

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ВЫСОКОЕ И НИЗКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

ТОМ II

Ответственный редактор *Юрий БОГОМОЛОВ*



Нестор-История
Санкт-Петербург
2013

УДК 316.752

ББК 71

В 93

Рецензент: кандидат искусствоведения *И.И. Рубанова*

Отв. ред. *Ю.А. Богомолов*

В 93 **Высокое и низкое в художественной культуре: Том II /**
отв. ред. Ю.А. Богомолов. — СПб. : Нестор-История, 2013. —
276 с.

ISBN 978-5-98187-730-8

В XX и начале XXI века привычные культурные иерархии неоднократно рушились. Категории высокого и низкого пересматривались, даже отменялись, но и доказывали свою необходимость многогранность. Данная коллективная монография сосредоточивается на взаимодействии высокого и низкого в стилях и стилистиках, в поведенческой эстетике и артистическом мастерстве. Парадоксы сосуществования, конфликты, метаморфозы высокого и низкого в их эстетическом, художественном, философском понимании становятся предметом исследования данного трехтомника. В первом томе речь идет об истории искусства, начиная от античности. Второй том посвящен культуре XX века до рождения компьютерного виртуального пространства. Третий том анализирует преломления высокого и низкого в искусстве, литературе и популярной культуре последних десятилетий.

УДК 316.752

ББК 71

ISBN 978-5-98187-730-8



© Коллектив авторов, 2013

© Государственный институт искусствознания, 2013

© Издательство «Нестор-История», 2013

Содержание

<i>Георгий Кнабе</i>	
Диалог Цицерона «Гортензий» и его судьба в культуре Европы вплоть до нашего времени.....	5
<i>Людмила Сараскина</i>	
Масскульт: бессрочный ангажемент для исторической темы.....	38
<i>Юрий Богомолов</i>	
Авторское кино. Формула выживания	85
<i>Екатерина Сальникова</i>	
Низкое не внизу, высокое не наверху (Культурный статус и тенденции театра XX века в контексте повседневности)	107
<i>Елена Петрушанская</i>	
Путь к утрате взаимности? О ценностях российской музыкальной культуры 1917–1970-х годов.....	139
<i>Наталья Кононенко</i>	
“Erbarme dich” И. С. Баха в координатах высокой и низкой культуры (На материале кино и музыки второй половины XX — начала XXI века)	177
<i>Анна Новикова</i>	
Телевидение как инструмент постмодернизма: «американские горки» медиакультуры.....	195
<i>Анри Вартанов</i>	
Эксперименты для миллионов	222

<i>Валерий Стигнеев</i>	
«Высокое» и «массовое» в советской фотографии 1920–1930-х годов	238
<i>Александра Василькова</i>	
Мультфильмы, мультики, мультяшки.....	256
<i>Татьяна Долматовская</i>	
Элитарная мода в противовес массовой	265

Георгий Кнабе

Диалог Цицерона «Гортензий» и его судьба в культуре Европы вплоть до нашего времени

Вступительное замечание

Культура двуедина. Она возникает, существует и длится из взаимопроникновения человека как индивидуальности, — с его внутренним содержанием пережитого и его особенностями и общества в самом широком смысле слова. В ходе такого взаимодействия возникает, длится и меняется, развиваясь, общественное производство в своей материальной объективности, и оно же осознаётся, воздействуя на эту объективность, создавая общественное сознание — культуру. Именно этот контрапункт в его исторически обусловленной форме определяет каждую культурно-историческую эпоху, делает ее относительно самостоятельной и своеобразной структурой и устанавливает отношения между нею и другими подобными структурами.

Сказанное в большей мере относится к культуре античности в целом, к Древнему Риму в частности и к его противоречивому единству с культурой Европы в особенности. Образ эпохи в его относительной целостности именно как образ сохраняется в памяти народа и истории и остается растровенным в них в виде художественно и человечески воплощенного знака. Описанный контрапункт живет и остается (точнее: оставался) в художественно-историческом образе Рима с сохранением обоих мотивов — «общественного» и «человеческого» — при резком преобладании первого. В обобщенном образе Рима, как жившем в сознании современников, так и полтора тысячелетия заполнявшем культуру Европы и просвечивавшем из ее глубин, на первом плане стояли герои, отдававшие жизнь ради сохранения и торжества Рима, а все свои ее силы — его сохранению и укреплению. *Moribus antiquis res stat Romana virisque* («Древним укладом жива и мужами республика римлян»), — писал еще в III веке до н. э. поэт Энний, а *virtus Romana* («гражданская доблесть») фигурирует в качестве основной добродетели народа в сочинениях их историков и поэтов.

Но человек устроен таким образом, что его сознание не может исчерпываться и не исчерпывается подобным переживанием своей принадлежности к общественному целому. В сознании всегда остается значительный слой иного, вне прямо социального, пережитого опыта. Время от времени он реализуется в демонстративном самоутверждении своих личных отклонений от внешних норм. В Греции, например, такие личные отклонения время от времени свидетельствуются ключевыми фигурами культурно-исторической традиции от Ахиллеса через Алкивиада к Александру Македонскому. В основном же там, в Греции, они составляли живущий и развивающийся в сознании материал и резерв особого осмысления и особой трансфигурации жизненных и исторических впечатлений в философии.

В Риме эти формы опыта, отвлеченного от непосредственно общественного содержания, существовали в двух разновидностях, часто и в основном взаимодействовавших между собой. Одна из них — эллинофильство, другая — та, что римляне называли *cultus*. Первая позволяла воспринимать и осмыслять римскую общественную реальность в свете и в категориях греческой философии, т. е. обнаруживая в этой реальности более общие культурные смыслы; вторая — видеть в ней стороны и явления субъективно близкие воспринимающему и этой субъективностью окрашенные. И та, и другая наиболее своеобразно, глубоко и плодотворно представлены в творчестве Цицерона вообще и в его диалоге «Гортензий» в особенности.

До наших дней он не сохранился, но филологам удалось обнаружить в общем массиве латинских текстов 103 его фрагмента и расположить их в порядке, отражающем подлинник. Перечитаем его.

М. Туллий Цицерон
Диалог «Гортензий»

Перевод с латинского и примечания

1. В книге, которая озаглавлена «Гортензий», нас побуждают в меру сил отдаться изучению философии.
2. Достаточным ответом хулителям философии явилась книга, в которой мы восхваляли философию и защитили ее от обвинений и нападок Гортензия.
3. Хулителям философии в целом мы ответили в «Гортензии».
4. О философии в целом и о том, насколько она заслуживает труда и рвения ради овладения ею, я, как мне кажется, достаточно полно сказал в «Гортензии».

5. Всё то, что можно было сказать в побуждение занятиям философией, более точно я высказал в другой книге, мной написанной.
6. В моей книге, посвященной восхвалению философии, содержится, кроме того, сколь возможно полное, точное и достойное рассмотрение ее самой.
7. Бесконечный вопрос о том, следует ли вообще заниматься философией, рассматривается в «Гортензии».
8. Что касается людей, которые, наравне со столь многими другими, писали о своих предках и о войнах, которые те вели, тебе, полагаю, известно, что сказал о них Марк Туллий в своем сочинении «Гортензий», написанном как увещание.
9. После того, как я в риторской школе познакомился с сочинением Цицерона, обычно называемым «Гортензий», я проникся такой любовью к философии, что тут же решил посвятить себя ей целиком.
10. Следуя обычной программе обучения, я дошел до некоего сочинения Цицерона, язык которого обычно вызывает восхищение, чего нельзя сказать о его содержании. Сочинение это содержит побуждение к занятиям философией и называется «Гортензий». Оно заставило меня изменить своим прежним увлечениям и обратиться к Тебе, Господи, с моими молитвами. Обычное мое расположение доделало остальное.
11. Общеизвестно, что Лукулл участвовал во многих войнах и обрел в них значительный опыт, после чего, во время консульства своего, обратился к изучению истории, дабы полнее познать войны, им пережитые. Об этом Цицерон рассказывает в диалоге, озаглавленном «Лукулл», и в диалоге, озаглавленном «Гортензий», где с похвалами истории выступает соответственно тот же Лукулл.
12. Гортензий в диалоге Цицерона, выступая против занятий философией, упускает из виду то известное рассуждение, согласно которому, говоря, что не следует заниматься философией, ею-то человек и занимается, поскольку в различении того, что в жизни делать надлежит и того, что в ней не надлежит делать, как раз задача философии и состоит.
13. Эпикурейцы хотят быть столь же возвышенны, как Цицерон в «Гортензии».
14. У Цицерона в диалоге «Гортензий» Катулл (насколько я помню латынь, только такое имя возможно), ставя философию выше всех человеческих дел, говорит, что он предпочитает небольшую книжку об обязанностях пространной речи в защиту несносного Корнелия. Слова эти не столько принадлежали Катутлу, который,

- весьма вероятно, их и не произносил, а скорее Цицерону, который их написал.
15. ...занял [свой] малый участок земли, пусть и невеликий.
 16. ...когда мы оба это подтвердили, то на следующий же день мы и появились в назначенное нам время.
 - 17и 18. Гортензий, наверное, имел в виду людей, испытывающих особое наслаждение от созерцания статуй и картин. Совершенно ясно он сказал об этом в диалоге «Гортензий»: «...мы вошли, наконец, на виллу Лукулла, украшенную всеми красотами и прелестями» и «приход наш был Лукуллу приятен и радостен».
 19. Катулл был первым, кто пришел в восхищение от того, что он здесь увидел.
 20. Восторг вызывала тщательность отделки, но в первую очередь умение представить неодушевленные вещи такими, как если бы они жили и дышали.
 21. Он, наряду со всеми другими, осыпал похвалами нашу родину.
 22. Того же Красса, который, как вы знаете, говорил очень медленно, он приводил нам в пример для подражания.
 23. Подобно тем, кто хочет напитать шерсть пурпуром и для этого предварительно обрабатывает ее специальными к тому приспособленными веществами, так и души надлежит воспитывать и готовить к восприятию мудрости особыми сочинениями и учениями.
 24. Как и землепашцы, собираясь сеять, задолго до сева приучают быков к ярму.
 25. Можно ли найти кого-либо более приятного, чем Геродот, более возвышенного, чем Фукидид, более краткого, чем Филлист, более острого, чем Теопомп, и более мягкого в выражениях, чем Эфор?
 26. Откуда же, если не из летописей можно почерпнуть сведения о войнах и о государственных делах и познать их?
 27. Откуда же еще можно добыть примеры, равные самым неподкупным свидетельствам, как достойного поведения, так и важные для украшения речи?
 28. Ты начал свою речь отнюдь не так, как человек в этом деле неопытный, так что продолжай, прошу тебя.
 29. При чтении Аристотеля требуется немалое напряжение духа.
 30. Он обещал, что так и дойдет до конца речи, которая подобным образом сама себя исчерпает, как и полагается у диалектиков.
 31. Я ищу не того, что напрягает силы души, а того, что ее успокаивает и на чем она отдыхает.

32. Убедительнее других выглядит тот аргумент против философии, который приводит Гортензий. Из него видно, что философия не представляет собой тот исконный и изначальный вид мудрости, за который она себя выдает. Когда, говорит он, появились философы? Насколько я понимаю, первым был Фалес. Но ведь это не столь отдаленное время. У кого же из ранее живших зародилась любовь к постижению истины?
33. На происхождение слова «разум» (= prudentia) от слова «предвидение» (= providendum) яснее всего указал Марк Туллий в «Гортензии». Дело человека умного — предвидеть, потому сама мудрость и называется разумом.
34. Так что здесь был нужен подход Демокрита, каковой подход, однако, не сулил ничего хорошего.
35. Существуют три рода годов: один — лунный, состоящий из тридцати дней, второй — солнечный, который состоит из двенадцати месяцев. Тот же, который Туллий назвал великим, содержит 12 954 года, как и сказано в «Гортензии»: «Те годы, которые обозначены в фастах, великий год объемлет в количестве двенадцати тысяч девятисот пятидесяти четырех». Как мы указывали выше, про то сказано в «Гортензии» Цицерона: великим и подлинным он называет год, в ходе которого по истечении двенадцати тысяч четырехсот пятидесяти четырех солнечных лет все планеты снова сходятся в одном месте. Как написал Цицерон в «Гортензии», великим и подлинным является год, в который возвращается то же положение небесного свода и звёзд. Но такой год охватывает двенадцать тысяч девятьсот пятьдесят четыре отрезка времени, именуемых нами годами. Вот и оказывается, что ваш Демосфен жил не только в том же году, но и в том же месяце, что мы.
36. Цицерон, желая обозначить с самого начала своего диалога «Гортензий» некое положение полностью очевидное и не могущее ни у кого вызвать сомнение, сказал: «Мы все бесспорно хотим достичь блаженства». Мы и в самом деле хотим достичь блаженства. Философы-академики, по свидетельству патрона его [?] Туллия, вынуждены признать это положение в качестве того единственного, которое не может быть оспорено, и того единственного состояния, к которому стремятся все. Суждение, которое либо высказывается, либо, во всяком случае, одобряется, состоит в том, что людям, стремящимся жить в блаженстве,

- должно заниматься философией. Следовать этому, не получив подобного одобрения, не обязательно. Между тем высказывается это положение и по-другому: «Все ведь хотят жить в блаженстве».
37. Как говорит Туллий в «Гортензии»: «Сколько значительно люди отличаются друг от друга стремлениями и интересами, нравами и всем образом жизни».
 38. Упорно возражает против этого неколебимый Аристон-хиосец: ничто не может быть благом, если оно не является ни прямым, ни честным.
 39. Туллий, написавший книгу в восхваление и в защиту философии, сказал в ней, что не философы, а лишь люди, скорые на возражения, утверждают, будто блаженны живущие, как им хочется. Это — ложь. Беда даже не в том, чтобы не стремиться к желаемому, а в том, чтобы желать недостойного. Извращенность стремлений сулит дурному человеку бóльшие опасности, чем доброму может принести случай.
 40. Может быть, и кто-либо из нас хочет сказать то же, что у Цицерона имеет в виду Гортензий: «Если бог один, то какое может заключаться в одиночестве блаженство?». Ведь, говоря: «Один», мы подразумеваем одиночество и пустыню вокруг.
 41. Они это и проповедают, но не поступает так никто.
 42. Они ждут от философии не пользы, а утешения и удовольствия, как о том свидетельствует Цицерон: «Все их рассуждения, хотя и полны упоминаний о добродетели и науке, при сравнении с их же поступками обнаруживают, боюсь, не столько помышления о делах и жизненном поведении, сколько стремление к удовольствию».
 43. Что же такое философия, Сократ? Как бы там ни было, но в ней они видят, не сомневаюсь, повод роскошно поесть, вообще приобщиться к утонченности, и меньше, чем следует, занимаются ею самой.
 44. Я не видел никого, кто в муках подагры среди всех стоиков вел бы себя более возвышенно, нежели Посидоний, или оставался бы более крепким духом, нежели тириец Никомах, мой гостеприимец.
 45. Ты предлагаешь, Гортензий, заботиться о красноречии, которое ты ведь, как кажется, и превозносишь-то до небес, поскольку сам возвышаешься с ним вместе.
 46. Ты нередко и прежде поощрял и меня, и других собирать сведения о том, что люди делали или что с ними происходило.
 47. ...которые ведь и сегодня сводят счеты с покойниками.
 48. Вот почему, Лукулл, я бы хотел, чтобы ты распорядился передать мне перечень трагических поэтов, которого у меня нет, — может быть, случайно.

49. Этим и занимаются все те, кто неспособен научить людей жить лучше и разумнее.
50. Вот что сказал, рассуждая в своем диалоге «Гортензий» о четырех видах доблести, великий мастер красноречия Цицерон: «Если, как нас уверяют, нам предстоит переселиться после смерти на острова блаженных, дабы вести жизнь бессмертных, кому и зачем понадобится красноречие там, где не будет ни судов, ни самих доблестей и достоинств? Где больше не потребуется силы духа, не станет ни трудов, ни опасностей, ни судебных разбирательств, ни вообще ничего, к чему стоит стремиться, ни умеренности в вожделениях, которых там тоже не будет, и где не понадобится и сам ум, дабы различать добро и зло. Мы будем получать наслаждение от общения с природой и от знания, что так восхищает нас в богах. Эти две вещи — единственное, что мы избираем по своей свободной воле, тогда как всё остальное возникает из нужды и потребностей». Он тем более оратор, что в жизни, исполненной тяжких трудов и заблуждений, ясно и красиво высказал мысли, усвоенные от философов, и показал, насколько необходимы все четыре вида доблести.
51. ...откуда и проистекают нравы добрые, умеренные и открытые учению.
52. ...другие вытекают из сказанного выше, потому несут в себе связь с ним, но очевидны и сами по себе.
53. ...скорее он напоминает замечательный порядок небесных тел и его ненасытимую красоту.
54. Говоря в диалоге «Гортензий» о регулярных ущербах солнца, Цицерон упоминает «о той тьме, что наступила по смерти Ромула и вызвана была затмением солнца».
55. Ты их либо высмеиваешь, либо поносишь — то как софизмы и ухищрения мысли, а то и как диалектику в целом.
56. Кто же, если не ты, будь то сегодня, будь то когда-либо раньше, излагал свои мысли столь сжато и кратко при разделении предметов, при их определении или их разъяснении?
57. Или, может быть, ты опасешься, что такая речь, направленная к убеждению, не подходит нашему времени?
58. Или тебе казалось недопустимым как раз то, что некоторые ее части могут быть опущены и восприняты самостоятельно, подобно членам тела?
59. То есть как? Если ты, выходит, получаешь от раздатчика плату и принимаешь монеты, из которых складывается их сумма, то ее, сумму как целое, принять отказываешься?

60. В одном я согласен с тобой: если нам неохота разбираться во всех подробностях подсчетов, то мы, как это обычно и делается in XII scriptis, попросту опускаем их.
61. Зачем же, скажи на милость, одновременно и нападать на государство, и возносить ему хвалы?
62. В этом нет ведь ничего, что могло бы возвысить его душу.
63. Может быть, говорит он, ты полагаешь, что тут-то ты меня и поймал, и я вынужден признаваться в том, в чём признаваться не хотел.
64. Может быть, ты полагаешь, что она сама собой исчезнет, когда станут ясны и я сам, и мне сопутствующие сила и широта души, выдержка, преданность, серьезность?
65. По поводу слова *sanguis* и производного от него *sanguinis*, или, как произносили в старину, *sanguen*, Цицерон в «Гортензии» добавляет: «как сказал Энний»: «Отхлынула кровь [*sanguen*] у него, и весь побледнел он от страха».
66. В философии он не уступал никому, а серьезностью и силой души превосходил всех.
67. ...широта души, упорство в преодолении трудностей и презрение к смерти и горестям...
68. Дабы правильным образом мысли вернуть себе то, что было утрачено из-за порочных привычек.
69. Утешение она обрела в величии души и в презрении к тому, что говорят люди.
70. Путь этот смутен и неясен в своих целях, а потому и оказывается он дурным, порождая множество пороков и заблуждений.
71. Поэтому и подражатель, каким он себя считал, восстанавливает естественный порядок природы.
72. Человек, который наставляет другого в том, что стыдно, а что нет, заблуждается, полагая, будто каждый, кто допустил какую-либо самую малую ошибку, тут же начинает требовать снисхождения и безнаказанности.
73. К тому же ты еще и поймешь, что лишним бывает только много-слобие.
74. Когда ты молод и увлечен, склонность к находкам, рассчитанным лишь на то, чтобы доставить удовольствие, растет и разгорается подобно огню, в который подлили масла.
75. Друзья наши обычно чувствуют себя неловко от такого чрезмерного изобилия достоинств.
76. Он создал небольшие подвешенные бассейны и впустил в них рыб.

Гай Сергий Ората первым стал устраивать висячие купальни с теплой водой. Когда мода пошла на такие подвесные бассейны, где создавался как бы своего рода морской простор, расходов на них, поначалу скромных, постепенно стало не хватать. Тогда он придумал создавать в них, вступая в состязание с Нептуном, еще и отдельные моря, разделенные скалами и лагунами так, чтобы и вода, и рыбы разных пород тоже как бы оказывались отделены друг от друга, и никакая буря не могла бы таким образом лишить стол Ората хотя бы одного какого-нибудь вида рыбы. Пустынный берег Лукринского озера, где к тому времени усиленно стали разводить пурпурные ракушки, он застроил просторными и высокими домами и, попусшением откупщика Консидия, стал с тем большей жадностью захватывать никому не принадлежащие куски моря. Луций Красс воспротивился этим его намерениям, заявив, что Консидий его друг и что сам он предполагал, будто Ората станет добывать устриц только в своих бассейнах, а если там их не окажется, — разве что у себя на крыше.

Попытаемся представить себе Ората, каким его изобразил Туллий. Кто мог увидеть в нем бедняка, старающегося справиться со своей бедностью? Его, человека богатейшего, обходительнейшего, приятнейшего, которому было присуще всё — от изящества в общении до крепкого здоровья, имевшего всё сверх всякой меры чего ни пожелает — от бесконечных доходов до самых привлекательных друзей, — короче говоря, человека, достигшего любого успеха, осуществления любых своих желаний и всего того, что жизнь может ему дать.

...и насладившийся всем, что в жизни наиболее привлекательно.

...то хитроумие, которое позволяло бы и устриц разводить даже на черепичной кровле.

...пользовался, дожив до глубокой старости, отменным здоровьем.

80. В делах, обычных и возникающих из жизненных обстоятельств, старики обычно не находят никакого удовольствия.

81. Посмотри, что говорит об этом Туллий в диалоге «Гортензий». Его слова, наверное, будут тебе более близки, нежели речи Бальба, выступающего как бы от лица стойков. Речь Бальба, может быть, и справедливы, но относятся к людям низшего разбора, касаются, другими словами, телесной сферы, а значит, и тебе ни в чём помочь не смогут. «Вдумайся в то, что Туллий говорит в защиту остроты ума и в осуждение утех тела. Не так ли говорил он о стремлении к телесным наслаждениям, ссылаясь на мнение Платона, глубоко

и вполне справедливо назвавшего их приманкой и источником всего дурного? Что еще так разрушает здоровье, так уничтожает телесные силы и здоровый вид, что еще так навлекает на человека позор и осуждение, как не стремление к наслаждениям? Что так, как увлечение ими, менее совместимо с философией? Телесные наслаждения несовместимы с возвышенными помыслами. Кто, способный до конца отдаться наслаждениям, может обнаруживать в себе глубины духа, обращаться к разуму, вообще размышлять о чём бы то ни было?».

Кто может быть столь алчен, чтобы непрерывно, ночью и днем, без малейшего перерыва отдаваться своим мыслям так, как он отдаётся наслаждениям? Какой здравомыслящий человек не возжелал бы, чтобы от природы нашей вообще не были бы нам даны какие бы то ни было наслаждения?

Если в сочинениях философов ты неожиданно открываешь для себя некоторые положения, представляющиеся тебе истинными, то в числе их твое сердце откликнется на те, где утверждается, что вождения составляют порочную часть души, для нее приманку и соблазн.

Лучшее, что он сказал о наслаждениях, приведено мной в более ранней книге: «Кто же мог бы усомниться в том, на что они направлены?».

Каковы же еще могут быть угроза здоровью или вред для тела?

82. ...как сказал Гортензий, «человек тогда следует природе, когда он и без всякого наставника ощущает, что бы ей хотелось».
83. Тот, кто ожидает, колеблется духом, ибо принадлежащее будущему всегда неопределенно.
84. ...как и в других делах, где ошибки влекут за собой даже и не самые большие неясности, люди неопытные могут в них впасть.
85. В «Гортензии» Марк Туллий употребляет слово *esculeus* (= жеребенок, лошадка) так, что оно становится уменьшительным от *equus* (= лошадь). «И дрессировщики лошадей [*equorum*], дабы подчинить их своей воле, прибегают не только к хлысту, но и дают лошаденкам [*esculeo*] меньше пищи, чтобы голод смирил излишнюю их резвость».
86. Оказавшись среди тех, кто вызвал публичное осуждение, человек переносит его спокойно, но он не станет его сносить, если оно направлено против него лично.
87. ...дабы имя ваше не могло распространиться по соседним землям.
88. Такая возможность открывалась перед нашими предками по завершении работы над сенатскими постановлениями.

89. «Остро» (*acre*) т. е. строго (*austerum*), резко (*acerbum*), сурово или терпко (*asperum*). Так и у Марка Туллия в «Гортензии»: в зависимости от расположения слушателя мы говорим «кислота египетская» или «острое как мед гиметтский».
- Не знаю, почему ты назвал сказанное тобой натянутым или вымученным, или еще: колючим или язвительным и при этом подобным тому, что говорится о гиметтском меде: острота приятная и не вызывающая воспаления внутренностей.
90. Если смотреть из рощи, окружающей виллу, то всё это выглядит совсем по-другому — суровым и печальным.
91. Важно здесь доверие, к тому же высказанное во всеуслышание.
92. Деньги, которые мы при этом можем получить, — не просто небольшие, но и скудные.
93. Я так и не понял, что́ они имеют в виду, поскольку высказано всё это было, как говорится, на краешке губ.
94. Но даже и не имея в виду это соображение, не следует входить в эти доводы или погружаться в них.
95. Насколько лучше и ближе к истине окажется сказанное тобой о роде людском, если вспомнить, как говорит об этом в конце диалога «Гортензий» Цицерон, приведенный к подобному же выводу самой очевидностью. После многого сказанного им о людских горестях и о людском тщеславии и обо всём подобном, нами виденном и оплаканном, он пишет так: «Из всех заблуждений и тягот жизни люди былых времен, выступая в роли то ли пророков, то ли в виде истолкователей тех священных смыслов, что были предсказаны в древних документах, утверждали, будто мы рождены ради искупления всего отвратительного, совершённого в более ранней жизни. При этом они, по-видимому, полагали, что, как сказано у Аристотеля, нас ждет та же изощренно мучительная казнь, что людей, некогда попадавших в руки разбойников-этрусков, и тела их, живых, так тесно, насколько возможно, лицом к лицу скреплялись с трупом. Вот так же и у нас души связаны с телом, как живые с мертвыми.
- Ограниченность территории, которой в Греции владели два брата — Лид и Тиррен, — не давала возможности владеть ею совместно. Тиррен по жребию переселился с великим множеством народа в некоторую часть Италии и назвал ее Тирренией. Они долго занимались пиратством и придумали для пленных, как указывает в «Гортензии» Цицерон, новую и мучительную казнь, привязывая обреченных на смерть к трупам.

Трупы они связывали с живыми людьми, как мы говорили выше и как рассказывает об этрусках Цицерон в «Гортензии».

Не менее свирепыми в придумывании все новых казней оказывались и этруски. Живых людей они связывали лицом к лицу с трупами так тесно, что каждая часть тела совпадала с соответствующей ей другой, и оба гнили, сливаясь в невыносимости жизни и мучениях смерти.

96. Цицерон в «Гортензии» увидел то, что и надлежало увидеть: тело не заключает в себе ничего великого, являясь лишь придатком души.

97. В заключительной части «Гортензия» Цицерон высказывается о созерцательном мышлении. «Нам, — говорит он, — приходится ночью и днем рассматривать окружающий мир, изошряя и напрягая разум, как высшую способность познания, и постоянно опасаясь, что он переутомится и притупится, т. е., другими словами, вечно заниматься философией. При этом во многом сохраняется надежда, что всё, что мы ощущаем и познаём, — смертно и преходяще, а значит, и завершение всех человеческих дел предстает перед нами не как губительное, а скорее как радостное и как свидетельство спокойно прожитой жизни. В противном же случае мы должны будем признать, что, как считали древние философы, причем в том числе самые прославленные и великие среди них, души наши бессмертны и божественны, а следовательно, что и в ходе жизни, и в присущей ей жажде разумного познания чем меньше остается места для человеческих пороков и заблуждений, тем легче человеку подняться в высшие сферы бытия».

Поэтому, присовокупляя нижеследующий вывод и завершая свое изложение, он пишет: «Вот в силу чего для завершения речи или дабы с удовлетворением расстаться с предлагаемыми выводами, скажем, что если бы нам удалось прожить в описанных условиях или переселиться тут же в области, далеко не худшие, все наши усилия и заботы должно сосредоточить на тех занятиях, о которых у нас шла речь выше».

Такой вывод несет в себе великую надежду. И на нём, следуя древним авторам, надо сосредоточить все наши заботы.

98. Ты ведь и без того знаешь, насколько философия помогает нам во всех делах — от самых великих, где она, по слову Цицерона, несет нам особенно щедрую помощь, и до самых низменных, до которых только ей и дано спуститься.

99. Так что совершенно правильно замечают диалектики: любое слово всегда двусмысленно. Их не трогает то, что у Цицерона язвительно

замечает Гортензий: «Двусмысленности в речи, — говорят диалектики, — мы стремимся прояснить. Но ведь они же утверждают, что любое слово всегда двусмысленно. Каким же образом у них получается, что делать сказанное более ясным можно с помощью слов, которые сами по себе неясны? Это всё равно, что вносить в сумрак, дабы рассеять его, погашенный светильник».

100. Если, таким образом, нет ничего верного, и мудрец не может что-либо утверждать определенно, он, следовательно, вообще не может с чем-либо согласиться.
101. Мнение нашего Цицерона заключалось в том, что человек, исследующий истину, даже если он открыл ее не в состоянии, тем не менее испытывает блаженство. Кто же не знает, как горячо он доказывал, что человек вообще ничего до конца постичь не может, и мудрецу остается лишь упрямо стремиться к истине, в частности и потому, что, разбираясь в вещах, не до конца определенных и случайно обретая истину, он никогда не может считать себя гарантированным от ошибок.
102. Кто же не понимает, что ты имеешь в виду? Ведь в вопросе о наслаждении, на котором беседа наша и сосредоточена, философы, вплоть до самых значительных, тебя полностью опровергают, — те самые философы, которых Цицерон именно из-за их авторитета и добросовестности и называет «консульскими».
103. Всё, говоришь ты, происходит по воле судьбы. В том числе и то, что глупец произносит глупости, а сердце его открыто разным пустякам. Об этом Цицерон и написал в «Гортензии»: «Бабка моя так и говорила, как бы предвосхищая то, что говоришь сейчас ты. Зато мать моя, женщина умудренная, никогда с этим не соглашалась». Равно как и мы теперь поистине с бабушкой сказанным согласиться не можем.

Примечания

Перевод сделан по изданию: M. Tullii Ciceronis. Scripta quae manserunt omnia / Recognovit C. F. W. Mueller. Partis IV, vol III. Lipsiae MDCCCXC (1889) с привлечением позднейших комментированных изданий: Ruch, Michael. L' HORTENSIUS de Cicéron. Paris: Société d'édition de belles lettres, 1958 и Laila Straume-Zimmerman. Ciceros Hortensius. Bern–Frankfurt/M., 1976.

Указанные издания сосредоточены на реконструкции по сохранившимся цитатам и фрагментам оригинального текста Цицерона и на тех

контекстах, в которых эти цитаты и фрагменты обнаруживаются. Из названных изданий первое (1889) содержит только латинский текст, второе (1958) снабжено переводом на французский, последнее (1976) — на немецкий язык. Дальнейшая работа в указанном направлении облегчается сопоставительными ссылками на два других издания, приведенными в книге Штрауме–Циммерман.

Предлагаемое *исследование преследует* цели, состоящие в *следующем*.

- 1) Определить содержание, которое Цицерон вкладывал в центральное для него понятие философии. Как это содержание соотносится с тем, которое вкладывалось в это понятие в Риме до Цицерона? В какой мере это «цицероновское» содержание оказывалось совместимо с римской традиционной системой ценностей?
- 2) В какой мере это «цицероновское» содержание было открыто и принято последующей культурой Европы с опорой на текст Цицерона, который тогда еще существовал в своем оригинальном виде? Такое открытие и приятие отмечается в западной патристике III–V вв., а объективно, после утраты оригинального текста, — в некоторых явлениях культуры XIX в.
- 3) Как выглядит и как воспринимается этот диалог и заложенный в нем message сегодня?

Понятие философии в «Гортензии» Цицерона

В известном отношении всё духовное развитие Цицерона представляет собой путь к «Гортензию». В диалоге это развитие приходит к своему завершению, а в определенном смысле и выходит за пределы культурно-исторического самосознания римского мира в европейское будущее. В основе такого развития с самого начала лежало представление о нормативном образе Рима и его государства, отражающемся в общественном самосознании римского общества, формирующего это самосознание и долженствующего формировать поведение его граждан. Такое представление постоянно присутствует в деятельности Цицерона как политика, а позже и руководителя государства. Присутствует оно, разумеется, и в его красноречии от ранних речей, вроде «В защиту Росция из Америки» или что это? Веррин, и вплоть до речей предсмертных, направленных против Марка Антония. Но их суть и конкретное содержание состояли при этом в констатации постоянно углубляющегося — выраженного или подразумеваемого — противоречия между поведением обвиняемых в судебных процессах и всей нормативной ситуацией, из которой Цицероном в каждом случае исходит. Противоречие, дру-

гими словами, — между всей непосредственной реальностью динамичного римского общества и самосознанием Цицерона с живущим в нём краугольным, нормативным, консервативным, духовно обязательным образом Рима. Это противоречие составляло суть того кризиса, который переживало римское общество и государство начиная со II в. до н. э. и который разрешился историческим компромиссом — переходом от Римской республики к Римской империи. То был именно компромисс, зафиксированный в неписаной конституции Рима — в так называемом политическом завещании императора Августа, “*Res gestae divi Augusti*” («Деяниях божественного Августа»). На первых порах исторический образ республиканского Рима сохранялся как некоторое вечное напоминание и эталон в содержании общественного сознания, но то же сознание, как и практическая жизнь, всё дальше от него уходило. Один из новоиспеченных сенаторов, преданных императорской власти, как-то сказал: «Мы знаем, какое государство создавали наши предки, но сообразовываться-то приходится с сегодняшними условиями». Такая норма поведения (а она в том или ином виде повторялась на протяжении первого столетия Империи многократно) была как будто и несовместима с кратко описанным выше внутренним самосознанием Цицерона.

Но возникавшая здесь коллизия и стремление с ней справиться на первых порах неуклонно вели Цицерона к признанию римского государства и римского красноречия некоторым идеальным образом. Он всё более отделялся от реальной повседневной практики того и другого и потому, при всей его нормативности и аксиологичности, всё более смещался в сферу умозрения, т. е. философии. Такое движение явственно выражено в диалогах Цицерона после 50 г. до н. э., касающихся и общественно-политической практики («О Государстве», «О дружбе»), и красноречия («Об ораторе», «Брут, или О знаменитых ораторах», «Оратор»). В последнее время оно неоднократно исследовалось в отечественной литературе о Цицероне². Это же движение обнаруживает у Цицерона и появление новых смыслов в понятии и слове «философия». В перечисленных трактатах он всегда подчеркивал, что философский компонент должен наличествовать в римском публичном красноречии. Но только к весне 45 г. до н. э. он приходит к мысли, что философское умозрение само по себе содержит особое, антропологически переживаемое отражение действительности, не тождественное его отражению в мышлении и в речи, направленных на решение задач политической или судебной практики. Такое «антропологически» переживаемое прочтение через две тысячи лет получит наименование «экзистенциального». Развитию и доказательству этой мысли-открытия, нового для

антично-римского сознания и открывающего пути к культурному самосознанию постантической Европы, и посвящен диалог «Гортензий».

