

Марина Давыдова



культура

очерки
русской
жизни
и европейской
сцены

ZERO

Театральная серия

Марина Давыдова

**Культура Zero. Очерки русской
жизни и европейской сцены**

«НЛО»

2018

Давыдова М.

Культура Zero. Очерки русской жизни и европейской сцены /
М. Давыдова — «НЛО», 2018 — (Театральная серия)

ISBN 978-5-4448-0896-2

Предыдущая книга известного критика и историка театра Марины Давыдовой «Конец театральной эпохи» вышла в середине нулевых. Нынешняя – «Культура Zero» – охватывает время с середины нулевых до наших дней. Это продолжение разговора, начатого в первой книге, но разговор теперь идет не только о театре. В «Культуре Zero» можно найти и публицистику, и бытописательские очерки, и литературные эссе, и актерские портреты, и рецензии на спектакли самых важных режиссеров европейского театра от Кристофера Марталера до Яна Фабра, и разговор о главных героях отечественной сцены и разговор о главных героях отечественной сцены – К. Богомолоче, Д. Волкострелове, К. Серебренникове, Б. Юхананове... Несмотря на жанровый разброс тексты смонтированы так, что в них проступают общие векторы и общие темы времени. Автор словно бы настаивает: нынешнее пространство уже не разграничено жесткими перегородками – вот тут театр, а тут современное искусство, вот тут эстетика, а тут политика, вот тут искусство, а тут жизнь. По сути, читателям предложен новый тип театроведения, где театр, – лишь отправная точка для размышлений на самые разные темы, магический кристалл, позволяющий лучше разглядеть калейдоскоп эпохи.

ISBN 978-5-4448-0896-2

© Давыдова М., 2018

© НЛО, 2018

Содержание

От автора. Краткое руководство для чтения	6
Проблемы	7
Европа: признание в любви	7
1960-е: о вечно старческом в нашей культуре	10
Холокост: тема без вариаций	14
Франц Кафка: человек и закон	17
Культура Zero	20
Конец ознакомительного фрагмента.	23

Марина Давыдова

Культура Zero. Очерки русской жизни и европейской сцены

От автора. Краткое руководство для чтения

Статьи, собранные в этой книге, писались на протяжении десяти лет (если быть совсем точным, чуть больше десяти) – с середины нулевых до наших дней. Поскольку моя предыдущая книга «Конец театральной эпохи» вышла как раз в середине нулевых, нынешний сборник можно в известном смысле считать продолжением начатого тогда разговора. В нем, конечно же, обозначился новый круг явлений, имен и проблем (что понятно), но куда важнее в данном случае сама структура книги. По сути, перед вами калейдоскоп эпохи: большая часть статей писалась в ежедневные газеты и в них – попытка зафиксировать реальность такой, какой она увиделась в тот момент, молниеносная рефлексия по поводу очень разных событий. Но в то же время эта калейдоскопичность отражает саму эпоху – дробную и аморфную одновременно. Ее, как мне кажется, только так и можно было запечатлеть – калейдоскопически.

При всей самостоятельности каждого текста и их жанровом разбросе – от социологических («Культура Zero» или «Европа: признание в любви») до лирических (дорогой для меня опус про Винни Пуха) – их стоит все же читать подряд. Они смонтированы так, что в них проступают общие векторы, общие, повторяющиеся, порой даже навязчивые темы времени.

В отличие от «Конца театральной эпохи», «Культура Zero» – книга не только о театре. Тут и публицистика, и бытописательские очерки, и портреты классиков и современников, и даже кинокритика. Но когда я пишу о самом театре, я тоже пишу не совсем о нем – воспринимаю спектакль не как объект описания, а как повод для размышлений самого разного свойства. Мне в какой-то момент стало совершенно ясно, что текст о театре уже невозможно писать с точки зрения самого театра (описывать мизансцены, оценивать игру артистов, сравнивать 98-ю интерпретацию классического текста с 97-й). То есть можно, конечно, но скучно. И это тоже важная особенность не только текстов, но эпохи, в которую они написаны. За ее дробностью проступает и иное: единство пространства, уже не разграниченного жесткими перегородками – вот тут театр, а тут современное искусство, вот тут эстетика, а тут политика, вот тут театроведение, а тут социология, вот тут искусство, а тут жизнь.

Хочу сказать отдельное спасибо Сергею Никулину, директору издательства «АРТ». Несколько лет назад он впервые подошел ко мне с идеей собрать эти очень разные статьи в единый сборник. Он настоял, чтобы я перевернула свой архив за десять с лишним лет и провела его инвентаризацию. Он заставил меня увидеть за деревьями (разрозненными и разножанровыми текстами) лес. Без него я бы не решилась сделать эту работу.

Кажется, Генрик Ибсен как-то сказал: «Мы не выбираем время, в котором мы живем, но мы выбираем себя в этом времени». Моя искренняя благодарность всем героям этой книги и всем ее антигероям за возможность осмыслить время, в которое мы живем, и сделать свой выбор.

Проблемы

Европа: признание в любви

02/09/2011

Этот текст был спровоцирован двумя плохо сочетающимися друг с другом вещами:

1) статьей Юлии Латыниной в «Новой газете» от 16 августа о политическом закате Европы и ее дальнейшим обсуждением с переходом на личности (точнее, на одну личность – самой Латыниной);

2) многочисленными впечатлениями, полученными этим летом на европейских театральных фестивалях.

Впечатления, впрочем, копились долго. Так что лихой текст про ценности, которые Европа потеряла, и псевдоценности, которые приобрела, оказался просто неким триггером. Вдруг стало ясно, что все пишущие об этих ценностях – и сама востропера автор, и ее порой рассудительные, а порой неистовые оппоненты – ведут разговор о политике и экономике, иногда апеллируют к философии, но никто не вспоминает про современное искусство. Что и понятно: для идеологических баталий это побочный вид человеческой деятельности. Между тем именно искусство и особенно, как ни странно, театр позволяют понять нечто очень важное про современную Европу, а главное, про тот воистину тектонический сдвиг, который она и мы вместе с ней пережили.

Оговорюсь для начала... Очевидно, что, пытаясь определить истинные и мнимые ценности Европы, имеет смысл рассуждать о ней не как о некоем географическом понятии, а как о понятии ментальном. Эта Европа не замкнута в жестко очерченные границы. Она, подобно мировой религии, стремится утвердить себя повсеместно, но далеко не везде приходится ко двору. Так же как образцы современного европейского театра можно отыскать, скажем, в Сеуле, но днем с огнем не найти где-нибудь в Могилеве, «ментальную Европу» можно не обнаружить в самой что ни на есть европейской (географически) стране и обрести далеко за ее пределами.

