

Феодора Михайлова

Неубиваемая материя
Формы и функции антивоенного искусства в России 2024—2026

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ
Center for Independent Social Research, Berlin

№5 | *ноябрь 2026*

CISR BERLIN

Содержание

2 Введение

3 Парадокс времени, или «цензура случая» вместо «цензуры правил»

6 Эта субстанция не подчиняется никому, или как меняются формы культурных событий

10 Просто посадят и всё: практики безопасности

16 От политического заявления к совместному ритуалу: какую роль сегодня играет антивоенное искусство

21 «Талантливое самоубийство» или спасительная метафора: язык искусства во время войны

25 Сколько можно этими аллегориями разговаривать: усталость от войны и репрессий

27 Заключение: насколько антивоенное искусство может быть мобильным и эластичным?

Введение

На фестиваль не было афиши. Адрес площадки участники узнавали за несколько часов до начала через личные сообщения (и это оказалась чья-то квартира). Так я пару лет назад побывала на театральном фестивале, куда меня позвал знакомый режиссёр. Моноспектакль, на который я попала, был очень трогательным. А формат организации фестиваля создавал камерное и безопасное чувство, будто вокруг все «свои». Формат был выбран не случайно и не просто для комфорта участников. Это структура события, специально устроенная так, чтобы ее нельзя было зафиксировать, а значит, и обезвредить.

Российские репрессии в сфере искусства последних лет не следуют единой логике, которую можно было бы легко предсказать или обойти. Этот выпуск аналитических заметок основан на интервью с шестью представителями творческих профессий из сферы театра, музыки, перформанса и изобразительного искусства. Главная цель исследования — узнать, как именно меняется антивоенное искусство под давлением политического режима внутри России и что оно представляет собой сейчас. Всех собеседников объединяют антивоенные взгляды, которые они продолжают выражать в своей деятельности. Их истории расходятся в деталях и даже прямо противоречат друг другу в некоторых аспектах. Расхождения не следует сглаживать — их необходимо разбирать как содержательную находку.

Данный выпуск — это также попытка описать, как устроено антивоенное искусство внутри России сегодня. Какую форму оно принимает, когда прямое высказывание небезопасно и не всегда желательно? Какими практиками безопасности авторы себя окружают? Наконец, какую функцию искусство выполняет для его участников? Для художников это гораздо больше, чем передача политического сообщения. Часто такое высказывание не является целью, но всё равно возникает в любой работе.

Главный тезис, в котором сходятся разные собеседники: устойчивость их художественной деятельности держится не на осторожности в выборе содержания, а на неуловимости формы. По словам одного из них:

> «Искусство более мобильно и эластично, нежели бюрократическая машина государственного аппарата» (S4)[1] .

[1] С целью сохранения максимально возможной анонимности все интервью-партнеры будут обозначаться латинской буквой “S” (собеседники) с добавлением номера (S1 и т. д.).

Парадокс времени, или «цензура случая» вместо «цензуры правил»

Первая распространенная мысль при обсуждении безопасности в «антивоенном» искусстве — это разочарование в самой идее, согласно которой содержание высказывания можно откалибровать таким образом, чтобы избежать проблем с силовиками. Метод «просто говорить осторожнее» интуитивно кажется эффективной стратегией, но на деле он почти не приносит результатов. Один из собеседников, работающий в независимом театре, приводит показательный пример – историю коллеги-режиссёра, чей спектакль уничтожили по формальному поводу, никак не связанному с войной:

> «Ты, наверное, знаешь пример с [режиссёром], который сделал [театральную постановку]. Ещё до войны она вообще никак не относилась к этому [военному противостоянию]. [...] И это стало отличным поводом для того, чтобы спектакль уничтожить, [режиссёра] запретить и так далее. При том, что он — это, наверное, самый аполитичный режиссёр из всех, кого я знаю. [...] А есть какие-то спектакли, которые идут спокойно, которые гораздо более радикальны, чем то, что делает он. Это парадокс времени» (S4).

Значим здесь не только сам кейс, но и вывод, который делает из него мой собеседник: наказание не коррелирует со степенью радикальности высказывания.

> «Ты когда понимаешь, что всё зависит от какого-то просто рандомного стечения обстоятельств, то есть, типа, заказали тебя или не заказали [...] И гасят всегда по поводу и без повода, находят причины. И поэтому тогда в твоих спектаклях всё найдут, даже если там этого нет. А если ты не заказан, если ты как бы не интересен, или ещё по каким-то другим причинам [– ничего не будут искать]» (S4).

В государственных театрах нет четких правил. Никто точно не знает, какие спектакли можно ставить, а какие нельзя. Режиссёрам приходится полагаться только на свою интуицию и хорошее понимание контекста. Театральная цензура так и не превратилась в понятную всем систему запретов. Решения принимают не по закону, а ситуативно. Судьбу спектакля может решить кто угодно: от мелкого чиновника до напуганного директора театра. Предсказать правила игры в таких условиях просто невозможно.

> «В связи с тем, что нет никакого цензурного регламента, нет же никакой официальной цензуры. Спектакли закрывают по, как бы, неизвестным, на самом деле, не очень ясным решениям тех или иных конкретных акторов, будь то, значит, чиновник какой-нибудь, работник департамента культуры [...] или какой-нибудь директор, который очень боится любого доноса [...] Грубо говоря, докопаться можно до чего угодно» (S5).

Из-за отсутствия внятных правил цензуры репрессивные меры часто выглядят хаотично и непредсказуемо. Пример — судьба одной из постановок самого S5. Его антитоталитарная пьеса с прямолинейной политической метафорой была неофициально снята с репертуара. Сам режиссёр предполагает, что это могло быть связано с судебным процессом против художественного руководителя театра, начавшимся примерно в то же время, но достоверно причины снятия неизвестны. При этом другая его работа — документальный спектакль, использующий в качестве материала в том числе и государственные статистические данные, часть из которых с тех пор оказалась засекречена, — продолжает идти, причём на заметной столичной сцене. Можно предположить — и это уже моя интерпретация, а не вывод собеседника, — что такая избирательность связана с отсутствием у властей ресурсов для полного контроля театральной сферы и с ситуативными попытками «приглушить» неудобное творчество.

