никакой *современной рефлексии*, основанной на новом историческом знании, по поводу слуха о том, что перепись нужна для того, чтобы выявить и крестить всех мусульман. Разве сегодня не понятно, что император Александр III не мог иметь по определению такой цели? Но в таком широком историческом контексте режиссер не мыслит. В любом случае, в нашей истории остаются «места», требующие иного исторического масштаба, когда «судьба человека» и «судьба народа» не могут быть оторваны от истории империи, которая не только русифицировала («подавляла»), но и защищала, развивала, просвещала. То есть, «оторвать», конечно, можно, но тогда получается исторический *фейк* (а совсем не национальный миф).

Идея о колонизации всех народов, проживающих рядом с русскими, о нанесении этим народам *исторических травм*, то есть, взгляд на историю через концепцию *имперского угнетения*, активно поддерживается (и на самом деле имеет огромный манипулятивный ресурс). Мировая колонизация давно завершилась, но колониальная матрица, говорят нам, осталась – она осталась в культуре, в памяти, в языке как *след*. А потому «освободительный взгляд» на историю именно художники должны полагать крайне необходимым. С такой точки зрения вся имперская культура России, вся имперская история России написана «колонизаторами». И так считают не только в Европе, но и внутри России, выдвигая идею деколонизацию культуры. Тот же режиссер Ф.Бикчантаев говорил в 2014 году: «Мы много теряли, внедряя русскую и европейскую культуру» (речь идет о процессе, который, с его точки зрения, начался в начале XX века) [17]. Режиссер называет и «состав» исторических обид: «Ведь любое новшество уничтожает то, что было. А тогда (я не преувеличиваю) в Казани татары жили только в слободе, не допускались в центральную часть города, сохранилась вывеска, висевшая на входе в парк: “Музыкантам и татарам вход воспрещен”. Это, собственно, началось еще с завоевания Казани Иваном Грозным...» [Там же].

«А что дала вам русская культура?» – такой вопрос у главного редактора российского журнала даже не возник. А между тем Бикчантаев дальше говорит, что его отец окончил российский театральный вуз – ГИТИС. Сам же он – тоже выученик русской школы, и спектакли Анатолия Васильева «перевернули» его театральный взгляд.

Именно тема спектакля, связанная с переписью 1897 года, подчиненная исключительно теме крестьянских татарских страданий, изменяет функцию эстетики: красота спектакля становится частично камуфлирующей, работающей на «локальную», «свою» память [18]. Речь не идет о том, что какой-либо народ не имеет права на «свою память». Но все же, если эта память становится матрицей более широкого исторического поля – проблемы памяти-разлада снимаются.

И, наконец, еще один вариант красоты как камуфляжа: сегодня все чаще появляются спектакли с историческим содержанием, *действие которых невозможно отнести к той или иной эпохе*. Перед нами некие исторические сумерки – перед нами не прошлое, но и не настоящее. Например, таким можно считать ряд спектаклей по «Борису Годунову» в современных и псевдоисторических костюмах.

Еще раз закреплю эту мысль: в спектакле «Потерянный» национальная красота предъясняется, наращивается над документальным основанием спектакля, тянет спектакль ввысь. Она спасительна и не конфликтна.

Уже греческий миф говорил нам, что **красота** и высокое искусство часто рождаются **из ужасного...** Асклепий, искуснейший целитель, был вырван из чрева матери, что лежала на погребальном костре. Дионис, насылающий безумие, прошелся по своей земле в жутких экстатических дионисийских мистериях, что породило совершеннейшее искусство трагедии. Красота рождается их бездны. Но... может в бездну и вернуть.

Режиссер Фарид Бикчантаев из произведения социалистического реализма об угнетенном классе крестьян создал энциклопедию национальной жизни и восхитился ею.

Режиссер Павел Ващилин, опираясь на документальный материал, европейскую русскость сочетал с фольклором – довольно тонко построил смысловые мосты между крестьянским мифом и бытовой историей, между старинным песенным богатством и современностью, между красотой памяти прежней и красотой нынешней.

ПРИМЕЧАНИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ

- [1] См.: *Подлевских, Л. Г.* Значение постмодернизма для теории исторической науки // Вестник Вятского государственного университета. – 2009. – № 1. – С. 27-30; Социология власти. – 2022. – Т. 34: Пересборка мемористического: память и забвение в свете новых эпистемологий; *Тощенко, Ж. Т.* Историческое сознание и историческая память. Анализ современного состояния // Новая и новейшая история. – 2000. – № 4. – С. 3-15.
- [2] *Попов, В. В., Щеглов, Б. С.* Теории рациональности (неклассический и постнеклассический подходы). – Ростов-на-Дону, 2006. – 282 с.
- [3] *Троцук, И. В.* Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков // Пер. с англ. О. Гавришиной, А. Олейникова; Под науч. ред. Л.Б. Макеевой. – М.: Идея-Пресс, 2003 // Социологический журнал. – 2005. – №4. – С. 168-178. [Рецензия].
- Книга Анкерсмит Ф. «Нарративная логика» стала известна в России уже в 90-е годы, однако переводы его трудов были осуществлены позже: *Анкерсмит Ф.* Нарративная логика: Семантический анализ языка историков / Пер. с англ. О.Гавришиной, А.Олейникова. Под науч. ред. Л.Б.Макеевой. – Москва : Идея-Пресс, 2003. – 360 с.; *его же:* История и тропология: взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М.Кукарцева, Е.Коломоец, В.Кашаев. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – 496 с.; *его же:* Возвышенный исторический опыт. – Москва : Европа, 2007; *его же:* Политическая репрезентация / Пер. с англ. А.Глухова. – Москва : ВШЭ, 2012; *его же:* Р. Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности / пер. с англ. Д. Кралечкина. – Москва : ВШЭ, 2014. – 432 с.
- [4] *Репина, Л. П.* Историческая культура как предмет исследования // История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени / Под ред. Л.П. Репиной. – Москва, 2006. – С. 5-18.
- [5] *Гуревич, А. Я.* Историк конца XX века в поисках метода // Одиссей. – 1996. – № 6. – С. 6-10 // Krotov.info : [сайт]. – URL: http://krotov.info/libr_min/15_o/di/ssey_1996b.htm#6 (дата обращения: 30.01.2025).
- [6] *Бахтин, М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» (1970) // *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества. – Москва, 1986. – С. 350, 352.
- [7] Название спектакля можно перевести на русский язык как «Смутные годы. Переселенцы» или «Смутные годы. Беженцы».
- [8] Историк пишет о репрессиях в среде татарской интеллигенции: «Галимджана Ибрагимова обвинили в отходе от «классовой линии» за выпуск брошюры «Каким путем пойдет татарская культура?». Выступление Галимджана Шарафа против введения яналифа стала поводом для обвинения Научного общества татароведения в национализме и ликвидации в 1929 г. этой организации. Вскоре прекратил существование Дом татарской культуры, а в Татарском книжном издательстве, где ОГПУ обнаружило тайную писательскую «организацию», в 1930 г. была проведена чистка. Всех скрытых врагов Советской власти сразу записывали в «султангалиевцев». В 1931 г. их «вычистили» и в Башкирии. Перечень подлежащих искоренению грехов был приведен в самокритичной статье историка Газиза Губайдуллина и включал пантюркистскую трактовку истории татар и народов Средней Азии, «скрытое и открытое объяснение татарской истории с точки зрения национализма», «неумение применять метод диалектического материализма; вытекающий отсюда механицизм», «выпячивание особенностей татар как народа», «стремление игнорировать факты классовой борьбы», «признание торгового капитализма особой общественно-экономической формацией». М.Галю был реабилитирован в 1957 году. Подробнее: URL: <https://milliard.tatar/news/pervye-repressii-pobeg-zaki-validi-sultangalievvshhina-i-koniec-nacional-kommunizma-v-tatarstane-680> (дата обращения: 30.01.2025).