Аргентина, Австралия и Тайвань более соответствуют нашему представлению о Европе, чем, например, Албания. Современные Венгрия или Греция дальше от нее, чем Германия, Дания и Япония. Это соответствие (или несоответствие) определяется не политическим устройством, не экономическим процветанием: Китай начала XXI века переживает небывалый экономический расцвет, но ментально от понятия «Европа» он бесконечно (и безнадежно) далек.

Подлинная, фундаментальная и, по сути, единственная ценность, которая цементирует Европу, – это не всеобщее избирательное право, не мультикультурализм и даже не идея свободы, а совсем недавно осознанная абсолютная уникальность каждой человеческой личности. Тут принципиально слово «каждой».

Классический гуманизм высоко ставил человека, он произнес устами Пико делла Мирандолы речь о его достоинстве, но из сложносочиненного (900 тезисов) манифеста Пико как раз следовало, что человек человеку рознь, а дарованная ему свобода (sic!) воли – прекрасный и опасный дар. Благодаря этой свободе человек может подняться до звезд и ангелов, а может стать ниже зверя. Классический гуманизм требовал соответствия высоким идеалам. Именно поэтому люди и их жизни в этой системе ценностей как раз *неравноценны*. А некоторые из людей как бы не совсем и люди.

Новый гуманизм, которым руководствуется сейчас Европа, иной. Он не предъявляет человеку столь высоких требований. Он объявляет уникальной *всякую* личность и безусловно

ценной – *всякую* жизнь. И такой гуманизм – явление не просто недавнее, а едва ли не вчерашнее.

Вроде бы сама собой разумеющаяся идея – что сумасшедшие, несовершеннолетние, люди с нетрадиционной ориентацией, иным цветом кожи, иным (не важно каким) культурным бэкграундом, дауны, одноногие темнокожие лесбиянки и даже преступники являются уникальными *human beings*, – стала править в Европе бал лишь в самое последнее время. То, что сейчас кажется нормой, еще век, да что там, полвека назад казалось прекраснотушной утопией или попросту вздором.

Еще недавно сумасшедшие дома в самых просвещенных странах были похожи на пениitenciарные заведения. Еще недавно детей секли розгами, и эта воспитательная мера не вызывала особых возражений. Еще недавно равноправие женщин и мужчин казалось малопродуктивной интеллектуальной забавой суфражисток (в Западной Германии 1950-х годов жена, чтобы устроиться на работу, должна была получить письменное разрешение мужа). Еще недавно смертная казнь была привычным делом (в Испании начала XX века казнили за такие «страшные» преступления, как, например, угон скота). Еще недавно выше человеческой жизни (и человеческой личности) ценились Отечество, Вера,

Традиция и масса других нужных
и полезных вещей.
Недавно и очень давно...

Потому что начало XXI века в нашем сознании отделяется от середины века XX большей дистанцией, чем середина XX века от Средневековья. Потому что мысль о том, что нет на свете «идеалов», которые можно было бы поставить выше жизни человека, в прошедшей горнило Второй мировой войны Европе стала наконец аксиомой. И все вместе это знаменовало собой истинную, гуманитарную революцию, перестроившую жизнь на совершенно новых основаниях.

Важно, что перелом этот случился не в голове какого-то отдельно взятого гуманиста, не просто овладел горсткой интеллектуалов – он укоренился именно в некоей ментальной надстройке Европы. От всех остальных «ценностей» Европа может и отказаться или уж, во всяком случае, решительно их пересмотреть. Они инструментальны. От идеи уникальности каждого человеческого существа и ни с чем не сопоставимой ценности человеческой жизни – нет. Там, где эта идея пронизывает собой общественное устройство, и находится Европа. Там, где этой идеи нет, нет и Европы.

Проще всего увидеть и зафиксировать тот перелом, о котором я пишу, обратившись к современному искусству. Оно ведь только на первый поверхностный взгляд кажется безнравственным и античеловечным. На самом деле оно, перефразируя Ницше, человечно, слишком человечно. Никогда еще оно не было так пропитано ощущением уникальности каждой жизни и острейшим чувством хрупкости бытия – пропитано и в высших своих проявлениях, и, что характерно, в эпигонских полухалтурах, которыми полны программы фестивалей (по опусам эпигонов, как известно, о тренде судить даже проще). Зацикленность современных художников на темах болезней, плотских изъянов, смерти, старения парадоксальным образом происходит именно от того, что человеческая жизнь никогда еще не ценилась так высоко и не была столь дорога.

Его (искусства) нерв, его смысл, его пафос – сострадательность к человеку как таковому, готовность ценить его за сам факт существования, за то, что он просто родился на свет божий. «Пожалуйста, еще меня любите за то, что я умру» – эту строчку из Цветаевой можно было бы поставить эпиграфом к этому искусству. Оно готово принять человека со всеми его грехами, со всем несовершенством его плоти и души.

«Красивый человек на сцене – это фашизм», – заявила как-то раз на пресс-конференции в Хельсинки видный деятель финского театра Леа Клемола. Это было сказано в запальчивости, но отражает типичный ход мысли современного художника. Нормы репрессивны, идеалы опасны. Даже если они и не фашизм, то точно пошлость...

Героизму и красоте (особенно идеал физической красоты) современное искусство отдало на откуп маскульту – американским боевикам, мексиканским сериалам, глянцевым журналам. Это там мы встречаем Суперменов, спасающих мир, верных рабынь Изаур, ждущих своих неверных возлюбленных, гламурных красавцев, без труда вписавшихся бы в золотое сечение Леонардо, и вообще людей, соответствующих нормам старого классического гуманизма. Но в архаусных фильмах, в спектаклях продвинутых театральных фестивалей, в работах Саши Вальц, Кристофа Маргалера, Алана Плателя, Ромео Кастеллуччи, Люка Персеваля, Петера Конвичного, Кети Митчелл (список этот можно продолжать и продолжать) вы встретите совсем иных героев – некрасивых, невыдающихся, ничем особенно (даже своими грехами) не выделяющихся из толпы.

Современное искусство не с личностью в классическом понимании имеет дело, а скорее со скудельным сосудом, в который помещены томящиеся сознание, мысли, чаяния. Оно утратило то, на чем покоилось многие века, – иерархическую, а заодно и онтологическую вертикаль. Оно не задает больше жизни высокие стандарты. Оно с огорчением признало, что человек – не венец творения, а скорее квинтэссенция праха, и эту «квинтэссенцию» надо очень сильно пожалеть. Но при всех издержках, которые несет с собой новый гуманизм для современного искусства, в нем (искусстве) по-прежнему есть своя красота и своя мудрость. Умение любить и сострадать негероям нашего времени – это ведь путь к умению сострадать всем сырым и убогим. Современное искусство совершенно не отрицает (сомневается, но все же не отрицает) того, что «в каждом из нас Бог», а лишь постоянно напоминает, что «каждый пред Богом наг. / Жалок, наг и убог».