Первые фрагменты реконструированного текста определяют его цель, как утверждение философии и всех ее преимуществ в качестве исходного и основного содержания диалога². «В моей книге (“Гортензий”), посвященной восхвалению философии, содержится, кроме того, сколь возможно полное точное и достойное рассмотрение ее самой» (фрагм. 6). Это содержание философии сводится к нескольким положениям.

«Задача философии состоит в различении того, что в жизни надлежит делать и того, что в ней делать не надлежит» (фрагм. 11). Занятия философией, соответственно, предполагают некоторые черты, к которым относятся «...широта души, упорство в преодолении трудностей и презрение к смерти и горестям...» (фрагм. 67), «а также им сопутствующие» (фрагм. 64). Для развития этих свойств необходимо их исподволь и заранее воспитывать. «Подобно тем, кто хочет напитать шерсть пурпуром, и для этого предварительно обрабатывает ее специальными к тому приспособленными веществами, так и души надлежит воспитывать и готовить к восприятию мудрости особыми сочинениями и учениями» (ср. фрагм. 23). С вариациями эта мысль повторяется на протяжении диалога многократно (ср. фрагм. 24, 26–27, 57). Философия, другими словами, не задана естественно жизненной и общественной практикой, не возникает из нее. Мало этого, она образует самостоятельную сферу и ценность, от этой практики независимую, а в известной мере и ей противоположную.

Занятия философией представляют собой, во-первых, форму отдохновения от дел, государственных и политических: «Я ищу не того, что напрягает силы души, а того, что ее успокаивает и на чем она отдыхает» (фрагм. 31). Отдохновение — не то же самое, что наслаждение, а скорее его противоположность, сближающаяся и сливающаяся с тем, что мы назвали бы культурой, «откуда проистекают нравы добрые, умеренные и открытые учению» (фрагм. 51). Приведем более обширную выписку, подтверждающую и углубляющую сказанное: «В заключительной части “Гортензия” Цицерон высказывается о созерцательном мышлении. “Нам, — говорит он, — приходится ночью и днем рассматривать окружающий мир, изошряя и напрягая разум, как высшую способность познания, и постоянно опасаясь, что он переутомится и притупится, т. е., другими словами, вечно заниматься философией. При этом во многом сохраняется надежда, что всё, что мы ощущаем и познаём, — смертно и преходяще, а значит, и завершение всех человеческих дел предстает

перед нами не как губительное, а скорее как радостное и как свидетельство спокойно прожитой жизни. Мы должны будем признать, что, как считали древние философы, причем в том числе самые прославленные и великие среди них, души наши бессмертны и божественны, а следовательно, что и в ходе жизни и в присущей ей жажде разумного познания чем меньше остается места для человеческих пороков и заблуждений, тем легче человеку подняться в высшие сферы бытия» (фрагм. 97).

Пороки и заблуждения, как и погружение в борьбу с ними, — сфера деловой, общественной и государственно-политической жизни, в том числе прежде всего красноречия, противостоящая философии. «Вот что сказал, рассуждая в своем диалоге “Гортензий” о четырех видах доблести, великий мастер красноречия Цицерон: “Если, как нас уверяют, нам предстоит переселиться после смерти на острова блаженных, дабы вести жизнь бессмертных, кому и зачем понадобится красноречие там, где не будет ни судов, ни самих доблестей и достоинств? Где больше не потребуются силы духа, не станет ни трудов, ни опасностей, ни судебных разбирательств, ни вообще ничего, к чему стоит стремиться, ни умеренности в воздержаниях, которых там тоже не будет и где не понадобится и сам ум, дабы различать добро и зло. Мы будем получать наслаждение от общения с природой и от знания, что так восхищает нас в богах. Эти две вещи — единственное, что мы избираем по своей свободной воле, тогда как всё остальное возникает из нужды и потребностей”. “Он тем более оратор, — продолжает выписку, ее нашедший и сохранивший Августин, — что в жизни, исполненной тяжких трудов и заблуждений, ясно и красиво высказал мысли, усвоенные от философов” (фрагм. 50)».

Здесь возникает и исподволь продолжается в рассуждениях Цицерона тема его одиночества — одиночества, вытекающего из углубляющегося расхождения между его философской установкой сознания и культурно-исторической системой ценностей римского общества. «Или, может быть, — спрашивает он, по-видимому, Гортензия, — ты опасешься, что моя речь, направленная к убеждению, не подходит нашему времени?» (фрагм. 57)

Средоточение на проблемах «природы и науки» отделяет Цицерона не только от римского общества в целом, не только от его красноречия и государственной практики, но и от людей *cultus'a*. Они ведь тоже не прочь поговорить о философии как некоторой теме не собственно римской, а потому и не лишенной оригинальности и снобизма, если бы не их неспособность обращать внимание на свойства для Цицерона в философии самые важные: «широту души, выдержку, преданность,

серьезность». «В философии они видят, не сомневаюсь, повод роскошно поесть, вообще приобщиться к утонченности, и меньше, чем следует, занимаются ею самой» (фрагм. 43). «Все их рассуждения, хотя и полны упоминаний о добродетели и науке, при сравнении с их же поступками обнаруживают, боюсь, не столько помышления о делах и жизненном поведении, сколько стремление к удовольствию» (фрагм. 42). Не случайно Гортензий, как и большинство римлян, определяет цицероновский ход мысли, здесь высказанный, следующим образом: «Говоря “один”, мы подразумеваем одиночество и пустыню вокруг» (фрагм. 40). Такое одиночество предполагает, с одной стороны, самостоятельность сознания, погруженного в философию, его постоянную открытость сомнениям, неуверенность в единственности открывшейся человеку истины. «Мнение нашего Цицерона заключалось в том, что человек, исследующий истину, даже если он открыть ее не в состоянии, тем не менее испытывает блаженство. «Кто же не знает, как горячо он доказывал, что человек вообще ничего до конца постичь не может, и мудрецу остается лишь упрямо стремиться к истине». Источник этих двух цитат?

С другой стороны, отмечаемой в приведенном фрагменте, — одиночество философа и его сосредоточенность на «общении с природой и на знании» открывает перед ним путь к блаженству: «Мы и в самом деле хотим достичь блаженства» (фрагм. 36). В латинском подлиннике «блаженству» соответствует слово *beatus*: *Qui beatam vitam vivere volunt, filosofephetur oportet* = «Тем, кто хочет жить жизнью блаженных, подобает заниматься философией» (Там же). При внешнем сходстве *beata* принципиально отличается от другого, казалось бы, подобного состояния, обозначаемого как *voluptas*. Перечитаем фрагмент 81: «Вдумайся в то, что Туллий говорит в защиту остроты ума и в осуждение утех тела (*voluptates corporis*). Не так ли говорил он о стремлении к телесным наслаждениям, ссылаясь на мнение Платона, глубоко и вполне справедливо назвавшего их приманкой и источником всего дурного? Что еще так разрушает здоровье, так уничтожает телесные силы и здоровый вид, что еще так навлекает на человека позор и осуждение, как не стремление к наслаждениям? Что так, как увлечение ими, менее совместимо с философией (*voluptate*)? Телесные наслаждения несовместимы с возвышенными помыслами. Кто, способный до конца отдаться наслаждениям, может обнаруживать в себе глубины духа, обращаться к разуму, вообще размышлять о чём бы то ни было?».

Отсюда возникает вывод о том, что тело вообще есть низшая субстанция, и импульсы, от него исходящие, несовместимы не только с философией, но и с духовностью вообще. Развитию этой мысли посвящена

развернутая метафора этрусской казни во фрагментах 95–97. Садическая казнь эта состояла в том, что казнимого живого человека навсегда связывали с трупом. Метафора предполагала, что живое начало неразрывно связано с началом телесным как обреченным на смерть, тем самым — на бездуховность и нимоту. Задача в том, чтобы такую связь порвать. Цицерон в «Гортензии» увидел то, что и надлежало увидеть: «...тело не заключает в себе ничего великого, являясь лишь придатком души» (фрагм. 96).

Итак, суть, смысл и ценность философии состоит в освобождении от переоценки конкретных обстоятельств жизни, в том числе от культа предков, практики походов и завоеваний, от красноречия как порожденного реально-конкретными жизненными обстоятельствами. Отвлечение, другими словами, от всех главных римских ценностей — от практической *virtus* как участия в жизненной борьбе и, значит, от обретаемых в ней почестей, воплощенных в *dignitas*; от благосостояния и богатства, т. е. от *opulencia*; от *eloquentia*, или красноречия, как формы участия в делах государства. Вместо того утверждается культура как отдохновение, как отвлечение от утех и наслаждений, от всего телесного, от обстоятельств и практики жизни. Отсюда — преданность «подобно богам» познанию, избрание честности как жизненного пути, самовоспитание, открытость сомнению в любой истине и, следовательно, одиночество как независимость от общественного мнения и только в этом смысле обретаемое «блаженство». В нём соединяются: отвлечение от практики жизни, борьбы и конкуренции, внутреннее спокойствие, духовность как высшая ценность и сосредоточенность на ней.

Этот тип человека и тип культуры вполне очевидно несовместимы с традиционной римской системой ценностей и всей римской культурно-исторической традицией вообще. Подтверждения сказанного обнаруживаются в эпохе до Цицерона, у него самого и в таких, казалось бы, повседневно-бытовых явлениях, как частная переписка.

Сохранилась эпитафия консула 131 г. до н. э. Красса Дивес Муциана, в которой отчетливо названы собственно и традиционно римские критерии человеческой ценности и достоинства. Он «обладал, как передают, пятью первыми и главными достоинствами, ибо был человеком очень богатым, очень знатным, очень красноречивым, выдающимся знатоком права и великим понтификом»³. Перечень этот как бы призван противостоять другим «первым и главным достоинствам», перечисленным в «Гортензии». «Гортензий» написан весной 45 г. до н. э. Не прошло и двух лет, как Цицерон, как бы забыв обо всём там сказанном, целиком отдался политической борьбе и разоблачению триумвира Марка

Антония. Посвященные этому четырнадцать так называемых филиппик целиком выдержаны в актуальных тонах государственно-политических речей этой эпохи.

Частная переписка, греческая и римская, в доцицероновские времена и после них обнаруживает глубинную и неразрывную связь частной и духовной жизни человека с его принадлежностью обществу с его проблемами. Внутренний мир и реальные чувства пишущего в античном письме выражены полно и подробно, но эти реальные чувства не изливаются, как они есть и сами по себе, но объективированы в сюжете, выражающем общество, историю и культуру. Здесь предел иже не преи́деши античного письма, античного человека, всего античного типа культуры, за который Цицерон в «Гортензии» на мгновение перешел, чтобы во всём остальном в этом типе культуры остаться⁴.

То было прозрение, в дотоле такой своей глубине и универсальности не воспринимаемое, измерение культурно-исторического бытия. Рим жил в своей верности единственной системе ценностей и тем самым не знал онтологического смысла противоположности «верха» и «низа» в культуре. При этом, однако, верность *mori maiorum, pietati et virtuti* (= нравам предков, верности традициям общины и гражданской доблести по отношению к ней) не могла исчерпать потребности и самоощущения отдельного человека и требовала отдыха от суровой сверхличности универсального миропорядка. Из этой потребности возникали бесчисленные и самые разнообразные сопутствующие «низовые» явления римской культуры от сценического исполнения комедий Плавта до обесцененных интонаций в поэзии Катуллы и от повседневно-бытовых интонаций Марциала до рассыпчатого многообразия настенных надписей в Помпеях и им подобных. Но важно понять и ощутить, что явления такого рода никогда не могли составить подлинную и универсальную систему, еще одну, «вторую» по отношению к «верхней» системе государственно-исторической ответственности за судьбы общины. То были облегчение и отдых от нее, а не ее полноценная аксиологическая и гражданская альтернатива. Поэтому общие контуры диалога Цицерона были восприняты и переосмыслены как самостоятельные и системные последующим развитием культуры Европы. Выход за пределы антично-римского типа культуры и передает обрисованный в «Гортензии» свод ценностей в последующее движение европейского человека и его культуры. Такая передача осуществляется в непосредственно документированной форме в ранней патристике III–V вв.; в форме скрытой, растворенной в культуре времени, в XIX в.; соотносит диалог с проблемами и раздумьями, окружающими нас сегодня.

Восприятие диалога «Гортензий» в ранней патристике у Лактанция и Августина

В приведенной реконструкции диалог цитируется и комментируется у Лактанция во фрагментах 12, 14, 32, 42, у Августина — во фрагментах 9, 10, 36, 39, 50, 54, 81, 95, 97, 99, 100, 101, 102. Больше обращений к оригиналу — 41 — отмечается только у лексикографа IV в. Нония, которого содержание диалога в целом не интересовало. Другими словами, открытие диалога, проникновение в него и заинтересованное его прочтение документально связано прежде всего с христианскими авторами. Внимание Лактанция (250–330 гг., принятие христианства — 303 г.) сосредоточено на неприятии такого участия римлянина в политической жизни, как судебное красноречие, и на поверхностных философских разговорах в хорошей компании и с хорошим застольем. Ценность же философии как таковой остается для него очевидной и заключается в том же, в чём видел ее Цицерон, — в ученом постижении истины, опираясь на знание. В отличие от Цицерона, однако, он при всём том усматривает в подобном рациональном постижении радикальную его ограниченность, ибо истина исходит от Бога, а потому открывается в Откровении, человеческому разуму недоступном. Эта мысль пронизывает его основное сочинение «Божественные установление» в первой только что обозначенной ее части — во введении, вторая — более подробно развитая и аргументированная — в третьей книге «О ложной мудрости философов». При этом если не прямые цитаты, то упоминания в виде ссылок на Цицерона встречаются в тексте многократно. Не случайно, по-видимому, Лактанций заслужил у современников прозвание второго Цицерона. Постановка вопроса в целом восходит к «Гортензию» с прочтением его в свете христианского вероучения.

Гораздо более глубокой и многогранной предстает рецепция «Гортензия» у блаженного Августина (354–430 гг.). Она начинается с признания той роли, которую диалог сыграл в духовном развитии самого Августина: «Познакомившись еще в школе риторика с сочинением Цицерона, называемым “Гортензий”, я проникся такой любовью к философии, что тут же стал думать, не посвятить ли ей себя целиком. <...> От подобного исследования меня отпугивала юношеская неуверенность в своих силах. Впоследствии, однако, когда я встал на более прямой путь, я отказался от подобных опасений. Я сблизился с людьми, которые ощущают свет, воспринятый глазами, как относящийся к числу высших проявлений божественного начала и потому как заслуживающий исследования и переживания». Обратим внимание на последнюю

фразу, указывающую в пределах христианского мировоззрения на отличие Августина от Лактанция.

Приведенная выше выписка заимствована из сочинения Августина, носящего название «О блаженной жизни» (I, 4). Есть много оснований предполагать, что само это название навеяно словоупотреблением Цицерона. Слова «блаженство» и «блаженный», привлекающие особое внимание Августина и играющие важную роль в его мировоззрении, неслучайно явились поводом для заимствования им вышеприведенных фрагментов из «Гортензия»: для Цицерона и этого диалога они тоже и исходно ключевые. Многозначное латинское слово охватывает и несет в себе много смыслов, в русском переводе не ощутимых. В большинстве случаев слово это употребляется как прилагательное: “...qui beatam выделить и пометить, чья помета? vitam vivere volet” («...тот, кто хочет жить блаженной жизнью»). *Beatus* — не синоним «счастья» (*felicitas*) и далек от него. «Блаженны не те, кто полагает (как большинство римлян — добавим мы от себя (Г. К.)), будто блаженство состоит в жизни по собственному выбору и выгоде» (фрагм. 39). Напротив того: «Если, как нас уверяют, нам предстоит переселиться после смерти на острова блаженных, дабы вести жизнь бессмертных, кому и зачем понадобится красноречие там, где не будет ни судов, ни самих доблестей и достоинств? Где больше не потребуется силы духа, не станет ни трудов, ни опасностей, ни судебных разбирательств, ни вообще ничего, к чему стоит стремиться, ни умеренности в вожделениях, которых там тоже не будет, и где не понадобится и сам ум, дабы различать добро и зло» (фрагм. 50). Сутью блаженства, реализуемого в философии, останется уже не только в загробной жизни, но и здесь, в реальной жизни, жизни как таковой, «наслаждение от общения с природой и от познания, что так восхищает нас в богах. Эти две вещи — единственное, что мы избираем по своей свободной воле, тогда как всё остальное возникает из нужды и потребностей» (Там же). Свобода воли и духа предполагает освобождение не только от практической активности, в том числе государственной и политической, и от красноречия как ее неотъемлемой части, но и вообще от всего телесного, от утех и наслаждений в том числе, которые оказываются несовместимы с философией. Отсюда рождается сравнение с мучительной этрусской казнью, состоявшей в связывании навсегда живого человека с трупом: «Вот так же и у нас души связаны с телом, как живые с мертвыми» (фрагм. 95); «Телесные наслаждения несовместимы с возвышенными помыслами. Кто, способный до конца отдаться наслаждениям, может обнаруживать в себе глубины духа, обращаться к разуму, вообще размышлять о чем бы то ни было?»

(фрагм. 81); «И в ходе жизни, и в присущей ей жажде разумного познания, чем меньше остается места для человеческих пороков и заблуждений, тем легче человеку подняться в высшие сферы бытия» (фрагм. 97). К числу человеческих пороков и заблуждений относится отношение к истине, как познаваемой в виде категоричной и раз навсегда данной, т. е. как лежащей вне живой и постоянной «глубины духа». Напротив того, суть и глубина человеческой духовности заключена, в частности, в том, что «человек, исследующий истину, даже если он открыл ее не в состоянии, тем не менее испытывает блаженство, ибо ему дано упрямо стремиться к истине» (фрагм. 101).

Совокупность приведенных суждений обрисовывает такое понимание философии, такой тип сознания и такой тип человека в его отношениях с общественной практикой, который больше не встречается в античной культуре, во всяком случае римской. Он был воспринят Августином в категориях, которые назревали в его эпоху и которым предстояло реализоваться в дальнейшем ходе духовного развития Европы. Такое заключение подтверждается здесь документальными ссылками. С диалогом Цицерона, однако, связан не только такой тип передачи идей от одной эпохи к другой, а и иной. Русский классик М. Ю. Лермонтов как-то написал, что «идеи суть создания органические», т. е. растущие из своей исходной формы в дальнейший контекст природы, неузнаваемо перерастая свой изначально возникший ствол, но открытые всему новому, что его окружает и что включает его в себя источник?. Именно таким образом просвечивает «Гортензий» в западноевропейской и русской культуре XIX столетия.

Отсветы «Гортензия» в Западной Европе и России XIX в.

На пороге XIX в. появилось сочинение, открывшее в изменившемся мире и для своего времени импульсы культуры, впервые прозвучавшие в «Гортензии», — статья одного из вождей немецкого романтизма Новалиса «Христианский мир или Европа»⁵. Написанная в 1799 г. и в полном виде впервые опубликованная в 1826-м, она отразилась в ряде основополагающих публикаций последующих лет. Основная ее мысль выражена в заглавии: «Когда-то в далекие и прекрасные времена, полные блеска, Европа была одной христианской страной, единый христианский мир населял эту часть света, и границы ее начертали человеческие руки. Единый великий общий интерес связывал самые отдаленные провинции этого единого царства духа»⁶. В ходе дальнейшего изложения становится ясно, что центром этого единого мира был Рим

без различения античной фазы его исторического бытия и последующего существования его как центра мира христианско-католического. Единство его распалось в современной автору Европе: «Долгая жизнь в человеческом обществе уменьшает искренние порывы, веру в свой род и приучает людей обращать все помыслы и желания лишь на поддержание здоровья. Потребности и средства их удовлетворения становятся все запутаннее. Алчный же человек вынужден тратить столько времени, изучая их и приобретая сноровку ими пользоваться, что не остается ни минуты для спокойной концентрации духовных сил, для углубленного созерцания внутреннего мира. (Обратим внимание на содержащуюся в последней фразе почти квазицитату из «Гортензия. — Г. К.) Конфликт углубляется, сиюминутный интерес представляется человеку всё ближе, и вот опадает прекрасный цветок юности — вера и любовь, а вместо него появляется грубый плод — знание и собственность»⁷. Некогда, перерастая в христианство, Римская империя осуществляла «великую идею» единства Европы, тогда как ныне «примечательная история современного безверия — ключ ко всем чудовищным явлениям Нового времени»⁸.

Коррективом ко всему описанному является рождающееся у автора чувство поворота, зреющего в его кругу соотечественников и единомыслящих. Именно этот поворот, как автору кажется, на новом витке возвращает Европу к некогда утраченному единству и духовности. Таково «биение пульса Нового времени». «Христианский мир должен вновь ожить и начать действовать, а видимая церковь — вновь сформироваться, не обращая внимания на государственные границы. Такая церковь примет в свои недра все души, жаждущие сверхъестественного, и охотно станет посредницей между старым и новым миром»⁹.

Эти идеи и текст, их охватывающий, не могут ни в коей мере стать источником для реального и объективного познания исторических эпох, здесь обозначенных. Произрастание Европы как культурно-исторического целого из поздней Римской империи в значительной мере может еще быть воспринято как реальный исторический процесс. Но ни представление о средневековой Европе как гармоническом духовно-религиозном целом, свободном от разделений и кровавых конфликтов, ни красноречивое предуказание на мир, имеющий возникнуть из грядущего Венского конгресса, не имеют к реальной истории никакого отношения. Имеют они отношение к подспудной филиации идей, возникающей из ограниченности форм, в которых протекают культура и история, в свою очередь обусловленных константами развития, заданными вечно различным и вечно сохраняющимся отношением человека

и общественного целого. Диалог Цицерона ввел в это отношение новое измерение, основанное на относительной автономии духовного мира человека от общественной практики — государственно-политической и материально-производственной — и его самостоятельно переживаемой ценности.

После более чем тысячелетнего относительно органического развития проблема встала вновь, в другой форме, но в сходной сути. Проблема освобождения человека и его сознания, самоценности его духовности свелась теперь не просто к внутреннему освобождению от государственно-политической практики, а скорее к другому, но столь же императивному и в то же время структурно сходному стимулу. Возникла внутренняя потребность во внутренней же эмансипации от становящегося общества хозяйственно-производственной активности и истощенности ею человека, от пользы как критерия человеческой деятельности и от «потребностей и средств их удовлетворения», от «знания и собственности» как высших ценностей. Русский поэт Е. Баратынский дал выход этому умонастроению времени в известных строках: «Век шествует путем своим железным. // В сердцах корысть и общая мечта // все явственней насущным и полезным // отчетливей, бесстыдной занята». В этих условиях не текст диалога, еще не реконструированный и потому фактически не существовавший, но проблема, из него возникшая, в самых общих ее контурах продолжали прерывистую эстафету истории, культуры и человеческой духовности.

Остановимся прежде всего на отрывке Н. Гоголя «Рим». Сюжет его состоит в том, что молодой итальянский аристократ едет для завершения образования за пределы Италии в Париж. Там он остро ощущает атмосферу, охватывающую в едином целом Париж, Европу и XIX в. Поначалу он увлечен этой атмосферой — ее блеском, подвижностью, властью газет и политики, радостное погружение в погоню за богатством. «Вот он, Париж, это вечное, волнующееся жерло, водомет, мечущий искры новостей, просвещения, мод, изысканного вкуса и мелких, но сильных законов, от которых не в силах оторваться сами порицатели их; великая выставка всего, что производит мастерство, художество и всякий талант, скрытый в невидных уголках Европы»¹⁰.

Постепенно, однако, он начинает по контрасту ощущать особое скрытое обаяние своей родной Италии, заключающееся в истории и ее неподвижности, в былом, хранящем сокровища духа и искусства, в воспоминаниях об античном Риме, в простоте окружающей жизни, не знающей забот о демократии и прогрессе, в народности как простоте. Это обаяние растет из самой неподвижности итальянской жизни, где до

сих пор цветут растворенные в ее воздухе реминисценции античности и Древнего Рима. «Громадно вздымается он среди тысячелетних площадей, алоэ и открытых равнин, необъятным Колизеем, триумфальными арками, останками необозримых цезарских дворцов, императорскими банями, храмами, гробницами, разнесенными по полям; и уже не видит иноземец нынешних тесных его улиц и переулков, весь объятый древним миром». «Чтобы мечта о нем вырывала человека из среды холодной жизни, преданной занятиям, очерствляющим душу, вырывала бы его отсюда, блеснув ему уносящейся вдаль перспективой, колизейской ночью при луне, чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком. В такую торжественную минуту он примирялся с разрушением своего отечества, и зрелись тогда ему во всем зародыши вечной жизни, вечно лучшего будущего, которое вечно готовит миру его вечный творец»¹¹.

Эти переиначенные фрагменты «Гортензиевых озарений» остаются некоторой возвращающейся и во многом господствующей культурно-ценностной константой XIX в. Не всегда в том же виде предстают «верх» культуры и ее переживания, но по-разному, хотя в общем в том же виде осмыслиется в категориях времени ее «низ». Жизнь, как таковая, в ее повседневном течении и утверждаемые ею нормы предстали теперь как подвижность и постоянная борьба разных политических течений в обществе, как погоня за выгодой, ориентированная на развитие производительных сил, но и на соревнование как стихию существования каждого и в качестве таковой заслуживающая безусловного неприятия. В России с ее патриархально-аграрным укладом и отражающими этот уклад государственно-политической структурой и аксиологией власти, с доктриной власти, постоянно отстаиваемой Николаем I, всё это создавало атмосферу времени в самых разных ее проявлениях. Сам император постоянно отстаивал преимущества сохранения перед изменением. «Крепостное право, — говорил он в 1849 г. в обращении к смоленскому дворянству, — есть безусловное зло. Но отмена его в сегодняшних условиях была бы злом, несравненно худшим». Его отношение к революциям 1848 г. достаточно хорошо известно. Умирая и обращаясь к наследнику, он поднял сжатый кулак и повторял: «Держи!».

Наиболее полно и внятно это, «Гортензиево» восприятие верха культуры как индивидуального умозрения, растущего из слияния с природой и из постоянно удовлетворяемой жажды познания, и противостоящего ему «низа» общественной и производственной практики представлено было в особенно полном и разработанном виде в середине XIX в. книгой Мэтью Арнольда «Культура и анархия». Книга была впервые издана в 1869 г. и тщательно пересмотрена автором для второго издания 1875 г.

Вот ключевой пассаж на с. 69–71 переиздания 1932 г. в нашем русском переводе: «Есть универсальное благо. Оно называется “культура”. Ее суть — заложенное в природе человека стремление к совершенству. Оно неизбежно порождает сладость и свет, как потребность и как внутренне достигаемое и переживаемое состояние», т. е. порождает ту же *beata vita*. <...> Оно опирается на веру в Бога и на интеллект, предполагающий свободное образование. Те, кто стремится освободить живущую в душе каждого духовную потребность в этих благах — работники культуры, кто стремится эти блага препарировать для массового потребления и заменить материальным благосостоянием или техническим прогрессом, — ее противники.

Стремление к совершенству есть стремление к сладости и свету. Тот, кто стремится к сладости, трудится в конечном счете также ради света; тот, кто стремится к свету, трудится в конечном счете также и ради сладости. Но тот, кто трудится ради сладости и света в соединении их, трудится ради того, чтобы возобладали разум и воля Божья. Тот же, кто трудится во имя машин и махинаций, кто трудится во имя ненависти, трудится ради всеобщего смешения. Взор культуры устремлен поверх машин и махинаций, она ненавидит ненависть. Культура питается единой страстью — страстью к сладости и свету. Но ведома ей и еще более сильная страсть! — страсть к их возобладанию. Она, культура, не знает удовлетворения, пока все не обретут облик совершенства. Она знает, что сладость и свет для немногих остаются несовершенны, пока не распространятся они на погруженные в себя и не затронутые просвещением массы человечества. <...> Снова и снова приходилось мне напоминать, что лишь тогда, когда вся нация в целом исполнена жара мысли и жизни, наступают мгновения, несущие счастье человечеству, создающие общество, в целом проникнутое мыслью, чувствующие красоту, открытое разуму. Только то должны быть подлинная сладость и подлинная жизнь. Есть множество людей, готовых предоставить массам, как они их называют, духовную пищу, приготовленную и приспособленную на их взгляд к нуждам этих самых масс. Но только культура действует по-другому. Она не ставит своей задачей читать наставления, опускаясь до уровня низших классов; она не пытается привлечь их на сторону той или иной своей клики с помощью готовых суждений и лозунгов. Она стремится освободиться от деления на классы, распространить по всему миру всё лучшее, что добыто было где бы то ни было в области мысли и знания, дать людям возможность жить в атмосфере сладости и света, где они пользуются идеями так, как пользуется ими сама культура — усваивая их, а не попадая от них в зависимость».

В этом объективном переклике через голову полутора тысячелетий важен момент, у Цицерона отсутствующий и навеянный атмосферой XIX в. Мы имеем в виду императивное и относимое в будущее, снятие самой противоположности «верха» и «низа». Засвидетельствованное только что приведенными текстами вполне цicerоновское осудительное отношение к общественной практике уже с середины XIX в. меняет свой характер и всё более отчетливо прокладывает себе путь в будущее к сближению, а затем и к слиянию с ценностями духовными. Одной из форм теоретического осознания такого пути оказывается в 1840-х гг. учение К. Маркса о коммунизме¹².

Дальнейшее шествие его по европейской и российской истории и культуре не требует пояснений; они слишком хорошо известны. Важно отметить преобладание на ранней фазе положения в ходе дальнейшего шествия этой идеи, если не утраченное, то, во всяком случае, отодвинутое в светлое и туманное будущее, нас же здесь интересующее прежде всего: учение о коммунизме как общественном состоянии, где снята противоположность *beata vita* и борьбы за такое развитие производительных сил как выживание и обогащение.

«Коммунизм как положительное упразднение частной собственности — этого самоотчуждения человека — и в силу этого как подлинное присвоение человеческой сущности человеком и для человека; а потому как полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку общественному, т. е. человеческому. Такой коммунизм есть подлинное разрешение противоречия между человеком и природой, между человеком и человеком, между индивидом и родом. Он — решение загадки истории, и он знает, что он есть это решение»¹³.

Как подлинное разрешение противоречия между индивидом и родом, между человеком в его практике самовоспроизводства и человеком — носителем духовности и культуры, сформулированное здесь положение пройдет ряд этапов. От уточнения взаимодействия противоречивой связи собственно производства и производственных отношений в «Критике политической экономии» оно перейдет к их сложной диалектике в «Капитале» и к проблеме насилия как возможной формы их разрешения в «Критике Готской программы». Но в том или ином виде оно сохранится в качестве исходного в дальнейшей эволюции марксизма. И именно ход и судьба этой эволюции убедительно показали, что растворение одного из обозначенных полюсов в другом и снятие их противоречия не соответствуют исходной природе как человека, так и общества. Индивид как исходный атом общества и его истории

реализует себя, существует во-вне, только через бытие общества, при этом сохраняясь не только как индивид для-себя, но и вне-себя в таком неразложимом единстве. При этом в ходе истории особенно отчетливо в XIX в. и главным образом в его продолжении в веке XXI обнаруживает себя особая его форма. Назовем ее алеаторной (от латинского *alea* — «игральная кость», откуда многочисленные метафорические смыслы: игра, случайность, увлечение, отклонение от ожидаемой нормы).

В двуединстве производственных сил и производственных отношений время от времени возникает состояние, при котором общественный продукт оказывается не только достаточным для определенной части коллектива, но и в известном смысле избыточным. Избыточным не только по отношению к реальным потребностям человека, но и к его самосознанию. Выше мы упоминали о *cultus*'е не только в Риме, но и в Греции. Кое-где и кое-когда человек становился настолько зажиточным, что при этом не только испытывал удовлетворение от своей зажиточности, но и стремился продемонстрировать ее самому себе и окружающим. Один современник Цицерона испытывал желание наслаждаться не только жареным мясом птиц, лежащим перед ним на тарелке и им съедаемым, но одновременно и созерцанием таких же птиц, порхающих за его окном. Таких примеров не слишком много, но для данной эпохи не так уж мало. Подобное положение не исчерпывается субъективным переживанием, но и характеризует состояние определенной части окружающего общества и его представление о самом себе. Этим положение не исчерпывается.

«Век простоты миновал. В золотом обитаем мы в Риме <....>»,

Ныне, и мне по душе время, в котором живу», — писал Овидий.

Дело не исчерпывается и этим. Подобные ситуации не только характеризуют определенный уровень развития производительных сил и не только дают о себе знать в культуре эпохи как целом. В алеаторной форме осуществляется, в частности, во второй половине XIX и во второй половине XX столетия то снятие «верха» и «низа», которое по существу разумел Маркс под подлинным разрешением противоречия между индивидом и родом и в этом смысле под решением загадки истории.

В 1851 г. было принято решение о проведении в Лондоне Всемирной индустриально-технической выставки и о строительстве для нее здания, вскоре получившего название «Cristal Palace» («Хрустальный дворец»). Строительство было завершено в 1854 г. и завоевало популярность в широчайшем круге стран, выразивших желание в выставке участвовать. Открывала ее королева Виктория, которая наградила архитектора, спроектировавшего и построившего Хрустальный дворец, почетным званием

knight («рыцарь»). Эти детали становятся существенными в связи с техническими характеристиками здания. Оно получило свое название от главного материала, в нем использованного, — стекла, огромные листы которого обеспечивали море света во внутреннем пространстве. Ничего подобного мир еще не видел, как не видел он в таких масштабах и другой строительный материал, в здании использованный, — железо. Дополнял список и третий материал — ясеневое дерево, XIX в. известный, но не в таком количестве: длина здания составляла 564 метра, высота — 39 метров. Такие размеры потребовали особых, невиданных еще методов обработки стройматериалов и характеризовали достигнутый уровень британской индустрии. Она переставала быть только индустрией и становилась воплощением неслыханных ранее форм переживания общественной реальности, неотделимых от достигнутых форм развития производительных сил и сливавшихся с ними в единое мировосприятие. Рукотворный мир техники и производства в музейно-выставочном и в этом смысле алеаторно строительном воплощении становился неотделимым от зримых контуров мира, представимого и мыслимого, «подлинным разрешением противоречия между индивидом и родом» и в этом смысле «решением загадки истории».

Поколением позже, в 1889 г., такая же в принципе выставка была проведена в Париже. Как в Лондоне, введение промышленных успехов в образ страны и времени было реализовано через участие королевы, точно так же оно было реализовано и символизировано через приурочение Парижской выставки к годовщине революции 1789 г. Таким лицом выставки, ее символом и воплощением, стала Эйфелева башня — грандиозная демонстрация всемогущества техники и промышленности, вправленная в образ современности, страны, ее культуры и истории. Сталь и железо, обработанные так, чтобы создавать иллюзию кружева, поднятые на высоту 320 метров и весящие 9 000 000 килограммов, гостеприимно предлагающие посетителям полакомиться в ресторане на высоте в 58 метров. Союз индустриально-бытового «низа» и «верха», создаваемого памятью о *liberté égalité fraternité*. Такой союз воспринимался пока что как алеаторный, существующий рядом и в противопоставлении с «настоящим» верхом импрессионистической живописи, парнасской поэзии и прозы Мопассана. Не случайно сам Мопассан сказал, что он «уехал из Парижа и даже из Франции, потому что меня слишком уж угнетала Эйфелева башня».