> «У меня есть какие-то работы, которые и в гостеатрах идут, и до которых можно было бы докопаться» (S5).

По сути, до обоих спектаклей режиссёра можно было бы «докопаться». Однако снят был только один из них — и, если предположение самого S5 верно, не из-за содержания, а из-за обстоятельств, связанных с театром, где он шёл.

Ещё один респондент, художник и куратор, описывает триггер, повлиявший на отмену его проекта – он связан не с содержанием, а с масштабом мероприятия. Первый раз проект прошёл публично и без последствий; отмена случилась перед вторым – сразу после того, как о нем написали крупные независимые (в том числе «иноагентские») медиа. Внимание со стороны этих изданий превратило локальное перформативное событие в зону высокого риска для его организаторов и участников, сделав площадку прямой мишенью для силовиков еще до его начала:

> «Первый проект прошёл так же публично, но там всё было окей. Почему? Потому что это был первый раз, то есть что внутри содержательно – никто ещё не знал. […] Я думаю, мне кажется, за [изданием]-то точно следят. Это как бы не локальное медиа на 10 тысяч подписчиков в Телеграме, это совершенно другая история. […] Накануне начала проекта […] на площадку пришла прокуратура: "Разрывайте договор об аренде с ними"» (S1).

По формулировке самого респондента, решающим оказалось не то, что именно говорилось со сцены, а то, что об этом писали известные медиа на широкую аудиторию, то есть степень публичности события, а не его содержание.

Из этих трёх независимых свидетельств складывается следующий осторожный вывод: решающим фактором давления и «отмен» становится вовсе не радикальность высказывания. Всё зависит от того, попал ли конкретный человек, фестиваль, спектакль или площадка в поле зрения «ответственных органов». Систему, скорее всего, запускает тот, у кого достаточно ресурса, чтобы инициировать преследование. Проще говоря, как заметил один из режиссёров, проект должен быть «заказан». Это, видимо, означает, что систематической проверки контента пока не существует. Подход остаётся точечным и персонализированным. Он полностью зависит от случайной цепочки внимания. Такой порядок подтверждает первоначальную гипотезу: наказание художников непропорционально содержанию их работ. Оно диктуется внешними факторами, которые авторы не могут контролировать: случайным хайпом, оглаской или личными связями проверяющего.

В этих условиях правила игры радикально меняются. Если самоцензура и смягчение тона больше не защищают, фокус смещается. Перед создателями встаёт иной вызов. Вопрос уже не в том, «что говорить», а в том, «как быть устроенным». Таким образом, авторы приспосабливаются к ситуации и ищут «слепые зоны», в которых карательная система их не сможет достать.

Эта субстанция не подчиняется никому, или как меняются формы культурных событий

Если репрессии бьют не столько по содержанию, сколько по форматам, то лучшая стратегия — не цензурировать свои высказывания, а менять саму их форму. Культурное событие должно стать «неуловимым» для цензуры. Сегодня этот подход уже перерос в успешную практику: накоплен огромный опыт проектов, которые уходят от стандартных площадок и ускользают от контроля властей.



Дорога к фестивалю. Фото: Феодора Михайлова

Кочующий формат. Организаторы проекта с самого начала задумывали его без постоянного адреса:

> «Мы же придумывали проект как кочующий, на самом деле. То есть мы только первый собирались сделать в [городе], а дальше кататься по городам» (S1).

После отмены публичного события прокуратурой проект не свернулся, а сменил подход к публичности и режим существования:

ивент стал непубличным до момента своего завершения. Организаторы проекта отказались от рекламы в крупных СМИ и доверились «сарафанному радио». Теперь попасть на событие можно только по личной рекомендации проверенных людей. В такой системе зрители перестают быть просто наблюдателями. Они сами защищают проект, а главным ресурсом становится взаимное доверие. Да, событие скрыто от посторонних глаз, но внутри него возникает мощное чувство единства — арт-проект превращается в закрытый ритуал «для своих». Организаторы не спорят с властями открыто. Они действуют умнее: делают структуру невидимой и распределенной, лишая контролирующие органы самой возможности что-то запретить.

> «После отмены в [городе] мы перевели его в тайный формат [...] До того, как он закончится, не писали ни одного слова публично в соцсетях, ничего не комментировали. А информацию о проекте рассылали только друзьям, знакомым, верифицированным зрителям, которых мы знаем, а они уже дальше тем, кого они знают, те, кому знают, и это как-то расходилось кругами по воде» (S1).

Отказ от называния формата культурного события. Другой режиссёр (S5) параллельно с основной работой в театре участвует в читках совсем другого рода, основанных на полной «эфемерности». Эти показы проходят только устно и не оставляют никаких цифровых следов. То, что у этих мероприятий нет постоянного названия, — не случайность, а главное условие безопасности. Именно это помогает проекту выживать и оставаться неуловимым.

> «– Такой театр, который может быть на кухне, может быть, как бы, фантомный такой театр. [...]
>
> – Фантомный театр, вы это называете? Или это...
>
> – Нет, мы это не называем. Нет, я сразу же [коллеге] как раз и сказал, что у этого не должно быть и названия тоже. Называть это фантомным театром, это значит буквально как бы, создать, разрушить этот фантомный театр» (S5).

Эти читки ломали привычные форматы. Когда у арт-события есть официальное название, за него легко зацепиться и зрителям, и властям. Но если названия нет, то и «закрыть» проект официально невозможно — формально его просто не существует. Отказ от вывески уводит читки в «серую зону». Властям гораздо сложнее запретить то, у чего нет имени, ведь бюрократическая машина не

умеет бороться с «невидимками».

Горизонтальная сеть с неоднородными траекториями по городам. Проект может работать сразу в нескольких городах, проводить перформансы и экскурсии. В разных локациях его участники выбирают различные стратегии и не согласуют их друг с другом. Куратор пространства описывает принцип работы своих городских отделений таким образом:

> «У нас проект горизонтальный в принципе [...]. Если какой-то город [...] по большей части вещей решит у себя что-то [проводить], то [...] другие города [...] не будут ему что-то диктовать» (S2).