Парадоксальным образом никогда Европа не была так близка к исполнению не на словах, а на деле (!) евангельских заповедей, как оказалась близка теперь, в эпоху утраты вертикали и торжества секуляризма. Латынина права: Европа действительно стала совсем иной. Она действительно «профукала» свое лидерство, утратила мощный завоевательный дух. На алтарь абсолютной ценности всякого человека она принесла иные ценности. Но разве не так же пренебрегло в свое время идеей первенства в миру само христианство? Совсем немного людей сравнительно со всем населением планеты готовы жить по современным европейским заветам. Но абсолютное большинство хочет, чтобы к ним относились по-европейски. Сила современной Европы, так же как некогда сила христианства, состоит в ее слабости. Ее политический закат есть на самом деле самый, быть может, прекрасный и возвышенный за всю ее историю и вообще историю человечества взлет. Не знаю, как вы, а я счастлива, что стала его свидетелем.

1960-е: о вечно старческом в нашей культуре

09/06/2014

Ностальгия – главное чувство россиян. Оно важнее патриотизма и слаще заботы о будущем. Приукрашать минувшее – общее свойство человеческой памяти. Но россиянин приукрашает его с особым рвением. Бесперебойно и разнообразно. Кто дореволюционную Россию, кто комиссаров в пыльных шлемах, консерваторы – суровую сталинскую эпоху, интеллигенция – нежные оттепельные времена.

Помнить о прошлом и ностальгировать по нему – вообще-то разные вещи. Но в России это почти синонимы: если ты не ностальгируешь, значит, и не помнишь, значит, ты манкурт и нет для тебя ничего святого.

Высшая форма отечественной ностальгии – ностальгия по 1960-м. Прочие эпохи любят разные группы населения. 1960-е любят все. Одни за то, другие за это, но любят. По поводу 1960-х в обществе достигнут консенсус, объединивший мрачных патриотов и восторженных либералов, – хорошее было время!

А ведь и правда – хорошее!

В сущности, оно стало последним поколенческим высказыванием (что такое поколение 1980-х или 1990-х, толком и не скажешь – нет больше поколений). Последней европейской утопией. Последним всплеском надежды, что единый порыв «правильно» мыслящих и взявшихся за руки людей может улучшить мир. Когда смотришь на 1960-е из нашего прагматического далека, понимаешь: романтические порывы, наивность, инфантилизм, сама энергия заблуждения тех лет покоились на утраченной ныне европейцами вере в то, что идеи чего-то стоят сами по себе. Они не кимвал бряцающий. За них еще можно чем-то пожертвовать. Пусть не жизнью, но хотя бы автомобилем. Из них возводились в 1968 году баррикады на улицах Парижа.

Характерно, что всплеск социального утопизма случился по обе стороны железного занавеса. Одновременно.

Но чем больше всматриваешься в то, что было там и тут, тем яснее понимаешь, какими похожими и одновременно НЕ похожими, разновекторными были 1960-е у них и у нас. Эта разновекторность многое определила не только в нашем прошлом, но и в нашем настоящем.

В силу известных особенностей российской истории «наши» отнюдь не сочувствовали «тамошним». Даже тамошнюю революцию 1968 года не называли революцией. Она казалась им пародией. Самых бунтарей величали презрительно – леваками. Европейские друзья хунвейбинов не без основания казались «нашим» поддельными романтиками. Их бы на строительство Беломорканала, быстренько бы узнали, почем фунт столь соблазнительного вчуже маоизма, к коему, разочаровавшись в сталинизме, переметнулся гуру студенческой молодежи Жан-Поль Сартр.

Наивности и заблуждений у «наших» тоже было в избытке. Но заблуждения эти – иного рода. Советские прогрессисты пусть не на собственном опыте, но на опыте родителей убедились, к чему может привести беспечная вроде бы забава под названием «разрушение всех и всяческих устоев». В отличие от западных шестидесятников, они были одушевлены не деструктивным пафосом, а общегуманистическим, у европейских интеллектуалов тех лет решительно вышедшим из моды. Они не разрушить хотели изъеденный несправедливостью мир, а утеплить и очеловечить его.

У них была иная, чем у западноевропейских собратьев, миссия – не прозревать будущее, а соединить настоящее и прошлое, очистить оскверненные истоки великой культуры и вновь припасть к ним. Ниспровержения авторитетов у нас не было, да, видимо, и не могло быть. Гении и авторитеты были уничтожены. Одни (Мейерхольд) физически, другие (Таиров)

фактически, третьи (Станиславский) путем превращения в икону: омертвевший МХАТ 1950-х был гораздо дальше от своего основоположника, чем самые радикальные его оппоненты двух первых десятилетий XX века.

Для деятелей европейского театра, и даже театра немецкого, прошедшего вроде бы, как и мы, через опыт тоталитаризма, задача встречи настоящего с прошлым столь остро не стояла. Линия по большому счету не прервалась. То есть прервалась ненадолго. И этот пунктир можно было продолжить, не возвращаясь вспять. У нас же для того, чтобы жить дальше, надо было в какой-то момент именно повернуть вспять. Перемахнуть через первую половину 1950-х, все 1940-е, едва ли не все 1930-е. Разгрести дурнопахнущие завалы официоза, который по привычке стали называть искусством. Надо было заново осознать себя наследниками великой культуры и сквозь призму этой культуры разглядеть и осмыслить современность. Пафос ниспровержения в силу специфики нашей истории был нам не близок. Близок был пафос возрождения забытого, уничтоженного, затравленного.

Наши шестидесятники тоже ностальгировали. Так же как ностальгируем мы. Запомним это обстоятельство.

Я вспоминаю два спектакля о 1960-х. Один из них – «Звуки тишины» – был поставлен Алвисом Херманисом, нашим бывшим соотечественником, ныне живущим в независимой Латвии. Под звуки сладчайших Саймона и Гарфанкела герои совершали ритуальные действия той поры – укорачивали до полного неприличия платья, гладили утюгом волосы, сооружали прически на банках, не могли оторваться от магнитофонов и радиол. А мы не могли оторваться от безмолвных (в «Звуках тишины» звуков как раз было много, а вот слов не было вовсе) воспоминаний Херманиса. Он стал в европейском театре главным певцом свингующего десятилетия и главным его архивариусом.