Носитель верховной власти в стране Наполеон III, до того как стать императором, провел два года в изгнании в Лондоне и на всю жизнь остался под впечатлением этого цивилизованного города, в отличие от

вонючего скученного Парижа, где, например, еще в 1831 г. эпидемия холеры унесла жизнь 19 000 горожан. Он договорился с префектом департамента Сена Жоржем-Эженом Османом о том, что тот возьмет на себя радикальную перестройку Парижа, и выделил средства на реконструкцию города под девизом «украсить, раздвинуть, оздоровить столицу». Это значило проложить вместо тесных и кривых улочек широкие проспекты с севера на юг и с запада на восток и прежде всего впустить в город леса и парки. Так возникли Булонский и Венсенский леса и парки Монсури и Бют-Шомон.

На месте безжалостно сметенных старых кварталов были построены новые высокие и красивые, хотя и однообразные здания. В основу типовой застройки были положены всего два типа зданий: доходный дом и особняк. Облицовка тоже была типовой: светло-серый камень, доставлявшийся в Париж из Бретани. Новые дома заселили новые люди, которые были в состоянии заплатить за право жить в «столице мира». Их оказалось 350 000 семей. Осман получил баронский титул и стал кавалером ордена Почетного легиона. По образу и подобию Парижа, перестроенного бароном Османом, начали перестраивать себя все европейские крупные города, окрестив универсально распространившийся стиль словом «модерн».

В Париже прорисовалась таким образом еще одна линия, столь же алеаторная, но столь же существенная и столь же открытая в будущее, в это будущее перераставшая и в нём снимавшая противоположность «верха» и «низа». Она не спекулятивно, а реально разрешала «противоречие между индивидом и родом», как решение загадки если еще не истории, то культуры. Линия эта называлась повседневностью. Для Цицерона, для Августина, для мыслителей XIX в. в культуре, как бы она ни называлась, главным было отвлечение от повседневности, как бы ни называлась и она. На рубеже XIX и XX вв., в первой половине и в середине последнего, эта грандиозная эпоха постепенно завершается и вырисовываются контуры иной — нашего времени.

В Париже Османа лозунг «Мир хижинам, война дворцам» начал утрачивать свои основания если не в партийно-политических анализах и идеологиях, то в общей атмосфере культуры, культуры как быта. Их противоположность растворялась в понятии комфорта, в сосуществовании на одном этаже и в однотипных квартирах, с кухнями, оборудованными плитами, которым в ближайшем будущем предстояло стать газовыми. Они в какой-то степени и перспективе освобождали быт от слуг и ежедневно-бытовых хлопот. В живописи импрессионистов противоположность «большого искусства» и неприметной повседневности

исчезала при изображении и других сторон окружающей жизни — ярких, обычных, немонументальных, а подчас до боли знакомых и интимно переживаемых.

С 1920-х гг. обозначился еще один сдвиг в том же направлении. Как комфорт в жилищной сфере растворил в себе противоположность быта и атмосферы высокой культуры, так решение той же задачи взяла на себя мода. С античных времен и до этого сдвига женская одежда всегда предполагала сокрытие особенностей женской фигуры, дабы, как написал римский поэт, «не будить ничьих вожелений». В послевоенной реальности двадцатых годов этика и эстетика повседневно окружающей среды стала выражать, в частности, неприязнь к буржуазности как стихии старомодной преданности богатству и подчеркиванию социально-классовых противоположностей. Ее проявлением стала первая редакция мини-юбки. Она запестрела в глянцевого иностранных журналах и тем более — в разоблачительном смысле — в нэповском СССР. В Москве популярна стала песенка: «Накрашенные губки, // колени ниже юбки, // а это, безусловно, вредный факт». При повторном своем появлении в 1960-е гг. мини-юбка была воспринята как общий символ времени. 26 января 1991 г. «Комсомольская правда» посвятила ретроспективную страницу этому процессу, «всенародному празднику — 29-й годовщине мини-юбки». Там воспроизводилась в выборках статья одного французского социолога. В ней утверждалась независимость женщины по отношению к мужчине, семье, обществу, религии. Мини-юбка породила массу общественных и культурных реакций, движений «за» и «против» ее запрета. Складывалось впечатление, что она обречена на победу просто потому, что молодое поколение избрало ее символом своей независимости.

Впечатление это опиралось на самоощущение тогдашней эпохи, подводившей итог многовековому развитию, рассмотренному нами выше, но эпохи, как оказалось, знаменательной и краткой. В эти годы на первый план вышло понятие истеблшмента, и водораздел общественной жизни начал проходить по границе, отделявшей силы, в нём воплощенные, от сил, атаковавших его извне. После победы последних вместе с этим водоразделом сметена оказалась оппозиция «высокого» и «низкого» в культуре, чтобы раствориться в феномене повседневности и всего с ней связанного в воздухе эпохи — от романов Саган, фильмов Антониони, песен Окуджавы до интернациональной рок-музыки, до мини-юбки и джинсов.

Следующий шаг состоит в том, чтобы понять, почему эта эпоха оказалась столь краткой и что с ее уходом стало со всем, пережитым культурой Европы от Цицерона до «Битлз».

Примечания

¹ См., в частности, вступительную большую статью М. Л. Гаспарова к сборнику «Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве» (М.: Наука, 1972) и Г. С. Кнабе «Цицерон. Эстетика идеала и высокой нормы» (в кн.: *Он же*. Избранные труды: теория и история культуры. М.: Летний сад; Росспэн, 2006).

² В дальнейшем анализе принята в качестве исходной нумерация фрагментов по реконструкции Мюллера и соответственно тот предполагаемый ею ход изложения, в котором отразился ход мысли Цицерона в оригинале. В двух других названных изданиях расположение фрагментов и соотношение их с реконструкцией Мюллера изменены, но отражены, как сказано выше, в книге Штрауме–Циммерман.

³ См. в компиляции Авла Гелия «Аттические ночи» (13, 10).

⁴ См., в частности, материалы, собранные в статье, посвященной античному письму, в кн.: Человек и общество в античном мире / РАН. Ин-т всеобщей истории. М., 1998. С. 466–482.

⁵ Русский перевод — в международном журнале “Arbor mundi” («Мировое древо») (1994. № 3. С. 151–168). Толкование и развернутый комментарий к ней в том же номере (*Иванов Вяч.* О Новалисе), опубликованный непосредственно вслед за переводом статьи Новалиса на с. 169–190.

⁶ С. 151. Курсив в обоих случаях принадлежит Новалису.

⁷ Там же. С. 153.

⁸ Там же. С. 156.

⁹ Там же. С. 161–163.

¹⁰ *Гоголь Н. В.* Рим. Отрывок // *Гоголь Н.* Сочинения. **Город?**: Госиздат, 1929. С. 286.

¹¹ Там же. С. 295.

¹² Относящиеся сюда материалы собраны и изданы в сб.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956 и в хрестоматии М. Лифшица «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» (М., 1967. Т. I, в разделе «Искусство и коммунизм», с. 221 и след.).

¹³ *Маркс К.* Экономически-философские рукописи 1844 года. Из ранних произведений // Указ. изд. С. 588. Курсив во всех приведенных случаях принадлежит К. Марксу.

Людмила Сараскина

Маскульт: бессрочный ангажемент для исторической темы

«Ноздрёв был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила: или выведут его под руки из зала жандармы, или принуждены бывают вытолкать свои же приятели. Если же этого не случится, то все-таки что-нибудь да будет такое, чего с другим никак не будет».

Н. В. Гоголь. «Мертвые души»

Есть нечто глубоко закономерное в том, что филолог-классик, историк античной литературы и русской поэзии, автор фундаментальных работ о русском и европейском стихе, академик РАН М. Л. Гаспаров (1935–2005) одну из своих последних статей посвятил проблемам массовой культуры в ее нелегком, но вынужденном сосуществовании с культурой высокой. Он даже пытался защитить массовую культуру от нападков на нее со стороны тех представителей общества, кто считает себя «небожителями от культуры». «Массовая культура не заслуживает высокомерного презрения, — утверждал ученый. — Массовая — она и есть настоящая и представительная, а элитарная, авангардная культура состоит при этом серийном производстве духовных ценностей лишь как экспериментальная лаборатория. Греческие вазы, перед которыми мы благоговеем в музеях, были массовой культурой, глиняным ширпотребом, и драмы Шекспира в “Глобусе” были массовым зрелищем, на которое ученые-гуманисты смотрели сверху вниз. Канонизация — дело позднее и часто случайное (то есть тоже объяснимое лишь стечением исторических обстоятельств)»¹.

М. Л. Гаспаров пригласил культурное сообщество не слишком усердствовать, противопоставляя высокую культуру культуре массовой, советовал не рисовать картину мира, похожую на религиозную или платоновскую, где на одном конце существует мир «истинный», на дру-

гом — мир «ложный», и чтобы причаститься мира «истинного», нужно отрясти с себя мир «ложный». «Если мы не платоники, то не будем притворяться небожителями: признаемся, что окружающий нас мир — не совсем уж такой ложный. И будем, опираясь на него, осмыслять для себя и строить для других лестницы в мир высокой культуры — пересекающиеся, сбегающиеся и разбегающиеся»².

Свои рассуждения М. Л. Гаспаров проиллюстрировал простым примером. В научных энциклопедиях о слове «вода» говорится: «Соединение двух атомов водорода с одним атомом кислорода». В толковых словарях русского языка о воде пишут: «Прозрачная жидкость без цвета и запаха». В энциклопедиях сообщают, что земля вращается вокруг солнца. В песне поется: «Солнце всходит и заходит...» («Солнце всходит и заходит, // А в тюрьме моей темно. // Дни и ночи часовые // Стерегут мое окно»). «Для разных областей нашей жизни и работы мы обходимся разной степенью точности наших представлений о предметах. Так и картина мировой культуры по-разному выглядит для специалиста и для рядового носителя культуры. Важно лишь одно: чтобы эта картина была по возможности связной. Это не всегда получается: попробуем представить, как образ античности в сознании среднего человека складывается из полузабытого школьного учебника, мифов Куна, голливудского кино и набора случайных знаменитых имен!.. Потому что при нынешней специализации всех наук даже специалист вынужден довольствоваться за пределами своей узкой профессии представлениями на уровне “солнце всходит и заходит”. И очень важно для единства общества, чтобы такие представления у всех нас были приблизительно одинаковыми. Академическая гуманитарная наука может этому помочь — лишь бы она снизошла вниманием до пренебрегаемой ею массовой культуры»³.

Современные исследователи культуры утверждают (уже в качестве общего места), что даже те, кто считает себя высокими интеллектуалами и действительно является ими, — тоже несомненные носители массовой культуры, только не в тех областях, что их соседи и коллеги. Высокий интеллект с безупречным вкусом и богатым культурным потенциалом не может быть одинаково «высок» и одинаково сведущ во всех сферах культуры, и, значит, о чём-то от него далеко он неизбежно будет судить как полный или частичный профан, как рядовой обыватель: так сплошь и рядом филологи или философы (не говоря уже о богословах и теологах) судят, например, о чуждом им искусстве кинематографа или о живописи с точки зрения дремучего невежества.

Стоит сделать небольшое отступление как раз на тему культурного невежества современного российского общества. Несмотря на развитие

высоких технологий в сфере коммуникаций — Интернета, Фэйсбука, Твиттера, электронных гаджетов и дивайсов и даже Викиликса — диких, дремучих представлений о мироустройстве ничуть не убавилось: многими из наших соотечественников по-прежнему владеет и правит темное Средневековье. Всероссийский центр изучения общественного мнения недавно провел исследование по самым распространенным заблуждениям российских граждан. Социологи из ВЦИОМа опросили 1600 человек из 138 населенных пунктов в 46 областях России в период с 29 по 30 января 2011 г. Согласно опросу, каждый третий россиянин уверен, что это именно Солнце вращается вокруг Земли, и с каждым годом число сторонников Птолемея только растет. (Разумеется, сторонники Альмагеста не подозревают, что вместе с астрономом древности исповедуют геоцентрическую модель мира, которая была принята в западном и арабском мире до создания гелиоцентрической системы Николая Коперника.) Больше половины опрошенных уверены, что «вся радиоактивность — дело рук человеческих». Половина опрошенных не сомневается, что «антибиотики убивают вирусы так же хорошо, как и бактерии». Каждый третий верит в одновременное существование первых людей и динозавров. Около четверти сограждан полагают, что «лазер работает, фокусируя звуковые волны», пятая часть взрослого населения России убеждена, что пол ребенка определяют гены матери, а полный оборот Земли вокруг Солнца занимает всего месяц. Примерно такая же доля россиян отрицает, что электроны меньше атомов, и не согласна с тем, что «нынешние люди развились из ранних видов человека»⁴.

Массовые заблуждения — это тоже продукт массовой культуры, связанный уже не только с предпочтениями низких жанров высоким (допустим, эстрадных хитов оперным партиям), но и с бытовым невежеством, низким образованием, отсутствием начальной научной подготовки в объеме средней школы. Однако исследований, которые способны были бы выяснить, как массовая культура влияет на развитие в сознании людей массовых заблуждений, в нашей стране не проводится.

Возвращаясь к сфере культуры, следует сказать, что никто никогда не может предугадать, что из бытующих в один и тот же исторический момент жанров, стилей, направлений с годами бесследно сгинет, а что задержится и останется в истории культуры. В середине XIX в. те, кто ценил и любил Пушкина, были теснимы теми, кто любил и ценил Некрасова. Но прошло столетие, и стихи Пушкина, Некрасова, Блока и многих других соседствуют в одном и том же школьном учебнике и требуют к себе внимания и уважения.

Исследования в области истории культур показали, что монолитность всякой культуры иллюзорна. Показательна в этом смысле история чтения и распространения Библии в европейских странах в связи с появлением книгопечатания. В 1525 г. французский парламент запретил перевод Библии на французский язык, а в следующем году издал указ, запрещающий иметь Библию на родных языках. Но Библия продолжала издаваться тысячными тиражами, а разносчики тайно распространяли ее по всей Франции, рискуя жизнью — разносчикам строжайше запрещалось продавать книги. Однако Библия проникала во Францию всеми возможными способами. Часто книги небольшого формата прятали в винные бочки с двойным дном, в бочонки с каштанами или в корабельные трюмы. На протяжении XVI в. эти «контрабандисты веры», как их называли, подвергались огромной опасности, арестовывались, отправлялись в тюрьмы или в ссылку, претерпевали мученическую смерть. Некоторых сожгли на костре вместе с их книгами. Но уже в то время у разносчиков появилась новая недорогая литература, по которой многие французы учились читать. Называлась она “*bibliothèque bleue*”, или «синяя библиотека», по цвету книжных переплетов. В Англии такие книги называли “*chapbooks*”, а в Испании — “*pliego de cordel*”. Они содержали рыцарские баллады, народные сказки, жизнеописания святых. Литература, продаваемая разносчиками, пользовалась спросом как у образованных, так и у необразованных людей.

XVIII век, который представляется иногда монолитной культурой, на самом деле был весьма пестрым в культурном отношении. Всё еще не сдавало своих позиций барокко; победно развивалось рококо — утонченное, изящное, лишенное глубины и гражданских идеалов искусство, в котором царил галантный игривость, фривольная беззаботность, а высшей мудростью объявлялся гедонизм. Поэты рококо воспевали праздность, сладострастие, дары Венеры и Вакха. Все «низкие» и тревожные мотивы изгонялись из жизни, которая призвана была дышать негой и беззаботностью. Но наряду с галантным романом, игривыми сказками, факетиями и «поэзией мимолетностей» общественное внимание привлекал новомодный моралист Ж.-Ж. Руссо, рассуждавший о вреде наук и искусств, об их развращающем влиянии на человека, воссылавший хвалы добродетели («О всемогущий Господь, избавь нас от просвещения отцов наших и приведи нас назад к простоте, невинности и бедности, единственным благам, обуславливающим наше счастье и Тебе угодным»); расцветала философия энциклопедистов, никуда не уходили Вергилий и Корнель, расширяла сферы влияния лубочная «синяя библиотека». Люди XVIII столетия органично совмещали и одно, и другое, и третье, и четвертое. В России

XIX и XX столетий существовала такая же мозаичность, такая же много- и разнослойность: так, чтение поэтов Серебряного века не мешало русскому читателю («читающей публике») поглощать весьма посредственные тексты из журнала «Нива».

«Наверное, — писал М. Л. Гаспаров, — лучше сказать, что мозаичность — дело дистанции: изблизи она режет глаз безобразными контрастами, а издали сливается в ровный колорит, как у пуантилистов. *Высоких классиков мы видим издали, а среди современников мучимся изблизи*»⁵.

Случай Сальери

Сегодня наглядный пример мозаичности, эклектичности, нарочитого смешения высокого и низкого демонстрирует, в частности, сфера музыкальной культуры. Оперные певцы-небожители потянулись в шоу-бизнес; желание конвертировать свою известность у ценителей элитарного искусства в известность у массовой публики подвигло, например, каталонскую оперную диву Монсеррат Кабалье петь вместе с британским рок-музыкантом группы “Queen” Фредди Меркьюри (альбом «Барселона», 1988) и с поп-музыкантом и шоуменом Николаем Басковым (2003), а всемирно известного оперного певца Дмитрия Хворостовского выступать вместе с эстрадником Игорем Крутым в совместном проекте «Дежавю» (музыка И. Крутого, стихи Л. Фабиан, поэт Д. Хворостовский, 2010). Или солистку Большого театра оперную певицу Карину Сербину участвовать в бенефисе поп-композитора и певца Игоря Николаева вместе с танцовщиком-премьером Большого театра Николаем Цискаридзе, который в дуэте с Сербиной выступил и как певец (композиция «Балет», 2011).

Трудно сказать, насколько такие сближения идут на пользу культуре, снижая в пользу низкого высокое, поднимая в ущерб высокому низкое. Где здесь ущерб? Где польза? «Мне не смешно, когда маляр негодный // Мне пачкает мадонну Рафаэля, // Мне не смешно, когда фигляр презренный // Пародией бесчестит Алигьери», — говорит в маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» Антонио Сальери, автор 40 опер, богатой оркестровой, камерной и духовной музыки, выступая проповедником неукоснительной чистоты высокого искусства, которое, по его мнению, должно быть отделено от низкого непреходимой стеной. «Вина» Моцарта, который всего-навсего привел к Сальери слепого старика-скрипача (и тот, под хохот Моцарта, играет арию Дон Жуана из моцартовской оперы), вызывает у Сальери гримасу досады, почти гнев

на «гуляку праздного», который, направляясь к приятелю с фрагментом гениального «Реквиема», может остановиться у трактира и отвлечься площадной игрой слепого скрипача.

Сальери не хочет выглядеть банальным отравителем-завистником, и свою зависть он камуфлирует соображениями высокого порядка: священный дар почему-то достался недостойному («Кто скажет, что Сальери гордый был // Когда-нибудь завистником презренным, // Змейей, людьми растоптанною, вживе // Песок и пыль грызущею бессильно? Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне // Завистник. Я завидую; глубоко, // Мучительно завидую. — О небо! // Где ж правота, когда священный дар, // Когда бессмертный гений — не в награду // Любви горящей, самоотверженья, // Трудов, усердия, молений послан, // А озаряет голову безумца, // Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!»).

Зависть Сальери проистекает как будто из заботы о сохранении высоты искусства, и, значит, сам он, бескорыстный служитель музыки, призван остановить безумца: «Что пользы, если Моцарт будет жив // И новой высоты еще достигнет? // Подымет ли он тем искусство? Нет; // Оно падет опять, как он исчезнет: // Наследника нам не оставит он. // Что пользы в нем? Как некий херувим, // Он несколько занес нам песен райских, // Чтоб, возмутив бескрылое желанье // В нас, чадах праха, после улететь! // Так улетай же! Чем скорей, тем лучше».

Протест против неизбежного падения искусства с той высоты, на которую его поднял Моцарт, единственный в своем роде гений музыки, не оставивший равного себе наследника, — вот причина, которой объясняет свое преступление Сальери. Находясь в трактире Золотого льва, в особой комнате с фортепьяно, и всыпав яд, «последний дар Изоры», в стакан Моцарта с вином, а затем послушав «Реквием», Сальери льет слезы: «И больно и приятно, // Как будто тяжкий совершил я долг, // Как будто нож целебный мне отсек // Страдавший член!» Божественная музыка вызывает в нем не чувство непоправимой вины (ибо Моцарт уже выпил яд, и смерть уже на пороге), не слезы раскаяния, а лишь сознание исполненного долга, тем более горького, что его репутация «сына Гармонии» терпит в этот момент полный крах.

Нельзя не видеть, что Сальери, уже совершивший злодейство, вынужден с ужасом убедиться, что, в сущности, по отношению к «тупой, бессмысленной толпе» они оба — единомышленники, что Моцарт, так же как и он, Сальери, вполне осознает свое место среди небожителей. Моцарт вполне ясно понимает разницу между высотой Гармонии и нуждами низкой жизни: «Когда бы все так чувствовали силу // Гармонии! Но нет: тогда б не мог // И мир существовать; никто б не стал //

Заботиться о нуждах низкой жизни; // Все предались бы вольному искусству. // Нас мало избранных, счастливых праздных, // Пренебрегающих презренной пользой, // Единого прекрасного жрецов».

В сознании Моцарта и он сам, и его друг Сальери принадлежат к одной касте — «единого прекрасного жрецов». В сознании Сальери — он сам и его друг Моцарт, хоть и «сыновья Гармонии», но разделены той стеной, что стоит меж гением и злодейством. Сальери надлежит всю свою оставшуюся жизнь мучиться вопросом, который он и задает себе в конце трагедии: «Ужель он прав, // И я не гений? Гений и злодейство — // Две вещи несовместные...».

По Пушкину, выходило так: Сальери не гений, а завистник, который маскирует свое низкое чувство лицемерными заботами о вечном пребывании высокого искусства на Олимпе. Однако такая версия прочтения «маленькой трагедии» Пушкина столкнулась с таким совершенно непредвиденным для поэта и его сочинения обстоятельством, как историческая справедливость, поставившая под сомнение истинность описанных событий.

Современные музыковеды называют Сальери «пасынком истории»: «Посмертная слава Антонио Сальери сродни незавидной славе Герострата. Однако, в отличие от поджигателя храма Артемиды Эфесской, Сальери такой скандальной известности у потомков не домогался. Во многом благодаря трагедии А. С. Пушкина, неотразимо воздействующей магией стиха и мысли, реальный исторический образ талантливого, высоко ценимого современниками и имевшего действительно большие заслуги музыканта превратился в нарицательное обозначение низкого интригана, коварного завистника, творческого импотента и угрюмого убийцы. У Пушкина этот образ, конечно, намного сложнее (по сути он дорастает до масштабов анти-Моцарта)»⁶.

Историки музыки, сообщая истоки легенды об отравлении Моцарта, упоминают следующие факты. После 1823 г. по Вене начали ходить слухи, будто старый, больной и выживший из ума Сальери сознался в том, что отравил Моцарта. Люди, хорошо его знавшие (например, Бетховен), решительно в это не верили. Не верила в это и Констанца Моцарт, вдова композитора, — таких обвинений в адрес Сальери она никогда не выдвигала. В воспоминаниях одного из учеников Сальери, И. Мошелеса, сохранились слова, сказанные ему учителем в минуту просветления в госпитале: «Поскольку это моя последняя болезнь, то я могу искреннейше заверить Вас, что весь этот абсурдный слух не содержит ни йоту правды. Вы же знаете, говорят, будто я его отравил. Но нет же, тут злорадия, обычная злорадия; скажите это всему миру, это Вам говорит старый Салье-

ри, который скоро умрет». Серьезные музыковеды, изучавшие версию об отравлении, приходят к выводу о ее мифическом происхождении, не основанном на фактах и доказательствах⁷.

Почему же миф оказался столь живучим? Почему этому мифу доверились так слепо и безоглядно? Приведу одну из версий: «Для сотворения и бытования мифа подлинное знание сути вещей не нужно. Вряд ли Пушкин, создавая свою маленькую трагедию, отчетливо представлял себе творчество и личность Сальери. Но для него это не было важно, и потому его произведение — не о двух реальных композиторах XVIII в., а о тех символах, которые они воплощают. Культура как духовный феномен не может существовать и развиваться без мифов. Когда старые мифы умирают или перестают восприниматься непосредственно, на их место приходят новые, подчас аналогичные им по структуре и функциям в общественном сознании. Моцарт — это реинкарнация образа Орфея в европейской культуре Нового времени. Этот образ сам по себе сложен и двойствен, поскольку, согласно древнегреческим преданиям и учению орфиков, Орфей был мыслителем и творцом “аполлинического типа” и в то же время находился в некоей связи с эзотерическим дионисийством (именно он ввел во Фракии культ Диониса). Внешняя канва жизни Моцарта как нельзя лучше соответствует орфическому мифу. Тут и чудеса (мальчик, которого не в силах превзойти именитые мужи, ибо его дарование — от самого Аполлона), и погружение в стихию дионисийства (знание и художественное выражение всех человеческих страстей, даже самых губительных), и приобщение к мистериям (масонство), и мученическая кончина (взамен растерзания вакханками здесь — глумление над телом, погребение в общей бедняцкой могиле, что, впрочем, во времена Иосифа II было совершенно обычным делом). Неотъемлемым элементом мифа о страдающем и умирающем божестве в античной и в христианской традиции является мотив кощунственного предательства и нечестивого богоубийства. В мифе о Дионисе-Загрее этот мотив воплощают титаны, разорвавшие по наущению ревнивой Геры божественного ребенка в клочья; в мифе об Орфее — неистовые бассариды, растерзавшие певца; в христианском предании — Иуда Искариот, первосвященники и фарисеи. В мифе о Моцарте такой фигурой стал Сальери. Он просто, к несчастью, оказался на виду, когда сам миф только складывался, ибо у новой романтической культуры с ее культом страдающего Поэта возникла непреложная потребность “пересочинить” орфическо-дионисийско-христианский миф на современной основе. Если Моцарт из трагедии Пушкина имеет достаточно сильное психологическое сходство со своим прототипом, то настоящий Сальери, каким он

видится по документам, воспоминаниям современников и собственной музыке, на свое поэтическое изображение совершенно не похож. Просто не тот человек. Этот разительный диссонанс объясняется не только тем, что Пушкин не имел о Сальери детального и отчетливого представления, а еще и тем, что реальный Сальери в данную мифологическую концепцию совершенно не вписывался»⁸.

«Из Сальери, как мало известного лица, Пушкин мог сделать всё, что ему угодно»⁹, — писал задолго до сегодняшних споров В. Г. Белинский.

Вывод, сделанный Пушкиным в отношении исторического Сальери интуитивно, без досконального знания музыкального наследия музыканта, был тот, что маэстро действительно гением не был. В заключительном монологе трагедии Сальери догадывается об этом и сам. Однако такой вывод никак не марает его человеческую репутацию. Что же касается гениальной догадки пушкинского Моцарта и самого Пушкина о *несовместимости гения и злодейства*, то она, несомненно, остается незыблемой, независимо от того, имело место отравление или не имело, ибо *люди, способные на злодейство, не гениальны* — и это ясно, «как простая гамма». Но ведь *негениальность* еще *не делает из не гения злодея*. Гениальность Моцарта подтвердилась в веках. «По моему глубокому убеждению, — говорил П. И. Чайковский, — Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота досягала в сфере музыки». «Моцарт, — утверждал и Д. Д. Шостакович, — это молодость музыки, вечно юный родник, несущий человечеству радость весеннего обновления и душевной гармонии».

Невиновность *негения* Сальери была доказана два столетия спустя*. В мае 1997 г. в Милане состоялся необычный судебный процесс. В глав-

* Проблему Сальери обычно связывают с тенденцией современности доминировать над историей, придирчиво отбирать лишь немногие шедевры. «Романтическая концепция истории как панорамы сияющих вершин, созданных гениями, оставляла в глубокой тени творчество множества хороших, честных, искренних и талантливых мастеров — они оказались как бы излишними. В результате картина прошлого стала напоминать полотно, в котором ярко прописаны несколько главных фигур, но совершенно отсутствует фон, так что в результате не совсем понятно или совсем непонятно, кто куда идет, кто с кем в каких отношениях находится и каким вообще воздухом дышат эти мифические персонажи... Магическая замороженность музыкального мира бесконечно разнообразным театром Моцарта, который, наряду с операми Верди и Пуччини, лидирует в мировом репертуаре, почти не оставляет пространства для чего-то иного — для сценических сочинений Глюка, Сальери и других композиторов, которые были плотью от плоти своей эпохи и потому так трудны для понима-

ном зале Дворца юстиции рассматривалось преступление двухвековой давности: слушалось дело Сальери об отравлении им великого Моцарта. На процессе столкнулись мнения врачей — со стороны обвинения и со стороны защиты: обсуждались симптомы хронических болезней Моцарта, которые могли стать причиной смерти, анализировались медицинские диагнозы. Победила защита. Однако самым веским доводом, вовсе не медицинского свойства, стало соображение: будь Сальери патологическим завистником, способным на злодейство, не поздоровилось бы и другим великим композиторам, его ученикам: Бетховену, Листу, Шуберту, чей гений был сравним с гением Моцарта. Почему же, будь Сальери отравителем, он не заставил замолчать и их? Почему старался передать им секреты музыкального мастерства и прославлял их творчество? И еще один довод выдвинула защита: Констанца Моцарт доверила Сальери быть учителем своего младшего сына, тоже Вольфганга Амадея¹⁰.

Итак, в 1997 г. Антонио Сальери был оправдан «за отсутствием состава преступления». Рассуждение, приписанное ему Пушкиным, о том, что гения, взлетевшего слишком высоко, *ради пользы искусства надо остановить* («Что пользы, если Моцарт будет жив // И новой высоты еще достигнет?»), на процессе не рассматривалось как несущественное и к делу отношения не имеющее, тем более что биографы Сальери утверждали, как благоволил маэстро многим своим гениальным ученикам.

Исследователю культуры надлежит, однако, ответить на ряд вопросов, выходящих за рамки этого вовсе не уникального случая в истории искусства. Должен ли понести наказание автор «маленькой трагедии», по чьей «вине» имя реального исторического лица, композитора Антонио Сальери, стало синонимом творческой зависти и жестокого злодейства («истребление гения»)? Должна ли отныне (с 1997 г.) трагедия «Моцарт и Сальери» публиковаться с обязательным комментарием о невиновности Сальери, к которому его дурная слава прилипла, кажется, навечно? Скажу больше: должны ли Пушкина *судить* за клевету на Сальери? Или за клевету на Бориса Годунова (трагедия «Борис Годунов»), ведь вина

ния потомков» (Кириллина Л. В. Пасынок истории // <http://www.muzlitra.ru/ih-vklad-neotsenim/1.v.kirillina-pasyinok-istorii-2.html>). То же самое можно сказать и о литературном полотне: есть Пушкин, главное литературное светило, и есть «звезды разрозненной плеяды» (В. Жуковский, К. Батюшков, Е. Боратынский, Д. Давыдов, П. Вяземский, А. Дельвиг, В. Кюхельбекер, Н. Языков), которым было невероятно трудно не затеряться в блеске пушкинской славы и найти в потомстве своего читателя.

царя в смерти царевича Димитрия тоже не доказана. Огромная череда вопросов встанет и перед шекспироведами — историческая правда, которую великий драматург положил в основу многих своих трагедий, порой очень и очень условна. Хотя написанию многих произведений на историческую тему предшествовала весьма тщательная подготовка — изучение реалий места и времени, — говорить об их исторической правде приходится с большими оговорками: так, роман В. Гюго «Собор Парижской богоматери», с исключительной эрудицией автора по части топографии средневекового Парижа, с изумительными описаниями величественного готического собора, на фоне которого происходят приключения его героев, прекрасен своей художественной фантазией, а не жизненной правдой человеческих образов. Мировое искусство давно усвоило тот факт, что пути историка и художника резко разнятся. Для историка главной ценностью является истинность добытых им фактов; для художника — творческая интуиция, которая создает новые миры, не уступающие реальной правде истории.

Но как соотносится правда художественная с правдой исторической? Должны ли они совпадать всегда, во всех пунктах и нюансах? Имеет ли право художник, создавая портрет конкретного исторического лица (Наполеона, Ленина, Распутина, например), предаваться вольной фантазии, приписывая своему герою не совершённые им подвиги или злодеяния, искажая его личность и судьбу? Зависит ли ответ на этот вопрос от степени исторической удаленности реального действующего лица от повествования о нём? В каких случаях искажение исторической правды, отклонение от нее, пересоздание ее способно поднять произведение искусства на недостижимую высоту, а в каких случаях такое искажение опускает произведение до уровня ширпотреба? По каким причинам и для чего художник искажает историческую правду — в надежде докопаться до вечных ценностей, в угоду политической тенденции, повинувшись эстетическим запросам времени, идя на поводу массового читателя, жаждущего «возвышающего обмана» или довольствующегося «тьмой низких истин»? И наконец, как связано нарушение принципа историзма (или его избегание) с размыванием границ иерархии высокого и низкого?

Кризис литературоцентризма

В истории России на протяжении столетий существовало культурное лидирование тех или иных социальных слоев (дворянской аристократии, например), которое обеспечивало устойчивость культурных процессов, их иерархию. Став жертвой социальных преобразований, дворянство ли-

шилось роли культурного лидера, и запрос на культуру стал исходить от публики необразованной или малообразованной, которая больше не признавала над собой законодателей в искусстве. С падением дворянства был разрушен тип специфической российской образованности, и под ударом оказалась классическая культура с ее знаковой системой и высокими образцами. Классическое искусство стало восприниматься как препятствие на пути к новой реальности. Нравственно-эстетические ценности классической культуры, которые должны были стать противоядием духовному оскудению в эпоху наступления потребительского общества, не выдержали натиска рынка и коммерции. Потребительская модель культуры и ее детище — массовая литература — сформировали *запрос на отмену высоких стандартов*, на их маргинализацию, фактически превращая классическую культуру в субкультуру, удел узкого круга специалистов и элитарных знатоков-ценителей.