Так, одно отделение довольно рано выбрало стратегию «сотрудничества» – диалога с провоенно настроенными собеседниками. Другие города это решение не разделяли, но и не могли заблокировать. При этом горизонтальность оборачивается и своей неудобной стороной: часть аудитории отпугивает уже само название проекта. Разговоры о ребрендинге и разделении идут не первый год, но прийти к единому решению одним волевым актом невозможно — горизонтальная структура требует консенсуса: «это как бы потребует консенсуса на там несколько десятков человек. Никто за это не принимается» (S2). Неоднородность траекторий как в выборе концепции, так и в выборе художественных и культурных высказываний – это следствие принципа, на котором изначально построена структура проекта.

Гаражный андеграунд. Режиссёр S4 с коллегами выработал отдельный формат подпольных читок текстов, которые «напрямую прочитать нельзя по каким-то причинам». Зрительный зал в дни этих читок собирается благодаря сетям личного доверия, без публичных анонсов:

> «Мероприятие анонсируется за три дня до того, как оно состоится [...] я могу позвать как создатель семерых людей, и каждый участник команды может позвать семерых людей, которым он доверяет. [...] И те тоже могут позвать ещё пятерых. [...] За три дня может собраться, ну, там, порядка ста человек — это очень маленький срок, чтобы [о нём узнал] широкий круг, и это, ну, условно, [пространство], где все свои» (S4).

Хотя обе новые стратегии строятся на неуловимости, внутри этой логики скрывается парадокс. Перед нами два противоположных ответа на одно и то же давление государства.



Задний двор государственного кинотеатра. Фото: Феодора Михайлова

С одной стороны — организатор проекта S1. Он выбирает путь публичности и мифологизации. Когда прокуратура отменяет его проект, он делает об этом ироничный рилс. Позже этот «секретный» формат показывали и за рубежом. Этот парадокс S1 открыто признает и сам же обыгрывает. С другой стороны — читки, в которых участвует режиссёр S5. Их тактика — принципиальный отказ от любого цифрового следа: у этого формата нет даже названия. В итоге обе стратегии работают на один принцип — оставаться нефиксированными. Но если первый превращает свою неуловимость в красивую публичную легенду, то безымянные читки доводят её до абсолютной невидимости.

Развернуто охарактеризовал эту логику один из режиссёров. На вопрос о трендах в независимом театре он отвечает образом «ухода театра в гаражные комьюнити» и формулирует общий принцип, который стоит за всеми разобранными выше практиками:

> «Искусство… глупость, которую совершают надзорные органы во все века, во всех странах, – это то, что им кажется, что они могут контролировать искусство. Истина в том, что это субстанция, которая не подчиняется никому. […] Искусство, оно очень… оно более мобильно и эластично, нежели бюрократическая машина госаппарата. Поэтому, как только ты раздавишь выставку бульдозерами, она сразу же прорастет в каких-то комнатных, квартирных выставках. Как только ты запретишь концерты какого-то исполнителя, он перейдёт в ситуацию квартирников. […] Как только ты запретишь спектакль, он тут же будет растаскан на цитаты и цитирован будет другими режиссёрами в своих уже работах. […] Это такая неубиваемая материя» (S4).

Таким образом, культурные проекты и практики выживают не благодаря стабильности или институциональной устойчивости, а за счёт гибкости — отказа фиксировать свой адрес, название или даже формат. Как именно эта неуловимость поддерживается на уровне повседневных решений?

Просто посадят и всё: практики безопасности

Далее необходимо спуститься на уровень повседневных, даже скорее интуитивных решений. Речь пойдет о том, как именно наши собеседники управляют риском внутри отдельного проекта, показа, разговора, поста. Единой концепции безопасности не существует, как и нет консенсуса по поводу того, какие подходы считать правильными, а какие нет. Существует разнообразие локальных, иногда даже противоречащих друг другу представлений о том, что опасно, а что — безопасно.

Устная речь безопаснее письменной. Музыкантка S3 формулирует для себя принцип, который интуитивно нащупали многие деятели культуры. То, что прозвучало со сцены и не было зафиксировано, будто бы больше не несет в себе риска. В отличие от текста, который навсегда остается на носителе.

> «Мне кажется, это немножко… это ощущалось немножко безопаснее, чем в соцсетях, в том плане, что ты это [например, антивоенное высказывание] сделала, если это

> сразу не сняли, не выложили, то ты чувствуешь, что это уже прошло» (S3).

Она же описывает, как вокруг этого принципа в её кругу сложилась неписаная норма: не снимать и не выкладывать в открытый доступ антивоенные высказывания со сцены.

> «В какой-то момент появилось правило, что… мне кажется, люди даже сами почувствовали, что просто когда ты говоришь что-то антивоенное на сцене, люди это не снимают и не выкладывают в сеть. Мне кажется, это какая-то дефолтная установка, которая появилась в русскоязычном комьюнити […] Кто-то прям озвучивал […] чтобы не снимали ничего в сеть, не выкладывали» (S3).

Решение о степени риска в конкретном высказывании иногда принимает не сам автор, но и организаторы площадки. То есть безопасность становится предметом переговоров, а не только личным выбором артистки:

> «Меня организаторы попросили не исполнять, не произносить строчку "менты – позор России"» (S3).

Цена прошлого в настоящем. Куратор горизонтальных фестивалей S2 вспоминает конкретный эпизод управления рисками задним числом (массовую чистку старых постов):

> «В [городе N] у нас был очень активистский такой стиль постов. Мы потом, начиная с начала [года] […] вычищали это. Потому что тогда успели за два года, за полтора года напостить […] довольно открыто писали о чём-то» (S2).

Эта ситуация обнажает проблему «отложенной уязвимости». Сегодня нельзя опубликовать пост и быть уверенным в его безопасности завтра. То, что вы написали, будет постоянно переоцениваться в будущем. Цифровой след из 2022–2023 годов, первоначально не создававший проблем, превращается в мину замедленного действия из-за поступательной радикализации политического режима. Архивы в соцсетях перестали быть просто памятью. Это зона живого риска, которую нужно постоянно модерировать и вычищать постфактум.

Из-за этого меняется и сама этика активизма. Удаление постов или самоцензура теперь — это холодный расчет. Активисты вынуждены постоянно подсчитывать: стоит ли личный риск той пользы, которую их слова принесут общему делу?