Через несколько лет в спектакле, поставленном в Театре на Таганке, Дмитрий Волкострелов показал нам совсем другие 1960-е. Показал жестко и без прикрас. Не прихотливые «постдраматические» приемы, а именно эта трезвость и стала главной особенностью его спектакля с говорящим названием «1968. Новый мир». А по мне еще и главным его достоинством.

Рецензенты дружно восхитились тем, как срифмовал режиссер 1960-е с нашим временем: вот опять мы вползаем из недолгой свободы в застой, вот опять Россию хотят подморозить. На мой взгляд, Волкострелов сделал нечто большее – показал, что время на родине ходит по кругу, как стрелки циферблата. И попытался понять – почему ходит.

Большую часть его спектакля «1968. Новый мир» занимает чтение статей из одноименного журнала. Это очень разные статьи – беллетристика, очеркистика, колумнистика, аналитика. Их читают пять артистов, пытаясь по мере сил «присвоить» текст. Но текст присваивается с трудом и сам по себе становится героем представления. А его главным – так и хочется сказать «зримым», но тут все же правильнее «слышимым» – образом становится пафосная логорея, в которой, как в постановлениях каких-нибудь пленумов и съездов ЦК КПСС, вязнут равно и зрители, и сценические ораторы.

Мне довелось недавно перебирать журналы «Театр» тех же примерно лет, и ощущение от этого путешествия в прошлое было примерно таким же, как у Волкострелова: много-много длинных, не вызывающих никаких эмоций и совершенно не запоминающихся текстов. Словам в них тесно, а мыслям как будто бы нет вовсе. Вы скажете: но был же в «Новом мире» Солженицын, а в «Театре», предположим, Майя Туровская. Конечно, были. Но любое яркое и внятное слово буквально тонет под спудом душевной нечленораздельности.

«Новый мир» – это все ж таки не газета «Правда». Ты берешь его в руки с трепетом, а откладываешь в сторону с недоумением. Надеешься вдохнуть многожды воспетый воздух свободы, а вдыхаешь затхлый воздух невероятного интеллектуального убожества. Надеешься обнаружить дерзновенные заблуждения молодости, а обнаруживаешь плохо артикулированную словесную кашу, сваренную из вот тех самых общегуманистических клише.

Похожими клише изъясняются и герои культового фильма Михаила Калика «Любить», фрагменты которого тоже включены в спектакль и являют собой своеобразную рифму к статьям культового издания советской интеллигенции.

«Новая искренность», которую репрессировали, запрещали, клали на полку, кажется сейчас столь же фальшивой и убогой, как и официоз, которому она была противопоставлена.

Ясность, внятность, энергия мысли и действия не определяли отечественные 1960-е. Они противостояли времени. Они его антиподы. Его эквивалент – потерянность в словах, которые ничего не стоят, и неспособность к каким бы то ни было действиям.

«Ты уже старый, а все еще глупый, как мальчишка».

«Подснежники действительно растут под снегом?»

«Вот наша земля. – Круглая. – А я всю жизнь только в Москве».

Россия. Лето. Логорея.

Контрапунктом к этой логорее идут в спектакле песни *Beatles, Doors, Rolling Stones*. То есть что значит – идут? «Сейчас звучит песня, – читаем мы титр на стене. – Но она звучит так тихо, что мы ее не слышим». Музыка у Волкострелова действительно не слышно. Потому что это музыка другого мира.

Противопоставление здесь не педалируется, но оно, безусловно, заявлено. И оно куда важнее, чем сопоставление тогдашнего Советского Союза с сегодняшней Россией.

1960-е по ту сторону нашей границы – это ведь не только наивное увлечение маоизмом. Это еще протесты против войны во Вьетнаме. Отмена расовой дискриминации. Начало сексуальной революции. Расцвет феминизма. Контркультурный бум. Хиппи. Вудсток. Все что угодно, но только не мимимишный мир «новой искренности» и общелиберальной риторики.

Марш против войны во Вьетнаме вывел на улицы Америки 400 тысяч человек. Протестовать против ввода войск в Чехословакию на Красную площадь вышло восемь. Лозунги революционного Парижа могут не вдохновлять. Но в невнятице их уж точно не упрекнешь.

Взоры западных шестидесятников были устремлены в будущее. Взоры наших были обращены в прошлое, в обжитой и уютный мир европейского гуманизма. Пленяла идея возвращения к истокам, которые были загажены дурными людьми. Под истоками могло пониматься ленинское учение, испорченное сталинизмом, а могло учение Станиславского, которого чиновники от искусства назначили главным режиссером СССР. Главное – не идти вперед, а возвращаться вспять. Неважно, к Станиславскому или Мейерхольду, Ленину или Толстому. Важно, что вспять!

Кумир леворадикальной молодежи Запада Антонен Арто вряд ли мог бы увлечь наших шестидесятников.

Наши талантливые режиссеры в 1960-е, 1970-е, 1980-е годы регулярно имели столкновения с властью предрежащей в лице чиновников из «управы». Но не с публикой. С ней, скорее, было единение. На самых смелых спектаклях Любимова трудно помыслить скандалы, какие вызывали, например, – уже, разумеется, позже, но это все звенья одной цепи – некоторые постановки Пины Бауш. Отдельные недовольные зрители в Театре на Таганке, конечно, могли найтись. Но чтобы премьера собрала пятьдесят человек – и двадцать из них (то есть почти половина) в негодовании покинули зал, как это случилось на премьере *Kontakthof*...

Проще говоря, над контркультурным бумом мы пролетели, как фанера над Парижем.

Кто-то скажет: вот и хорошо, что пролетели, а я скажу – плохо!

Как ни относиться к свингующему Лондону, американским «детям цветов» и парижским радикальным студентам, следует признать, что толерантный и, в общем-то, гуманный мир современной Европы был сформирован именно в зарницах их бунтов и в горниле их опасного порой идеализма. Этот новый мир заставил столкнуться с новыми проблемами и новыми вызовами времени. Но это было все же движение вперед, а не по кругу. «*Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi!*» – восклицали французские протестанты.

«Человек должен жить так, словно при нем ничего не меняется. Вся разница только в скоростях. Раньше ездили на перекладных, теперь летают самолеты», – говорит герой фильма «Любить» в исполнении Валентина Никулина. Вот она, философия нашего шестидесятничества. В нем не было энергии заблуждения, витальной жажды перемен. Это была борьба хорошего консерватизма с плохим. Искреннего консерватизма с консервативным официозом. До сих пор в сознании огромного количества сограждан само понятие «культура» отождествляется именно с этим «хорошим консерватизмом», а не с прорывом в неведомое.