Русская культура XIX в. была литературоцентрична — признанным центром духовной жизни выступала литература, отесняя на второй план философию, политику, религию: авторы поэм и романов, пьес и рассказов пользовались репутацией властителей дум, проповедников добра и красоты. Литературные герои воспринимались как личности, куда более реальные и жизненные, чем живущие рядом современники. Сегодня не только старый классический, но и советский литературоцентризм, с его огромными книжными тиражами, с его мощным, всеохватным книгораспространением, уступает место информатизации — процессу безликому, бездушному, рациональному, которому чужды такие понятия, как больная совесть, бескорыстие, нравственная чистота. «Для искусственного интеллекта, — замечает современный культуролог, — чужды понятия правды, добра, справедливости, он не способен сочувствовать, его эстетика не простирается дальше алгебраической гармонии уравнений. Ему не понятна “любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам”. Есть опасения, что информатизованный интеллигент, привыкший к общению с электронным собеседником, утратит восприимчивость к этическим и эстетическим ценностям. Не хочется этому верить, но ясно одно: интеллигенту-книжнику и информатизированному интеллигенту (лучше сказать, следуя западной терминологии, “интеллектуалу”) трудно понять друг друга. Интеллигенты-книжники, мечтатели и утописты, не сумели сделать Россию счастливой. Неужели расчетливые интеллектуалы сделают ее еще более несчастной?»¹¹

Великая русская культура, традиционно не склонная идти на поводу у низменных запросов читателя с его установкой на простое удовольствие, постепенно теснится легким чтением. Оно давит на серьезную

литературу, поставляя на книжный рынок вместо «смысложизненных» сочинений книги легчайшего веса: иронический детектив, ментовские и полицейские саги, шпионский роман, политический триллер, травелоги (приключения лихих путешественников), женский любовный роман, эротические повести, которые позиционируются, в зависимости от коммерческих целей, как бестселлер, дайджест или комикс и оформляются, для удобства и комфорта потребителя, как карманные издания, покетбуки.

Если высокая художественная культура нацелена на осмысление всей сложности бытия, то масскульт, касаясь даже самых сложных и вечных проблем (любви, веры, жизни, смерти), берет курс на упрощение смыслов, снижение уровня разговора, обытовление тематики бытия. Не напрасно литературные произведения масскульта называют еще трэш-литературой (от английского trash, «мусор») — эти карманные, в мятых переплетах сочинения не жалко выбросить в мусорную корзину и до, и в самом начале, и во время, и после прочтения, выбросить и забыть, как выбрасывают ненужный или использованный предмет быта. Трэш-литература, как правило, на это не обижается, ибо на большее не претендует. «Трэш — это всегда игра в поддавки... “Мы всегда будем представляться такими, какими вы хотите нас видеть без ущерба для вас и нас”, — кредо любой “мусорной” субкультуры»¹².

Снижение уровня литературных текстов происходит не только за счет приспособленных для развлечения читателя жанров. Масскульт давно покусился на такой традиционно серьезный пласт литературы, как историческая проза. Культурная программа, центральным ядром которой стал «демонтаж онтологических монолитов»¹³, прежде всего задела (фактически отменила) принцип историзма в литературе, то есть *рассмотрение явлений, событий в их историческом развитии, с исторической точки зрения*. Применение этого принципа в практике литературы «низа» всегда тяготело к минимуму: масскульт, похоже, во все времена стремился сбросить с себя узы историзма, вериги документальности и пути достоверности. Имеет смысл рассмотреть вполне типичный случай обращения масскульта с исторической правдой.

Фантазии на тему заговора

Летом 1868 г. Ф. Достоевскому, живущему в добровольном изгнании в Дрездене, попала только что вышедшая в Вюрцбурге французская книга некоего Поля Гримма с интригующим названием «Тайны

царского двора времен Николая I»*. Действие романа происходило в Петербурге в 1855 г., в последний год царствования Николая Павловича. Главным героем выступал незаконный сын государя от его пассивной актрисы Асенковой, которая, в свою очередь, оказывалась дочерью казненного декабриста Рылеева и цыганки-гадалки Марфуши. Савельев — так звали героя — получил свою фамилию после смерти матери при поступлении в сиротский приют. Судьба Савельева была связана с петрашевцами; за участие в обществе он поплатился десятью годами каторги, из которых отсидел половину, ибо смог бежать из Сибири, пробиться на Кавказ в действующую армию рядовым, проявить себя в деле и заслужить военный крест.

Глава пятая первой части романа называлась «Заговорщики». В подвале заброшенного дома на Выборгской стороне проходило собрание; первым, кого увидел побочный сын императора, был Достоевский. «На матрасе сидел председательствующий собрания, этот несчастный поэт, чья лира умолкла в казематах крепости и местах мучения», — живописал автор; выходило, что Достоевский после всех испытаний вернулся к революционной борьбе.

Заговорщики изображались смелыми и благородными людьми; их целью, как утверждалось в романе, была борьба за освобождение крестьян от помещичьего произвола. «Братья, — говорил на тайной сходке Достоевский, — поклянемся никогда не прибегать ни к шпаге, ни к кинжалу, потому что святое семя свободы никогда не прорастало на земле, обгащенной кровью. Кровь не приносит свободы, кровь приносит тиранию. Поклянемся, что мы никогда не будем возбуждать народ к кровопролитию ради священного дела свободы». Все заговорщики клялись, а один из них, князь Оболенский, сын декабриста, даже воскликнул: «До каких пор мы будем расточать обращенную в золото кровь наших крепостных за зелеными столами Гомбурга и Бадена!»

Достоевскому (в романе Гримма) чудилась измена: «Я заметил, что за мной следят. Какие-то мрачные фигуры наблюдают за моим домом

* *Grimm P. Les Mystères du Palais des Czars (sur l'empereur Nicolas I). Propriété de l'Editeur. Wurzburg: F. A. Julien libraire-éditeur, 1868.* Французская версия романа выдержала несколько изданий. Два года раньше, в 1866 г., в том же Вюрцбурге книга Поля Гримма вышла по-немецки; она-то и явилась оригиналом, с которого был сделан французский перевод. Вполне вероятно, что автор сам перевел свой роман, так как имя переводчика на титульном листе издания не значилось. Цитаты из романа П. Гримма приводятся по французскому изданию в переводе С. Д. Серебряного.

и следят за каждым моим шагом. Меня не берут, чтобы выследить моих друзей. Поэтому я сторонюсь вас. Но даже если меня будут пытаться в секретном застенке Орлова, если они будут рвать меня на части, я вас не предаю. Они ничего от меня не узнают». «Благородный поэт», как именовался в романе Достоевский, внушал Савельеву, что жена ничего не должна знать о заговоре: «Она прекрасная женщина, но она слишком меня любит».

Он жил в ожидании ареста; понимал, что обречен. «Куда бы мы могли бежать, ты и я? — говорил он Савельеву. — У нас едва хватит на кусок хлеба, а для побега нужны деньги... К тому же граница далеко — более ста тысяч солдат преградят нам путь. Как дойти до границы, чтобы нас десять раз не схватили? Единственный способ — пробраться в Финляндию или до английского флота в лодке по Неве. Но это значило бы предать родину. Нет, это не выход».

Арестованного Достоевского допрашивал в казематах Петропавловской крепости начальник III Отделения граф Орлов.

«— Господин Достоевский? Писатель?»

Поэт молча поклонился.

— Вы член тайного общества? Глупые юнцы! Какова же цель вашего общества?

— Я не знаю, о чём вы говорите.

— Вы прекрасно знаете. Вы писатель, идеолог. Зачем же все отрицать? Подумайте, реальны ли ваши мечты? Несмотря на ваши тридцать лет — не правда ли, вам тридцать лет? — я, поскольку я в два раза старше вас, советую для вашего же блага: признавайтесь, расскажите о цели вашего общества и назовите его членов».

Ни на один вопрос графа Орлова Достоевский не отвечал; тогда его ввели в комнату экзекуций с отверстием в полу: арестант провалился по грудь, и кто-то невидимый высек его, как секут ребенка.

«Граф, — обратился Достоевский к Орлову, находившемуся во время экзекуции здесь же, — Екатерина II отменила пытки. Что же, в славное царствование императора Николая их возобновили?» Орлов промолчал и только пожал плечами.

«— Если бы я что-то знал, — заявил Достоевский, — после этой пытки вы могли бы вырвать у меня признание.

— Я бы мог сам назвать имена. Все они у меня в папке. Я должен отправить вас в крепость», — возразил Орлов».

Тем временем на Дворцовой площади Николай Павлович прощался с солдатами, уходившими на войну.

«— Если вы — император, а не тиран России, скажите мне, где мой муж? — закричала дама из толпы».

Это была жена Достоевского (в романе Гримма она не имела имени); на ее руке император увидел знакомый перстень с опалом и приказал, чтобы женщину привели во дворец.

«— Отдай мне кольцо, и я освобожу твоего мужа, — потребовал Николай Павлович: знакомый ему перстень с ядом был подарен жене Достоевского цыганкой Марфушей, которая, вручая подарок, предсказала: “Этот перстень мужа не спасет, но за него отомстит”».

Предсказание Марфуши сбывалось: роман заканчивался поучительно, но печально. Жена Достоевского вместе с царским адъютантом, приплыв на лодке через Неву в Петропавловскую крепость, потребовала от графа Орлова выдачи своего мужа, арестанта № 7569. Но того уже не было ни в камере, ни в городе; его вообще не было в живых. За неделю до прощения арестант Достоевский был отправлен в Сибирь и умер по дороге.

В эпилоге романа Николай I травился ядом из перстня с опалом; сам же перстень, уже пустой, вместе с пятью тысячами рублей, был отдан вдове Достоевского как вклад в Новодевичий монастырь, где она приняла постриг. Перстень висел перед иконой Казанской Божьей матери; дни монахини были сочтены, ибо «истощены были силы ее жизни».

Романист обнаруживал близкое знакомство с топографией Петербурга и вставлял в повествование множество русских слов; к Достоевскому, его жене и другим историческим личностям относился с почтительным сочувствием и уважением. Однако, по версии беллетриста, в 1868 г., когда появилось французское издание, Достоевский был покойником уже тринадцать лет.

Когда Ф. М. прочел запрещенную в России «книжонку», его больше всего возмутила претензия сочинителя, скрывшегося, вероятно, под псевдонимом, на документальность и достоверность. Намереваясь в знак протеста обратиться к редактору какого-нибудь иностранного журнала, он негодовал: «И хоть бы написано было: роман, сказка; нет, всё объявляется действительно бывшим, воистину происшедшим с наглостью почти непостижимой. Выставляются лица, существующие действительно, упоминается о происшествиях не фантастических, но всё до такой степени искажено и исковеркано, что читаешь и не веришь такому бесстыдству. Я, например, назван моим полным именем Théodore Dostoiewsky, писатель, женат, председатель тайного общества»¹⁴.

Вскоре об этой книге написал Достоевскому и А. Майков. «Попался мне один самомерзейший роман немецко-французского изделия... Когда я читал, мне было больно за Вас, меня оскорбляла наглость мерзавца автора брать имена живых людей, навязывать на них небывальщину... Ведь это только китайские понятия европейцев о России могут

производить безнаказанно подобные литературные блины. Когда я читал, я думал, что Вам не худо было бы в каком-нибудь журнале, хоть в Nord, отлупить на обе корки автора... Вот что терпят типографские станки в Европе. Ну смел бы кто-нибудь у нас писать о Наполеоне и французских деятелях с таким невообразимым искажением всякого правдоподобия, не то что истины»¹⁵.

Грубая выдумка иностранца, сфабрикованная, как писал Достоевский, «для вреда России и для собственной выгоды», дала повод русскому романисту обдумать и под давлением чрезвычайных обстоятельств сформулировать принципиальные требования к художественным, а также документальным сочинениям, касающимся России и ее истории. «Люди, называющие себя образованными и цивилизованными, готовы часто с необычайным легкомыслием судить о русской жизни, не зная не только условий нашей цивилизации, но даже, например, географии... Самые дикие и необычайные известия из современной жизни России находят в публике полную и самую наивную веру», — заметил он в этой связи. Литературное чутье подсказывало, что от всякой клеветы, как бы она ни была нелепа и безобразна, «всё-таки что-нибудь остается»¹⁶.

Итак, масскульт на историческую тему, чем, несомненно, являлся роман Поля Гримма (или того, кто скрывался за этим именем), продемонстрировал несколько важных свойств такого рода литературы, образец которой сейчас бы назвали «развесистой клюквой» — нелепицей, лишенной даже и малого правдоподобия. (Не случайно само выражение было приписано королю масскульта XIX в., его «классику», А. Дюма второму?, — будто бы в книге о своем путешествии по России он написал о крестьянской девице, которая сидела под густой и широкой тенью развесистой клюквы. И хотя в путевых заметках А. Дюма клюква как будто не упоминается, происхождению анекдотического оборота русский язык так или иначе обязан иностранным путешественникам, описывавшим в своих «травелогах» по России русскую природу и «тьнь величественной клюквы». В начале XX в. появились комедии, высмеивавшие моду на русскую экзотику. Так, в сатирической комедии «Любовь русского казака», включенной в 1910 г. в репертуар петербургского театра «Кривое зеркало», два французских драматурга предлагают парижскому театру свое сочинение с местом действия «в центральном департаменте России, около Санкт-Московии на берегу Волги», а героиня пьесы Аксенка, которую хотят насильно выдать замуж за казака, оплакивает любимого ею Ивана и вспоминает, как сиживала с ним под «развесистыми сучьями столетней клюквы».)

Эксплуатация темы дворцовых тайн, великосветских интриг и козней опасных заговорщиков; паразитирование на исторических событиях, которые в сочинении маскульта чудовищно искажаются и коверкаются; оскорбительное навязывание небывальщины на живых людей и исторических персонажей; возведение политической клеветы на действующих лиц, о чём Достоевский почти с отчаянием писал, что повтор: от всякой клеветы, как бы она ни была нелепа и безобразна, «всё-таки что-нибудь остается», — этот рецепт изготовления «литературного блина», испеченного в конце 1860-х гг. и так сильно задевшего Достоевского, был много раз востребован и позже, когда давление запроса на массовую литературу возросло многократно.

Формула Оруэлла

Давление массового запроса на литературу не всегда формировалось стихийно и не всегда снизу, как это обычно происходит при свободном развитии искусства. В российском XX в., с установлением командной экономики и официальной идеологии, давление на литературу не только массовую, но и на серьезную, осуществлялось сверху: смыслы, темы, сюжеты и даже символы директивно вырабатывались, потом с нажимом рекомендовались и в конце концов навязывались. В этом случае беллетристическая рефлексия диктовалась уже не рыночной конъюнктурой, а политической, идеологической, и беллетристы хорошо понимали, откуда дует ветер. Поэтому массовизация литературы — сползание высоких тем и сюжетов в низкие жанры, технология осуществления низового продукта — имела очень сильный политический и идеологический запах.

Этим запахом пропахла вся эпоха. Особенно пострадали от него такие популярные (массовые) литературные жанры, как исторический роман, роман-биография, т. е. жанры, заведомо беллетристические по своему назначению и читательскому адресу. *«Горе побежденным», — говорили древние римляне. Этот лозунг означал, помимо буквального насилия над проигравшими войну солдатами и плененным населением, еще и то, что историю «победоносной» войны пишет победитель; именно он овладевает общей памятью и общим прошлым. О механизмах овладения общей памятью с исключительной художественной силой написал в середине XX столетия Дж. Оруэлл (роман «1984»), поняв глубинную суть тоталитарного мифа о «Старшем Брате», «партийном идеале», «мысле-» и «лицепреступниках», «врагах системы и народа», о новоязе, двоемысли, зыбкости прошлого. «Если партия может запустить*

руку в прошлое и сказать о том или ином событии, что его никогда не было, — это страшнее, чем пытка или смерть»*.

Непрерывно меняющаяся концепция прошлого или вовсе отмененное прошлое становятся предвестниками распада личности, знаками безумия. «В самом деле, — рассуждает Уинстон Смит, терзаемый памятью герой «1984», отважившийся вести личный дневник, иметь личную жизнь и собственное мнение, — откуда мы знаем, что дважды два — четыре? Или что существует сила тяжести? Или что прошлое нельзя изменить? Если и прошлое, и внешний мир существуют только в сознании, а сознанием можно управлять — тогда что? Очевидное, азбучное, верное надо защищать. Прописная истина истинна — и стой на этом! Прочно существует мир, его законы не меняются. Камни — твердые, вода — мокрая, предмет, лишенный опоры, устремляется к центру Земли... Свобода — это возможность сказать, что дважды два — четыре. Если дозволено это, всё остальное отсюда следует».

Ангсоц, система, в которой живет «Взлетная полоса № 1» (так в романе Оруэлла именуется Англия, втянутая в бесконечные и беспощадные войны за передел мира), изобрела особую систему лжи. «Если все принимают ложь, навязанную партией, если во всех документах одна и та же песня, тогда эта ложь поселяется в истории и становится правдой. “Кто управляет прошлым, — гласит партийный лозунг, — тот управляет будущим; кто управляет настоящим, тот управляет прошлым”. И, однако, прошлое, по природе своей изменяемое, изменению никогда не подвергалось. То, что истинно сейчас, истинно от века и на веки вечные. Всё очень просто. Нужна всего-навсего непрерывная цепь побед над собственной памятью. Это называется “покорение действительно-сти”; на новоязе — “двоемыслие”».

Как никто, Оруэлл сумел показать все лабиринты двоемыслия: «Зная, не зная; верить в свою правдивость, излагая обдуманную ложь; придерживаться одновременно двух противоположных мнений, понимая, что одно исключает другое, и быть убежденным в обоих; логикой убивать логику; отвергать мораль, провозглашая ее; полагать, что демократия невозможна и что партия — блюститель демократии; забыть то, что требуется забыть, и снова вызвать в памяти, когда это понадобится, и снова немедленно забыть, и, главное, применять этот процесс к самому процессу —

* Все цитаты из романа Дж. Оруэлла «1984» приводятся по изданию: *Оруэлл Дж. «1984»* и эссе разных лет. Роман и художественная публицистика / Пер. В. П. Гольшера; Сост. В. С. Муравьев; Предисл. А. М. Зверева; Комментар. В. А. Чаликовой; Пер. стихотв. Е. Кассировой. М.: Прогресс, 1989.

вот в чём самая тонкость: сознательно преодолевать сознание и при этом не сознавать, что занимаешься самогипнозом. И даже слова “двоемыслие” не поймешь, не прибегнув к двоемыслию».

В процесс непрерывного изменения вовлечены не только газеты, но и книги, журналы, брошюры, плакаты, листовки, фильмы, фонограммы, карикатуры, фотографии — все виды литературы и документов, которые могли бы иметь политическое или идеологическое значение. Ежедневно и чуть ли не ежеминутно прошлое подгоняется под настоящее. Подправленными документами можно подтвердить верность любого предсказания партии; ни единого известия, ни единого мнения, противоречащего нуждам дня, не существует в записях. Историю, как старый пергамент, выскребывают начисто и пишут заново — столько раз, сколько нужно. Никакого способа доказать подделку не существует. Книги переписываются снова и снова и выходят без упоминания о том, что они переиначены. В заказах, получаемых сотрудниками Министерства правды и уничтожаемых сразу после выполнения, нет и намека на то, что от них требуется подделка: речь идет только об ошибках, искаженных цитатах, оговорках, опечатках, которые надо устранить в интересах точности*.

* Под давлением новой политкорректности, строго по Оруэллу, в США в книгах М. Твена о Томе Сойере и Гекльберри Финне начали заменять слова, которые считаются оскорбительными. Специалист по творчеству Марка Твена Алан Гриббен готовит новое собрание сочинений американского классика и заменяет «обидные» слова («негр») на «раб». Его обвиняют в осквернении романов Твена, но, по словам Гриббена, он использует нейтральные слова во время публичных чтений и замечает, что публика слушает его с большей охотой. Марка Твена обвиняют также в сексизме: почти все главные действующие лица в его книгах — мужского пола: тотальная дискриминация по половому признаку, гендерное неравенство. Поэтому слово «сын» меняют на «ребенок», слово «отец» на «родитель № 1», «мать» — на «родитель № 2». На очереди «Хижина дяди Тома», «Унесенные ветром», «Убить пересмешника». И речь идет не только о словах, но и о смыслах — нельзя, чтобы кто-то по расовому, национальному или гендерному признаку выглядел глупым, необразованным, неразвитым. Политкорректность требует корректировки текстов, и их правят задним числом. То же самое происходит и в России: в пушкинской сказке «О попе и работнике его Балде», согласно церковной политкорректности, «попотококонный лоб» заменили на «купца». В Армавире учащиеся воскресных школ будут читать сказку в редакции Василия Жуковского (1840 г.), а не в авторской версии. РПЦ одобрила переиздание сказки. Руководитель пресс-службы Русской православной церкви протоиерей Владимир Вигилянский заявил, что *переиздание является вкладом в изучение и популяризацию наследия великого русского поэта*. Министерство правды живет и побеждает...

Итак, все документы уничтожены или подделаны, все книги исправлены, все картины переписаны, все статуи, улицы и здания переименованы, все даты изменены. Процесс не прерывается ни на один день, ни на одну минуту. История останавливается: нет ничего, кроме нескончаемого настоящего, где партия всегда права. Умственная капитуляция — удел всякого, кто попытается стать на пути системы и партии. Главной мишенью *ангсоца* и первой его жертвой становятся история, историческая память и люди, которые надеются ее сохранить.

Но вóт что происходит на периферии магистральной деятельности Министерства правды: оно создает аналогичную продукцию — только сортом ниже — на потребу «пролам» (как именуется класс пролетариата в «1984»). Существует целое подразделение — отделы, занимающиеся пролетарской (то есть низкопробной) литературой, музыкой, драматургией, индустрией развлечений. Здесь делаются газеты, не содержащие ничего, кроме спорта, уголовной хроники и астрологии; здесь сочиняются забористые пятицентовые повестушки, монтируются скабрзные фильмы, изготавливаются чувствительные песенки, сочиняемые чисто механическим способом — на специальном аппарате-версификаторе. Существует даже особый подотдел — на новоязе он называется порносеком, — выпускающий порнографию самого последнего разбора; ее рассылают в запечатанных пакетах, и членам партии, за исключением непосредственных изготовителей, смотреть ее запрещается. Сотрудниками порноотдела («Навозного дома») могут быть только незамужние девушки-выдвиженки с хорошей репутацией — *ангсоц* считает, что половой инстинкт у мужчин труднее контролируется, чем у женщин, а следовательно, набраться грязи на такой работе мужчина может с большей вероятностью. Героиня «1984» Джулия, проработавшая в порносеке год, занимается изготовлением таких книжечек, как «Озорные рассказы», «Одна ночь в женской школе», — и молодые наивные пролы покупают эту продукцию украдкой, полагая, что достают запретное.

Процесс сочинения порнографических романов держится под строгим контролем: плановый комитет выдает общую директиву; группа калейдоскопа составляет текст из шести дозволенных сюжетов, слегка их тасуя; редакционная группа осуществляет заключительную правку. Книги расходятся наравне с потребительскими товарами, как повидло или шнуры для ботинок.

Особая секция музыкального отдела занята выпуском бесчисленных песенок. Слова сочиняются вообще без участия человека — на версификаторе. В романе приведен образец такой песенки, по которой сходят с ума пролы «Взлетной полосы № 1», распевая ее во всех барах и кабаках.

Давно уж нет мечтаний, сердцу милых.
Они прошли, как первый день весны,
Но позабыть я и теперь не в силах
Тем голосом навеванные сны!
Пусть говорят мне: время все излечит.
Пусть говорят: страдания забудь.
Но музыка давно забытой речи
Мне и сегодня разрывает грудь!

По версии Оруэлла, всякая тоталитарная система, изгоняющая память о прошлом, взявшая на себя управление историей, регламентирующая каждую минуту жизни граждан, нуждается в производстве такого потребительского товара, как маскульт-литературы, в том числе и порнографической, создаваемой на калейдоскопах и версификаторах по утвержденной кальке; механической музыки, сочиняемой аппаратами; таких же фильмов, таких же спектаклей. *Ангсоц* подразумевает: маскульт должен вбрасываться в повседневный быт низов общества — пролов, живущих в ситуации вопиющего социального неравенства, в условиях тотального дефицита, в атмосфере дичайшей несвободы и произвола. Маскульт призван снимать с человека запредельное напряжение жизни, давать ему иллюзию запретной свободы, мирить с кошмарами реальной жизни. Маскульт должен играть роль имитатора удовольствия, лекарства от тоски и скуки, дурманящего наркотика, порошка забвения. «Вся надежда на пролов», — полагает герой романа, член внешней партии, понимая, что однопартийцы как борцы с системой безнадежны. Однако существование маскульта и его влияние на жизнь пролов таковы, что и эта последняя надежда оказывается тщетной. Чтобы маскульт выполнял функцию суррогата живой жизни, а не какую-нибудь другую, опасную роль, и нужна его жесткая регламентация, строжайший контроль Министерства правды, в стенах которого рождается весь маскульт ангсоца.

Роман Дж. Оруэлла «1984» — самое тяжелое в литературе XX века художественное обвинение, которое было предъявлено тоталитарной системе, производящей маскульт в политических целях.

Русские варианты

В СССР имя Оруэлла десятки лет или не упоминалось, или упоминалось с клеймом «пасквилянт» и «клеветник». Создавая в 1947–1948 гг. роман «1984», опубликованный в 1949-м, Оруэлл имел достаточно впечатлений и об уродливом социализме, казнящем революцию

во имя диктатуры вождей, и о ее советском варианте. Хотя Оруэлл никогда не был в СССР, он хорошо представлял себе масштабы и суть сталинской системы. Точность, с которой британский писатель показал тоталитаризм, враждебный свободе и демократии, была уникальной для середины XX в. Ведь даже в Англии ему не могли простить, что местом действия избрана не какая-нибудь полуварварская восточная деспотия, а Лондон, ставший столицей Океании — одной из трех сверхдержав, ведущих бесконечные войны за перенос границ. В описании здания Министерства правды английские читатели узнавали здание Би-би-си на Портленд-плэйс. Коллеги Оруэлла, работавшие с ним на радио, вспоминали ту горечь, с которой он говорил о любой пропаганде, всегда имеющей «дурно пахнущую сторону».

Кроме того, отношение к советскому социальному эксперименту принципиально разделило Оруэлла с английскими социалистами предвоенного, да и послевоенного времени. Писателю предъявляли тяжелейшие обвинения — вплоть до оплаченного пособничества реакции. Левая английская критика вела кампанию по дискредитации писателя сродни той, которую пришлось пережить А. Ахматовой и М. Зощенко (известно, что именно Оруэлл проициательно и точно прокомментировал злосчастное постановление 1946 г.). Среди западных левых долгое время считалось предосудительной сама попытка дискуссии о сути происходящего в Советском Союзе. Сталинизм был признан образцом социалистического мироустройства, СССР — форпостом мировой революции. Западных левых не смущали ни ужасы коллективизации, ни миллионы спецпереселенцев, ни массовый голод, ни внесудебные приговоры политическим противникам вождя. «Мы говорим сегодня, — писал в предисловии к русскому переводу романа «1984» А. М. Зверев, — о насильственном единомыслии, ставшем знаком сталинской эпохи, об атмосфере страха, ей сопутствовавшей, о приспособленчестве и беспринципности, которые, пустив в этой атмосфере буйные побеги, заставляли объявлять кромешно черным то, что вчера почиталось незамутненно белым. О беззаконии, накаленной подозрительности, подавлении всякой независимой мысли и всякого неказенного чувства. О кичливой парадности, за которой скрывались экономический авантюризм и непростительные просчеты в политике. О стремлениях чуть ли не буквально превратить человека в винтик, лишив его каких бы то ни было понятий о свободе. Но ведь обо всём этом, или почти обо всём, говорил Оруэлл еще полвека назад — и отнюдь не со злорадством реакционера, напротив, с болью за подобное перерождение революции, мыслившейся как начало социализма, по-

строенного на демократии и гуманности. С опасением, что схожая перспектива ожидает всё цивилизованное человечество».

К моменту написания романа «1984» у его автора было достаточно впечатлений о том, как диктаторы могут стирать из человечества память и как система может подменять человеческое сознание его фальсификатом. Так, изображая отношение системы к главному врагу Старшего Брата Эммануэлю Голдстейну, Оруэлл пользовался брошюрой Б. Суварина «Кошмар в СССР», в которой были показаны механизмы сталинской пропаганды с ее мифом о Троцком, играющем роль дьявола. (Через три дня после убийства Троцкого Оруэлл записал в дневнике: «Как же в России будут теперь без Троцкого?.. Наверное, им придется придумать ему замену»). Оруэлл не ошибся...

Еще в 1928 г., за два десятилетия до романа Оруэлла, высказался, в порядке осуждения «буржуазных» историков, марксистский историк М. Н. Покровский: «История есть политика, опрокинутая в прошлое»¹⁷. М. Я. Гефтер, историк-диссидент, автор «Истории Российской империи», находил сходство между формулой Покровского собственным наблюдением («ничто не меняется так быстро, как прошлое») и мыслью Б. Паскаля: «Несовременная история подозрительна». Принципиальную разницу Гефтер видел лишь в том, что марксистско-ленинский принцип носит инструментальный характер. Формула Покровского позволяла тем, кто осуществлял политическое руководство страной, рассказывать о прошлом то, что им было нужно «решать, кто в былые времена был негодяем, а кто героем, кто дураком, а кто великим мудрецом, пророком, видевшим будущее»¹⁸.

«История как политика, опрокинутая в прошлое» — под этим лозунгом в СССР создавалась беллетристика о полководцах, революционерах, героях Гражданской войны, писателях, художниках, артистах. Беллетристика с тенденцией, с заданной линией, с заранее обусловленной трактовкой превращала литературу в *инструкцию по применению*, т. е. в самый низкий текстовый жанр. С точки зрения исторической науки (или хотя бы правды факта) эта беллетристика не выдержала (и не могла выдержать) испытаний времени.

Приведу только один — из огромного множества — пример диктата, вошедшего в практику управления литературой в 1920-е. В соответствии с резолюцией ЦК ВКП(б) 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» и материалами совещания, созванного в 1927 г. Отделом печати ЦК ВКП(б), «Сатирический журнал и его задачи», сатира выступала как пропагандист, агитатор и боец за линию партии. Уже тогда взгляд на сатирический жанр как на разящее политическое оружие

многим казался безусловным и единственно возможным. Откровеннее всего о стиле и литературном поведении советской сатиры 1920-х гг. свидетельствовал журнал «Крокодил» тех лет, регулярно публиковавший «Инструкции» — наставления для воспитания морально крепких, теоретически подкованных корреспондентов. В «Инструкциях» определялись и главные, стратегически важные сатирические объекты.

«При диктатуре пролетариата сатира ополчается:

- на враждебный класс (нэпманов, буржуазию и т. д.);
- на несовершенства и уродливости своего рабочего класса и крестьянства (в его быту, жизни и т. д.);
- на несовершенства и уродливости в своем аппарате (советском, хозяйственном и т. д.);
- на мировую буржуазию и враждебные рабочему классу политические партии»¹⁹.

Как и на кого ополчалась советская сатира, вполне лояльная ко всем постановлениям и инструкциям, можно видеть хотя бы на примере дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»: при ярком таланте сатириков их сатирический шедевр не вышел за рамки дозволенного и не коснулся запретных тем²⁰. Сотни сатирических поделок, подчинившихся «Инструкции», сгинули бесследно.

Но на кого должен был «ополчаться» исторический роман? При всей анекдотичности такой постановки вопроса он тоже имел под собой крепкий идеологический фундамент. Однако строить на нем любое историческое повествование из истории любой страны и любого времени было всегда чрезвычайно опасно, ибо при ближайшем рассмотрении фундамент оказывался зыбким. Советский исторический роман о русской истории многие десятилетия задыхался в тисках разных идеологических дилемм. Так, следовало подвергать пролетарской критике правящие классы российской империи — царей, дворян, полицию, офицерство, духовенство. Однако надлежало видеть доблестную и патристическую составляющую в жизни полководцев прошлого, побеждавших в многочисленных войнах, которые вела Российская империя. Надо было клеймить позором крепостничество и крепостников, но в то же время принимать во внимание, что многие выдающиеся деятели культуры, науки, искусства, военного дела, не стесняясь, владели деревеньками и крепостными душами. Надо было не забывать, что богатыри святорусские были «приспешниками царизма», но ведь они боролись против внешнего врага. Следовало помнить, что Россия — «тюрьма народов», «жандарм Европы», «страна звериной темноты», «книга без заглавия» (так ее аттестовала большевистская пропаганда), но всё же

иметь в виду, что это какая-никакая, а Родина. Таких противоречий, доставлявших историкам и историческим романистам головную боль, было немало. Проще было обходить проблемы стороной, облегчая сочинение...

Исторический роман — это произведение, действие которого протекает на фоне исторических событий, а значит, очень много зависит от того, как представлена история в сочинении: является ли она «политикой, опрокинутой в прошлое», исторической видимостью с целью замаскировать портреты героев, попыткой воскресить неведомую культуру, художественной фантазией — приемом вовлечения в чтение доверчивого читателя, средством для популяризации научных знаний, почвой для расцвета романа приключений. Подлинный исторический роман — это всё же художественная реставрация исторической действительности, с точной разработкой времени и места, в рамках которой протекает действие. Но только ли?

«Есть люди, — писал В. Г. Белинский, — которые от души убеждены, что исторический роман есть род ложный, оскорбляющий достоинство и искусства, и истории. Одно из важнейших доказательств их состоит в том, что романисты часто искажают историческую истину, но понимают ли эти люди, что такое историческая истина? Понимают ли они, что в высшем-то значении сего слова она состоит не в верном изложении фактов, а в верном изображении развития человеческого духа в той или другой эпохе? Но кто уловил этот дух? Разве из одних и тех же фактов не выводят различных результатов?.. Один историк говорит то, другой другое, и между тем они оба подкрепляют свои противоположные мнения одними и теми же фактами. И кто решит, который из них прав? Причина этому очевидна: здесь искусство совпадает с наукою; историк делается художником и художник историком. Какая цель историка? *Уловить дух изображаемого им народа или изображаемого им человечества в какую-нибудь эпоху его жизни таким образом, чтобы в его изображении видно было биение этой жизни, чтобы сквозь его рассказ трепетала та живая идея, которую выразил собою народ или человечество в ту или другую эпоху своего бытия*»²¹.

Истинным отцом-основоположником исторического романа Белинский считал всемирно известного британского писателя Вальтера Скотта, шотландца по происхождению, возродившего историческую память своего народа, открывшего Шотландию для остального мира и прежде всего для Англии, автора нескольких десятков великолепных исторических сочинений (в список текстов Вальтера Скотта, абсолютно необходимых для чтения русского подростка, наряду с сочинениями

Шекспира, Гёте, Диккенса, Достоевский включал романы «Ваверлей», «Роб Рой», «Гай Мэннеринг», «Айвенго», «Ламмермурская невеста», «Пуритане», «Кенильворт»)²².

Вальтер Скотт отличался исключительным чутьем прошлых эпох, был величайшим мастером исторической дивинации, т. е. умел отгадывать будущее, гениально воскрешал атмосферу и колорит изображаемого времени. Влияние Вальтера Скотта, герои которого говорят на языке, свойственном их эпохе, но остаются понятными и современному читателю, сказалось прежде всего на творчестве А. Пушкина. Об «Арапе Петра Великого» В. Белинский писал: «Эти семь глав неоконченного романа... неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа порознь взятого и всех их вместе взятых»²³. Тот факт, что и «Арап Петра Великого», и несравненная «Капитанская дочка» были созданы в лучших традициях классического европейского исторического романа, лишней раз подчеркивает, насколько мало интересовала автора истинная история отношений Моцарта и Сальери: Пушкину действительно были важны повод и символ.