«Одно дело рисковать с какой-то целью, другое дело – ощущение, что тебя просто посадят и всё. То есть это как бы никакой особо пользы не принесёт, только тебе лично вред. Никакой коллективной пользы не принесёт и закончится только твоим личным персональным вредом» (S2).



После посещения независимого театра. Фото: Феодора Михайлова

Свои среди своих: иллюзия безопасности и избыточная откровенность. Режиссёр S4, создатель формата «каскадных приглашений»[2] для закрытых читок, считает личное доверие главным критерием отбора: попасть на встречу можно только по цепочке рекомендаций. Но есть и другая ситуация, в которой ощущение «своего круга» срабатывает против участников, — обсуждения после спектаклей в государственных театрах. Спектакль официально принят и стоит в репертуаре, но построен на тонком непрямом языке. Считав этот язык, зрители на обсуждении начинают чувствовать себя среди единомышленников — хотя «свои» в зале далеко не все — и позволяют себе опасные высказывания:

[2] Напомню, что это условное название для системы, строящейся по принципу «пригласи того, кому доверяешь, и он или она, в свою очередь, пригласит того, кому также доверяет».

«Это обратная сторона вот этой ситуации доверительного круга. То есть смотри, мы собрали людей, доверительно

> с ними о чём-то поговорили [...] И если в спектакле всё сказано, и так слова подобраны, что, ну, типа, не докопаться [...] то человек, ощутив, что, типа, о, мы в безопасности, мы можем говорить обо всём, он во время обсуждения, например, начинает говорить какие-то такие радикальные вещи, что ты понимаешь, что человек находится в большой опасности, и ты в опасности, и он. Потому что если в зале присутствует кто-то [...] кто это всё пишет, мы оказываемся в [опасной] ситуации...» (S4).

Здесь важно различать два механизма. На подпольных читках действительно собираются «свои»: круг отбирается по цепочке доверия. На обсуждениях после спектаклей в государственных театрах зал открыт, и общий непрямой язык спектакля создаёт лишь иллюзию защищённости, которая подталкивает людей говорить опаснее, чем стоило бы. Ни тот, ни другой формат не гарантирует полной безопасности. В итоге организаторам приходится брать на себя дополнительные обязанности. Им нужно не только модерировать само событие, но и оперативно реагировать на внешние угрозы — например, отслеживать публикации участников в соцсетях и контролировать, что они пишут о мероприятии.

> «Если я вижу, что человек выложил прям, ну, типа, откровенный компромат, я ему пишу [...] слушай, там, Лена, Вася, Коля, ну, если ты хочешь, чтобы мы сели, то оставь. Если не хочешь, то лучше убери» (S4).



Музыкальный фестиваль в лесу. Фото: Феодора Михайлова

Дело Беркович и Петрийчук как поворотный момент. Несколько собеседников датируют ужесточение практик безопасности примерно одним и тем же эпизодом – судебным делом против режиссёрки Жени Беркович и драматургини Светы Петрийчук[3]. Режиссёр S5 предлагает уже знакомую нам интерпретацию этого прецедента: решающим триггером репрессивных механизмов становится не радикальность самого художественного высказывания, а публичный вес и символический капитал его автора.

[3] Подробности можно узнать из статьи: «Это и есть отмена русской культуры». Как и почему власть уничтожает театры: от запрета спектаклей до санитарного закрытия МДТ, https://paperpaper.io/eto-i-est-otmena-russkoj-kultury-k/

В этой ситуации преследование за театральную постановку — лишь легальный инструмент репрессий. Реальной мишенью цензуры становится публичная жизнь авторов вне театра. S5 указывает на важный сдвиг: безопасность самого произведения (даже если оно несет мирный и контртеррористический посыл) перестает быть защитой. Главным фактором риска становятся известность создателя и его независимый голос в цифровом пространстве.

> «Кейс с Женей Беркович и Светой Петрийчук [...] многие всё осмысляли как бы через доносы, возмездия, типа, за антивоенную лирику, которую публикует Женя. Что это, на самом деле, дело связано не со спектаклем, потому что до спектакля хер докопаешься, что он, на самом деле, действительно гуманистический и антитеррористический. А связано, как бы, с вот просто с популярностью стихов Жени Беркович [...] в связи с тем, что она активно, публично выступала против [войны] и очень много публиковала этого всего» (S5).

Именно после этого дела в кругу S5 закрепился принцип, прямо продолжающий логику «устная речь безопаснее письменной». В результате этот принцип стал организационным правилом для всего их круга:

> «Нам казалось, что основной принцип безопасности заключается в том, чтобы просто не светить об этом в соцсетях, а чтобы это существовало, как бы, ну, типа, в устном плане» (S5).

Собеседники из самых разных культурных сред — от фестивалей и музыкальной сцены до подпольных читок — сходятся в одном: правила игры кардинально изменились. Теперь опасность кроется не в сути сказанного, а в том, что фразу могут зафиксировать и разнести по сетям. В такой ситуации безопасность — это отсутствие цифрового следа, а последним островком свободы становится обычная устная речь.

Однако попытки вернуться в «офлайн» и отказаться от цифровых технологий не избавляют от уязвимости — они просто меняют её природу. Получается парадокс: когда нет цифровых гарантий, вся безопасность держится на личном доверии внутри закрытых сетей. Доверие перестает быть просто вопросом морали и превращается в главный фундамент безопасности. Но здесь кроется внутренний конфликт: чтобы общение вообще состоялось, нужно открыться собеседнику, и эта же открытость становится главным источником риска.



Одна из вечеринок для оставшихся в России. Фото: Феодора Михайлова

От политического заявления к совместному ритуалу: какую роль сегодня играет антивоенное искусство

В этом разделе мы будем искать ответ на вопрос: почему антивоенные деятели культуры продолжают производить критические форматы, если даже прямое высказывание и небезопасно, и, по их же признанию, не особенно эффективно? Ответ, к которому все мои собеседники приходят независимо друг от друга: цель практики в рамках искусства смещается с передачи содержания на производство общего опыта.