Левая идея фактически пережила в 1960-е на Западе новое рождение, она стала равняться не пролетарской революции, а революции интеллектуалов, и именно она одушевила так или иначе всю европейскую культуру. В СССР новая левая идея оказалась чужой. И для власти чужой, и для интеллигенции. И в политике чужой, и в культуре. Любого бунтаря от искусства немедленно называют варваром или дилетантом.

Самая главная проблема нашего общества вообще и нашего театра в частности – *неумение жить в настоящем и из него заглядывать в будущее*. Главная задача – пытаться не только охаивать это самое настоящее (тут охотников много, и любое, самое банальное и бездарное причитание о том, что в прежние времена щи не так быстро скисали, тут же будет подхвачено стройным хором голосов), но еще и как-то осмыслять его. Искать для него некий адекватный художественный язык.

И в 1960-е, и теперь в нашей стране свобода не завоевывается, а выдается, как продовольственный паек. По разнарядке. (Даже наша перестройка никак не была инициирована снизу. Она была проведена сверху Михаилом Горбачевым, а ее истинным архитектором является, конечно же, Рональд Рейган, умело обваливший цены на нефть.) И в 1960-е, и теперь в нашей стране живет самое пассивное и самоуспокоенное студенчество. Даже в коммунистическом Китае именно студенты вышли на площадь Тяньаньмэнь. Вы слышали что-нибудь о студенческих протестах в России?

Левая идея всегда так или иначе связана с энергией молодости. Правая идея – это всегда идея «старперов». В спектакле Волкострелова хорошо показано, каким «пожилым» было по большей части все наше шестидесятничество. С тех пор Россия не сильно помолодела.

Стоит ли удивляться, что страна победившего социализма оказалась в современной Европе едва ли не главным оплотом правой идеи и едва ли не главной цитаделью консерватизма. Закономерный итог бесконечного бега по кругу. Бесконечной боязни любых социальных действий. Бесконечной болтологии и непроходящей тоски по «раньше» временам.

«Новый мир» наших 1960-х так и остался просто журналом. Новый мир ни тогда, ни теперь тут, в сущности, почти никому не нужен.

Холокост: тема без вариаций

09/06/2014

Не так давно, вещая в прямом эфире на одной из радиостанций о спектакле Миндаугаса Карбаускиса по роману Ицхокаса Мераса «Ничья длится мгновение», я сделала небольшое отступление и сказала примерно следующее.

Мои коллеги переживали, что известный режиссер взялся за тему, которую уже лучше не трогать: она исчерпана, она стала поводом для спекуляций. Но когда и, главное, где она оказалась исчерпана? Что было поставлено или снято на эту тему больше чем за полвека в отечественных театре и кино? Промчались послевоенные 1950-е, оттепельные 1960-е, застойные 1970-е, перестроечные 1980-е, «лихие» 1990-е. Оковы рухнули, и свобода показала нам свое не женское лицо. И вот я озираюсь назад и не могу отыскать не только значимых трактовок этой темы. Мне не удается вспомнить вообще *ничего*. Ах ну да... На самом рубеже столетий в РАМТе Алексей Бородин выпустил «Дневник Анны Франк» – выросший из студенческого опуса интеллигентный спектакль, с которого началось восхождение к вершинам актерской славы Чулпан Хаматовой: можно долго описывать, как изумительно играла совсем юная Хаматова девочку-подростка, уже почти женщину и еще совсем ребенка. Один спектакль на малой сцене, поставленный через полвека после того, как мир узнал о Катастрофе и содрогнулся. И это в стране, где был Бабий Яр, в стране, воины которой освободили Освенцим, в стране, где среди театральных и кинорежиссеров этнических евреев едва ли не больше, чем где бы то ни было. Только в самое последнее время (то есть уже в нулевых годах) появились «Сны изгнания» Камы Гинкаса, «Жизнь и судьба» Льва Додина, «Опус № 7» Дмитрия Крымова. Но и в них холокост не главный, а скорее привходящий сюжет. Эти спектакли, как, впрочем, и работа Карбаускиса (в нашем кино я вспомнить и вовсе ничего не могу), и впрямь были сделаны как бы вдогонку тому, что уже поставили и сняли режиссеры Франции, Германии, Польши, Чехии, Венгрии, Америки. Что тому виной? Наш государственный антисемитизм? Антисемитизм наших зрителей? Цензура?

Легко – и одновременно трудно – представить себе, *что* началось после этого моего отступления. У девушки, принимающей звонки в студии, от волнения покраснели щеки, а экран монитора буквально раскалился от количества пришедших на него электронных сообщений. Этот живой (даже слишком живой) отклик аудитории стал своеобразным ответом на прозвучавший в эфире риторический вроде бы вопрос. Нет-нет, никакого зоологического антисемитизма в этой лавине посланий не было, а если и был, то в каких-то микроскопических дозах. Было искреннее, неподдельное удивление. *А почему* эту тему вообще надо выделять как отдельную? Ну страдали люди, ну гибли, да. А кому тогда было легко? Бурятам, калмыкам, русским крестьянам? Это простодушное нежелание признавать холокост как нечто исключительное, из ряда вон выходящее одной юдофобией объяснить невозможно.

В конце концов, в соседней Польше этой самой юдофобии было не меньше, а пожалуй и побольше, чем в Советской России. Вскоре после войны произошел знаменитый погром в польском городе Кельце, и страну стали покидать евреи, пережившие немецкую оккупацию. В конце 1960-х в результате «борьбы с сионизмом», предпринятой Владиславом Гомулкой, некогда огромная еврейская диаспора Польши фактически перестала существовать. Это, однако, не помешало Анджею Вайде снять «Корчака» и «Страстную неделю». Не помешало тому, что Катастрофа отозвалась в знаменитом спектакле Йозефа Шайны «Реплика» (1973), где использовались подлинные фотографии людей, погибших в концлагерях, и бесчисленные пары человеческой обуви; в легендарной постановке Ежи Гротовского «Акрополис» (1964), где процессия людей в робах-туниках, с похожими на маски лицами, казалась процессией заключенных

какого-то всемирного концлагеря, в финале словно бы проваливающегося в преисподнюю; в «театре смерти» (определение самого режиссера) Тадеуша Кантора.