Однако оставим в стороне лучшие русские исторические романы — «Юрия Милославского» М. Н. Загоскина (Пушкин в своей рецензии назвал роман «блистательным»), «Ледяной дом» И. И. Лажечникова, «Князя Серебряного» А. К. Толстого, «Христа и Антихриста» Д. С. Мережковского, «Огненного ангела» В. Я. Брюсова, не говоря уже о «Войне и мире» Л. Н. Толстого и «Тарасе Бульбе» Н. В. Гоголя. Каждый из этих романов внес посильную лепту в строительство великого литературного жанра, не только не ущемляясь в нем целиком, но и смело раздвигая его рамки. Обратимся к советскому времени, которое диктовало истории и культуре свои правила и принципы.

Опыты «красного графа»

Граф А. Н. Толстой, академик АН СССР (1939), русский писатель-прозаик, а еще и поэт, драматург, публицист, плодовитый и разносторонний литератор, которого трудно отнести к авторам масскульта в привычном понимании этого термина, вернувшись из эмиграции, где он пробыл с 1918 по 1923 г. и написал повести из жизни усадебного дворянства (цикл «Заволжье»), на родину, радикально пересмотрел свои творческие позиции и поменял свои планы. Он и прежде склонен был многократно переделывать свои сочинения, меняя названия, имена героев, добавляя или убирая целые сюжетные линии, колеблясь в авторских оценках с огромной амплитудой. Но в СССР этот в общем боль-

шой и органичный художник, мастер изображения, всецело подчинился политической конъюнктуре и стал работать в полном соответствии с установками советского «министерства правды», в исправление «грехов» своего происхождения и «ошибок» эмиграции. А. Н. Толстой полагал, что игра стоит свеч: ради широкой читательской аудитории стоило переквалифицироваться в «красного графа» и тенденциозного партийного пропагандиста. Для этого он постарался представить большевизм явлением, укорененным в народную почву и органичным для русской ментальности, а революцию — высшей правдой, которую на собственном тяжелом опыте постигает русская интеллигенция («Хождение по мукам»). Кроме того, предстал сам как апологет сильной и жестокой власти, которая совершает реформы большой, но исторически оправданной кровью («Петр I»); выступил как карикатурист по отношению к последним предреволюционным годам царского режима и семьи Николая II (пьесы «Заговор императрицы» и «Азеф»).

Безнадежно испорчена политической конъюнктурой была и пьеса «Иван Грозный» (1941–1943), за которую А. Н. Толстой посмертно получил Сталинскую премию I степени, со сталинской же концепцией эпохи и ее центрального героя. Современный (2008) пресс-релиз аудиоспектакля Малого театра «Иван Грозный» (запись 1950 г., постановка П. М. Садовского, К. А. Зубова и Б. И. Никольского; в главных ролях: А. П. Кторов, Е. Н. Гоголева, В. Н. Пашенная, Н. А. Анненков) сообщает: «Драматическая повесть “Иван Грозный” была создана А. Н. Толстым в тридцатые годы XX в., во время массовых репрессий в СССР. В этот период Сталин, желая получить историческое подтверждение необходимости беззакония, жестокости и тирании, царивших в стране, дал команду к безудержному прославлению Ивана IV и его окружения и в первую очередь Малюты Скуратова. И в этом произведении писатель был вынужден отступить от исторической истины, пытаясь возвеличить и реабилитировать образ жестокого самодержца»²⁴.

История правления русского самодержца Ивана IV Васильевича показана А. Н. Толстым, как история борьбы просвещенного и прогрессивного царя с ретроградными, коварными, подлыми боярами — предателями и отравителями. Но у царя есть и поддержка — благородные рыцари-опричники Малюта Скуратов, Василий Грязной, а также народ — в лице Василия Буслаева (которого драматург переместил из былин XIV столетия в XIV), лермонтовского купца Калашникова (в пьесе ему возвращена отрубленная голова), святого юродивого Василия Блаженного, который собирает по копейке для великих начинаний царя, а потом своим телом закрывает его от предательской стрелы.

А. Н. Толстой, написавший «Ивана Грозного» на пять лет раньше, чем был создан роман «1984», с понятным опережением применил на практике концепцию управления историей, продемонстрировав полную подчиненность генеральной линии партии в истолковании эпохи Ивана Грозного и ее первого лица. Справедливости ради следует сказать, что фактически весь XX в. трактовка правления Ивана Грозного находилась (и, кажется, продолжает находиться) в прямой зависимости от магистральной политической линии.

Созданная советской пропагандой квазиисторическая мифология, во многих своих методиках предвосхитившая (а потом и воспроизводившая) оруэлловский стандарт, сумела найти и нечто новое. Не аппараты — речеписы, калейдоскопы или версификаторы — создают литературу для так называемого широкого массового читателя («ширмасчита»), и не коллективные Ноздрёвы, а настоящие писатели, с именем и репутацией, талантом и биографией. Именно они производят масскульт нового образца — сочинения на историческую тему, но со строго заданной концепцией, но по прямому заказу Старшего Брата, но с колоссальными искажениями, превращающими исторические были в оруэлловское грандиозное умственное надувательство.

«Ну, брат, ты, кажется, уже начал пули лить», — говорили Ноздрёву его изумленные слушатели, когда он завирался жестоким образом, до полного неправдоподобия. Советский масскульт, с его претензией казаться высоким искусством, тоже «лил пули»: создавал псевдовысокие образцы, в основе которых лежали ложь и фальшь, уродовал судьбы художников, формировал изнаночную, обманную культуру.

Так была написана, например, повесть «Хлеб» (Оборона Царицына, 1937) — А. Н. Толстой, выполняя прямой заказ властей, сочинил вещь, целиком подчиненную сталинскому мифу о Гражданской войне. Повесть стала идейным дополнением к роману «Восемнадцатый год», в котором писатель «дал слабину», «проглядев» выдающуюся роль И. В. Сталина и К. Е. Ворошилова в важнейшем этапе Гражданской войны — обороне Царицына.

И вот — Сталин выдающийся организатор, работающий всю ночь до зари:

«...И только когда за изломанными станционными заборами, за решетчатым виадуком, за убогими крышами, за темной Волгой разлился зеленый свет и разгорелась безоблачная заря, — в сталинском вагоне погас свет — сразу во всех окнах.

Утром была послана телеграмма — вне очереди — Москва, Кремль, Ленину: «Шестого прибыл в Царицын. Несмотря на неразбериху во всех

сферах хозяйственной жизни, всё же возможно навести порядок. В Царицыне, Астрахани, в Саратове монополия и твердые цены отменены советами, идет вакханалия и спекуляция”.

“Добился введения карточной системы и твердых цен в Царицыне. Того же надо добиться в Астрахани и Саратове, иначе через эти клапаны спекуляции утечет весь хлеб. Пусть Центральный исполнительный комитет и Совнарком, в свою очередь, требуют от этих советов отказа от спекуляции”.

“Железнодорожный транспорт совершенно разрушен стараниями множества коллегий и ревкомов. Я принужден поставить специальных комиссаров, которые уже вводят порядок, несмотря на протесты коллегий. Комиссары открывают кучу паровозов в местах, о существовании которых коллегии не подозревают. Исследование показало, что в день можно пустить по линии Царицын — Поворино — Балашов — Козлов — Рязань — Москва восемь и более маршрутных поездов”.

“Сейчас занят накоплением поездов в Царицыне. Через неделю объявим «хлебную неделю» и пустим сразу около миллиона пудов...”

“...Послал нарочного в Баку, на днях выезжаю на юг. Уполномоченный по товарообмену... сегодня будет арестован за мешочничество и спекуляцию казенным товаром...”»

Вот — Сталин гениальный партийный руководитель (или, как нынче принято говорить, эффективный менеджер):

«За эти несколько дней в Царицыне все было поднято на ноги. Партийная конференция, съезд профессиональных союзов, конференция заводских комитетов, чрезвычайные собрания с участием массовых организаций, митинги — следовали без перерыва. Оборона Царицына, казавшаяся до этого делом одного Царицына, поднималась на высоту обороны всей Советской республики.

Через сталинский вагон — на путях юго-восточного вокзала — проходили тысячи людей, воспринимающая эту основную тему. Сотни партийных и советских учреждений, тонувших в междуведомственной путанице и неразберихе, начинали нащупывать логическую связь друг с другом. Сотни партийцев, занимавших канцелярские столы, количество которых от пяти до десяти раз превосходило нужное количество столов в этих учреждениях, насквозь прокуренных махоркой, были оторваны от бумажных волокит и брошены на агитационную работу по заводам и в деревню».

А вот — Сталин — «организованная воля», сердце сопротивления врагам революции, спаситель России:

«Вагон Сталина на путях юго-восточного вокзала был тем сердцем, которое гнало организованную волю по всем извилинам города,

с учреждениями, заводами и пристанями, по всему фронту, где формировались полки, бригады и дивизии и на митингах военные комиссары разъясняли задачи революции по всему огромному округу, где агитаторы и продотряды митинговали по селам, станицам и хуторам, мобилизуя беднейшее и среднее крестьянство и ломая кулацкое сопротивление. Тысячи подвод с хлебом тянулись к Царицыну, стада скота брели по дорогам к волжским пристаням...

Ежедневно отправлялись маршрутные поезда на Москву. На пристанях Царицына, Черного Яра, Камышина, Балашова грузили на баржи скот, рыбу, хлеб и гнали вверх на Нижний Новгород. Северные столицы могли теперь бесперебойно получать паек. Угроза смертельного голода миновала».

На повесть «Хлеб» легла густая тень зловещего 1937 г.: апология вождя в разгар его репрессивной активности — темное пятно на биографии писателя, создавшего образцы сталинской массовой литературы. Но А. Н. Толстой был далеко не одинок, заискивая и подобоострастничая перед Старшим Братом...

Провал «Батума»

Большинство литераторов, театральных деятелей, художников и скульпторов наперегонки рапортовали партии и народу о своей преданности вождю: ему посвящались романы, стихи, поэмы, картины, и это не только никого не удивляло, но было ожидаемо, поощряемо, награждаемо и сулило в будущем большие бонусы. Мало кто смог избежать соблазна причастности, миража близости. Не избежал этого соблазна и гениальный М. А. Булгаков, у которого была своя предыстория отношений с вождем — «Письмо правительству» (1930), в котором писатель просил либо предоставить ему работу, либо отпустить за границу; телефонный звонок Сталина*; приглашение на работу в качестве ассистента режиссера МХАТа.

* 18 апреля 1930 г. Сталин позвонил Булгакову. «Сталин: Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь. А, может быть, правда, вас пустить за границу? Что, мы вам очень надоели? Булгаков: Я много думал в последние годы, может ли русский писатель жить без родины, и мне кажется, что не может... Сталин: Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре? Булгаков: Да, я хотел бы, но я говорил об этом, мне отказали. Сталин: А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся. Нам бы нужно встретиться, поговорить с вами...»

В 1939 г. страна жила в ожидании шестидесятилетия вождя. В Московском художественном академическом театре с огромным успехом шла пьеса Булгакова «Дни Турбиных», запрещенная в 1929 г. (из трехсот газетных отзывов на пьесу только три было положительных, остальные «враждебно-ругательные»), но восстановленная по настоянию Сталина. «Почему так часто ставят на сцене пьесы Булгакова? — писал «главный театрал Кремля» в феврале 1929 года партийному драматургу В. Н. Билль-Белоцерковскому. — Потому, должно быть, что своих пьес, годных для постановки, не хватает. На безрыбье даже “Дни Турбиных” — рыба. Конечно, очень легко “критиковать” и требовать запрета в отношении непролетарской литературы. Но самое легкое нельзя считать самым хорошим. Дело не в запрете, а в том, *чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить настоящих, интересных, художественных пьес советского характера.* А соревнование — дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно будет добиться формирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы. Что касается собственно пьесы “Дни Турбиных”, то она не так уж плоха, ибо она дает больше пользы, чем вреда. Не забудьте, что основное впечатление, остающееся у зрителя от этой пьесы, есть впечатление, благоприятное для большевиков: если такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, признав свое дело окончательно проигранным, — значит, большевики непобедимы. “Дни Турбиных” есть демонстрация всепокрушающей силы большевизма»²⁵.

Осенью 1938 г. руководство МХАТа, зная, что двумя годами ранее Булгаков подумывал написать пьесу о юности Сталина, стало побуждать драматурга начать работу. Театру, который жил на старом репертуаре, позарез нужна была современная пьеса. Более всех в написании пьесы была заинтересована, как утверждают биографические источники, жена Булгакова Елена Сергеевна (ей грезились коренные перемены

Однако ни встреч, ни телефонных звонков не последовало; кроме «Дней Турбиных», ни одна пьеса не была поставлена на театре, ни одно произведение не напечатано. Поэт А. Безыменский в то время писал: «Я ничего не говорю против автора пьесы Булгакова, который чем был, тем и останется — новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы». В Большой советской энциклопедии (1927) о пьесах М. А. Булгакова говорилось: «Булгаков использует теневые стороны советской действительности в целях ее дискредитирования и осмеяния». «Вечерняя Москва» в марте 1929 г. сообщала: «Театры освобождаются от пьес Булгакова» (см.: http://www.hrono.ru/biograf/bio_b/bulgakov_ma.php).

в их жизни, награды от государства, большая квартира, которую обещал театр, триумфальные гастроли) и мхатовцы, предрекавшие успех постановки. Другие театры, едва прошел слух о замысле Булгакова, стали наперебой просить для постановки еще не написанную пьесу. Ажиотаж и всеобщее радостное возбуждение царили во МХАТе — азартно распределялись роли, увлеченно обсуждались сценические костюмы. Главная роль предназначалась Н. П. Хмелёву (было известно, что Сталин как-то сказал ему: «Вы хорошо играете Алексея [Турбина]. Мне даже снятся ваши бритые усики. Забыть не могу»).

В основу пьесы была положена история Батумской рабочей демонстрации 8–9 марта 1902 г., организованной Сталиным. Источником послужила книга «Батумская демонстрация 1902 года», выпущенная Партиздатом в марте 1937 г. и содержащая материалы о первых шагах вождя по руководству революционным движением в Закавказье. Первая редакция называлась «Пастырь». Были и другие пафосные заглавия, одно красноречивее другого: «Бессмертие», «Битва», «Рождение славы», «Геракл», «Кормчий», «Вставший из снега», «Штурман вел по звездам», «Юность командора», «Юность рулевого». Был даже «Мастер». Потом — «Дело было в Батуми» и, наконец, сдержанное «Батум». 15 июня 1939 г. Булгаков подписал договор с МХАТом, и через полтора месяца состоялась читка пьесы партийной группе театра (Е. С. Булгакова: «Слушали замечательно, после чтения очень долго, стоя, аплодировали. Потом высказыванья. Всё очень хорошо»²⁶).

...1898 год. Правление Тифлисской духовной семинарии исключает воспитанника шестого класса Иосифа Джугашвили за принадлежность к противоправительственным кружкам, без права поступления в другое учебное заведение. Джугашвили получает волчий билет и рвет его на глазах служителя гимназии. Спустя три года на конспиративной квартире проходит конференция представителей рабочих батумских социал-демократических кружков, на которой Сосо (партийная кличка Джугашвили) предлагают возглавить комитет батумской организации Российской социал-демократической рабочей партии. Как злонамеренного смутьяна, виновного в беспорядках, организации забастовок, его разыскивает полиция, находит и арестовывает. В тюрьме Сосо не прекращает своей агитационной деятельности и поднимает бунт. Николаю II его министр докладывает: «На основании высочайшего повеления, последовавшего сего числа июля 1903 года по всеподданнейшему докладу министра юстиции, крестьянин Иосиф Виссарионович Джугашвили, за государственное преступление, подлежит высылке в Восточную Сибирь под гласный надзор полиции сроком на

три года». Через месяц Сосо бежит из Иркутской губернии и возвращается в Батум.

Премьера спектакля была назначена на 21 декабря — день рождения Сталина. 14 августа М. А. Булгаков с женой в составе постановочной бригады театра выехал в Грузию (в Батуми и Кутаиси) для изучения материалов на месте. Был устроен банкет по случаю отъезда. На остановке в Серпухове Булгакову подали телеграмму: «Необходимость поездки отпала возвращайтесь Москву». В театре стало известно об указании из секретариата Сталина, запрещающем публиковать и ставить пьесу. Позже выяснилось, что Сталин в разговоре с В. И. Немировичем-Данченко будто бы сказал: пьеса «Батум» очень хорошая, но ставить ее нельзя. В. Г. Сахновский (режиссер несостоявшегося спектакля) пытался объяснить Булгакову причину запрета: «Нельзя такое лицо, как И. В. Сталин, делать романтическим героем, нельзя ставить его в выдуманные положения и вкладывать в его уста выдуманные слова»²⁷.

Однако выдвигались и другие версии. В 1939-м Сталин-диктатор уже не желал видеть себя в качестве ученика или подмастерья революции (выступая перед железнодорожниками Тифлиса в 1926 г., Сталин указал на три «боевых крещения», которые он прошел: «От звания ученика (Тифлис), через звание подмастерья (Баку) к званию одного из мастеров нашей революции (Ленинград) — вот какова, товарищи, школа моего революционного ученичества»²⁸). Сталина могла шокировать и сцена, когда его, узника батумской тюрьмы, избивает тюремная стража. Быть может, Сталин почувствовал намек на свое неясное прошлое — как именно ему удалось бежать из Сибири, пробыв в ссылке всего месяц? Был слух, что «товарищ Сосо» сфабриковал удостоверение на имя агента при одном из сибирских исправников. Был ли полицейский документ на имя Иосифа Джугашвили, лежавший в его кармане, действительно сфабрикован или это был подлинный документ, который его владелец мог использовать, не опасаясь разоблачения? Если сфабрикован, то как это мог сделать арестант, доставленный под конвоем в сибирский поселок Иркутской губернии? Может быть, это удостоверение было всё же подлинным, выданном арестанту, поступившему в тайную службу охраны в качестве осведомителя? Пьеса Булгакова оставляла тайну побега Сосо за кадром, но наводила на след.

Автор пьесы несомненно сочувствовал молодому герою-бунтарю. Но как выглядело это сочувствие в глазах тех, кто уже знал, какое чудовище выросло из «пастыря»? В том числе и в глазах самого Булгакова, с которым Сталин играл в кошки-мышки?

Ни одной из своих задач — получить официальное признание, опубликовать свои сочинения, добиться постановки пьес, обеспечить публикацию «Мастера и Маргариты» — произведением о юности вождя Булгаков не решил. Избрав тот период в жизни героя, когда он еще не стал жестоким диктатором, Булгаков, быть может, полагал, что идет на компромисс с совестью в минимальной степени, что «живой, романтический юноша», ставший «главным читателем» в стране, подаст руку писателю теперь, в канун своего шестидесятилетия.

Но Булгаков нерасчетливо, трагически ошибся: пьеса, даже и при минимальном компромиссе, получилась ходульная, «датская», конъюнктурная, не потянувшая даже на масскульт. Невольно закрадывалась мысль: может, пьеса показалась Сталину просто-напросто слабой, не стала образцом новой пролетарской литературы, не годилась для замены «непролетарской макулатуры»? Игра в поддавки с историческим прошлым вождя была безнадежно проиграна — угадать, что хотел бы увидеть вождь, было невозможно. В любом случае запрет на печатание и постановку явился для Булгакова пощечиной — «романтический» герой выказал автору свое полное презрение, не удостоив ни встречей, ни звонком, ни репликой. Запрет «Батума», как считают биографы Булгакова, спровоцировал обострение наследственного нефросклероза, который через семь месяцев свел писателя в могилу. Друзья умирающего Булгакова — артисты МХАТа В. И. Качалов, А. К. Тарасова и Н. П. Хмельов — хорошо зная, что первый звонок Сталина принес Булгакову всего только разрешение остаться в СССР, — тем не менее написали письмо вождю, умоляя его позвонить писателю, ибо верили, что голос Сталина как сильное радостное потрясение может исцелить умирающего. Но чуда не случилось...

«Разве не безумец — умирающий Булгаков, который, редактируя “Мастера”, переделывал сталинистский “Батум”! “Батум” — не плата за позволение дышать. “Батум” — другая сторона того же сознания. Именно поэтому сохранившийся перечень названий пьесы о молодом Сталине... заканчивается чем? Как бы думали? — “Мастер!” Сталин в роли Мастера»²⁹, — восклицал, негодуя, спустя полвека историк М. Я. Гефтер.

Разве не безумцами были все те, кто верил в телефонный звонок Сталина как в чудо, как в спасение от смерти? И действительно — разве это не была *другая сторона того же сознания*?

Магия власти

Имеет смысл вслушаться в голоса прошедшей эпохи. Легко с позиций сегодняшнего дня упрекать артистов МХАТа, писавших Сталину,

или М. А. Булгакова, смиренно просившего у тирана позволения жить. В «Мастере и Маргарите» Воланд наставляет Маргариту: «Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами всё дадут». Булгаков нарушил заповедь «от Воланда», обратившись к тому, кто был сильнее всех, — и ничего не получил, а «Сам» ничего не предложил и ничего не дал. Но магия большой и очень большой власти действовала гипнотически на людей самых незаурядных.

К. И. Чуковский записал в своем дневнике о встрече с Ю. Н. Тыняновым в июне 1930 г.: «Вечером был у Тынянова. Говорил ему свои мысли о колхозах. Он говорит: я думаю то же. Я историк. И восхищаюсь Сталиным как историк. В историческом аспекте Сталин как автор колхозов, величайший из гениев, перестраивавших мир. Если б он кроме колхозов, ничего не сделал, он и тогда был бы достоин назваться гениальнейшим человеком эпохи. Но пожалуйста, не говорите об этом никому. — Почему? — Да, знаете, сколько прохвостов хвалят его теперь для самозащиты, что если мы слишком громко начнем восхвалять его, и нас причислят к той же бессовестной группе»³⁰. Ю. Тынянов признавался своему единомышленнику Чуковскому в своей искренней, непоказной любви к Сталину, автору колхозного строя, — и на фоне этого непобедимого, всепоглощающего чувства писал свои исторические романы о Кюхельбекере («Кюхля», 1925), Грибоедове («Смерть Вазир-Мухтара», 1929), Пушкине («Пушкин», 1937–1943).

Будучи историческим беллетристом, Тынянов обращался к эпохе XIX в., к ее социально одиноким людям, терпящим поражение в борьбе против правящего режима, и при этом был чудовищно слеп к своей современности, не заметив миллионов крестьян, погибших в ходе «Великого перелома» (1929), в процессе ударных кампаний по раскулачиванию и дальнейшей убийственной коллективизации. «Флагману советской исторической прозы, развивавшейся под знаменем социалистического реализма», задним числом сражаться с царизмом, который «в течение столетий держал людей в экономической и духовной кабале, безжалостно подавляя все передовое и революционное»³¹, видимо, было проще, чем понять суть сталинской колхозной системы в ее человеческом измерении.

Критики хвалили Тынянова за историзм, подчеркивая, что речь идет об особом, специфическом жанре в советской литературе, воссоздающем картины жизни великих деятелей прошлого. Ему ставили в пример А. Н. Толстого, который умел *правильно* осмыслить роль личности и роль масс в историческом процессе, и говорили, например, что его «Петр Первый» — «это подход к современности с ее глубокого тыла».

«Глубоким тылом» Тынянова (в его подходах к современности) была ленинская концепция русского освободительного движения, в рамках которой описывались противоречия дворянской революционности и трагическая жизнь его героев. Талантливо написанные романы с политически конъюнктурной программой — чем они могли стать в советскую эпоху? Непролетарской макулатурой? Пролетарским масскультом? Нет, Тынянову удалось остаться «державой» (по слову В. Маяковского), благодаря молодости мысли, дару перевоплощения, художнической способности чувствовать прошедшие эпохи и — умению не выпячивать конъюнктурные политические трактовки, как не выпячивал он свое преклонение перед Сталиным. На фоне повальной болезни «выпячивания» это было почти подвигом. Но оставался парадокс, своего рода загадка: автор талантливых биографий Пушкина и Грибоедова увидел величайшего из гениев своей эпохи в ее главном злодее.

Прочитую еще одну запись из дневника К. И. Чуковского (22 апреля 1936 г.): «Вчера на съезде сидел в 6-м или 7 ряду... Вдруг появляются Каганович, Ворошилов, Андреев, Жданов и Сталин. Что случилось с залом! А ОН стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый. Чувствовалась огромная привычка к власти, сила и в то же время что-то женственное, мягкое. Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся лица. Видеть его — просто видеть — для всех нас было счастьем. К нему все время обращалась с какими-то разговорами Демченко [колхозница, ударница коммунистического труда]. И мы все ревновали, завидовали, — счастливая! Каждый его жест воспринимался с благоговением. Никогда я даже не считал себя способным на такие чувства. Когда ему аплодировали, он вынул часы (серебряные) и показал аудитории с прелестной улыбкой — все мы так и зашептали: “Часы, часы, он показал часы”, — и потом расходясь, уже возле вешалок вновь вспоминали об этих часах. Пастернак шептал мне все время о нем восторженные слова, а я ему... Домой мы шли вместе с Пастернаком и оба упивались нашей радостью...»³² (Спустя год с лишним будет арестован и вскоре расстрелян зять К. И. Чуковского, муж его дочери Л. К. Чуковской, физик-теоретик М. П. Бронштейн.)

В 1931 г. Борис Пастернак написал стихотворение — его считают классикой жанра и сравнивают со «Стансами» Пушкина:

Столетье с лишним — не вчера,
А сила прежняя в соблазне,
В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни.

Хотеть, в отличие от хлыща,
В его существовании кратком
Труда со всеми сообща
И заодно с правопорядком.

И тот же тотчас же тупик
При встрече с умственной ленью,
И те же выписки из книг,
И тех же эр сопоставленья.

Но лишь сейчас сказать пора,
Величьем дня сравненья разня:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

Итак, вперед, не трепеща
И утешаясь параллелью,
Пока ты жив, и не моща,
И о тебе не пожалели.

К 1931 г. в СССР уже произошли и мятежи, и казни, которые могли сильно омрачить радость поэта от «величия дня». Неужели не омрачали? Ведь уже прошел (осенью 1930 г.) политический процесс по делу «Промпартии» (всего по делам «Промпартии» было арестовано 2000 человек, верхушка приговорена к расстрелу), и газеты поносили техническую интеллигенцию за участие в подпольной контрреволюционной вредительски-шпионской организации, работавшей по заданию французской разведки. Считалось, что члены «Промпартии» тесно связаны с бежавшими от революции крупнейшими капиталистами царской России (Торгпромом), от которых получали средства на шпионскую деятельность. Что верхушка инженеров-предателей готовилась к свержению Советской власти и к восстановлению капитализма с помощью интервенции и белогвардейцев. Что, пробравшись в Госплан, в ВСНХ и в другие хозорганы, члены «Промпартии» намеревались создать в стране экономический кризис — занижали планы, ускоряли диспропорцию в развитии промышленности и сельского хозяйства, надеялись провести «омертвление капиталов» и подорвать стратегические отрасли. Что «Промпартия», совместно с другими предателями, готовили почву для интервенции, обещав отдать часть Украины, включая Киев и Одессу, а также Баку. На суде под председательством Вышинского обвиняемые полностью признали свою вину. Сталин говорил, что само поведение вредителей должно было развенчать и действительно развенчало идею вре-

дительства. А вредительство есть одна из самых опасных форм сопротивления развивающемуся социализму. Партия Ленина–Сталина громила троцкистских бандитов, последнюю ставку международной реакции.

А еще раньше было громкое «Шахтинское дело», когда был раскрыт заговор на Северном Кавказе. Специальное присутствие Верховного суда СССР в Москве летом 1928 г. осудило 49 человек за преступную связь с Парижским центром, который руководил диверсионной работой. Газеты утверждали, что участники заговора, перейдя от тактики саботажа к тактике прямого вредительства, портили машины и механизмы, готовили затопление шахт, создавали завалы, разрушали рудники, неправильно эксплуатировали угольные разрезы. В начале 1930-х газеты неистовствовали, что под гениальным водительством Сталина ВКП(б) разгромила троцкистско-зиновьевских предателей и шпионов и развернула наступление социализма по всему фронту, а ОГПУ сорвало планы изменников-меньшевиков. В марте 1931 г. перед судом предстала шайка диверсантов-вредителей, именовавшая себя «Союзным бюро меньшевиков», которое, как утверждалось, было агентурой иностранных разведок. Суд показал, что вредительством и провокациями меньшевики-интервенционисты подрывали материальное положение народа, стремились организовать голод в рабочих районах, чтобы вызвать общее недовольство Советской властью и облегчить ее свержение. Партийная печать сообщала: «Троцкистско-бухаринские изменники организовали по заданию фашистских разведок заговорщическую группу под названием “правотроцкистский блок”, в преступных рядах которого было собрано все смрадное отребье всех отщепенцев, всех гнусных изменников. Активными участниками этого фашистского блока душителей народа, блока его коварных, лютых, подлых врагов явились и остатки контрреволюционной банды меньшевиков, уже давно превратившихся в профессиональных шпионов, вредителей и диверсантов, готовых любой ценой вернуть свободный советский народ к ужасам капиталистического гнета и эксплуатации. Советская разведка, вооруженная сталинским наркомом Н. И. Ежовым, раскрыла чудовищные дела и замыслы антисоветского “правотроцкистского блока”, и вместе со всей контрреволюционной сволочью — троцкистами, правыми, зиновьевцами, эсерами, буржуазными националистами — были разоблачены и ликвидированы осиные гнезда меньшевистских наймитов фашизма».

Всё это происходило на глазах влюбленных в Сталина писателей и поэтов, художников и артистов начала 1930-х гг., очарованных магией большой власти, за которой чувствовалась огромная сила. Сила зла очаровывает не тем, что за ней стоит зло, а тем, что она — сила, и слабому

человеку, будь он трижды большой художник, остается «утешаться параллелью»...

Впрочем, на фоне слабых утешений бывали и редкие исключения. На письмо Лили Брик Сталину в ноябре 1935 г., где она писала, что Маяковского забыли, мало печатают, вычеркнули из школьных программ, не создают музей его памяти, Сталин, переадресовав письмо Ежову, оставил спасительную резолюцию: «Очень прошу вас обратить внимание на письмо Брик. Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей Советской эпохи. Безразличие к его памяти и его произведениям — преступление. Жалоба Брик, по-моему, правильна. Свяжитесь с ней (с Брик) или вызовите ее в Москву... Если моя помощь понадобится — я готов. И. Сталин».

Маяковского, правда, уже пять лет как не было в живых...

Лучше Шекспира

Кажется, повальной очарованности и влюбленности, какая была у многих представителей советской творческой интеллигенции по отношению к Старшему Брату, не поддалось только одно — искусство. Ни один роман, ни один рассказ, ни одно стихотворение со славословиями по адресу правящей партии и ее вождей Ленина и Сталина — при всём количественном обилии таких сочинений, при всей огромности «ленинианы» и «сталинианы» — так и не смогли стать по-настоящему крупным произведением искусства. Советские литераторы, пытавшиеся соревноваться с классической русской литературой, часто ссылались на Сталина, который говаривал: «Шекспир — великий писатель. Но надо учиться писать лучше, чем Шекспир». С этим утверждением невозможно спорить. Конечно, нужно. Конечно, хорошо бы писать лучше Пушкина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого. Но вождь полагал, что литератор может дорасти и до Шекспира, даже превзойти его и при этом оставаться в лоне пролетарского гуманизма, социалистического реализма, в границах партийных догм и правил. Наверное, вождь хотел бы увидеть что-нибудь написанное о себе, по силе равное Шекспиру, при этом идейно выдержанное, санкционированное партией, одобренное ее ЦК. Может быть, он и впрямь мечтал, чтобы вместо *старой непролетарской макулатуры*, которую он презирал (как и ее творцов), появилось новое искусство, величиной с Шекспира, и воспело бы его, Великого кормчего, в веках. Но всё, что появлялось, было бессильным и бесцветным, плоским и хилым — до Шекспира ему было как до луны. Новая — пролетарская — макулатура в силу своей ангажированности, тенденциозности,

заданности не тянула даже на масскульт, ибо не развлекала и не доставляла читателям удовольствия. Теория, сочиненная в эпоху несвободы, будто социалистический реализм есть отражение традиционалистского вкуса масс, которые хотят «учиться у классиков», трещала по швам. «Очевидная непохожесть произведений социалистического реализма на классические образцы, заставляет говорить о нём, — пишет теоретик искусства Б. Гройс, — как о неудавшемся возвращении, о простом китче, о “впадении в варварство”, так что искусство социалистического реализма спокойно отправляется в область “неискусства”»³³.

Получалось, что гений и злодейство — действительно две вещи несовместные. Пушкин, обещавший Николаю I написать «Историю Петра Великого», не смог этого сделать, когда копнул историю и увидел факты. Пушкин был гением и не захотел скрыть злодейства Петра за туманом апологетического повествования. Знакомясь с текстами петровских указов, делал для себя пометки: «Издан тиранский указ», «Указ, превосходящий варварством все прежние», «Указ... жестокий, тиранский, как обыкновенно» — и дал творчеству Петра I точную оценку: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами, первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у нетерпеливого, самовластного помещика»³⁴.

Современный исследователь утверждает: «Пушкин работал по официальному заданию, а *Николаю I мерещилось будущее произведение Пушкина как панегирик первому российскому императору, двойником которого Николай I считал себя*. Между тем образ Петра у Пушкина в результате его исторических размышлений всё снижался, и он ему представлялся не столько великим героем, сколько разрушителем. Мы не можем гадать о том, во что бы в окончательном виде вылилась фигура Петра под пером Пушкина, но разумеется и в своих выписках, поскольку они для него представляли служебный материал, Пушкин должен был помнить, что он принял на себя роль официального историографа, поэтому внутренняя, интимная оценка Петра проскакивала лишь местами у Пушкина; однако и в такой незначительной дозе места эти показались настолько предосудительными в цензурном отношении, что наброски Пушкина вовсе не увидели света в первом посмертном собрании его сочинений»³⁵. «Сия рукопись издана быть не может...» — сказал Николай I, прочитав после смерти Пушкина его незавершенный труд: он был запрещен, ибо содержал изрядную долю критики великого

царствования. «Пушкин недостаточно воздаёт должное Петру Великому, его точка зрения ложна, он рассматривает царя скорее как сильного человека, чем как творческого гения», — утверждал брат Николая I, великий князь Михаил Павлович, беседовавший с Пушкиным о Петре I еще при жизни поэта³⁶.

А. Н. Толстой, который гением не был и писать лучше Шекспира не умел, собственноручно доказал это обстоятельство, создав и своего Петра Великого, и своего Ивана Грозного именно как панегирик Сталину, который, очевидно, считал себя двойником обоих царей. Классикой исторические сочинения А. Н. Толстого не стали. Маскультом — тоже. Но стали низким жанром — конъюнктурной исторической беллетристикой с дурной репутацией политического заказа.