Отказ от ярлыка «антивоенное» – содержательная позиция. Когда мы оцениваем выставку или проект только через оптику политического высказывания, мы сильно сужаем свой взгляд на искусство. Оно в таком случае превращается в банальный плакат или публичное заявление. Избегая политических штампов, авторы защищают независимость художественного языка и право искусства оставаться искусством. Организатор S1 подчёркивает, что нежелание называть проект «антивоенным» или «политическим» не было их тактикой уклонения:

> «Это не позиционируется как антивоенный проект, или политический проект, [...] не потому что мы стремимся этого избегать, скорее просто потому что другие вопросы нас волнуют. Мы как бы заинтересованы заниматься театром» (S1).

Отказ от прямолинейных политических лозунгов помогает увидеть театр как самодостаточное искусство, которое создает новые смыслы, а не просто обслуживает текущую повестку. Вместо прямого и рискованного озвучивания антивоенных идей, которые публика и так разделяет, фокус смещается на создание живого пространства. Именно здесь зритель получает опыт сопереживания и коллективного сопротивления. Он же поясняет практический баланс между прозрачностью и осторожностью — не шифровать смысл, но и не форсировать ярлык:

> «Мы не позиционировали себя как антивоенный проект, но [...] прозрачно все всем описывали в меру возможностей [...] Не говорили открыто, но не увиливали, не зашифровывали, потому что вот это всё раздражает, бесит и не хочется этим заниматься. Можно же фокусироваться на разных вещах» (S1).

Прямые высказывания больше не работают. Режиссёр S5 спорит с привычными антивоенными лозунгами. Он предлагает оценивать спектакль не по его правильному посылу, а по качеству художественной работы. Громкий пафос, за которым нет поиска глубокой театральной формы, теряет силу. Он больше не помогает зрителю и ни к чему не призывает, а лишь обесценивает важные смыслы, превращая их в банальные штампы.

> «Просто, как бы, говорить со сцены "нет войне" – это неэффективно. [...] Это, честно говоря, набило уже оскомину, когда ты приходишь на спектакль, который плохо сделан, но который тебе говорит, как бы, "Нет войне". Ну, да, здорово, всё очень круто. Но, блин, ну и что? Само по себе высказывание, если оно не становится каким-то опытом, я не вижу, в общем, в таком театре смысла» (S5).

Смещение в социальное и другой опыт. Отказ от прямого политического высказывания принимает и более конкретную форму – смещение в темы, которые формально не связаны с этой войной или не касаются её вовсе, но структурно с ней рифмуются. Организатор экскурсии-перформанса описывает это как сознательную стратегию:

> «Позволяло говорить о схожих паттернах, не на конкретно нашей ситуации» (S2).

Войны в Алжире и Вьетнаме, история бездомности и городской архитектуры становятся языком, на котором можно проговаривать те же структурные вопросы: насилие, вытеснение, память (но без прямого обращения к текущей войне). То же движение заметно и на уровне более широких сообществ: часть респондентов отмечает, что антивоенная аудитория пересекается и перетекает в фестивали и сообщества вокруг прав животных, экологии, веганства — то есть формально не политических тем, но собирающих тех же людей вокруг тем заботы и несогласия с насилием.

Эта картина, впрочем, не универсальна. Одна из собеседниц не узнаёт такого паттерна на собственном опыте и добавляет важную оговорку: «социальные» темы вроде экологии или феминизма в России не обязательно безопаснее «политических». Риск определяется не темой, а тем, попала ли она в поле зрения конкретных структур. Это расхождение стоит оставить открытым: возможно, дрейф в социальное более характерен для групповых или сетевых форматов (фестиваль, пространство), чем для одиночных.

Эмпатия к идеологически чуждым фигурам. S5 рассказывает о документальной читке, героем которой стал человек с прямо противоположными политическими взглядами. Спектакль не замалчивает политический спор, но меняет его суть: вместо вражды возникает сопереживание — не согласие с позицией героя, а понимание обстоятельств, в которых он находится. Для S5 этот опыт ценен тем, что противостоит пропаганде, нацеленной на бесконечное разделение. Можно предположить, что в условиях атомизации общества такая практика работает как небольшая, но важная форма сопротивления расколу.

> «Собираются люди антивоенных взглядов. Но текст таким образом устроен, что несмотря на то, что мы [...] противоположных взглядов [...] и несмотря на то, что я с ним в процессе разговора спорю, мы всё равно сочувствуем ему. Сочувствуем не в смысле разделяем его позицию, а в смысле — видим те обстоятельства, в которых он находится [...] и жалеем этого человека. И мне кажется, что вот этот опыт эмпатии к другому, который тебе даже идеологически противоположен, — это нечто исключительное, что важно, что противодействует пропаганде, которая нацелена на то, чтобы разделять бесконечно [...] А этот опыт театральный предлагает возможность эмпатии к тому, кто тебе неприятен. И мне кажется, что это базовая необходимость в ситуации, в которой общество тотально атомизируется» (S5).

Похожую логику, согласно которой искусство не трибуна для высказывания, а форма заботы и коллективного переживания, S5 формулирует через ссылку на традицию социального театра:

> «Есть идея [...] искусство типа заботы. Типа, социальный театр Аугусту Боала, [...] который нацелен не на, грубо говоря, плакатное высказывание о проблеме, а скорее заботу о тех, кто подвержен этой проблеме, посредством театральной практики» (S5).

Сообщество как самоценность. Режиссёр S4 формулирует, возможно, самую сжатую версию центрального тезиса этого раздела: ценность высказывания не в его информационном содержании (которое и так всем очевидно), а в самом факте совместного произнесения:

> «Высказывание не в том, чтобы сказать "война – это плохо", потому что это как будто и так понятно. [...] Но когда мы говорим это публично и друг с другом, у

> нас создаётся вот это ощущение неодиночества. И оно, наверное, является высказыванием, созидательным высказыванием» (S4).

В таком ключе театр отказывается от роли учителя или наставника. Современному зрителю больше не нужно объяснять, «что такое хорошо и что такое плохо» — его базовые ценности уже сформированы. Поэтому сцена перестает быть источником каких-то откровений. Вместо этого театр становится местом, где люди могут открыто и легально разделить общие чувства. Главный исцеляющий эффект возникает не из-за новизны идей, а просто потому, что единомышленники проживают эти эмоции вместе здесь и сейчас. S5, независимо от S4, приходит почти к тем же словам, описывая, зачем нужны закрытые читки в условиях, где широкая публичность невозможна в принципе:

> «Смысл, как бы, вот в этом самом ритуале сопричастности и, на самом деле, в ситуации невозможной публичности, всё равно коллективном переживании этих историй» (S5).