В 2009 году один из самых интересных режиссеров Польши среднего поколения Кшиштоф Варликовский поставил спектакль «(А)поллония». И то, как глубоко разработана в нем тема холокоста, само по себе доказывает, что режиссер вел диалог с целым шлейфом ее сценических интерпретаций. «(А)поллонию» смотреть трудно и даже мучительно. Она идет пять часов с одним антрактом. Зрители сидят вдоль огромного, метров сорок, просцениума, и в разных концах обширного пространства события могут разворачиваться одновременно, так что не всегда успеваешь отследить все случившееся. Сюжет петляет... Перипетии эсхилловской «Орестей» переплетаются с сюжетом еврипидовской «Ифигении в Авлиде» и мифом об Алкесте, согласившейся отправиться в царство Аида вместо своего мужа.

Алкесту играет изумительная польская актриса Магдалена Целецка. Нервная, мятущаяся, неотразимо хрупкая, она кажется единственным живым человеком посреди новоявленных Орестов и Агамемнонов. Во второй части та же Магдалена Целецка сыграет польскую женщину Аполлонию, укрывавшую евреев и погибшую по навету еврейки. Только тогда многочисленные концы этой путаной истории начинают, наконец-то, связываться воедино – и проступает стройный и мощный замысел режиссера. Неслучайно холокост рифмуется у него не с мифом об избиении младенцев – где в роли младенцев весь еврейский народ, а в роли воинов Ирода нацистские преступники, – а с античными мифами, и прежде всего с «Орестеей». Варликовский явно пытается доказать, что понятие «жертва» даже при таком, казалось бы, безусловном раскладе сил все равно относительно. Ибо любая из жертв может вдруг оказаться виновником чьей-то смерти: Агамемнон убивает Ифигению, Клитемнестра – Агамемнона, Орест – Клитемнестру. А вот самопожертвование безотносительно. Оно не имеет срока давности. Оно не зависит от смены угла зрения. Оно действительно на все времена. Жертвой может стать каждый. Алкестой или Аполлонией – единицы. Но не на воинственном духе Агамемнона, не на мстительных действиях Клитемнестры или Ореста, не на обвинении в адрес палачей – а только на готовности спасти другого, отправившись в царство Аида, держится мир.

Никакой бытовой и даже государственный антисемитизм не помешал польской культуре осмыслить одно из самых важных и трагических событий XX века. Понять, что Катастрофа была катастрофой не только для евреев, но для всех европейцев. Разглядеть за всем этим макабром непостижимую прежде диалектику расчеловечивания и, наоборот, вочеловечивания людей. Ибо при всех ужасах войны эта гекатомба была воспринята интеллектуалами Польши и всей Европы как чудовищное исключение из правила, генетический сбой во всей европейской цивилизации. Кровавые войны случались и прежде – такой грандиозной бойни, где целая нация была бы приравнена к биологической массе, которую можно не просто уничтожить, но и с пользой оприходовать, – никогда.

Для нас Катастрофа осталась в ряду других катастроф. Их и впрямь было так много, что они сливаются в российском сознании одна с другой. Мясорубка в России XX века стала чем-то привычным. Жизнь людей в лагере – чуть ли не нормой (через них ведь прошла едва ли не треть населения). Переселение народов – будничным событием.

Точно так же, к слову сказать, прошла мимо нашего исторического сознания еще одна мясорубка, правда, совершенно иного рода – Первая мировая война. Сколько памятников, посвященных этой войне, можно увидеть в Европе (во Франции они встречаются чуть ли не в каждом рыбацком поселке, и в местной церкви вы наверняка увидите поминальный список погибших на полях брани)! Сколько произведений искусства пыталось осмыслить случившееся! В российском же национальном сознании Первая мировая фактически стала чем-то вроде прелюдии к октябрьскому мятежу, к внутренним междоусобицам, коллективизации и продразверсткам, строительству коммунизма и ГУЛАГа на одной шестой части суши. Воистину «кро-

вавое колесо», которому совершенно все равно, по кому прокатиться. Тут миллион погибших, там миллион умученных, всех, право, не пересчитать...

Ханна Арендт в связи с нацистскими преступниками некогда ввела в обиход понятие «обыденность зла» (или «банальность зла»), лишив это самое зло привычного инфернального оттенка. Я бы ввела применительно к истории России XX века еще одно: обыденность катастрофы. Не антисемитизм, а именно эта будничность жестокости, привычность к расчеловечиванию людей, судя по всему, и стала причиной того, что тема холокоста в нашем театре и кино фактически не была открыта. Удивительная глухота к этой теме безусловно и наглядно отличает нас от Европы. У нас с ней в XX веке во многом общая история, но все же разные жизнь и судьба.

Франц Кафка: человек и закон

21/06/2013

Вряд ли что-либо из событий 2013 года произвело на меня более удручающее впечатление, чем хилая, вялая – да попросту никакая – реакция россиян на лихое законотворчество Госдумы.

Защита чувств верующих от нетрадиционной сексуальной ориентации, прописанная отныне соотечественникам в виде двух законодательных актов, со всех точек зрения – юридической, логической, гуманистической – столь нелепа и опасна, что возмущенный разум не такого уж малочисленного креативного класса должен был, казалось бы, немедленно вскипеть, выплеснуться на улицы, вылиться в протестные шествия.

И что? И практически ничего.

Протестовать к Думе вышла горстка представителей ЛГБТ, причем в основном слабого пола и нежного возраста. Остальные прогрессивные россияне предпочли упражняться в остроумии на страницах социальных сетей. На фоне массовых турецких выступлений против консервативной линии правительства Эрдогана эта фантастическая общественная апатия производила особенно сильное впечатление: не так-то просто смириться с мыслью, что у турецкого креативного класса больше чувства собственного достоинства, чем у нас с вами.

Но вот я спрашиваю себя: отчего мы все же не протестовали? Почему нелепое законотворчество у большей части моих друзей, приятелей и хороших знакомых вызывает иронию или брезгливость, но не вызывает коллективного желания идти на площадь?

Похоже, дело тут не только в пассивности, усталости, понимании безнадежности любого протеста (хотя в этом, конечно, в первую очередь), но еще и в какой-то глубоко укорененной в каждом из сограждан уверенности, что закон (любой закон!) и жизнь как таковая – это в России две параллельные реальности.

Ужас не в том, что человека по новым дискриминационным постановлениям будет легко посадить, привлечь к административной ответственности, оштрафовать (причем человека любой ориентации – было бы желание), а в том, что и без этих постановлений его тоже легко можно было посадить, оштрафовать, привлечь.

Сталинская конституция, как известно, была одной из самых демократичных в мире. Она провозглашала свободу совести, слова, печати, собраний и митингов, а также тайну переписки и неприкосновенность личности. И какой личности эта конституция помогла сохранить неприкосновенность?