В каком-то смысле откровенно развлекательные, едва ли не бульварные, порой скандальные исторические и псевдоисторические романы В. С. Пикуля (на 2008 г. их общий тираж достиг 500 миллионов экземпляров) стали дерзким ответом тому времени, когда историей безраздельно владели «победители». Как только они ушли со сцены, история (а с ней и историческая беллетристика) стали бесхозными, и писать о былом стало возможно что угодно. Так, роман Пикуля «Нечистая сила» (журнальный вариант: «У последней черты», 1979), посвященный «распутинщине» (автор считал это сочинение своей главной литературной удачей), вызвал возмущение и осуждение как историков, так и собратьев по перу. Моральный облик Николая II и его супруги, их ближайшего окружения, высшего духовенства и правительства изображен такими черными красками, в таком обличительном духе, что автора не раз обвиняли в клевете, в низкопробной бульварщине, в непотребном расхождении с фактами и даже грозили судом. Критик В. Я. Курбатов писал В. П. Астафьеву (24 июля 1979 г.): «Вчера закончил чтение пикулевского “Распутина” и со злостью думаю, что журнал [“Наш современник”] очень замарал себя этой публикацией, потому что такой “распутинской” литературы в России еще не видели и в самые немые и постыдные времена. И русское слово никогда не было в таком небрежении, и уж, конечно, русская история еще не выставлялась на такой позор. Теперь уж и в уборных как будто опрятнее пишут»³⁷. Юрий Нагибин в знак протеста после публикации романа вышел из редколлегии журнала.

И всё же... Бульварная, вульгарная, «позорная» «Нечистая сила», при всей ее вопиющей неполиткорректности (Николай II и его жена ныне причислены к лику святых страстотерпцев), но написанная по собственному почину, в чём-то представляется честнее, скажем, повести В. П. Аксёнова «Любовь к электричеству» (1969). Вышедшая в серии

«Пламенные революционеры»*, заказная книга стала гимном «большевистскому Прометею», гению террора Леониду Красину, советскому Джеймсу Бонду, который грабил банки и кассы, убивал охранников, воровал оружие, изготавливал взрывчатку, возглавлял по поручению Ленина боевой отряд РСДРП — Боевую техническую группу при ЦК, отвечал за финансовую деятельность партии (во время революционных событий 1905 г. был одним из основных организаторов экспроприаций с целью получения денег, которые шли на революционную деятельность. Одной из наиболее известных была Тифлисская экспроприация, исполнителем которой был большевик Камо — во время нее было похищено 250 тысяч рублей). В этой повести предстает совсем иной Аксёнов, не тот, кто писал «Звездный билет», а тот, кто, оказывается, был способен публично восхищаться и образами красных джентльменов-бандитов, которые позже становились советскими наркомками, а также инициаторами сохранения тела Ленина и возведения мавзолея на Красной площади (Красин верил в грядущее воскрешение покойных «великих исторических личностей» с помощью достижений науки и техники).

О том, что редакция «Политиздата» раздавала темы строго по списку и подбирала под революционеров авторов-исполнителей, до сих пор ходят легенды: отнюдь не всякому писателю доставался тот революционер, которого он хотел и которого сам себе выбрал. Однако в недавнем интервью, которое украсило переиздание повести В. П. Аксёнова о Красине («Эксмо», 2009), писатель утверждал, что выбрал именно этого революционера по причине его мужской элегантности и дендизма. Мол, в отличие от Ленина, его герой не позволил бы себе всю жизнь носить «очень плохие костюмы». В одном из эпизодов романа уходящий от погони Красин прячется в питерском Пассаже и, вопреки законам конспирации, рекомендуемой спецагенту одеваться неярко и незаметно,

* С 1968 г. Политиздат в течение двадцати лет издавал серию «Пламенные революционеры» для популяризации революционеров всех времен и народов в форме беллетризованных биографий. К работе привлекались крупнейшие советские писатели, среди них А. Гладilin (о Робеспьере), Б. Окуджава (о Пестеле), Ю. Давыдов (о Германе Лопатине), Ю. Трифонов (о Желябове и Перовской), В. Войнович (о Вере Фигнер), Н. Эйдельман (об И. Пущине и В. Раевском), Л. Лиходеев (о П. Зайчневском и Н. Бухарине). Всего было издано полторы сотни книг, героями которых стали, среди прочих, Роза Люксембург, Вацлав Воровский, Феликс Дзержинский, Михаил Фрунзе, Станислав Косиор, Серго Орджоникидзе, Степан Халтурин, Григорий Котовский, Сергей Киров, Моисей Урицкий и многие другие. Соотношением неприглядной исторической правды и политической конъюнктуры в этих книгах пока никто не занимался.

покупает «преотличнейший макинтош песочного цвета и спортивную кепку с огромной пуговицей на макушке». Скорее всего, автор «Острова Крыма», прячась за легкомысленный, «дендистский» тон, пытался извиниться перед своими почитателями, имея в виду свежую версию аполгии террориста-экспроприатора, показавшейся его издателям остро актуальной.

Новое время вторгается в историю и историческую прозу без спроса, без санкций и спецразрешений. Под напором фактов и документов, а главное — при отсутствии запретов рушатся устоявшиеся репутации, развенчиваются мифы, и вот уже трещит какой-нибудь «Мальчик из Уржума», повесть А. П. Голубевой о детстве и юности С. М. Кирова (М.: Л.: Детгиздат, 1953), и уже новые авторы утверждают, что, хотя со дня убийства С. М. Кирова прошло почти восемьдесят лет, тайн вокруг его личности еще больше прибавилось. Нигде не упоминается имя, данное ему при рождении, его национальность, имена его истинных родителей. Да и место рождения Кирова оказывается весьма условным: биография пламенного трибуна революции оказывается пропагандистской сказкой³⁸, самым низким из возможных литературных жанров, чем-то вроде обычной листовки с дезой. Такая участь уже постигла и может постигнуть многие заказные «исторические» сочинения советского времени, с их полуправдой или откровенной ложью, с их выдуманными коллизиями, выпрямленными характерами, фальшивым пафосом. Это не значит, что новые сочинения с их претензией на историческую подлинность и правду факта пишутся по-пушкински, ответственно и честно. Сегодня создаются новые мифы, творятся новые легенды и существует новый заказ. Историческая беллетристика в эпоху рынка пишется по другим лекалам, с другой тенденцией, успешно профанируя и историю, и жанр свободного романа.

В 1975 г. Булат Окуджава написал замечательное стихотворение, вскоре ставшее песней, «Я пишу исторический роман», посвятив его В. П. Аксёнову, автору повести о Красине. Быть может, в назидание всем историческим беллетристам поэт часто исполнял песню в своих концертах:

В склянке темного стекла из-под импортного пива
роза красная цвела гордо и неторопливо.
Исторический роман сочинял я понемногу,
пробиваясь как в туман от пролога к эпилогу.

Были дали голубы, было вымысла в избытке,
и из собственной судьбы я выдергивал по нитке.
В путь героев снаряжал, наводил о прошлом справки
и поручиком в отставке сам себя воображал.

Вымысел — не есть обман. Замысел — еще не точка.
Дайте дописать роман до последнего листочка.
И пока еще жива роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова, что давно лежат в копилке:

каждый пишет, как он слышит. Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет, не стараясь угодить...
Так природа захотела. Почему? Не наше дело.
Для чего? Не нам судить.

Качественная историческая беллетристика, как справедливо утверждает поэт, не конструируется, а рождается, вырастает в свободном поиске, пробиваясь как в туман, от первой страницы до последней. Автор сопричастен судьбе своих героев, кем бы они ни были, и находит в своей собственной жизни краски и драматургию. Он умеет отличить художественный вымысел от прямой лжи: *вымысел не есть обман*, если помогает уловить дух изображаемой эпохи и ее героев. Даль свободного романа не подвластна идеологической тенденции, партийному заказу, и художник не должен угождать чьим бы то ни было запросам и требованиям. «...Никому отчета не давать, себе лишь самому // Служить и угождать; для власти, для ливреи // Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...»

В самой большой степени знаменитые пушкинские строки относятся и к уважаемому жанру исторической беллетристики, которая может возвыситься до литературного Олимпа, но может и провалиться в топкое болото политической пропаганды, разрушительной для человеческой души, ибо она пытается *одухотворить* идеократию с ее всеобщей и обязательной ложью.

Примечания

¹ Гаспаров М. Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы, искусства / Отд. Ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. Т. I. С. 26.

² Там же. С. 27.

³ Там же.

⁴ См. об этом: Ильичёв Г. Солнечное затмение — в головах // Новая газета. 2011. № 17. 16 февраля. С. 24.

⁵ *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 29. (Курсив мой. — Л. С.)

⁶ См.: *Кириллина Л. В.* Пасынок истории // <http://www.muzlitra.ru/ih-vklad-neotsenim/l.v.kirillina-pasyinok-istorii-2.html>

⁷ См.: *Кушнер Б.* В защиту Антонио Сальери // Вестник. № 14–19 (221–226). Балтимор, 1999. <http://mozart.belcanto.ru/kushner.html>

⁸ См.: *Кириллина Л. В.* Пасынок истории // <http://www.muzlitra.ru/ih-vklad-neotsenim/l.v.kirillina-pasyinok-istorii-2.html>

⁹ *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя // ???.

¹⁰ См.: *Ломунова М.* Моцарт и Сальери: Встреча через два века // Наука и религия. 2002. № 10. С. 26–28.

¹¹ *Соколов А. В.* Информатизированное поколение русской интеллигенции, здравствуй! // http://libconfs.narod.ru/2000/1s/1s_p29.htm

¹² *Жариков С.* Русский грэш // <http://laertsky.com/pub/zharikov.htm>

¹³ *Лебедева В. Г.* Феномен массовой культур в новейших отечественных концепциях // Лебедева В. Г. Судьбы массовой культуры России. (Вторая половина XIX — первая треть XX века). СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 38–46.

¹⁴ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 28/2. 1985. С. 315.

¹⁵ *Письмо А. Н. Майкова к Ф. М. Достоевскому от 17 сентября 1868 г.* // Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. Т. 2: 1867–1871 / Под ред. и с прим. А. С. Долинина. М.; Л.: ГИХЛ, 1930. С. 432–433.

¹⁶ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28/2. С. 315.

¹⁷ См.: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords

¹⁸ См.: http://krotov.info/history/11/geller/ind_gell.html

¹⁹ Крокодил. 1925. № 4. С. 10.

²⁰ См.: *Сараскина Л. И. Ф.* Толстоевский против Достоевского на территории И. Ильфа и Е. Петрова // Сараскина Л. И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. С. 483–509.

²¹ *Белинский В. Г.* Посельщик. Сибирская повесть. Соч. Н. Щ. // ? Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1976. С. 89. (Курсив мой. — Л. С.)

²² См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30/1. 1988. С. 238.

²³ *Белинский В. Г.* Посельщик. Сибирская повесть. Соч. Н. Щ. // ? Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 90.

²⁴ См.: <http://www.cdvseti.ru/id14710.html>

²⁵ См.: <http://www.hrono.ru/libris/stalin/11-21.html> (Курсив мой. — Л. С.)

²⁶ См.: Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 285.

²⁷ Там же. С. 279.

²⁸ *Сталин И. В.* Соч.: В ? т. Т. 8. М., 1948. С. 175.

²⁹ *Гефтер М.* В предчувствии прошлого // Век XX и Мир. 1990. № 9. С. 32. (Курсив мой. — Л. С.)

³⁰ *Чуковский К. И.* Дневник. (1930–1969). М.: Советский писатель, 1994. С. 9.

³¹ *Маслин Н.* Юрий Тынянов // Тынянов Ю. Н. Избранные произведения. М.: ГИХЛ, 1956. С. VII.

³² *Чуковский К. И.* Указ. соч. С. 141.

³³ *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 15.

³⁴ *Пушкин А. С.* История Петра // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. 4-е изд. Т. 6. М., 1936. С. 295–297.

³⁵ *Попов П.* Пушкин в работе над «Историей Петра I» // <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lit/lit-467-.htm> (Курсив мой. — Л. С.)

³⁶ См.: Пушкин в письмах Карамзиных. Сб. статей. М.: АН СССР, 1960. С. 372.

³⁷ *Курбатов В. Я.* Крест бесконечный. Письма из глубины России. Иркутск: Изд. Сопронов, 2002. С. 135.

³⁸ См., напр.: *Метс А. С. М.* Киров: мальчик совсем не из Уржума // Новый Петербургъ. 2005. 31 марта. <http://agi.ru/pub/207/>

Юрий Богомолов

Авторское кино. Формула выживания

Необходимая оговорка

Если мы имеем в виду художественный фильм, то словосочетание «авторское кино» кажется по крайней мере противоречивым с формальной стороны.

А может ли фильм быть неавторским? Уж где-где, а в кино автор с именем, фамилией и биографией всегда есть. Это в устной словесности и в музыкальной сфере возможны проблемы с удостоверением личности того, кто сочинил циркулирующий в медиапространстве текст. Здесь иных из них днем с огнем не сыщешь. Ну, и надо принять во внимание, что анонимным родителям литературных текстов изначально было, где таиться — мифы, легенды, фольклор, анекдоты, апокрифы... В далекие исторические времена словесное творчество являлось обширной территорией производства и бытования неавторского произведения: чаще всего — естественного, реже — сознательного.

Оппозиция «авторское — не авторское» в литературе всегда носила исключительно технико-юридический характер. Об авторском праве и речи не было. Ни в юридическом, ни в моральном планах. Эстетическая сторона противоположения осознавалась в других категориях (например, с позиции жанровой принадлежности к высоким и низким формам творчества).

Ситуация начала меняться в тот момент, когда литературный продукт стал продуктом на продажу. Тогда на первый план вышла фигура автора. Тогда возникла проблема плагиата, считавшегося до этого, как мы теперь знаем, не всегда чем-то неэтичным, противозаконным, попросту — воровством.

Тогда же рынок продиктовал свои условия «игры». Понятие «автор» стало всеобъемлющим. И оно не ведало разделения на высоких и низких авторов. «Работало» одно разделение — по уровню спроса и оплаты труда писателя.

За всю многовековую историю литературы почему-то ни один из теоретиков литературы не соблазнился задачей провести черту между

литературой авторской и неавторской. И не то, чтобы теоретики не видели границы между Марлинским и Пушкиным, Потапенко и Чеховым, между Поль де Коком и Прустом. Ее, конечно, видели. Ее, видимо, имел в виду Белинский, когда противопоставлял художественное произведение беллетристическому. Но никто не говорил: вот это авторский рассказ, а вот этот — неавторский роман. И то и другое звучало бы и звучит по сию пору странно, нелепо.

И вообще, попробуем сказать вслух: «Авторская литература».

На слух это воспринимается дико.

А «авторское кино» — почему-то нормально. Сейчас вошла в обиход совсем уж, казалось бы, нелепая дефиниция — «авторская кинодокументалистика».

«Дикость», «нелепость» оттого, что субъектность художественного киноязыка в момент его зарождения была проблемной. И для автора, и для зрителя. Это сейчас нам кажется, что линзы, образующие объектив киноаппарата, плюс ремесло светописи дают беспредельные возможности разнообразной фиксации и интерпретации объекта. А в самом начале было ощущение, что фиксация реальности на пленку — дело сугубо механистическое. Что авторская субъективность в кино — проблема труднодостижимая, если вообще достижимая.

К тому же очень скоро стало понятно, что интерес зрителей к *фильме* предопределяет не реальный автор (сценарист, режиссер, оператор), а непосредственно исполнитель. То есть актер, который, строго говоря, вовсе и не актер, а мифологический персонаж.

Немое кино на рубеже двух прошлых веков было абсолютно не авторским в нынешнем смысле этого слова. Режиссер, сценарист и оператор существовали в глазах массового зрителя как «техническая услуга» звездного персонажа типа Асты Нильсен, Дугласа Фербенкса, Мэри Пикфорд и т. д.

Дело не только в том, что кино как искусство пребывало в зачаточном состоянии. Дело было еще в исключительной массовости и доступности нового вида художественной деятельности. Анонимная масса реципиентов и коллективный характер восприятия изображения по одну сторону экрана не могли не смазывать индивидуальность тех, кто находился по другую его сторону.

Тут стоит сделать хотя бы небольшое отступление.

Известно, что первичным навыком поведения первобытного человека была стадность. Оно, как объясняет Юрий Лотман, на первых порах — никакое: не индивидуальное, не коллективное, поскольку не знает противопоставления между множественностью и единственностью.

На этом этапе осознается различие только между здоровыми и больными людьми. Следующий этап, по Лотману, состоит в том, что «нетиповое поведение включается в сознание как возможное нарушение — уродство, преступление, героизм»¹.

Стадное поведение понимается как нормальное. А индивидуально-единственное — как аномальное. Лишь постепенно происходит переоценка ориентиров.

Происходит она и на мифологическом уровне, как свидетельствовали сначала К. Юнг, а затем Е. М. Мелетинский.

Процесс «индивидуации», иными словами, вычленения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, отражен и запечатлен в архетипических мотивах и образах древних мифов.

Болезнью и отклонением от нормы здесь становится неистовость и строптивость героя (такого как Ахилл), который является еще в значительной степени игрушкой и исполнителем воли олимпийцев.

«Конечно, — констатирует Мелетинский, — в какой-то степени строптивый характер героя моделирует известную эмансипацию личности, стихийно выражает личностный аспект, но транс и суперперсональность всё равно доминируют, коллективные действия героя столь же непосредственны, нет речи о “долге” или рефлексии»².

Не станем далее углубляться ни в мифологическую, ни в психоаналитическую подоплеку соотношения единственного и множественного. И так ясно, сколь глубокие корни у этой теоретической коллизии. Сколь антагонистичны обе крайности. И как тесно они взаимообусловлены, взаимонеобходимы.

Последнее стоит особенно подчеркнуть, имея в виду устойчивость распространенного стереотипа об иерархическом характере соотношения массового и индивидуального.

Велик соблазн упрощенного подхода к пониманию этой проблемы. Он состоит в том, что ценности и свойства массовой культуры — это свойства и ценности второго сорта. Что массовая культура — это начальная точка развития культуры. Что бессознательно-коллективное — пройденный этап.

И наоборот, достижения индивидуально-сознательного искусства — это конечная точка развития культуры.

Разумеется, так прямо не декларируется и не формулируется эта позиция, но легко угадывается в косвенных «проговорах». Одна из них стала устойчивой киноведческой традицией: почти все истории мирового кино, как, впрочем, и истории национальных кинематографий, — это история так называемого авторского искусства. Иными словами, всякая история кино — это история кинорежиссуры.

В них начальный период, непосредственно связанный с балаганом, лубком, ярмарочными аттракционами, с продуктами коллективно-бессознательного творчества, интерпретируется как пролог и вступление к тому, что будет впоследствии создано Эйзенштейном, Гриффитом, Феллини, Бергманом, Антониони и другими мастерами искусства кино.

Примечательно и то, что все истории советского кино написаны в том же ключе. Это в какой-то степени парадоксально, если иметь в виду идеологические установки большевистского режима.

Именно большевики делали упор на примат коллективизма с недвусмысленными намеками на ущербность индивидуализма. Между тем как раз фольклорно-мифологический этап отечественного кино наименее всех прочих почитался официальной историографией. И скорее всего, не потому, что он был дореволюционным, т. е. не по соображениям классового порядка. А потому, что он был «рыночным» и, следовательно, стихийным. И следовательно, не подконтрольным сверху.

Те, кто рвался в России к власти в начале XX в., опирались на стихию подсознательных импульсов массы и разогревали их по мере возможностей. А придя к ней, они постарались взять под контроль именно массовые инстинкты и — насколько это возможно — регламентировать их, ввести в гранитные берега целесообразности.

Вообще-то соотношение массовой культуры и высокого искусства в условиях тоталитарного режима — отдельная тема, и о ней надо говорить отдельно.

Пока же обратим внимание на то, как история безотносительно национальной его принадлежности повторяет сюжет истории художественной культуры в целом.

И кино начинает с коллективно-бессознательного творчества, которое господствует на первом этапе его развития, хотя художественная культура уже далеко шагнула на пути «индивидуализации» и «эмансипации личностного аспекта», когда уже отвоевано значительное пространство высокими жанрами и когда авторское сочинение приобрело несравненно более высокий общественный статус, нежели создание коллективно-бессознательного творчества.

Казалось бы, новая форма художественной деятельности, обязанная своим рождением технологическому прогрессу, должна была бы подхватить эстафету поступательного развития художественного творчества, а не возвращаться на исходную позицию.

Но она вернулась и повторила сюжет; только прошла его в гораздо более ускоренном темпе. И понятно почему.

Массовость, доступность и вариативность коммуникационных каналов — те факторы, которые в дальнейшем будут существенно предопределять характер и особенности высоких и низких жанров, а следовательно, и пути развития «арт-хаусного» и «мейнстримовского», как мы сегодня выражаемся, кино.

В пору возникновения массовых обществ с развитыми демократическими институтами и в условиях рыночной экономики мифологическое сознание вновь начинает играть существенную роль. Сначала кинематограф, а впоследствии и телевидение становятся фабриками современных мифов и фольклорных сказаний. Только называются они теперь «фабриками грез».

Вот, собственно, почему немое кино на первых порах утверждается в сознании публики как кино актеров-небожителей, то есть актеров-звезд. И только затем появляются фильмы, которые зрители различают по режиссерскому почерку, по его авторской манере, по его внутреннему мироощущению.

Фильмы с Мэри Пикфорд, Полой Негри, Рудольфом Валентино, Дугласом Фэрбенксом как бы не имеют автора; более того, они вроде бы и не сделаны... Они своего рода непроизвольная эманация и, если угодно, нечаянная манифестация коллективных комплексов, массовых подсознательных желаний и надежд...

Лидерство в этом отношении Америки неоспоримо и понятно — эта страна изначально складывалась как массовое сообщество, представляющее собой плавильный котел, в котором намешено множество этносов, социальных сословий, рас. Такое сообщество уже по определению предполагает царство масскульта, которому здесь не надо было оспаривать место под солнцем у индивидуально-авторской культуры. Северная Америка, эта благословенная земля с аборигенами, пионерами, первозданной натурой, техническим прогрессом, оказалась для него благодатной почвой.

Человечество как бы начало свою историю с новой страницы. И начало опять же с погружения в коллективно-бессознательное.

Голливуд, как самая производительная фабрика мифов, не мог нигде в другом месте появиться, как только в Северной Америке, сколь бы ни благоприятствовали тому климатические или экономические условия на иных широтах.

Именно в Америке массовая культура заняла доминирующую позицию, на полях которой могло позволить себе завестись рефлексивное художественное творчество.

Ситуация по отношению к Старому свету сложилась парадоксальная, то есть обратная по отношению к европейской традиции, в силу

которой авторитет индивидуально-авторского творчества был превыше всего, а явления масскульта неизменно выталкивались на периферию культурного поля.

Иным образом в Новом свете решаются и проблемы взаимодействия высоких и низких жанров — не столько высокое искусство переваривает мифы, сколько именно последние абсорбируют достижения авторского искусства, ими обогащаются и оплодотворяются.

В старушке Европе по-прежнему происходит нечто прямо противоположное, поскольку здесь всё еще живы элементы старой системы; здесь противостояние высокого и низкого, массового и индивидуального искусства сохраняет свое былое соотношение. И, стало быть, здесь, как прежде, приоритетным считается то, что называется «авторским кинематографом».

Другое дело, что это не железное правило. Что нередки исключения, и неотвратимо взаимопроникновение элементов и закономерностей массовой и авторской субкультур.

Здесь небезынтересно обратить внимание на одну очевидную закономерность: из Европы на протяжении всего минувшего столетия в Америку мигрировали в основном мастера культуры, тогда как в обратном направлении двигались ее продукты. Притом в таком изобилии, что местным патриотам это давало основание говорить о культурной экспансии со стороны Америки, или еще резче: о культурной колонизации. И почти во всех случаях этот процесс воспринимался как результат коварных замыслов внешних злонамеренных сил.

Между тем, по трезвому размышлению, он носил достаточно объективный и естественный характер. Если национальная культура в условиях ее демократизации не способна обеспечить спрос на наднациональный продукт, то сами собой возникают предпосылки для импорта его извне.

В рамках массовой культуры, средствами массовой культуры происходит общение между поколениями, социальными стратами, этническими общинами, религиозными конфессиями, разными расами. Потому она по идее и по функции не может позволить себе роскоши быть сугубо и специфически национальной.

Голливудское кино в строгом смысле — не национальное кино. Так же как американский народ — не нация в старом понимании. Это, если несколько переформулировать известный советский тезис, новая буржуазная общность. Ее-то как раз закрепляет и стимулирует голливудское кино.

Этим, в свою очередь, объясняется бурное развитие в Америке массовых жанров кино — приключенческих и комических, а впоследствии,

с рождением звукового кинематографа, — музыкальных и «музыкальных» жанров.

Вернемся, однако, на минуточку в золотые времена Великого немого.

Опыт Великого немого

Еще до наступления эры звукового кино едва ли не вся русская литературная классика XIX в. оказалась перенесенной на экран.

Симбиоз получился по-своему примечательным. Первоисточник — сугубо авторский, остро индивидуализированный, а экранизация предельно массовизирована, т. е. адаптирована к стандартам восприятия массовой публикой. Каждая лента, от «Онегина» до «Войны и мира», извлекает из литературного оригинала мелодраматическую коллизию и освобождает героев от особо сложных рефлексий.

Лишь постепенно кино обнаруживает способность к стилистическому разнообразию и вкус к субъективному толкованию реальности, истории, архетипических сюжетов и архетипических героев. И тогда публика всё чаще начинает различать фильмы по именам не звездных актеров, а тех, кто, стоя за кинокамерой, командует: «Мотор! Начали!» и «Стоп! Снято!».

Как проявляется индивидуальность создателя, легче всего проследить на примере комической ленты.

Комическая лента почти мгновенно завоевала массовую аудиторию. Короткометражки с зуботычинами, с затрещинами, пинками под зад, метаниями тортов, погонями и драками различались только «орудиями» и «снарядами». Еще — фабульными обстоятельствами и местами, где происходили съемки. Все было подчинено «экшену». Вот характерные названия этих лент: «Погоня за колесом», «Погоня за вором», «Убегая на тот свет», «Бег за париком», «Бешеные бочки», «Сумасшедшие гонки» и т. д.

Следующая ступенька развития комедийного жанра — появление фигуранта — серийного героя, субъекта и объекта комедийных коллизий.

Первым вступил на эту стезю акробат Андре Дид, пробавлявшийся до этого на подмостках парижских кафе. Почти сразу кинопроизводители осознали преимущество комических лент с постоянным персонажем. Он играет роль узнаваемого чучела, принимающего на себя все удары судьбы и реагирующего на них в меру своей поворотливости...

Тут же поднялась волна подражаний. Из нее и вынырнул Макс Линдер — человек с консерваторским образованием и с опытом работы в театре. Это уже не фигурант, заключенный в квадрат белого экрана;

он — актер, создающий в рамках варьируемой фабулы что-то вроде характера.

Поневоле действие начинает тормозиться, а выразительные средства — утончаться. И тогда на экране находится место для проявления индивидуальности самого фигуранта. И тогда по мере совершенствования актерского мастерства растет вклад актера-исполнителя Линдера в авторство кинематографической наррации. В первых своих короткометражках он — всего лишь исполнитель. Но очень скоро становится режиссером — автором всех своих лент.

С еще большей отчетливостью этот процесс прослеживается в творческой биографии Чаплина. И он начинает с ничем не замутненного «экшена» — те же погони, зуботычины, пинки под зад, падения в воду... Но затем его фигурант обретает свою индивидуальную пластику, увеличивается количество крупных планов, что позволяет расширить место в пространстве сюжета для индивидуальной мимики. Фигура, лицо героя — это уже своего рода сценические площадки, на которых разыгрываются миниатюры, полные как комизма, так и драматизма. Чарли — всё еще маска. Но не только. За ней просматривается характер, за коим мерцают контуры судьбы людей. А впоследствии — судьбы человечества. Потому и тесно делается чаплиновскому персонажу в рамках короткого метра.

В свою очередь, полный метр позволяет Чаплину усложнить и утончить рефлексию по отношению к своему персонажу, а через него и к реальности. И уже непосредственно на просторе полнометражной ленты он создает совершенно новое для «киношки», этой аттракционной забавы разномастной толпы, жанровое образование — трагифарс.

Если можно говорить о самом полном и всестороннем воплощении идеи авторства в немом кинематографе, то это — чаплиниада. Она самый наглядный пример того, как явление низового порядка поднялось, словно на сверхскоростном лифте, на вершину того Олимпа, который зовется высоким искусством.

Ныне чаплиновские «полнометражки» могут восприниматься как арт-хаусные сочинения.

Нечто похожее некогда произошло с итальянской комедией масок. Еще в XVI в. она была исключительно площадным развлечением, сценическим фольклором. В XVII в. появились авторские комедии масок. Сначала — Гольдони, затем — Гоцци. Процесс шел по восходящей: фольклорная драматургия по мере развития приобретала черты и сущности отчетливо выраженного авторского театра, который сегодня называется режиссерским.

С этой стороны примечательна дальнейшая судьба комической ленты. Она окончательно не умерла с появлением звука. Хотя, казалось, какое-то время, что со сдачей Чаплиным своих эстетических позиций ей уже не будет места в мировой кинематографической практике. Но, как показала история кино, время от времени она пробуждалась к жизни. После Второй мировой войны появились Жак Тати и Пьер Этекс, в России — Леонид Гайдай.

Разумеется, по меркам истории кинематографа то были кратковременные вспышки и вроде бы импульсивные. Непонятно, из чего возникавшие. Непонятно, почему исчезающие. Но они снова и снова повторяются. Последнее явление того же порядка — Роуэн Аткинсон и его персонаж мистер Бин. И снова всплеск массового успеха, сменяющегося угасанием массового интереса.

Традиция комической ленты живет по аналогии с грунтовой водой: где-то в недрах Земли очищается от вредных примесей, насыщается минеральными витаминами, а затем снова просачивается на поверхность.

Забегая вперед

...Едва технология распространения телевизионного сигнала позволяет объять значительные пространства, как срабатывает фактор, понижающий уровень индивидуального авторства. Снова становится востребованным соавторство площадей и улиц. Снова оказывается задействованным в комедийном формате (как и в кино) так называемый «короткий метр».

В силу специфики телевизионной коммуникации мотором комической становится шоумен, который затем делается героем скетчей, и тогда расцветает на телевидении формат скетчкома и ситкома. Классика этого рода — Бенни Хилл и его телешоу.

Америка может похвастаться импровизационными шоу *standup*. Было несколько ступеней развития такого формата. Как и в кино, всё начиналось в кабаре, в ночных клубах, затем — радио. История сохранила несколько имен артистов, пользовавшихся когда-то примечательной популярностью — Джек Бенни, Фред Аллен, Боб Хоуп. Темой их юмора были теща, этническая принадлежность, политика, расовые противоречия, популярные фильмы, звездные артисты и несколько позже — секс.

Самой значительной фигурой в жанре *standup* в пору 1950–1960-х гг. следует считать Брюса Ленни. Он, как и Энди Кауфман, не работал на телевидении. Но именно они предопределили ход, характер и направление развития площадного юмора в телеэфире.

Еще один источник вдохновения для мастеров телевизионного шоу-бизнеса — это церемонии по случаю какого-либо праздника, или вручения какой-либо награды, или какого-нибудь иного торжества. Отсюда повелись будущие телевизионные шоумены.

Со временем комическое ТВ-шоу получило повсеместное распространение в мире. Практика советского телевидения по понятным причинам на этом направлении не могла похвастаться особыми достижениями, но и она не оказалась вне мирового тренда.

Оглядываясь назад, нетрудно обнаружить, что «Кабачок “13 стульев”» — не что иное, как собрание скетчкомов со всеми присущими им признаками: маскообразными персонажами, с анекдотическими коллизиями и репризными диалогами.

Уже в постсоветское время появилось долгоиграющее и чисто телевизионное шоу «Городок». Кузницей кадров standup еще в советское время стал КВН. Из этого инкубатора и вылупились будущие звёзды таких стендаповских забав, как «Камеди-клуб» и «Наша Раша». Наконец, оттуда же вышли «прожектористы» со своим «Перисхилтоном» — лучшее, что есть в этом формате на просторах российского телеэфира.

Возвращаясь к «нашим баранам»

Тот же ход развития мы можем наблюдать в мелодраматическом сегменте мирового кинематографа. Мелодраматические сюжеты сначала заполняют собой значительную часть кинопространства, а затем начинают усложняться индивидуальными интерпретациями, пластическими решениями, психологическими вариациями.

В пору немого кино, наверное, самый выразительный пример — биография Дэвида Гриффита. Начал он с сентиментального «экшена», но затем относительно быстро вырвался на простор исторического эпоса («Рождение наций») и философского обобщения («Нетерпимость»).

В постреволюционной России этот процесс тоже происходил скачкообразно. Лев Кулешов практически с первых своих кинематографических опытов начал экспериментировать с одним из наиболее массовых жанров — с приключенческим жанром. Выразительный пример — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». На поверхностный взгляд — это политическая сатира. Но под ее покровом — пародия на американский вестерн — жанр, уже к тому времени набравший силу за океаном и покоривший Европу. Под покровом пародии зритель обнаруживает простодушного, почти асоциального героя в двух версиях — задумчивого клерка и брутального ковбоя.

Пародия в своих лучших проявлениях — это один из способов показательного демонтажа жанра, после чего происходит показательная сборка любимой игрушки миллионов. Мы видим, как этот заводной механизм устроен, на каких батарейках он работает.

Уже в этой ситуации приоритет авторства переходит от жанра к режиссеру. В дальнейшем Кулешов анализирует мелодраматическую конструкцию («По закону»), затем — комедийную («Великий утешитель»).

Вершиной авторского кино в пору Великого немого стали фильмы Сергея Эйзенштейна — «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь». Его исходным материалом была мифология. Инструментом его рефлексии — «монтаж аттракционов».

Для Бунюэля монтаж — это не что иное, как работа, материальный акт составления элементов, координация различных планов между собой с помощью спасительных ножниц, отсекающих некоторые непрошенные изображения. Это тонкая, но, в сущности, *прикладная операция*³.

Крупному плану он отдает приоритет перед монтажом. К нему же он прибавляет приемы, связанные с игрой с тенью и светом, с сопоставлением объемов предметов, с геометрической подвижностью.

Теоретики кино в пору расцвета немого кинематографа словно бы нащупывают принципы и основания его сугубо арт-хаусных начал. Красной нитью сквозь их размышления проходит неприятие фабулы, сценария...

«Я хочу фильмов, — пишет Жак Эпштейн, — в которых бы не то, что бы ничего не происходит, но не происходит ничего особенного...

...Кино плохо переваривает рассудочный каркас романа с продолжением, и безразличное к нему, едва держится на атмосфере, создаваемой обстоятельствами, и растягивает секунды особого рода ощущения»⁴.

Фернан Леже провозглашает: «Ошибка живописи — это сюжет. Ошибка кино — это сценарий»⁵.

Такого рода деклараций и манифестаций в ту пору было довольно, но они были не на века. Они были исполнены пафоса отрицания рациональных черт нового вида художественной деятельности. За пафосом отрицания следовал пафос утверждения сверхрациональной сущности кинематографической коммуникации.

«Повествовательные и реалистические фильмы могут использовать синеграфическую пластику и продолжать идти своим путем. Но пусть публика знает: подобное кино — это просто жанр, но не подлинное кино, призванное вызывать эмоции в искусстве движения линий и форм»⁶.

«Благодаря этому, — льстил себя надеждой Луис Бунюэль, — кино навсегда покидает варварские балаганы, чтобы поселиться в нынешних храмах своих»⁷.