Антивоенный художественный жест сегодня ценен не столько коммуникацией с внешней аудиторией, сколько самим моментом сборки безопасного социального пространства и сообщества, основанного на доверии. Это сообщество не абстрактно – оно состоит из конкретных имен, и у него есть свой узкий, но устойчивый круг. Вместе с тем, по словам S5, это сообщество неоднородно и не сводится к одной «тусовке», а скорее к пересекающимся кругам знакомств и доверия по всей стране. Этот общий опыт объединяет людей и помогает им преодолеть изоляцию, которую навязывает государство. У такой солидарности нет единого центра управления. В условиях постоянных политических рисков сообщество выживает не за счёт официальных организаций, а благодаря личным связям по всей стране. Эти разрозненные, но тесно переплетённые контакты создают прочную и устойчивую сеть внутреннего сопротивления.

Контрапункт: одиночество сольной практики. Не все собеседники испытывают это ощущение общности в равной мере. Музыкантка S3, в отличие от респондентов, укорененных в театральных и кураторских кругах, описывает прямо противоположный опыт:

> «Я скорее чувствую себя одиноко. Я знаю, что это сообщество есть, я просто к нему как-то не принадлежу» (S3).

Чувство сообщества и его самоценность оказываются неавтоматическим следствием самой антивоенной позиции как таковой,

а, судя по всему, функцией институционального или коллективного формата практики. Например, организация проекта, постоянный круг читок, горизонтальная сеть проектов рождают это чувство; а сольная практика, даже при благодарной публике — нет.

Получается, антивоенное сообщение как таковое респонденты либо считают избыточным (оно и так уже всем понятно), либо прямо надоевшим и неэффективным как жанр. Но то, что остается ценным и не девальвируется со временем – это опыт, который производит сама практика искусства (особенно совместного): эмпатия к чужому, ощущение неодиночества, ритуал сопричастности.



Здание в порту Севкабель, Санкт-Петербург. Фото: Феодора Михайлова

«Талантливое самоубийство» или спасительная метафора: язык искусства во время войны

Изначальная посылка была в том, что язык художников менялся линейно. Казалось, что после короткого периода прямых антивоенных манифестов в начале 2022 года авторы ушли в метафоры из-за ужесточающейся цензуры и репрессий. Однако исследование показало другую картину: художники воспринимают иносказания (аллегорию) не как вынужденный шаг, а как возвращение к привычному и понятному для России языку искусства.

Аллегория – не изобретение военного времени. Иносказание здесь — не экстренно изобретенный шифр, а базовый элемент культурной памяти. Режиссёр S5 спорит с самой идеей «вынужденного отступления». Он напоминает, что в российской культуре прямое политическое заявление всегда считалось дурным тоном.

> «Прямых высказываний, надо сказать, и до [20]22 года, я помню, довольно мало. Потому что это вообще считалось достаточно моветоном. Не было в России адекватной культуры политического театра. [...] У этого была своя аудитория, но в широком смысле это не было таковым» (S5).

Феномен эзопова языка и скрытого политического высказывания на крупных российских сценах имеет глубокие довоенные корни. В условиях сужающегося пространства публичной дискуссии театр долгое время оставался легальной зоной для рефлексии о государстве и насилии, используя для этого язык метафор и исторических аналогий. S5 приводит в пример масштабные постановки ряда режиссёров, которые, по его словам, транслировали мощный гуманистический посыл и предчувствие военной катастрофы — без единого прямого слова о политике:

> «Спектакли Могучего или спектакли Крымова [...] Спектакль "Губернатор" Могучего для меня всё еще остается одним из основных таких мощных гуманистических впечатлений. [...] Конец "Сережи" Крымова, в котором Анна Каренина вдруг рифмуется с "Жизнью и судьбой" Гроссмана внезапно. И возникает такое предощущение войны в спектакле, которое как будто бы было вообще не об этом» (S5).

Смена акцентов вместо шифрования. Организатор отрицает саму логику «шифрования» языка последних лет. Респондент, чей проект подвергался вмешательству прокуратуры, описывает свою стратегию не как усиление конспирации со временем, а как смещение акцента (причём в сторону скорее большей, а не меньшей открытости). Опыт некоторых независимых культурных инициатив в современной России демонстрирует отказ от советских практик двоемыслия и шифрования смыслов:

> «Стали ли вы осторожнее в чём-то? — Скорее наоборот. [...] Публично мы об этом так не писали. Это было чуть более простыми словами описано, не без упора на политическое. [...] Не то, что это было экивоками или эзоповым языком, где мы зашифровывали что-то во что-то, мы просто акцентировали внимание на каких-то других вещах» (S1).

То, что со стороны может выглядеть как «эзопов язык», респондент сам описывает не как шифр, а как немного иную расстановку акцентов. Отказ от скрытых намеков в пользу новых акцентов говорит о том, что методы публичного протеста заметно изменились.

Периодизация уточняется, а не отменяется. При этом полностью отбрасывать идею изменения языка со временем было бы неточно. Просто изменение не сводится к простой формуле «от прямого высказывания в 2022 к зашифрованному в последующие годы». Музыкантка S3, признавая, что сама плохо годится в свидетели по этому вопросу (она редко бывает на чужих мероприятиях), всё же фиксирует то же наблюдение со стороны, о котором говорит и S5, – постепенный дрейф в сторону метафоричности у других:

> «Судя по остальным людям, люди стали больше уходить в метафоры, в метафоричность, либо отказываться от лозунгов» (S3).

То, что изменения в языке замечают даже люди, избегающие многих публичных мероприятий, говорит о масштабе процесса. Из-за цензуры и внутреннего кризиса художники ищут новые формы самовыражения. Эти индивидуальные поиски быстро расходятся в творческой среде и превращаются в общий способ протеста против военной политики.