Никакого закона о защите чувств верующих у нас до сих пор не существовало, а Толоконникова и Алехина сидят. И так же как отсутствие такового закона не означало автоматически невозможность посадить Толоконникову и Алехину, наличие антигейского закона не будет автоматически означать, что, выставив на вернисаже очередных целующихся милиционеров, художник *N* обязательно станет объектом пристального внимания правоохранительной системы.

Все – от мала до велика, от уборщицы до академика – знают: жизнь не регулируется в России государственными постановлениями, она регулируется чем-то совсем иным – сложными вертикальными и горизонтальными связями, противоборством разнообразных группировок, сиюминутными интересами конкретных влиятельных людей, размером взятки, данной судьбе. Все, что написано в законе пером, легко вырубается топором. А все, что не написано, может быть запросто прочитано меж строчек.

Просто теперь к 1859 способам уконтрапупить неугодного человека прибавились еще два. Плохо, конечно. Но не идти же из-за такой ерунды на площадь...

Это наличие помимо писаных законов куда более эффективных неписаных, равно как несоответствие любой декларации и политической вывески тому, что за ней находится, есть главная особенность нашей жизни.

Окончательное решение еврейского вопроса в нацистской Германии было широко объявленной целью и ни от кого не скрывалось. В сталинской России государственный антисемитизм назывался «борьбой с космополитизмом», а дружбе народов посвящали мозаики в метро и фонтаны на выставках хозяйственных достижений. Истинный ариец, присягнувший на верность фюреру, мог жить спокойно и не опасаться, что он в мгновение ока окажется за решеткой. Правоверный коммунист, бесконечно преданный партии и тов. Сталину, был совершенно не застрахован от того, что к его дому в любой момент может подъехать черный воронок.

Пуританская Америка в полном соответствии с традициями пуританизма и по всей строгости закона разбирала «дело Моника Левински» в Конгрессе, вменяя президенту Клинтону лжесвидетельство и злоупотребление служебным положением. Полюбившая всем сердцем семейные ценности Россия спокойно смотрит на развод президента Путина. Впрочем, и дебошир Вася из соседней квартиры, который бьет жену и гуляет на сторону, вряд ли будет осужден соседями по подъезду. Семейные ценности сами по себе, а жизнь сама по себе. Зачем же их путать?

В голове западного человека все эти противоречия не умецаются. Он никак не мог разобраться ни с нашим отечественным тоталитаризмом, ни с нашей суверенной демократией, ни с нашим новым пуританизмом. Как Максудов из «Театрального романа», тщетно пытающийся постичь хитросплетения закулисной жизни Независимого театра, он нуждается в некоем поводе дыре по российскому закулисию – эдаком новоявленном Бомбардове.

Мало ли какие у нас, в самом деле, законы. Согласно приснопамятному 94-му ФЗ о тендерах всякая творческая жизнь во всех театрах РФ вообще должна была бы остановиться, потому что исполнять этот закон применительно к театральной практике было решительно невозможно. Но театры как-то жили, творили, объезжали ФЗ на кривой козе, а государство в лице заведомо придруженных или прикормленных чиновников закрывало глаза на эти объезды. И это продолжалось годами в масштабах огромной страны, на территории которой действует невероятное количество стационарных сцен.

Западный человек привык, что у всего есть свои правила. И если правила ужасны, то придется жить по ужасным правилам. А если прекрасные, то по прекрасным. Но невозможно жить так, словно правил не существует вовсе. Закон – вещь архисерьезная. Плох он или хорош, он таки будет соблюдаться.

Именно жутковатое торжество закона, доведение законопослушания до логического конца, когда сухая теория напрочь убивает зеленеющее древо жизни, собственно, и описывал Кафка. Современная ему действительность страшна именно потому, что человек начинает существовать ради закона, превращаясь в придаток к нему. Но *в России вопреки распространному заблуждению мы как раз имеем дело с антикафкианским миром*, в котором закон решительно ничего не значит. Он не доведен до абсурда, он подменен абсурдом: почувствуйте разницу!

Этот очень специфический, совсем не кафкианский мир точно зафиксировал Кирилл Серебренников в своей недавней сценической версии «Идиотов» Ларса фон Триера. Рецензенты, писавшие о спектакле, в подавляющем большинстве не заметили, как мне кажется, его главного героя – саму российскую реальность. У Триера представители левоориентированной группы разыгрывали идиотов, чтобы разрушить лицемерные установления общественной жизни. Это разрушение шло рука об руку с саморазрушением, которое в конце концов и становилось основным предметом исследования режиссера. Серебренникова интересуют не столько «идиоты», оказавшиеся в спектакле актуальными художниками, сколько общий здешний идиотизм.

Жизнь в лице простых обывателей, чиновников и судьи в парике становится у Серебренникова куда большим акционистом, чем сами акционисты. На самую лихую их провокацию российская реальность отвечает такой порцией злобного и дерзкого гиньоля, что художники могут смело покурить в стороне.

Плохие законы можно при желании исправить на хорошие, лицемерные общественные установления – расшатать. Но что делать, если законы не работают, общественные установления давно расшатаны безо всяких акционистов, а фашизм растет непосредственно из маразма? Как победить тот удивительный российский морок, в котором тонут, как в болотной жиже, и демократические ценности, и пуританские поползновения, и вообще все на свете? В спектакле на эти вопросы нет ответа. У меня, честно говоря, тоже.

Культура Zero

28/02/2013

Путем нехитрых подсчетов я недавно установила, что главным ругательством в устах отечественных гуманитариев и в особенности, что любопытно, театроведов является словосочетание «актуальный художник». Вполне дурацкое само по себе (его и перевести-то на иностранный язык невозможно: англичанин, француз или немец попросту не поймет, о чем речь), оно весьма точно характеризует нынешнюю культурную ситуацию в России, а заодно позволяет нащупать главный ее нерв. Описывая эту ситуацию совсем уж лапидарно, я бы сказала так: мы оказались в эпицентре очередного противостояния Культуры Один и Культуры Два с неясным для меня лично исходом этого противостояния.

Ставший хрестоматийным труд Владимира Паперного, хоть и сочинялся во второй половине 1970-х как кандидатская диссертация по архитектуре, в действительности исследовал базовые принципы искусства вообще. Разумеется, сформулированные Паперным модели культуры, как и любой концепт, не в состоянии вместить в себя всю сложную и изменчивую эстетическую реальность, но отрицать предложенную им дихотомию мало кто отважился. Другой вопрос, что постулаты «Культуры Два», высоко оцененной на Западе, куда автор в скором времени эмигрировал, и вызвавшей массу восторженных отзывов у нас, вряд ли были по-настоящему усвоены и прочувствованы российской интеллектуальной элитой.