Кино не покинуло «варварских балаганов», поскольку их не покинула широкая публика, которая предпочитала именно «повествовательные фильмы» с яркой фабулой и с крепким сценарием, оставляя лишь незначительное пространство для «чистого кино».

«Чистое кино» — это и есть изначальная территория арт-хауса. Тогда публика знать этого не очень хотела. Как и впоследствии. Да, и процесс становления кинематографа шел без оглядки на декларации теоретиков и практиков. Но он не мог идти, не опираясь на природу художественной деятельности, предполагающую неизбежное и продуктивное противоречие между верхом и низом. Между Автором и Жанром.

Автор vs Жанр

Автор, представляющий достижения французского авангарда, немецкого экспрессионизма, советского монтажного кино, казалось бы, отнял у Жанра все права на авторство. И, казалось бы, навсегда. И могло показаться, что будущее кинематографа станет царством «чистого кино», войти в которое сможет только тот зритель, что овладеет его языком.

Самый парадоксальный парадокс состоял в том, что в тот момент, когда Автор получил в свое распоряжение разнообразный и совершенный инструментарий проникновения в глубины собственного сознания со всеми принадлежащими ему потаенными подвалами подсознания, когда уже не было такой сложной психологической ситуации, которую бы он не имел возможности адекватно передать на экране, технологический прогресс оснащает киноаппарат фонограммой, поставившей под сомнение величие Великого негомо.

Великий немой на рубеже 1920–1930-х заговорил. «И вот сегодня, — патетически воскликнул в ту пору Рене Клер, — после стольких усилий, направленных на создание подлинно визуального стиля, говорящее кино полностью уничтожает все имеющееся достижения»⁸.

Но поставить крест на будущем кинематографа режиссер арт-хаусного «Антракта» не решился. Просто потому, что не мог поверить в смерть того, что было полно витальной энергии. Свою теоретическую статью он заканчивает на оптимистической ноте: «...Мы можем надеяться на лучшее. Будущее принадлежит творцам».

Под «творцами» Клер подразумевает режиссеров, способных управлять художественным самовыражением, а не просто плыть по течению жанровых предписаний.

На первых порах звукового кино это кажется неразрешимой задачей. Звук вытаскивает на первый план слово, которое тащит за собой сценарий и умаляет роль визуальной стороны фильма. Со звуком авторство переходит от Режиссера снова к Жанру.

Юрий Тынянов в оценке звука был еще более категоричен, нежели другие теоретики: «Кинетофон» — несчастное изобретение в том смысле, что способно «убить кино»⁹.

Убивает он, по мысли теоретика, ту самую абстракцию кино, которая и была вождеденной целью авангардистов.

Впрочем, и Тынянов не был законченным пессимистом. И не был он последовательным противником «кинетофона».

В оценке перспективы кинематографа на новом витке его развития он исходил из опыта победы арт-хаусной литературы над литературой жанровой.

Арт-хаус в литературе основан на различении и противопоставлении фабулы и сюжета. Первая — состав событий и обстоятельств. Второй — общая динамика вещи.

Сюжет может опираться на фабулу, что обыкновенно бывает в приключенческой вещи, и тогда ее жанровость преумножается. Довольно распространен случай, когда фабула непосредственно не дана; она только загадана, и сюжет состоит в ее разгадке. И тогда расширяется пространство для индивидуальной игры воображения как автора, так и читателя.

В кино, как и в литературе, таким образом организованы детективы. Образцово-показательный пример в этом отношении — Конан Дойль с его Холмсом.

Неореалистическое кино — это такое кино, где сюжет на протяжении всего повествования тонет в фабуле и обнаруживает себя лишь по окончании, в том, что называется «послевкусием».

Кризис неореалистической идеологии отзывается кризисом жанра. Поэзия площадной солидарности выворачивается наизнанку, и событийный состав повествования воспринимается как неверная тень смысловых поступков и переживаний героев. Жанр разлагается, разрушается и на его обломках, останках произрастают побеги индивидуальной рефлексии.

Сюжет может идти мимо фабулы. Как, например, в фильмах Антониони. Особенно очевидно это в «Приключении». Событие, ставшее

завязкой интриги, — исчезновение одной из героинь — почти сразу отодвигается на периферию сюжета и тут же теряет всякий интерес, оставляя место для интереса к более глубоким смыслам.

Сюжет может развиваться параллельно фабуле, пересекаясь друг с другом в надмирном пространстве. Так организован фильм Алена Рене «Хиросима — любовь моя».

Герои фильма — красивые молодые люди. Для них реальная радиация — история. И — метафора.

Их любовь — реальность.

Реальность с метафорой, история с современностью то и дело меняются местами. В этом художественный и философский смысл картины.

...Когда за восемь секунд погибает 200 000 человек, что-то происходит с человечностью. Это почувствовали влюбленные. Они ложатся в постель с живым трупом Хиросимы. И пока любят друг друга, разрушают друг друга.

Любовь отравлена радиацией (= дегуманизацией) изнутри. А снаружи она может быть такой красивой и нежной, как изумрудные пространства вблизи от Хиросимы, после того как на город упала первая в истории человечества атомная бомба.

...Когда за несколько десятилетий кряду тысячи людей убивают несколько миллионов своих соотечественников, то не может, в конце концов, не оказаться отравленной и сама человечность.

Достаточно распространенной нормой киноповествования делается, когда фабула и сюжет двигаются на встречных курсах, словно два поезда из школьной задачки. Классика повествования этого рода в прозе «Невероятный случай с Бенжаменом Баттоном» Фитцджеральда Скотта. В чинной буржуазной семье родился ребенок глубоким стариком, который затем молодеет, добивается в жизни всего того, что как бы предначертано всякому порядочному буржуа, и тихо, смиренно угасает в глубоком младенчестве.

Биографическая фабула опрокинута. Человек проживает свою жизнь в обратном направлении. А между тем проживает ее как все, не хуже других. «Общая динамика вещи» состоит в понимании того, что жизнь рядового буржуа предопределена, задана независимо от его воли и его личных устремлений.

Фабула рассказа предельно обыкновенна, а сюжет — остро эксцентричен. Такая конструкция повествования оставляет пространство для авторской интерпретации общественных процессов.

В кино такая наррация представлена в «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса. Но, разумеется, в значительно более ослабленной форме.

На экране жизнь героя начинается с его смерти. Повествование движется, что называется, задом наперед.

Напрашивается вопрос: к чему эта ретроспекция? Почему бы автору не придерживаться хронологического принципа развертывания фабулы?

Потому, видимо, что в этом случае сюжет обретает дополнительную энергию авторской интерпретации судьбы героя.

Известный с первых кадров исход судьбы незаурядного гражданина Кейна, сама оконченность ее оказывается одним из значащих драматических полюсов повествования. Ведь ретроспективно развернутая жизнь героя своим содержанием отрицает этот исход. Перед нами отчаянная борьба недюжинного буржуа (в отличие от дюжинного буржуа у Скотта) с буржуазным уделом. Борьба обреченная.

Сюжетная динамика этой вещи в том, что действие колеблется между яростной деятельностью и небытием. Временной предел судьбы человека, поставленный в самом начале фильма, постоянно атакуется и всё-таки не может быть взят... От великого гражданина остается несколько десятков метров документальной хроники, еще не слишком длинная цепочка субъективных припоминаний о нем его знакомых и оборванная на полуслове ничего не значащая фраза.

Событийная основа может быть нарочито разорванной, как у Феллини в «Сладкой жизни». Или без причинно-следственной логики перемешанной, как в «8 ½».

Стало быть, можно констатировать: авторское кино отвоевывает территорию у Жанра, когда ему удастся сделать значимой дистанцию между сюжетом и фабулой. Это одна площадка для самовыражения автора. Другая — когда удастся обособить время героя, время автора и время зрителя. И вместе с тем наладить между этими суверенными зонами взаимоотражения. Иными словами, игровые взаимоотношения.

В жанровом кино все выразительные средства подчинены задаче отождествления зрителя с героями. Авторское кино, напротив, ищет возможности отчуждения меж ними, а также возможности обособления авторского «я».

В картине И. Бергмана «Персона» подчеркнута время проекции ленты: мы видим то и дело мелькающие в проекторе куски убегающей пленки. Тот же прием находим у Ж. Годара в фильме «В стороне от банды».

В «Часе волка» автор фильма начинает и заключает картину кадрами, где берет интервью у героини. Момент съемки обозначен на экране. Как и момент ее окончания. Внутри этой рамки существует время героев. Вот оно и становится для Бергмана объектом переживания, которое, в свою очередь, трансформируется в инструмент рефлексии. Реальность ощущается автором призрачной, несуществующей. А такая эфемерная материя, как дящееся время, приобретает осязаемую власть над человеком.

Герой просит жену взглянуть на секундомер: как долго может тянуться минута. Он засекает время, и у него перехватывает дыхание, точно он нырнул глубоко под воду. Минута кончается, и он дает волю легким, жадно заглатывая воздух. Он вынырнул из минуты, но в конце концов оказался поглощенным «часом», который и есть волк.

Время — хищник, пожирающий реальность... Таково содержание метафоры, организующей внутренний микрокосм авторского фильма Бергмана.

В его фильмах Время осознается как пространство, как территория, разбитая на зоны, которые конфликтуют и взаимодействуют. Так организована конструкция «Земляничной поляны», где субъективность авторского отношения становится непрерываемой реальностью, где последняя подчиняет себе абсолютно реальную реальность.

Показательны в этом отношении колебания Бергмана между современными и легендарными сюжетами. В «Седьмой печати», в «Источнике» фабульное время линейно и хронологично, но до предела сгущено. Герои могучи и целостны. В завершенном Прошлом живет и действует добуржуазный человек, могучий, верующий, ограниченный объективным временем, но свободный в его субъективном переживании, властный над ним.

Настоящее время, современность в бергмановских фильмах — это воплощение несвободы, преследующей, захватывающей и отчуждающей буржуазного человека. Он может выйти, бежать *из этого пространства*, но не *из этого времени*.

На игре с художественным временем и основаны многие достижения и прозрения авторского кино. Позволю себе проиллюстрировать эту мысль несколькими примерами. В «Затмении» Антониони едва ли не каждый персонаж пребывает в собственном временном пространстве, живет по своим часам, со своим метрономом. Взаимоотношения героев переданы через взаимодействия временных ритмов. Героиня заглядывает к подруге, только что вернувшейся из Кении, и словно попадает в другой мир. Она на мгновение теряется за аф-

риканской маской, выпав из той реальности, в которой до этого пребывала.

Биржа — еще одна временная территория. Ее судорожный, конвульсивный темп бытия сменяется плавно набегающей на боковое стекло самолета землей. Затем — бескрайнее небо, в котором ощущение скорости абсолютно исчезает. Героиня оказывается исключенной из времени, как матери.

Посадка дана на экране столь же продолжительно, как и взлет. Снова перед глазами мелькает раскрученный шар земли, который затем замедляет движение, и взгляд героини упирается в фигуры двух негров, расслабившихся в плетеных креслах.

Смена житейских темпов — важный смысловой момент для Антониони. Потому он их как бы очеркивает. Можно сказать, продавливает. Показателен в этом отношении эпизод возвращения отлучившегося биржевого маклера в свой деловой мир. Это почти ритуальное действие. Мерное и замедленное возвращение многочисленных телефонных трубок на рычажки аппаратов.

Часы индивидов показывают разное время. Метрономы стучат вразнобой.

Мысль о некоммуникабельности людей выражена через несовпадение их временных ритмов, через их взаимное отрицание, через взаимное уничтожение.

Коллизия эта в «Блоу ап» достигает предельной бескомпромиссной остроты. Объективная реальность на экране представлена множеством временных пространств, каждое из которых как будто бы и открыто, а вместе с тем непроницаемо для героя.

Городское дно, карнавальный автомобиль на серой улице, картина друга-художника, антикварный магазин с продавцом — зрителем прошлого, собрание наркоманов, отрешенных и беспечных. Наконец, рамка фотоснимка, на котором запечатлен пустынный уголок парка с целующейся парочкой, — самая непрístupная и непроницаемая реальность.

Фотоувеличение снимка дано как штурм ее — страстный и безнадежный.

Интрига в том, как человек пытается проникнуть в эту мозаичную, полиэкранную реальность, объединить ее в себе, объединить ее собой. Он спускается в ночлежку, покупает в «прошлом» винт допотопного самолета, затягивается наркотической сигаретой. Сигарета не опьяняет, пропеллер не нужен, ночлежка остается в фотоальбоме. Однажды его всё-таки настигла отчужденная реальность: молодая женщина

с фотографии посетила его ателье. Это очень странная встреча. Герой включает проигрыватель, женщина подхватывает ритм джазовой мелодии движением той руки, в которой зажата сигарета. Герой останавливает ее: надо не так, надо в другом ритме — и показывает... Сигарета переходит от мужчины к женщине. Герои на мгновение объединены и сообщены. Обрывается мелодия, и нарушается коммуникация.

Наконец в финале герою удалось войти в реальность, вход в которую прежде был заказан. Его путь снова пересекают ряженные. Он следует за ними на теннисный корт и принимает их правила игры без мяча. Общение и понимание становится возможным ценой отречения от реальности. В последних кадрах фонограмму фильма заполняют удары несуществующего, недействительного мяча. Это торжествует несуществующее, недействительное время. Мы слышим его мерное биение.

В «Певчем дрозде» О. Иоселиани каждодневное существование человека — словно циферблат часов. Жизнь рассечена и испещрена событиями, деловыми встречами, личными делами, повседневными обязанностями. Надо всё успеть и успеть вовремя: ударить в литавры по месту службы (он — оркестрант), появиться на семейном торжестве, встретиться на семейном торжестве и поздравить маму с днем рождения, пересечься с друзьями, переговорить с директором, наладить песню, не забыть позвонить кому-то и снова ударить в литавры по месту дружбы.

Герой волен, как певчая птица, и обусловлен, как минутная стрелка. Его движение по кругу своей жизни не лишено спортивного азарта и импровизационной артистичности.

Катастрофа не там, где ее ждали. Она — на переходе через улицу, на пути с одного деления циферблата на другое.

Фильм таит в себе неприметную, ненавязчивую метафоричность, что прячется в подробной житейщине. В конце концов зрителю приходится смириться с присутствием двух взаимоисключающих тенденций: одна отражает стремление к нейтральности и прозрачности художественной среды (ослабленный сюжет, натуральные интерьеры, актеры-непрофессионалы), другая — к осязаемости этой среды, ее отчетливой суверенности как художественной реальности (притчевая замкнутость и симметрия сюжета, профессиональная работа непрофессиональных актеров).

Подвижность эстетики кино в пределах одного сочинения — это еще одна примета авторского кинематографа. У Иоселиани эта подвижность между документальным и преображающим началами носит скрытый характер. Но индивидуализированным зрителем она не может не ощущаться, пусть и на подсознательном уровне.

В авторском кино важен не только эффект присутствия, но и эффект отсутствия. Важна и динамика взаимодействия обоих эффектов. Задумывая «Певчего дрозда», Йоселиани пояснил, что это должна быть очень грустная история с трагическим финалом. И тут же пообещал, что ни одна слеза не прольется у зрителей. Иными словами, он пообещал сохранить дистанцию между своим героем и зрителем, несмотря на мелодраматизм коллизии. И ему это удалось. Примечательно, как он к этому шел.

Сначала предполагалось дать «отбивки». Для этого планировалось разбить повествование интермедиями, в которых был бы запечатлены быт съемочной площадки и так называемая «кухня творчества». Эти интермедии, по замыслу, служили бы противовесом против именно фотографического искусства кинематографа, его природной натуральности и низкого уровня условности. Они должны были бы внести в сюжет картины значительную дозу условности.

Понятно, что эффект условности в значительной степени, по мысли авторов, был обязан «выпадению» зрителя из сюжетного времени.

В конце концов, такое резкое отстранение сюжетного действия автор посчитал излишним, и он предпочел менее острые приемы отчуждения.

Гия, пробегая по улице, натывается на съемочную группу. Мимходом заглядывает в объектив оставленной оператором камеры. И в застекленный глазок видит ряженных персов, непринужденно переговаривающихся с одалисками.

Гия задерживается на пороге опустевшего ресторана и, обернувшись, видит одинокую фигуру немолодого военного, склонившегося над роялем. Это остаток иной жизни, по-своему сложной и драматичной. Короткий план несколько по-новому освещает и предыдущую сцену, где он был душой компании, а его собственная душа томилась в одиночестве, была столь же неприкаянной, как этот одинокий военный.

Из окна соседнего дома через самодельную подзорную трубу он заглядывает к себе домой... Видит, как комнату пересекает мать, подходит к отцу, что-то беззвучно ему говорит. Родной человек вдруг так далек и близок. Вспоминаешь Пруста. Его герой входит без стука в комнату, и пока мать не замечает присутствие вошедшего, смотрит на нее как бы со стороны и только в этот момент замечает, как она постарела. Оба находятся в том пространстве, которое Пруст называет «миром времени».

Отвлечшись от домашнего телескопа, Гия останавливается у телевизора... Только что забили гол, по экрану медленно ползет повторенное

мгновение. Мир Времени, его пространство становится наглядным, осязаемым.

Деформированная длительность просвечивает событие. Понятно, что не событие задерживает внимание героя. Он смотрит рассеянно-сосредоточенным взглядом. Это опять взгляд в сторону.

В фильме рассыпано очень много не просто эпизодических, но сторонних персонажей. Тот военный у рояля, персы с одалисками в объективе камеры, футболисты на экране телевизора, женщина на операционном столе, молодой человек у доски с формулами. В той или иной степени каждый из них для героя связан с моментом отрешения, выключения из сиюминутной для него реальности. Это выключение из той временной длительности, в которой он существует.

Взгляд в сторону в данном случае — это еще и взгляд со стороны на себя, в себя.

Прием «отстранения» («остранения», по выражению В. Шкловского) может быть резким, острым — как задумывалось тем же Иоселиани в начале работы над «Певчим дроздом», а может стать незаметным, подспудным — как это случилось уже в снятом фильме.

Предпочтение может отдаваться автором то более условной временной конструкции, то менее условной. И дело вовсе не в особой кинематографичности одной из них. В природе киноповествования, как свидетельствует вся история мирового кино, в равной степени заключены и «реалистическая», и «формотворческая» склонности. Можно утверждать, что условный по-театральному искус так же силен для кино, как искус безусловный, фотографический.

Отсюда следует, что специфической особенностью кинематографа является не одностороннее движение его эстетики в том или ином направлении, но широта и резкость амплитуды колебаний поэтики кино между реалистической и формотворческой тенденциями.

В обоих случаях и безусловная условность, и условная безусловность дают автору решить важную конструктивную задачу: вычленив запечатленную реальность из эмпирии и заключить ее в особый временной микрокосм.

Это та зона, в пространстве которой автору и зрителю позволено рефлексировать и интерпретировать реальность на свой страх и риск. В этом же пространстве Автор и Зритель могут позволить себе роскошь вступать в эмоциональный обмен ощущениями и в интеллектуальный

диалог. Тут, правда, важен не только масштаб личности Автора; важна личностная одаренность Зрителя, которая не то же самое, что образованность, опытность, компетентность.

Фильмы Иоселиани просты по языку, но сложны для восприятия не в меньшей мере, чем картины Тарковского или Алена Рене, совсем не простые по форме.

Если жанровое кино требует от своего зрителя сопереживания и сострадания своим героям и антигероям, то кино арт-хаусное настаивает на необходимости напряженной рефлексии, на переобдумывании и перерешении традиционных представлений о жизни, о ее смысле, о собственном предназначении.

В XX в., как никогда прежде, оказались тесно и крепко завязанными в один узел мифологическое подсознание толпы и художественное мышление одиночек. Отсюда и нервозность людей культуры.

К середине 1960-х Автор не то чтобы победил Жанр, но отвоевал у него значительные территории. На просторах кино утвердились авторы со своими художественными мирами: Висконти, Бергман, Антониони, Феллини, Годар, Трюффо, Куросава, Тарковский, Коппола, Форман.

Жанр смог ответить на это бурным развитием «мыльного ТВ», буйным производством мюзиклов, новой волной вестернов, ну, и, разумеется, индустрией блокбастеров.

Со своей стороны Автор укрылся в триеровской «догме».

Тут примечательно не только поляризация двух стихий, но и собственно примеры их взаимодействия.

Самые яркие примеры — Боб Фосс с его авторскими мюзиклами «Сладкая Чарити» и «Весь этот джаз», Фрэнсис Коппола с «Крёстным отцом», Триер с «Танцующей в темноте» и с «Антихристом», Дэвид Линч с «Твин Пиксом».

Телевизионные форматы уже стали полем битвы между Автором и Жанром. В частности — сериальная продукция. Сюда мало-помалу сдвигаются арт-хаусные амбиции серьезных кинематографистов.

Новым технологическим вызовом для арт-хаусного кино станет в XXI в. формат 3D. Способно ли оно использовать эту технологию в своих художественных интересах? Иными словами, сможет ли Автор новый инструмент мифотворчества задействовать в решении своих эвристических задач?

Есть над чем поломать голову исследователям в ближайшем будущем.

Примечания

¹ *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 10.

² *Мировое древо.* Вып. 2. М., 1993. С. 28.

³ Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. С. 123 (Курсив мой. — Ю. Б.).

⁴ Там же. С. 92.

⁵ Там же. С. 138.

⁶ *Жермен Дюлак* — там же. С. 170.

⁷ Там же. С. 118.

⁸ *Рене Клер* — там же. С. 264.

⁹ *Тьяннов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 322.

Екатерина Сальникова

Низкое не внизу, высокое не наверху (Культурный статус и тенденции театра XX века в контексте повседневности)

Как мы уже отмечали в статье первого тома, Новое время существенно понизило значимость традиционной культурной вертикали. Конечно, она не была полностью нивелирована, однако потеряла изрядную долю своей сакральности, перестала быть безотносительной и уже не могла претендовать на абсолютную значимость. Человечество всё больше предпочитало горизонтальные векторы движения, горизонтальные взаимосвязи. Освоение земных пространств, ранее недоступных, а то и вовсе неведомых, отмена сословного общества, развитие институтов гражданского общества и демократии, отмена классицистского канона и развитие срединных, внежанровых форм в искусстве — всё это уводило прочь от переживания контрастов или взаимозависимостей высокого и низкого.

Однако к XX в. и горизонтальные векторы структурирования и видения мира обнаружили свое несовершенство и недостаточность для удовлетворения потребностей индивида и общества. А потребности эти постоянно менялись и в некоторых своих параметрах разрастались. Отдельный рядовой индивид стал больше мочь, больше сметь, большего внутренне требовать от общества, от земной жизни, у которой, по всей видимости, вряд ли есть продолжение по ту сторону смерти.

Мир оказался бесконечным, лишенным абсолютного центра, абсолютного авторитета и, соответственно, лишенным безотносительного верха и низа, высокого и низкого. Обнаружилось, что освоить такой мир с помощью непосредственного физического восприятия невозможно, при всём необоримом желании человека. Иметь ясность по поводу высокого и низкого, красивого и безобразного, серьезного и смешного, чистого и грязного, тоже чрезвычайно сложно. Такая ясность, если и возникает, то ненадолго; она заведомо призрачна. Посюсторонний мир не способен удовлетворить индивида, а потусторонний мир превратился в ходе научных и технических революций в некую фикцию ритуально-академического сознания.

Окончательно запутал и разрушил традиционный канон высокого и низкого Зигмунд Фрейд. Его интерпретация индивида в работах «Толкование сновидений», «Психопатология обыденной жизни», «По ту сторону принципа удовольствия» и других заставила окончательно распрощаться с пониманием человека как души и тела, находящихся в конфликте или гармонии¹. Фрейд сделал мощный акцент на сексуальности, которая рождается и умирает вместе с индивидом, влияя на всю его жизнь, его эмоциональное и физическое состояние, его фобии, устремления, логику поведения. Концепция сексуальности как фундамента личности, ее характера и ее судьбы, устранила традиционное представление о телесном низе. Этот низ оказался основой основ индивидуальности и ее проявлений на протяжении всего жизненного пути. Значит, это уже не низ. А принцип удовольствия, трактованный Фрейдом-медиком и Фрейдом-философом, претерпел в XX в. популяризацию, превращение в спонтанную неофициальную идеологию массового потребления и массовой культуры развлекательного типа. Сексуальность предельно повысила свой статус и, можно сказать, была в некоторой мере фетишизирована, сакрализована профанным миром и попала в разряд высокого.

Понятие же подсознания, подсознательного послужило пересмотру представления о душе. Она больше не противопоставлялась телу и не возвышалась над ним символически, будучи внутри телесной оболочки. Душа оказалась вертикально организованной и разделенной на два уровня — сознания и подсознания, *того, о чем человек думает и думает, что думает, и того, что человек думает на самом деле, часто не отдавая себе в этом никакого отчета*. Контролируемые, осознаваемые эмоции на том уровне, что повыше, и неконтролируемые, неотслеживаемые, исходящие откуда-то из недр души и тела в их синкретизме, — вот обнаруженная новая вертикаль, заключенная внутри человека и определяющая состояние его микрокосма. Подсознание таит в себе объяснение работы сознания, внешних проявлений индивида. Подсознание — это пространство сокровенного, иногда отвергаемого сознанием, пространство тайного, запретного, но зато подлинного, истинного. Внизу, где-то в глубинах человеческого нутра располагается нечто повышено значимое, скрыто актуальное для личности. Этот душевный низ находится не внизу, а в глубине, в бесконечности тайн, которая теперь понимается как внутренний мир личности, вполне аналогичный новому образу микрокосма — бесконечной и загадочной вселенной.

В сходном русле развивается и история техники аудиовизуального отображения и моделирования. Начинают появляться «магические»

коробочки, внутри которых или с помощью которых можно увидеть то, что далеко в пространстве или даже во времени: фотоаппарат, телевизор, видеокамера, компьютер, сотовый телефон с функцией видеокамеры и пр. Они предлагают освоение мира не по духовной вертикали, когда внутренняя концентрация переживаний должна восполнить и заменить полет ввысь и непосредственное общение с Господом. Но и не по традиционной горизонтали, когда человек воспринимающий реально пребывает и перемещается в том самом мире, который воспринимает всеми своими чувствами. Если в повседневный обиход миллионов, в жизнь обычных рядовых пользователей компьютеры и прочая сложная электроника входит лишь в конце XX столетия, в узкие профессиональные сферы военной элиты, делового сообщества, деятелей науки и искусства многие технические новшества попадают на несколько десятилетий раньше. Так что можно считать, что тенденции повальной компьютеризации и технической визуализации, ставшие массовыми и очевидными к последним двум десятилетиям ушедшего века, популяризовались и набирали силу уже с середины века.

Доминирующим оказывается движение углубления, внедрения, дистанционного погружения воспринимающего с помощью зора и сознания в тот мир, который заключен внутри волшебной коробочки и вне которого находится человек смотрящий. Не важно, куда смотрит теперь глаз человека — вверх или вниз. Он смотрит внутрь корпуса, где живут отображения мира или миров, реальных или фантазийных, находящихся высоко или низко, далеко или близко, не принципиально где именно. Глаз смотрит в объектив фото или видеокамеры, в экран телевизора или компьютера, в экранчик банкомата, мобильного телефона, навигатора или чего-либо иного.

Издrevле человечество выделяло зоны переходности, точки общаемости поюстороннего мира и потустороннего мира. Такими зонами или пунктами могли видеться колодец или подземелье, пещера или дупло, вход на чердак или темная чаща по ту сторону солнечного луга и т. д. В пространстве современной цивилизации зоны переходности порядком растратили магическую сакральность, зато обрели техническую эффективность и общедоступность, превратились в средства ежедневного пользования. Разнообразные экраны выводят «картинки» бесконечных миров, к которым подключены средства коммуникации и запечатления.

И эти экранные зоны переходности множатся, завоеывая всё новые зоны повседневной среды обитания людей. Дóма и в офисах, в больницах и банках, магазинах и ресторанах, в автомобилях и метро,

на вокзалах и в почтовых отделениях — повсюду разбросаны зоны общения с иными информационно-образными мирами. И поскольку эти зоны подразумевают на данный момент жесткие контуры входа, их будет правомерно обозначить как *порталы* (тем более что именно этот термин взят на вооружение виртуальностью электронного типа).

Важно то, что потусторонние информационно-образные миры доступны взору воспринимающего — и только взору, если говорить о непосредственном контакте. Если же вести речь о дистанционном управлении, то оно во многих случаях вполне возможно. Информационно-образные миры сегодня в большинстве своем обладают соответствующей навигацией и рассчитаны на интерактивное взаимодействие с живым человеком. Но сам человек в своей психофизической телесности не доступен этим мирам, поскольку они ведут отраженное, укрошенное, лишенное органической материальности существование. Они — техническое неодушевленное чудо. Оно может воздействовать на человека лишь при участии другого человека, который активирует эти миры. «Человек — информационно-образный мир — человек» — такова схема возможного взаимодействия, к которому с каждым десятилетием XX в. всё больше и больше привыкал человек. Эта схема победила окончательно к XXI столетию и теперь является повседневным принципом для масс.

Характерно то, что человек-создатель и человек-активатор, являющиеся отправными пунктами данной схемы, часто не видны человеку-пользователю, человеку, на которого так или иначе направлено воздействие. Поэтому на уровне непосредственного восприятия ему кажется, что он взаимодействует исключительно с механизмом как таковым. По другую сторону «коробки» с информационно-образным миром, где располагается или располагался в прошлом другой человек, восприятие user'a не достигает. Оно углубляется в информационно-образную бесконечность.

А бесконечность, когда она хотя бы в какой-то форме, допустим, виртуальной, доступна для индивида, — это хорошо, это позитивная категория. Значит, углубление в бесконечность посредством восприятия виртуальных миров — это нечто возвышающее, т. е. высокое. Траектория взгляда, география означенной ситуации не выражают их сущности, т. е. возвышения. Внедрение посредством взгляда, визуального восприятия, не есть погружение, ассоциирующееся с движением вниз, в некие недра. Нет, это скорее вознесение, не сакральное, однако генетически соотносимое именно с сакральным вектором преодоления земной тяжести и земной бренности. Одним словом, культура XX в. наращива-

ет количество и важность того высокого, которое не наверху и не внизу. Оно перед человеком, перпендикулярно его взгляду, во многих случаях идущему параллельно земной поверхности. Оно по ту сторону непосредственной обыденной реальности, которая окружает человека в виде соседей по креслам в зале кинотеатра, домашней мебели, мизансценированной вокруг телевизора и видеомагнитофона, деловых вещей, посуды и безделушек на письменном столе, куда в конце XX в. водрузится персональный компьютер.

Тело как неделимая целостность пускай и дальше сидит за столом, идет по улице, останавливается в вестибюле метро. А отдельные сенсорные элементы тела, будь то зрение или слух, осуществляют перелет, перенесение в те образно-информационные миры, в те далекие (а потому модифицированные с помощью электронной визуальности) или смоделированные искусственно и являющие условную реальность фрагменты бесконечного мироздания, которые необходимы душе индивида на данный момент. Повседневная близлежащая реальность подобна куску сыра с дырами-порталами, дырами-экранами, позволяющими преодолеть границы материи, данной в непосредственном тактильном ощущении, и перенестись — погрузиться, окунуться, нырнуть, ворваться — в информационно-образные измерения, предельно расширяющие границы дистанционного взаимодействия человека со Вселенной.

Из всего сказанного выше логически следует, что человек как тело, как повседневная физическая модель, и сама его повседневность по эту сторону экранных миров, уж никак не относятся к высокому. Или всё-таки относятся иногда и условно? Социокультурные имперсональные силы XX в. выдвигают ряд условий, которые должны помочь преодолеть это удручающее правило о «невысоком» реальном мире и человеке.

Реклама культивирует идеальное, прекрасное и стерильное, сексуальное и нестареющее тело, способное быть исключительно высоким и возвышающим. Из повседневности педантично изымаются лишние напоминания о телесном низе и обыденном низе, т. е. грязи и мусоре. XX в. постепенно приходит к идее чистой и прекрасной кухни, идеально блистающего и благоухающего туалета, надежном упаковывании и изоляции всяческих отходов. Грязи не место в повседневности, грязи как будто не должно быть вообще. В идеале у человека и его жизнедеятельности не должно быть низа. Их реальное неустранимое наличие воспринимается как проблема, которая нарушает потенциальную гармонию.

Медийное пространство, потребительская индустрия, массовое сознание и сама атмосфера жизни фетишизируют социальный и финансовый успех — взлет вверх по социальной лестнице, который предель-

но расширяет не виртуальные возможности индивида. Надо забраться повыше, чтобы развить большую экстенсивную динамику в освоении вещей, удовольствий, неэкранных зрелищ посюсторонней реальности. Вертикальная стрела социального взлета — всего лишь подставка для движения отнюдь не вверх и не вниз, а вдаль и вишьрь. Впрочем, идеология политкорректности, торжествующая в конце XX в., признает право бедных быть бедными, некрасивых быть некрасивыми, морально узаконивая пребывание внизу общественной пирамиды — как бы не вынужденное, а якобы добровольно избранное в качестве нормальной жизненной позиции. А ведь о вкусах не спорят. Согласно логике политкорректности, нехорошо считать социальный низ действительно низом. Он не низ, не низкий и не унижающий. Он вообще не внизу, он вокруг нас или вас, в зависимости от индивидуального самоощущения. А раз вокруг, значит, он такая же нормативная реальность, как и всё остальное, на одном уровне с человеком.

Христианский рай заменяется культурным раем, который относится не к будущей судьбе индивида, а к общему культурному прошлому. Чем более древними являются вещи и произведения искусства, тем более они ценятся символически и финансово, тем они выше и сильнее способны возвысить их владельца или пользователя. Возрождающиеся и варьирующие стили прошлого, будь то античная классика, готика, барокко или модерн, существенно перевешивают значимость и популярность конструктивизма или хай-тека, претендующих на культивирование образов настоящего и будущего.

Впрочем, есть и другой вариант высокого — актуальное, модное, новое. То, что очень современно, концентрированно современно, устремлено в будущее. Новости — это нечто весьма и весьма высокое, потому что актуальное, очень нужное современности, текущему моменту и тому моменту, который идет следом. Новости — это то, что современно в современности, являя квинтэссенцию жизненности в жизни. Это то, что символично. И то, что служит навигации индивида и общества в бесконечности, на перевале из ближайшего прошлого в ближайшее будущее.

Соответственно, низкое — это неактуальное, не модное или старомодное, устаревшее. Низ — это щель между большим прошлым, успевшим стать уважаемым культурным явлением, и малой современностью, которую не возьмут в будущее, которая до будущего не доживет. Страшно провалиться в эту щель небытия, неупоминания, невостребованности, безызвестности. Страшно выбыть из всех информационных полей. Ведь в информационном обществе индивид — это информация, как и всё остальное.

Человеческая память и культурная память — вот те реальные, достигаемые «носители» информации, где способно остаться что-то от индивида, которого уже нет, или от индивида, которого не могут знать все, т. е. человечество в общем и целом. Как управлять временем, максимально растягивать время и пространство своей если не физической, то духовной, образно-знаковой циркуляции в мире тех, кто смотрит, слушает, воспринимает, перерабатывает информацию? Эту проблему ежесекундно решает визуальная культура XX в., интенсивно развивая формы запечатления, хранения, трансляции информации. Этой же проблемой озабочен социум.