Как отмечает режиссёр S4, зрители не теряют внимания, а наоборот, становятся всё более чуткими к скрытым смыслам. В качестве примера он приводит спектакль, поставленный ещё до 2022 года на материале недавнего российского прошлого. После начала

войны отдельные эпизоды этой постановки, которые раньше воспринимались как рассказ о давно завершённой истории, приобрели остроактуальное звучание. По словам режиссёра, на первых показах после начала войны команда очень волновалась, а зал стал открыто реагировать — вплоть до аплодисментов — на реплики, которые прежде пропускал мимо ушей: у зрителей появилось ощущение, что все в зале заодно и понимают, о чём идёт речь. Публика, по его наблюдению, стала внимательнее к тому, что происходит на сцене, и охотнее интерпретирует увиденное:

> «Контекст настолько острый, что ты начинаешь видеть это всё везде» (S4).

Текст пьесы не изменился ни на слово, изменилась исключительно оптика зала. Та же реплика, которая раньше «проскакивала» как эпизод давней и завершенной истории, теперь прочитывается как высказывание о настоящем. Возможно, эта ситуация отражает рост чувствительности зрителей к непрямому высказыванию с течением времени. Зрители, настроенные критически к нынешней власти, ищут безопасное пространство, чтобы разделить антивоенные взгляды. Так театр превращается в место для общей рефлексии.

Историческая рамка: не одна традиция, а две. Помимо довоенной эстетической нормы непрямоты, о которой говорит S5, интервью задают и иную, этическую рамку. Это традиция художнического самопожертвования, которая также задаёт координаты происходящему сегодня, но принципиально иначе — не через стратегию выживания, а через фатализм. Режиссёр S4 напрямую вписывает собственную практику в эту традицию через фигуру Мейерхольда:

> «Я очень русский режиссёр. В том смысле, что я… короче, я на авось полагаюсь абсолютно. То есть абсолютно на то, что проскочу. А если не проскочу, то… ну такой как бы фатализм… Я этим констатирую свою принадлежность к русской культуре и русскому театру, ну как бы в историческом контексте. […] Когда Мейерхольду там говорят, знаешь, типа на гастролях Михаил Чехов говорит: не возвращайтесь в Советский Союз, вас там убьют. И он говорит: ну как я, типа, не вернусь? Я вернусь. То есть это абсолютно самоубийство, и он на это идёт. […] Все занимающиеся искусством и культурой в нашей стране, они как бы занимаются именно этим. Красивым, иногда изощренным, более-менее талантливым самоубийством» (S4).

Эти две рамки, довоенная эстетическая норма непрямоты (S5) и этическая традиция сознательного риска ради дела (S4), не сво-

дятся друг к другу и усложняют одну и ту же простую версию сюжета «2022 год всё изменил». Язык не начал линейно эволюционировать от прямоты к иносказанию после начала войны. И норма иносказания, и традиция рискованного упорства существовали в русском театре задолго до 2022 года. Война скорее заново активировала их, чем породила.

Поколение без точки отсчёта. Периодизация языка, которую описывают собеседники из старших возрастных групп: «Сначала старый репертуар зазвучал по-новому, затем появились новые форматы» — предполагает, что есть «до» и «после», с которыми можно сравнивать. У младшего поколения участников такой точки отсчёта нет. Один из режиссёров, работающий с более молодыми коллегами, озвучивает это как разницу в реакции у молодого поколения:

> «Я родился, типа, уже это всё было, понимаешь?..
> Он не высказывает желание с ним бороться» (S4).

Для тех, кто застал «другую Россию» (перестройку, девяностые, относительно свободные двухтысячные), нынешние ограничения читаются как отступление, и это придает художественному высказыванию энергию сопротивления. Для тех, кто родился уже внутри нынешней конфигурации власти, это не отступление, а данность, внутри которой нужно научиться ориентироваться, осваивать среду. Это не значит, что младшее поколение менее вовлечено политически; но оно имеет иной, непривычный для более взрослых паттерн политической вовлеченности. Гипотеза требует проверки на большем числе интервью с младшими участниками сцены, но она заставляет иначе взглянуть на вопрос о «языке» всей главы: язык меняется не только потому, что меняются условия, но и потому, что меняется тот, кто на нём говорит.



Баннер в Санкт-Петербурге. Фото: Феодора Михайлова

Сколько можно этими аллегориями разговаривать: усталость от войны и репрессий

В последнем разделе имеет смысл зафиксировать также и видимое противоречие в ощущениях и переживаниях моих собеседников, которые не удаётся ни снять, ни красиво примирить. Честнее всего показать его как есть. Куратор горизонтальной сети площадок S2 говорит об усталости от темы, от её повторения, от исчерпанности разговора:

> «Тема войны [...] года через два все уже очень сильно устали. Просто потому, что невозможно говорить на одну и ту же тему. Есть ощущение, что всё сказано, какие-то все противоречия обсуждены. [...] Что дальше обсуждать, в общем-то? Ничего особо не меняется. [...] Можно только как-то грустно об этом помолчать» (S2).

Тот же респондент описывает, как эта усталость от прямого, рационального политического разговора привела к рождению нового, менее прямого формата прогулок и перформансов, где война присутствует не как тема, а как фон:

> «Я разочаровался [...] в том, чтобы говорить о политике как-то напрямую, ну, как-то рационально. Потому что всё это [...] может бессмысленно уже ощущалось. [...] Как будто чем война становится очевиднее и всё больше приходит, тем меньше хочется о ней говорить [...] всё уже понятно» (S2).

Режиссёр S5 формулирует близкую по духу усталость, но направленную не на войну как тему, а на привычные художественные приёмы разговора о ней — причём сразу на два: и на лобовое антивоенное высказывание, и на аллегорию, которая стала привычным способом его избежать (цитаты из четвёртого и пятого разделов):

> «Сколько можно этими аллегориями разговаривать»; «набило уже оскомину, когда ты приходишь на спектакль [...] который тебе говорит [...] нет войне» (S5).

Мой собеседник указывает на двойной эстетический тупик. С одной стороны, прямолинейное высказывание превратилось в предсказуемый канон, который перестает задевать зрителя. С другой — аллегория, бывшая выходом из него, тоже девальвировалась от многократного повторения. Оба набивших «оскомину» приёма

могут сигнализировать о том, что прежние формы театрального сопротивления канонизировались и потеряли свою радикальность или даже актуальность. На этом фоне режиссёр S4 занимает прямо противоположную позицию и формулирует различие явно, как собственную аналитическую работу над вопросом:

> «Я думаю, что усталость от войны больше, чем усталость от спектаклей на тему высказывания. [...] Люди не устают. [...] Мне пока не надоело ставить и говорить про это, хотя уже [...] почти 5 [лет]. Я сделал [несколько] спектаклей [...] и все они так или иначе касаются краха старого мира и попытки осмыслить вещи. Поэтому не думаю [что люди устали]» (S4).