Будь оно так, привычная мантра о семидесяти пяти годах советской власти, от тягостного наследия которых нам все еще предстоит избавиться, была бы несколько скорректирована. Дело тут не в положительной или отрицательной оценке этих самых семидесяти пяти лет, а в том, что они по-прежнему воспринимаются как единая эпоха с каким-то более или менее единым эстетическим, идеологическим etc. кодом. Меж тем это не совсем так, а в том, что касается истории искусства, – совсем не так.

Об идеологически и эстетически гомогенной эпохе можно с полным основанием говорить в связи с гитлеровской Германией. Двенадцать лет немецкого нацизма действительно легко укладываются в единую модель, парадигму, схему – тут можно употреблять разные термины, суть от этого не изменится. Но внутри советской истории противостояние Культуры Один и Культуры Два едва ли не более значимо, чем противостояние царской и большевистской России. А пропасть, которая пролегла между революционными во всех смыслах 1910-ми и 1920-ми годами и тяжеловесной сталинской имперскостью, очевидно, шире, чем между культурой Серебряного века и авангардом советской поры (тут правильнее говорить не о пропасти, а скорее о преемственности). По сути, революционный проект, так или иначе осуществлявшийся в стране начиная с рубежа веков (со всеми его чудовищными извращениями и гекатомбами), в годы сталинизма сменился проектом реставрационным, тоже, как водится, с гекатомбами, но мы сейчас не о них. Мы о самом векторе проекта.

Как-то мать Джугашвили спросила сына: «А кем ты сейчас работаешь?» Он ответил: «Ты царя помнишь? Ну вот я что-то вроде того». Очень показательный ответ. И очень общедоступный. Пафос построения нового мира, одушевлявший революционное движение, отцу народов, в сущности, был чужд. Разумеется, его политику в первую очередь определяло желание единовластия, ради которого были безжалостно уничтожены все возможные конкуренты и породненные с ними лица. Но кроме личных амбиций тут было и другое. Сталин мог бы, как Синявский о советской власти, сказать о главном своем оппоненте Троцком: у меня с ним расхождения стилистические. Эти стилистические противоречия преодолевались в рамках сталинского «проекта» с завидным упорством. Причем не только в сфере изящных искусств (провинциальные дворцы культуры, строящиеся как небольшой Большой театр; расцвет парадного портрета и многофигурных композиций в духе академической школы живописи; категориче-

ское требование мелодичности, романсовости, песенности в музыке и т. д. и т. п.), но и в сугубо бытовой сфере – от одежды для школьников (помимо девчачьей гимназической формы попытались, между прочим, реставрировать и мальчишечью, тоже отдаленно напоминающую гимназическую – серо-синеватые гимнастерки с отложным воротником, но это не привилось) до формы военной, введенной уже в годы Отечественной войны, – погоны, канты, лампасы, галифе, кители. Если бы Чапаев увидел советских офицеров времен Отечественной войны, он бы наверняка достал наган и начал стрелять в золотопогонников, приняв их за представителей белой армии.

Именно при Сталине – еще одна дань гимназической традиции – ввели отдельное обучение мальчиков и девочек. Именно при Сталине исчез в армии институт комиссаров. Именно при Сталине стали бороться с экспериментами в области педологии. Все хорошее уже давно придумано – зачем изобретать велосипед?!

Убранство офисов, мебель, белье, униформа чиновников, рецепты в «Книге о вкусной и здоровой пище» – все было скромнее и беднее, чем при царизме. Разве что парадная архитектура (московская прежде всего и особенно здравницы) легко рифмовалась с былым великолепием. Но в том, что и сталинская «мещанская роскошь», и бюрократический ампир с «излишествами» были очевидно заряжены пассаистским пафосом, сомнений нет. В общем, как пелось в довоенной песне: «На газонах центрального парка / В каждой грядке цветет резеда. / Можно галстук носить очень яркий / И быть в шахте героем труда».

Пламенные революционеры, причастные к Культуре Один (от автора «Конармии» Исаака Бабеля до ходившего в кожанке с кобурой Всеволода Мейерхольда), уничтожались вождем народов в первую очередь. Зато симпатии к «старому режиму» не помешали Михаилу Булгакову умереть в своей постели, а корифеям Художественного театра непрерывно получать Сталинские премии.

«Дни Турбиных», которые левая критика успела совершенно раздраконить, как известно, сохранились в репертуаре МХАТа именно благодаря Сталину. Он смотрел этот спектакль бесчисленное количество раз. А воскрешая старую военную форму, наверняка сознательно или бессознательно держал в уме Турбиных. Сын сапожника и истый парвеню не собирался быть строителем нового мира, он собирался стать единовластным властителем старого, несколько подправленного азиатской мегаломанией, но все же с «кремовыми шторами». И стал.

Разумеется, у Немировича в «Трех сестрах» и у Сталина, двадцать с лишним раз пересматривающего «Дни Турбиных», тоска по прошлому окрашена в разные тона: в первом случае – в интеллигентские, а во втором – в паханские. Но вектор тут все же един. «Реставрация» оказалась понятна и желанна не только для широких масс, склонных к бунту, но и для людей, бесконечно далеких от любых революционных и особенно авангардных начинаний, которые после 1917 года перестали быть достоянием тонкого слоя столичной элиты, а «пошли в массы». Она – и это куда важнее – оказалась желанна и для значительной части самих художников. Дореволюционная Россия манила к себе огромную часть нашей интеллигенции, как ушедший под воду град Китеж.

В результате Культура Два получила в России такую электоральную и интеллектуальную базу, какой просто по определению не могло быть ни в одной другой европейской стране. Зато Культура Один с ее пафосом построения нового мира (и как минимум скептическим отношением к миру старому) оказалась под большим подозрением. Она отторгалась как чуждая не только властью, но огромной частью образованного сословия и художественной элиты. Она (Стравинский – Филонов – Матюшин – Ларионов – Хлебников) вовсе не была лишена национального своеобразия, но корни ей пускать было попросту некуда.

Из пассаистской модели наше искусство не смогло выпрыгнуть даже в годы оттепели, которую одушевлял все тот же ретроспективно направленный идеал. Не случайно контркультурный бум нас практически не задел. И нет сомнений, что появившись вдруг в России Антонен

Арто, Энди Уорхол или Йозеф Бойс, они не только властью (бог бы с ней!), но и самой нашей интеллигенцией были бы заклеены как варвары.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.