- [9] Татарская энциклопедия в 5 т. – Казань, 2005; а также: Предисловие // *Галая, М.* Муть. Мухаджиры : Романы. Диалогия. – Казань, 1982. – 447 с.
- [10] *Ясавеев, И.* (признан иноагентом). Большой террор и судьбы. Как идейный писатель стал «турецким шпионом» // *Idel.Реалии* (издание признано иноагентом). – 2023, March 14. – URL: <https://telegra.ph/Bolshoj-terror-i-sudby-Kak-idejnyj-pisatel-stal-tureckim-shpionom-03-14> (дата обращения: 07.02.2025). Или здесь: <https://d2o5vzqc7t9f4u.cloudfront.net/a/32308433.html> (дата обращения: 07.02.2025).
- Искэндэр Габдрахманович Ясавеев – доцент кафедры социологии Института социально-философских наук и массовых коммуникаций Казанского (Приволжского) федерального университета (2000—2015), старший научный сотрудник Центра молодёжных исследований Высшей школы экономики Петербургского филиала (2015-2022). Признан иноагентом в 2022 году. Занимался вопросами социального конструирования в дискурсе социальных проблем (девиантности, ВИЧ/СПИДа, репрессивной уголовной политики, практиками тюремного заключения в России и в других странах).
- [11] *Дмитревская, М.* «Товарищ, мы едем далеко, подальше от этой земли» // Петербургский театральный журнал : [сайт]. – 05.10.2022. – URL: <https://ptj.spb.ru/blog/tovarishh-my-edem-daleko/> (дата обращения: 07.02.2025).
- [12] *Шайхутдинова, Л.* «В поисках земли обетованной»: в Камаловском театре случилась главная премьера сезона. – URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/v-poiskax-zemli-obetovannoi-v-kamalovskom-teatre-slucilas-glavnaya-premera-sezona-5885549> (дата обращения: 07.02.2025).
- [13] *Ольга Кручина.* «Мухаджиры». Генеральная репетиция. – URL: <https://rt-online.ru/muhadzhyry-generalnaya-repetitsiya/> (дата обращения: 07.02.2025).
- [14] Театром на повети» назвать их можно потому, что они бережно переустроили повесть дома Попова под театр, разделив пространство на сцену и зрительный зал. В каждом крестьянском доме Севера, конечно, была повесть – верхняя часть хозяйственной постройки, что соединялась с самим домом (на повети хранилось сено, а размеры её были таковы, что въезжала в отдельные ворота груженная телега). О «Театре на повети» я уже писала. См.: *Кокшенёва, К. А.* Право на судьбу. Театр.doc – крестьянский формат. – DOI 10.34685/HI.2023.25.15.027. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2023. – № 4. – С. 73-80. – URL: http://cjournal.ru/rus/journals/635.html&j_id=58 (дата обращения: 07.02.2025).
- [15] «Муть. Мухаджиры»: «энциклопедия татарской жизни» от юбиляра Фариды Бикчантаева / Главреж театра им. Камала взялся за диалог жертвы борьбы с «султангалиевщиной» Махмуда Галая. – URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/551170> (дата обращения: 07.02.2025).
- [16] В частности: *Фишер, М.* Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем. – Москва : Новое литер. обозрение, 2021. – С. 106; *Чапский, Ю.* Лекции о Прусте. – Санкт-Петербург, 2019. – С. 48.
- [17] *На перевале между Востоком и Западом.* Беседу с Фаридом Бикчантаевым ведет Марина Дмитревская // Петербургский театральный журнал : [сайт]. – 2014. – № 4 (78) – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/78/parallels-and-meridians/naperevale-mezhdu-vostokom-izapadom/> (дата обращения: 07.02.2025).
- [18] Хотя современный театр знает и более фантастические приемы. Так, в Государственном бурятском академическом театре драмы имени Х.Н.Намсараева (г.Улан-Уде) поставили в 2017 г. спектакль «Полёт. Бильчирская история» по повести «Прощание с Матерой» Валентина Распутина, приспособив её полностью под свои национальные интересы (реж. Сойжин Жамбалова). Затопленная русская Матера стала бурятском селом. Роскошный национальный спектакль противостоит русским, обвиняя их в этноциде, в экологическом этноциде (экоциде). Глубоко национального русского писателя режиссер использовала со своими «историческими целями», противостоящими всему строю его творчества. Такого рода переакцентация, переделанное заимствование (при сохранении имени писателя в афише) – конечно, позволяет говорить о камуфлирующей функции красоты.

THE AESTHETICS OF MEMORY IN THE CONTEMPORARY “THEATER OF HISTORY”

Koksheneva Kapitalina Antonovna,

D. in Philology, Head of The Center for inheritance of Russian culture,
Likhachev Russian Research Institute for Cultural
and Natural Heritage (Moscow)

Abstract. *The article discusses current issues related to the interpretation of history and the latest historical concepts that have influenced the formation of the modern "theater of history." In this case, "modern theater" refers to theatrical practice from the period of the 90s of the XX century to the present - the twenties of the XXI century. The topic itself is quite new and has no generalizing scientific reflections in theater studies and historical cultural studies. The "theater of history" or "theater of the past" here refers to that body of performances in which "history is remembered" and at the same time presented "here and now." It is*

represented in symbols and historical details, or, in other words, translated into the theatrical space using a specific stage language. Turning to the historical and aesthetic concepts of the performances "Mud. Muhajirs" by M.Galyau (Tatar State Academic Theater named after G.Kamal, Kazan) and the play "Lost" at the Vologda Architectural and Ethnographic Museum Semenkovo, the author shows an essential connection between aesthetics and memory of the past.

Key words: *theater of history, memory, modern theater, Tatar State Academic Theater named after G.Kamal, Vologda Architectural and Ethnographic Museum Semenkovo.*

© Кокшенёва К.А., текст, 2025
Статья поступила в редакцию 15.01.2025.
Публикуется в авторской редакции.

Ссылка на статью:

Кокшенёва, К. А. Эстетика памяти в современном «театре истории». – DOI 10.34685/ИИ.2025.90.55.008. – Текст : электронный // Культурологический журнал. – 2025. – № 1. – С. 44-54. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/683.html&j_id=63.