При этом S4 не отрицает усталость, он её локализует в другом месте: не в искусстве, а в оппозиционной политике как институции:

> «Есть разочарование в оппозиции, наверное. Потому что либеральная оппозиция вечно [...] подводит. Она вечно ссорится сама с собой, как бы делит шкуру неубитого медведя [...] Поэтому, наверное, вот в этом многие люди разочаровались. [...] Мы анархисты [...] мы не боремся за власть, мы боремся за её отсутствие» (S4).

Как можно разрешить это противоречие? Антивоенные деятели культуры устали не от самой практики со-присутствия, а от конкретных сообщений («ещё раз сказать, что война – это плохо») и институтов, которые их транслируют. Например, для респондента S4 такой разочаровывающей стала оппозиционная политика, а для S2 — рациональный политический разговор. При этом сама потребность находиться вместе не угасает. Напротив, как показывают четвертый и пятый разделы, со-присутствие становится только интенсивнее. Растет и интерпретативная чуткость аудитории — предыдущий раздел подтверждает, что с годами она не снизилась.

Случай S2 не опровергает эти выводы, а скорее иллюстрирует их с другой стороны. Устав от прямого сообщения, этот респондент не бросил практику, а сменил её форму: перешел с рационального разговора на атмосферный перформанс. Однако такое объяснение стоит зафиксировать именно как гипотезу. Данных интервью пока недостаточно для уверенных утверждений. Само это расхождение — не ошибка анализа, а ценная исследовательская находка, требующая дальнейшего изучения.

Заключение: насколько антивоенное искусство может быть мобильным и эластичным?



Пространство фестиваля. Фото: Феодора Михайлова

Шесть историй, которые легли в основу этого текста, не складываются в одну стратегию или эстетику. Основываясь на том, в чём они независимо друг от друга сходятся, можно осторожно обсуждать общие мотивы или доминирующие стратегии. По крайней мере, обозначить их контуры.

Материалы интервью показывают, что риск преследования не определяется одной лишь радикальностью художественного высказывания. В наших случаях существенную роль играли публичная заметность проекта, внимание конкретных акторов и обстоятельства его проведения. Поэтому смягчение содержания само по себе не гарантирует безопасности. В ответ некоторые участники исследования меняют организационную форму своих проектов: используют перемещающиеся площадки, отказываются от устойчивых назва-

ний, опираются на горизонтальные сети и личные приглашения. Все эти формы создаются в соответствии с одним и тем же принципом, лучше всего сформулированным одним из собеседников: искусство «более мобильно и эластично, нежели бюрократическая машина государственного аппарата». Эти практики объединяет стремление уменьшить доступность события для внешнего контроля, но они не устраняют риск полностью. Более того, ощущение «своего круга» — в том числе там, где он лишь кажется закрытым, как на обсуждениях после спектаклей, — иногда ослабляет осторожность участников и сохраняет риск их разоблачения.

Другая важная линия интервью — изменение функций художественной практики. Для ряда собеседников ценность искусства состоит не столько в повторении уже известного антивоенного сообщения, сколько в создании совместного опыта: эмпатии к другому, преодолении одиночества и переживании сопричастности. Однако и этот опыт не универсален: участница, занимающаяся преимущественно сольной практикой, говорит о собственном одиночестве.

Исследование также не подтверждает простой схемы перехода от прямого высказывания в 2022 году к аллегории в последующие годы. Непрямой художественный язык и готовность к сознательному риску существовали в российском театре задолго до полномасштабной войны; вместе с тем отдельные собеседники замечают изменение акцентов и зрительского восприятия после 2022 года. Наконец, оценки усталости расходятся: одни говорят об исчерпанности прямого разговора о войне, другие продолжают видеть в антивоенной художественной практике важный источник смысла. Эти различия не следует сводить к единому выводу. Противоречия не менее важны, чем общие тенденции.

Таким образом, интервью позволяют выделить две взаимосвязанные тенденции: поиск гибких и менее заметных форм существования искусства и усиление значения совместного художественного опыта. Речь идёт о стратегиях и оценках конкретных собеседников, а не об универсальной модели всего антивоенного искусства в России.

Эта статья рассматривает опыт собеседников в контексте 2024–2026 годов. По меньшей мере два направления остаются открытыми для дальнейшего исследования.

Первое — возможные поколенческие различия. Для тех, кто помнит другую, более открытую реальность, нынешняя ситуация может переживаться как утрата, тогда как для тех, кто социализировался в существующих политических условиях, ограничения

воспринимаются скорее как исходные условия существования. Пока эта гипотеза опирается на отдельное свидетельство и требует проверки в интервью с представителями разных поколений, особенно с молодыми участниками художественной среды.

Второе — возможное смещение антивоенного искусства в сторону социальных тем и практик. В отдельных интервью описывается переход от прямого политического высказывания к вопросам экологии, прав животных, городской памяти и совместным перформативным прогулкам. Такое смещение может быть связано с более широким изменением функции искусства — от передачи сообщения к созданию совместного опыта. Однако эта связь остаётся гипотезой. Как минимум одна собеседница не узнаёт подобного перехода в собственной практике и подчёркивает, что социальные темы не обязательно безопаснее политических. Остаётся выяснить, характерно ли такое смещение прежде всего для коллективных и сетевых форматов или за ним стоит более общая логика.

Автор:
Феодора Михайлова

Редакторы серии «Аналитические заметки»:
Елена Штайн, Сергей Румянцев

Вёрстка:
Лев Владов

Название:
Неубиваемая материя. Формы и функции антивоенного искусства в России 2024-2026

Фото на обложке: Заброшенный храм в российском регионе, место для перформансов. Автор Феодора Михайлова.

№5, ноябрь 2026

Опубликовано:
Center for Independent Social Research in Berlin
CISR e.V. Berlin | www.cisr-berlin.org