А что в таком контексте являет собой театр?

Старомодно-высокое «здесь и сейчас»

Театр, выживший в XX в. вопреки прогнозам адептов новых, технических искусств, являет своего рода вызов, дерзкий демонстративный акт сопротивления тем проблемам, о которых только что шла речь и которыми одержим XX в. В силу своего древнего, дотехнического фундамента театр всегда немного старомоден, наивен, примитивен. Приверженцам современной высоко технизированной культуры театр может казаться низковатым. Он всегда не поспевает за стремительным прогрессом.

В основе своей театр являет демонстрацию того, на что способен человек, не оснащенный сложной машинерией. А если и оснащенный, то не пускающий ее дальше сугубо технических работ, «физического труда». Театр не позволяет машинерии сливаться воедино с телом образов, с художественной материей своего искусства, как бы отдельные приспособления ни были нужны для создания зрелища. Позиция нормального театрального искусства — неучастие в гонке технического прогресса. Театр отводит технике роль скорее чисто практическую, т. е. невысокую, в системе своих эстетических координат.

Театр продолжает не бояться незапечатления и даже более того — отрицать ценность запечатления на какой-либо стабильно существующий информационный носитель. Потому что нельзя ухватить мгновение, остановить время, манипулировать ходом времени.

Согласно театральному миропониманию, настоящим, доподлинным, истинно ценным является то, что происходит здесь и сейчас и не может быть повторенным точь-в-точь, замороженным, законсервированным. Ценно лишь неповторимое, невозпроизводимое в искусственных материалах живое взаимодействие исполнителей и живое их восприятие живым зрителем, живой сегодняшней аудиторией. В ту эпоху, когда

нарастающий вал визуальной технической культуры ищет всё более надежные формы приобщения тленного и преходящего к вечности, театр продолжает настаивать на прелести и высшей значимости настоящего, преходящего, неповторимого. Театр — это искусство, свободное от панического ужаса перед смертью, перед конечностью земного бытия, перед неостановимым ходом времени.

Театр по-своему проигнорировал и проблему различия между уникальной моделью и тиражностью, копированием, массовизацией. Спектакль, который играют много раз, есть модель, которую создают снова и снова «из ничего», это многократно создаваемый, рождаемый первый экземпляр, единственный экземпляр, “hand made”, эксклюзивный продукт.

По принципу существования в категориях «здесь» и «сейчас» театральное зрелище — это нечто вроде «прямого эфира», который всегда более ценен и драматичен, нежели уже состоявшаяся запись, не имеющая шансов оказаться непредсказуемой.

Повседневная действительность XX в. бурно развивает формы массовой занятости. Люди находят и изобретают всё новые и новые дела. Этих дел становится столько, что множество людей круглый год живет «в очень плотном графике». Но при этом сей график гибок, подвижен. Всё, что можно, оставляется на волю индивида, свободного варьировать время, когда ему удобно делать покупки, общаться, отвечать на корреспонденцию и т. д. Но есть в этом море свободных вариаций «час X» — особо важные даты, дни, часы, которые нельзя отложить, перенести, сварьировать. Нельзя встречать Рождество, Новый год, отмечать дни рождения тогда, когда это тебе «удобно». Нельзя являться на торжественные приемы, свадьбы, юбилеи, открытия важных учреждений или мероприятий тогда, когда удобно, когда получится, когда будешь проезжать мимо. Нельзя приходить на деловые свидания «во второй половине дня», «в другой раз», «как-нибудь на неделе». Есть моменты, когда определенные люди должны одновременно оказаться все на определенных территориях по определенному поводу. И такие события периодически врывались в обыденную жизнь на протяжении многих веков.

Личное общение глаза в глаза, прямой тактильный контакт, присутствие в одном помещении, на одной местности — необходимая составляющая культуры, еще не вступившей в эру массовизации. После того, как это вступление состоялось, массы стали получать всё новые возможности дистанционного присутствия, дистанционного восприятия и потребления. Столько людей, сколько одновременно могут смотреть телепрограмму или фильм в кинозалах, не могут смотреть один и тот же спектакль. Как не могут оказаться на одном и том же важном

светском или политическом событии, будь то бракосочетание королевских особ, переговоры глав государств, открытие Олимпийских игр и т. д.

Спектакль — нечто аналогичное, это важное, в каком-то смысле деловое свидание и светский раут сразу. Живые люди, актеры, пришли в определенное время, в определенное место, чтобы там сделать, показать, сказать нечто важное вам и тем, кто находится с вами и с ними в одном пространстве. Недистанционное восприятие, недистанционное взаимодействие подразумевает, что повод очень значителен. Поводом же является то художественное содержание, те смыслы, которые создаются прямо при зрителях исполнителями и демонстрируются в надежде на зрительскую душевную реакцию, на то, что произойдет некий энергетический обмен сцены и зала, воздействующих и воспринимающих.

Одним словом, театр как таковой — очень высокое искусство в ряду других динамических искусств XX в. Впрочем, всё дело в том, что он никак не может полностью встать в этот ряд.

Что же происходит в искусстве театра с пониманием высокого и низкого, и актуальны ли вообще эти понятия?

Авторский взлет и проникновение

Можно сказать, что в своих традиционных смыслах высокое и низкое в театре утрачивают свою актуальность. Но тут же обретают более сложные и подвижные координаты и нюансы.

Эпоха индивидуализма, такой, какой она сформировалась в ходе Ренессанса и развивалась в Новое время, достигает своего апогея в искусстве XIX столетия. Всё, что связано с неповторимым, демонстративным и непримиримым индивидуалистическим началом, расценивается как высокое искусство, высокое творчество. Театр, согласно своей природе обязанный обращаться к сегодняшнему зрителю, к реальному современному человеку, и обращаться так, чтобы тот понимал с первого раза то, что ему показывают со сцены, — всегда имеет тенденцию к большей консервативности, нежели другие искусства. Спектакль нельзя репетировать в стол или класть на полку в ожидании новых поколений, которые дорастут до этого сложного и глубокого искусства.

Однако театр — особенно пока не родился кинематограф и не сформировалось авторское киноискусство — был искусством, буквально созданным для того, чтобы показывать конфликты и облекать в живую плоть и кровь идеи, метафоры, настроения. Поэтому при обострении всех общественно-социальных, психологических, мировоззренческих

конфликтов во второй половине XIX в., при нарастании глобального кризиса патриархальных устоев и классических ценностей, кризисе традиционных эстетических законов, театр не мог плестись в хвосте культурной истории. Он пошел за более революционной литературой, предназначенной хотя бы чисто теоретически для постановки на сцене, т. е. за драматургией, которая, по сути, явилась сценарием театра будущего, «бумажным театром», подстегивавшим многие сценические реформы, рискованные эксперименты, рождение новых творческих организмов.

XX в. в театральной сфере начался раньше времени. Вторая половина XIX в. стала эпохой рождения так называемой новой европейской драмы — авторской внежанровой драматургии, создаваемой не по правилам, не по канонам и ремесленным клише, а по велению художественных и общественно-социальных рефлексий автора-сочинителя.

Драматурги чувствовали, что мир готов радикально измениться, что жизнь в очередной раз сходит с привычной колеи и устремляется к непредсказуемым событиям, законам, принципам человеческой активности и самоощущения. И передавать в своих пьесах необходимо именно это — попадать на болевые точки действительности, внедряться в социальные и психологические конфликты, которые определяют самочувствие личности и общественную атмосферу. Думать надо не о том, как написать пьесу складно и вкусно, а о том, как донести до публики те смутные ощущения, те открытия, те новые знания о бытии, которые только что осенили драматургическое сознание. И какую форму обретут эти духовные актуальности автора, ему, автору, и решать. Впрочем, он не столько решает, сколько прислушивается к велениям тех смыслов, с которыми работает, и послушно идет за ними, невзирая на странности результатов.

Так будет с авторской драматургией на протяжении всего XX в. Это пласт театральной культуры, который очевидно занимает самую высокую ступень высокого театрального искусства. Ибсен, Стриндберг, Шоу, Гауптман, Гамсун, Метерлинк, Пиранделло, Чехов, Кроммелинк, Брехт, Ануй, Сартр, Беккетт, Пинтер, Ионеско, Мрожек, Жене, Фрил...

Однако в высокой авторской драматургии и режиссуре имеют место и другие эстетические примеси. Их неправильно было бы именовать «низкими». Но слеплены они отнюдь не из авторского теста. В пьесах Метерлинка можно увидеть художественную преемственность с французским средневековым театром, а у Брехта — с немецким средневековым и возрожденческим, при всех его декларациях о заимствовании у китайской культуры. Пиранделло, как и режиссура Джорджо Стрелера, неотделимы от традиций комедии дель арте, а также от традиций итальянской культуры в целом. Скандинавская драматургия — очень скан-

динавская по духу, в ней прямо-таки чувствуется упрямство и долготерпение людей, веками борющихся с природой, и слышится шум холодных волн, бьющихся о высокие скалы.

Мы, созерцая историю мирового театра из России, можем сколько угодно находить в драматургии Чехова или Леонида Андреева обще-европейские корни. Но весь мир ценит и любит эту драматургию за ее «русскость», за ее принадлежность к российской культуре. «Русские сезоны» Дягилева получили грандиозное признание в Париже и многих странах Европы в 1907–1913 гг., отечественный новый балет покорила Европу, с одной стороны, в силу общеевропейской актуальности формосодержательных аспектов. Это был балет эпохи модерн, чьи эстетические свойства сохраняли в значительной мере наднациональную универсальность. Его авторская режиссура и тенденция к драматизации танца делали его новаторским, в духе нового авторского искусства зрелища нового века. С другой стороны, он был интересен своим национальным колоритом, а — вернее игрой с разными национальными колоритами, что тоже окажется большой театральной тенденцией всего XX в.

Оскар Уайльд мог писать «Саломею» на французском, как и на любом ином языке. Но всем тем, кто интересуется Уайльдом и театром, ясно, что это абсолютно английская пьеса. И можно спорить лишь о том, сколь значимы в ней ирландские нюансы. Пьесы Бернарда Шоу с успехом шли и идут на подмостках разных стран, но он недаром назвал три свои пьесы «экстраваганцами», — так же, как назывался особый тип представления в английской театре XIX в., сочетавшем доавторскую пантомиму, феерию, фарс и то, что сегодня мы назвали бы «фэнтэзи». Элементы экстраваганца имеют место во многих пьесах Шоу, и это их принципиальное английское качество, без которого драмы-дискуссии, драмы — публицистические высказывания смотрелись бы совершенно иначе, а главное, — по-другому бы прочитывались. Гордон Крэг пытался осуществлять свои театральные фантазии в разных странах, в том числе чуть было не поставил «Гамлета» в России, в МХТ. Но в его почерке всегда ощущалась генетическая связь с дохристианским искусством Англии, с кельтскими языческими корнями, с ощущением пластической формы саксами, наконец, с английским вариантом барокко в духе Иниго Джонаса. У Пинтера и Беккетта продолжает пульсировать та ироническая энергия, которая переполняла мир Томаса Лав Пикока, Стерна, Льюиса Кэрролла и являла собой специфически английский «авторский юмор» и предвосхищение эстетики абсурда.

Когда творческой личности недоставало ощущения родной национальной культурной традиции, следовало обращение к глубинным

пластам культуры, сформировавшимся еще до становления наций и в опосредованной форме, составившей часть фундамента всего дальнейшего культурного процесса. Если многие живописцы обращались к внеевропейской культуре, будь то Пикассо с его интересом к африканскому искусству, или Гоген с его интересом к туземной культуре островов Карибского моря, американка Айседора Дункан углублялась в древнегреческие традиции танца, освобождаясь от канонов классического балета и традиций светской танцевальной культуры.

Иными словами, драматургия, а часто и режиссура второй половины XIX—XX в., выявляя универсальные для европейского континента ситуации и конфликты, обострила национальные эстетические особенности, акцентировала национальную специфику искусства. О чём авторы пеклись специально или же не помышляли совсем. Но так происходило. Надличностная, имперсональная стихия культуры должна была как-то проявиться. В своей творческой активности, связанной с созданием беспрецедентно новых форм и смыслов, авторы не могли совсем уж ни на что не опираться, кроме самих себя. Высокое авторское начало опиралось на высокое внеавторское прошлое культуры, на те художественные традиции и свойства национального темперамента, которые невозможно ни при каких обстоятельствах счесть низкими. Высокое авторство с опорой на великие толщи культурных смыслов и форм — таков принцип, лежащий в основе новой европейской драмы.

На рубеже XIX—XX вв. происходит окончательное оформление авторского режиссерского театра. Как писал Борис Зингерман, «режиссеры-новаторы начали с того, что отказались от сотрудничества с профессионалами, поставщиками рутинного, ловко скроенного репертуара и предоставили подмостки большой литературе»². Режиссеры перенимают у новой высокой драматургии и развивают дальше свободу авторского замысла, эксперимента, поисков решений, которые еще никто не применял. Авторская режиссура подразумевает целостную индивидуальную концепцию спектакля. Причем эстетика спектакля, правила создания и восприятия игровой реальности могут быть всякий раз абсолютно новыми. Никаких канонов, никаких принципов, которые следует закреплять за художественной материей своего индивидуального театра раз и навсегда или, во всяком случае, на период жизни одного поколения режиссеров и актеров одной труппы, теперь нет. Эстетика спектакля обязана создаваться всякий раз «с нуля», с чистого листа, так, чтобы это представление было, по возможности, уникальным формосодержательным явлением.

Только на первый взгляд эстетика Московского художественного театра представляет некоторую однородность: поэтическая историческая драма «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого и жестокая реалистическая деревенская драма Л. Толстого «Власть тьмы», атмосферный Чехов и синтез натурализма с неоромантизмом у Горького в «На дне», утонченный символизм Метерлинка в «Синей птице» и экспрессивный трагический символизм Леонида Андреева в «Жизни человека». Театр постоянно делает эстетические зигзаги, радикально меняет направления поисков, ищет драматургическую основу, не похожую на те пьесы, которые уже принесли театру успех. По сравнению с декларированным Андре Антуаном принципом либерального эклектизма, МХТ продвинулся еще дальше, поскольку полностью игнорировал понятие эклектизма как такового. Эксперименты, творческий риск, потребность изумляться происходящему вокруг и изумлять своим искусством — это высокая позиция режиссера-художника, режиссера-создателя уникальных сценических миров. Эклектизм не может быть понятием, относящимся к целому ряду внутренне автономных произведений театрального искусства, так как нет более обязанности сохранять стилистическую и смысловую однородность, единообразие на протяжении больших временных периодов, в рамках целых творческих биографий. Эклектикой может быть названа лишь художественная манера режиссера в пределах одной постановки.

Субъективно-игровое высокое и низкое

Итак, правилом театра XX в. является понимание высокого и низкого как начал субъективных, переменчивых, условных. И высокое, и низкое по-своему многослойны, лишены монолитности. В постановке «Федры» Расина Александр Таиров в 1922 г. совершал прорыв от классицистского понимания высокого, воплощенного в стихах Расина, к высокому в понимании древнего мифологического сознания, черты которого сохранялись в сюжете и архетипах трагедии. Воскресить же это древнее переживание трагических страстей Александр Таиров и исполнители главных ролей, Алиса Коонен и Николай Церетели, могли, видимо, благодаря пребыванию внутри трагической революционной эпохи. От нее они как бы «поднимались» к новым ступеням трагического, т. е. опускались в те трагические бездны, которые были одна другой дальше от современности во времени.

Адольф Аппиа, швейцарский сценограф и театральный мыслитель, создает замыслы декораций, предельно свободных от частностей

обыденного земного мира. Неслучайно и обращение Аппиа к музыке Вагнера, работа над эскизами к постановкам «Золота Рейна», «Тристана и Изольды» в 1890-е гг. Декорации подразумевали образ древнего, доцивилизационного пространства, грандиозной Вселенной, лишенной опознавательных знаков исторических эпох. От величия вагнеровской музыки, по Аппиа, следовало совершать взлет к величию макрокосма в его наиболее универсальных параметрах. Если в России слушали «музыку революции», в Западной Европе слушали музыку предостережения глобальных катастроф, музыку приближения первой Мировой войны, распада классического сознания, сексуальной революции начала XX в. Неслучаен взаимный интерес Аппиа и Эмиля Жака-Далькроза, работавшего над созданием системы физических действий, которые служат реорганизации всей психофизической жизни индивида, его самоощущению, восприятию искусства, открытию в нем творческого потенциала. От тела, такого, какое оно есть у человека вне наслоений классических балетных или классических светских норм движения, Эмиль Жак-Далькроз предлагал совершать восхождение к новому телу и новому душевному состоянию и духовному наполнению.

Джордж Баланчин (Георгий Баланчивадзе), реформируя классический балет ради освобождения его от устаревших наслоений и излишеств, «устранил то, что в классическом балете было исторически переходящим, а именно — зрелищно-декоративный ряд, и сохранил, даже обнажил главное — его конструктивную основу»³. Однако традиционно пышный, многодетальный зрелищно-живописный ряд всегда был призван подчеркивать величие «высокого искусства» балета, акцентировать его поэзию и грандиозность. Баланчин же увидел в этом тряпичность и старомодную мишуру, которые как раз высокий классический балет принижают, мешая ему быть вечным.

Вообще в XX в. идет борьба с чужим высоким, которое расценивается не столько как низкое, сколько как лишнее высокое, мнимое высокое, устаревшее высокое и временами опасно гедонистическое. Известнейшее сравнение театра с монастырем у Станиславского и идеи так называемого «бедного театра» у Ежи Гротовского, при всех различиях этих режиссеров и их систем, принадлежащих разным эпохам, несут в себе нечто объединяющее.

Чем более честный и современный театр хотели создать единомышленники, режиссеры и актеры, тем дальше от высокого академизма, высокого антуража, излишеств богемности или светскости они должны были отойти. Для Ежи Гротовского характерно многое из того, что было характерно и для раннего МХТа. Только к перманентным лаборатор-

ным опытам в сфере сценического самочувствия и построения целостного действия прибавились неустанные поиски новых принципов во взаимоотношениях актеров со зрителями, действия спектакля — с пространственной средой, не являющейся специализированным театральным залом.

Высоким и низким в театре XX в. является то, что посчитает необходимым «назначить» режиссер в контексте своего мировидения в настоящем, в рамках конкретного зрелищного произведения. Столкновение и художественный диалог высокого и низкого в рамках целостной формы периодически оказываются необходимым условием для полноценного театрального высказывания.

В постановке «Гамлета» в Театре на Таганке у Юрия Любимова тяжелый вязаный занавес, движущийся по сцене в разных направлениях, выполнял функцию обозначения перемен места действия и в то же время являл образ судьбы, властно меняющей жизнь и отбирающей жизни. Гертруда делала себе косметическую маску, и эта маска в контексте развития действия читалась как лик смерти. В инсценировке Любимовым повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...» Боровский создавал подвижные конструктивные блоки из досок, которые могли становиться чем угодно, вплоть до кузова грузовика, перевозящего военных. И эти доски, многократно преобразующиеся на протяжении спектакля, передавали ощущение бытия, которое необходимо заново собирать буквально по досочкам. И жертвовать ради этого тоже необходимо «по досочке» с человека — по одной жизни с человека, по одному энергетическому выплеску с «души населения».

Някрошус в «Трех сестрах» превращал цитату из «Лебединого озера» в пластический фарс, в метафору ханжеских общественных норм. Танец маленьких лебедей, исполняемый неуклюже, в черных сапогах, посолдафонски, выглядел как проявление тотальной низости жизни, некрасивой, негероической скованности индивида, обязанного не просто оставаться несвободным, но изображать при этом гармоничное «парение».

В другой сцене той же постановки посуда на столе и поедание пищи оказывались трансляторами предсмертной хроники бытия героя. Перед тем как отправиться на дуэль, Тузенбах усаживался за стол, уставленный тарелками с едой, и начинал педантично и торопливо есть. Выглядело это жалко, нелепо и страшно. На середине его трапезы становилось ясно, что герой уже не здесь — нам показывают таким образом, что он проживает свои последние минуты жизни. И убывающая еда сродни песку времени, песчинкам в часах, неумолимо сыплющимся вниз. Напоследок Тузенбах вставал, брал абсолютно пустую, чуть ли не вылизанную

им белую тарелку и «заводит» ее, поставив на ребро, как делают чаще всего с монеткой. Герой уходил, а тарелка еще некоторое время вертелась, плясала на столе, как на сцене, и наконец замирала, вновь ложась на скатерть. Это и была предсмертная агония души и тела и само мгновение гибели Тузенбаха. Читалось оно без тени иронической сниженности.

Когда Роман Виктюк в 1989 г. впервые для себя поставил «Служанок» Жана Жене, шлягеры французской эстрады звучали в его спектакле как трагические арии героев, расплывающихся за свои низменные и возвышенные страсти смертью. Когда несчастный советский старик Кока (Алексей Петренко) исполнял «Севастопольский вальс» во втором акте «Серсо» (1984) Анатолия Васильева по пьесе Виктора Славкина, эта песня звучала почти как ария откуда-нибудь из Верди. Когда один из безымянных героев «Гвоздик» Пины Бауш произносил на ломаном русском жалобный текст «Иногда я бываю немного нервным и депрессивным...», его небольшой монолог звучал как исповедь сына конца XX в. — исповедь человека, в очередной раз теряющего почву под ногами и не знающего, за что ему ухватиться в своем веке, который вывихнут ничуть не меньше, чем у Гамлета.

В то же время следует признать: никогда еще за всю историю европейского театра высокое театральное искусство не интересовалось до такой степени низким, низовым и низменным в самых разных смыслах слова.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался повальным увлечением высокого искусства более и менее старинными низовыми жанрами. Персонажи французских фарсов или французской комедии дель арте у Таирова и итальянской комедии дель арте у Вахтангова оживали вновь в художественном и общественном контексте, не предусмотренном историей западноевропейского театра. Тяготение к площадному театру с его броской однотонной условностью, резкостью тональности, эпатажностью приемов в «Мудреце» Эйзенштейна и Мейерхольда должно было не только приблизить театр к народу, но и передать величие революции. Величие, которому любые интерьеры тесны. Элементы доавторской наивной пантомимы сообщают глубокую, недемагогическую патетику и поэзию пролеткультовским спектаклям Александра Мгеброва.

Для создания высокого театрального искусства режиссура стремилась преодолеть классические представления не только о человеке и художественной форме, но и о предмете творческих рефлексий. Отсюда стремление проникнуть игровыми методами в суть психофизического нутра индивида, чтобы посмотреть, почувствовать самим и дать ощутить зрителю, что «там, внутри», говоря языком Метерлинка. «Театр жестокости» Антонена Арто — это высоко концептуальная утопия вы-

свобождения подсознательного, волевого выворачивания себя наизнанку ради открытия тех пластов человеческой природы, о которых не принято делать искусство.

«Кафе Мюллер» Пины Бауш — балет о той а-эстетичности (или «гипоэстетичности», по аналогии с «гипоаллергенным») чувств и их проявлений, которые не совместимы с классическими представлениями о гармонии тела, о ритме, движении, о возможных позах и жестах. Вообще танец в театре XX в. выполняет функцию разоблачения тотальной одухотворенности тела в балете XIX в. Если вершины классического балета превращают тело танцовщиков в чистый, рафинированный, практически лишенный физиологизма знак духовного мира, танцевальные направления XX в. рвутся показать с помощью движущегося тела жизнь именно человеческого тела. Душа у такого тела может быть, и может быть разная, в разных состояниях. Но целью искусства становится воссоздание сложного симбиоза телесно-духовной сущности человека, часто во всей иррациональности, некрасивости, агрессивности его инстинктов.

Ради результата, т. е. прорыва к правде о человеке, танец готов драматизироваться, отказываться от стерильной пустоты площадки для движения, работать с самыми неподходящими фактурами, будь то сырая земля или самая настоящая вода. Те проявления низменного физиологизма или низкой прозы повседневности, которые раньше искусство балета держало на дистанции по отношению к своей высокой и возвышенной натуре, танцевальные эстетики XX в. жадно втягивают в свою орбиту и осваивают.

Не прочувствовав звериной, животной природы человека, в театре Мориса Бежара невозможно взлететь к высотам уникальной души личности. Не превратившись в часть хтонического имперсонального организма, kloкочущего страстями и даже инстинктами, невозможно до конца стать уникальной человеческой особью. Неслучайно одним из ключевых балетов для Бежара (как и для Фокина, как и для Пины Бауш) явилась «Весна священная» на музыку Игоря Стравинского. Не пережив предельную скудость движения, каким оно уцелело в повседневности цивилизованного горожанина, нельзя прорваться к свободе и раскрепощенности танца как внутреннего самочувствия. Неслучайно у Пины Бауш танцоры должны ухитряться танцевать, сидя на самых обыкновенных стульях.

И, наконец, при всей любви к играм с вариациями эстетического низкого, театр XX в. мучительно развивает тему низкого содержательного, низкого внестилевого. Низка по сути своей жизнь в XX в. Низко, страшно и безнадежно бытие человека, низка роль, уготованная индивиду. Низки

те элементы сознания, которые способны уцелеть в нём и в стихии жизни. С каждым десятилетием театр и драма уверяются в этом всё более страстно. По сравнению с «Мамашей Кураж» или «Что тот солдат, что этот» Брехта, пьесы Чехова и уж тем более Ибсена — просто высокое поэтическое высказывание о бытии личности.

А ведь в свое время и Чехов, и Ибсен воспринимались как дерзкие отрицатели высокого, революционные прозаисты, сдиравшие с картины мира живописные лохмотья привычной риторики и гуманистического прекраснотворения. Однако появится драма абсурда. И ввиду Беккетта или Ионеско суровые истины о сущности бытия и человека, открытые Брехтом или Ануем, покажутся не такими уж суровыми. Во всяком случае они еще не ведут к отрицанию логики и осмысленности жизни, в них еще не поставлен крест на интеллектуально-эмоциональных возможностях индивида.

В отечественном искусстве советского периода не могло состояться полноценное бурление художественных форм. Обязанность пребывать в рамках жизнеподобия и отсутствия явных противоречий официальной идеологии делала свое дело — редуцировала силу рефлексий на всё ту же тему о степени «высокости», или, напротив, низости жизни и человеческих проявлений. (Впрочем, Юрию Олеше, несмотря на все «проработки», в «Списке благодетелей» и в драматургической версии «Зависти», пьесе «Заговор чувств», удалось зафиксировать тему «лишнего советского человека», лишней неординарной личности, абсолютно не нужной ни в советской России, ни за рубежом, и обреченной не просто погибнуть, а погибнуть незамеченно, нелепо, негероично.) Но при малейшем прибавлении творческой свободы наблюдаются весьма схожие, идущие в унисон с западноевропейскими, оценки действительности и человеческих возможностей в ней. Сложный мир частного рядового индивида, лишь частица которого может быть названа «советским человеком», открывают Володин и Вампилов. Драматургия «новой волны» в лице Владимира Арро, Виктора Славкина и прежде всего Людмилы Петрушевской производят ревизию высоких иллюзий, высоких ценностей и высоких образов, вполне достаточную для отмены всех прежних представлений о советском человеке и его мире в целом.

Арбузов и Розов, в 1950–1960-х имевшие право гордиться своей смелостью и душевной чуткостью, своей неофициозностью и прямоотой, стали казаться представителями розового, лакировочного околоофициального искусства на фоне «Прощания в июне», «Утиной охоты» и «Прошлым летом в Чулимске» Вампилова, «Взрослой дочери молодого человека» Славкина, «Смотрите, кто пришел!» Арро, «Дня рождения

Смирновой», «Трех девушек в голубом» Петрушевской. Розов и Арбузов отображали моменты идеологического кризиса, необходимость индивидуального обновления смысла жизни, поиска верной личной позиции внутри общественного целого. В 1970–1980-е «Новая волна» продемонстрировала, что никакого общественного целого уже нет, от идеологии остались обрывки косноязычной риторики, а смысл жизни сводится к физическому выживанию или частному процветанию на фоне утраты смыслообразующих ориентиров большинством граждан. Вкрапления абсурдизма, рассыпанные в произведениях Л. Петрушевской, закономерно раскрывали двери к общеевропейской эстетике переживания деструкции духовных норм и логических структур, оставшихся в наследство от классической эпохи. Впрочем, этот отечественный запоздалый абсурдизм не так уж много прибавлял к той картине низменности и низости жизни, которая была нарисована Петрушевской с убийственным, шокирующим жизнеподобием.

Аскетизм первых постановок «Современника», студийное движение 1970–1980-х, стремление к постановкам на малых сценах — всё это явления одного порядка. Спуститься из клишированных пустот к подлинным смыслам, в те пространства и условия творчества, которые позволяют совершить взлет к высоким смыслам, к подлинной содержательности. Чем больше грубой правды хотел ухватить художник, т. е. чем выше он хотел взлететь, тем глубже вниз, в грязь и пыль повседневности ему следовало устремлять свои зрение и слух. А уж в каких формах делать художественные «выводы» — это второй вопрос.

Проблема неуловимой органичности

Возвышаться над нехудожественной обыденностью театру XX в. не слишком любопытно. Гораздо важнее взлететь над художественным академизмом, требованиями идеологического позитива или простой ремесленной банальностью. Театру XX в. важен вектор преодоления внешних оболочек вещей, вектор проникновения в недра сущности того или иного явления.

Следующая по эффективности после системы Станиславского система актерской игры Михаила Чехова подразумевает, что актер должен как бы держать перед мысленным взором некий зримый, живой образ. «Сосредоточьте свое внимание на любом привычном и не интересующем вас в обыденной жизни предмете, пусть это будет коробка спичек... Начните внимательно разглядывать ее — и вы увидите, что эта коробка приобретет для вас совершенно новый вид, вы увидите ее такой, какой

никогда ранее не видели, и, наконец, ваше внимание к коробке спичек вызовет в вас интерес к ней»⁴. Чехов считал, что следует учиться «видеть» внутреннюю жизнь образа. Надо уметь ждать образа и задавать ему вопросы. «Задавая вопросы, вы хотите увидеть то, о чём спрашиваете. Вы смотрите и ждете»⁵. Настроиться на постижение образа означает постараться увидеть его в собственном воображении. «Образы фантазии живут самостоятельной жизнью. Что возникает из тьмы перед нашим внутренним взором?»⁶

Чрезвычайно важна для М. Чехова апелляция к зрительной памяти и «зрительному воображению», словно проникающему во внутреннюю сущность предмета. Актер должен смотреть на внешние формы вещей или вообще просто смотреть и пребывать в состоянии духовной концентрации — и преодолеть обыденное, привычное, видимое, совершить прорыв к тому, чего просто так не увидишь и не почувствуешь. Прорваться куда-то вглубь, внутрь, как бы за «экран», по ту сторону банальных физических оболочек. Повышенная экспрессия игры самого Михаила Чехова в «Эрике XIV» Стриндберга вкупе со сценографией, пропитанной авангардистскими веяниями, создавали эстетику почти экспрессионизма, почти «сюрпсихологизма». Однако «сюр», происходящее от частицы «над» французского языка, следовало бы трактовать как «подсознательное», глубинное, находящееся в иррациональных недрах души человека.

Театр XX в. мог осуществлять проникновение к сути вещей, как бы и не разрушая самым очевидным образом их привычные внешние формы, но воспроизводя их в ходе докапывания до их сущности.

Выражение «четвертая стена», характерное для режиссерского метода Станиславского и Немировича-Данченко, не вполне точно отражает смысл метода. Он заключается совсем не в том, чтобы воздвигнуть или убрать совсем воображаемую стену, как бы разделяющую зал и сценическое пространство. Смысл в том, чтобы дать зрителю почувствовать наличие стеклянной четвертой стены, звуко- и шумопроницаемой, однако всё-таки присутствующей. Там, за физически неосязаемой стеклянной стеной, — не витрина безусловной реальности и не ее потайные уголки, словно увиденные скрытой камерой. Там за стеклянной стеной — образная лаборатория, где вещи и люди, не переставая быть единичными телами в узнаваемом пространстве, оказываются еще и очевидными носителями своих внутренних смыслов, своих стержнеобразующих свойств, проявляют то, что остается скрытым при обычном нелабораторном существовании. Не случайно любимыми обозначениями этих процессов в системе Станиславского выступают слова, обозначающие

движение погружения, углубления — подводное течение, сквозное действие, т. е. пронизывающее где-то внутри всё представление, всё происходящее в сценическом пространстве.

Та повышенная концентрация атмосферности, со стрекочущим сверчком, шумом ветра, звуком лопнувшей струны и прочими подробностями, по поводу чего позволял себе иронию сам Чехов, и была эстетикой углубления в сущность жизненных явлений без деструкции их форм. Напротив, эти формы уплотнились, активность их сценического присутствия должна была превысить жизненную. Так же, как синева моря и неба, запечатленных на цифровых носителях, гораздо более концентрированы, нежели реальные цвета реальных природных ландшафтов.

В совмещении лабораторной жесткости опытов над действительностью и воздушной цветной атмосферности, свето-теневой ткани иллюзионистской материи первенство принадлежало живописи импрессионистов. В дотехнических статических искусствах они ближе всего подошли к тому, что окажется родственным кинематографу. На фоне всех предшествовавших живописных опытов импрессионизм потрясал иллюзией запечатления объективной действительности без попыток ее творчески переработать, преобразить, перекомпановать. Погоня за всё более тонким и иллюзионистски впечатляющим воспроизведением и моделированием атмосферы предшествовала и сопутствовала рождению кинематографа и, по сути, совпала с началом эры визуальности.

В динамических дотехнических искусствах ближе всего к эффектам кинематографичности подошел психологический атмосферный театр — театр К. С. Станиславского и А. П. Чехова. Там атмосферность стала неотъемлемым качеством создаваемого сценического бытия, критерием реалистической достоверности и силы эстетического воздействия. Атмосферность подразумевала слияние всех материальных компонентов зрелища в бесплотное эмоциональное целое, в зыбкую и динамичную материю душевных флюидов действующих лиц. Атмосфера возникала как энергетический обмен тел и предметов в общем переживании действия на сцене и в зале. Культ атмосферы в некоторой степени отодвигал в тень ценность детерминизма и критического реализма. Аудитория смотрела и не столько постигала образ сущности жизненного драматизма, сколько смотрела и переживала сиюминутно возникающий и как будто случайный фрагмент, обрывок, «облако» бытия.

Потребность в атмосфере и атмосферности оказалась желанием сообщить именно эстетической реальности большую иллюзию жизненной убедительности, эмоциональной насыщенности, одухотворенности. Эстетическая реальность вступала в небывало напряженную

фазу соперничества с окружающей действительностью — за иллюзию достоверности и сам статус подлинности. Как писал Виктор Божович: «Мысль об онтологическом совпадении между искусством и жизнью будет настойчиво повторяться теоретиками кино, и это, разумеется, не случайно. При возникновении новых способов отражения реальности, таких как фотография, кино, телевидение, каждый раз приходится искать новую меру условности. И каждый раз нахождению такой меры сопутствуют попытки отменить условность вообще, попытки теоретически утвердить принцип тождества между предметом и его изображением»⁷.

В дальнейшем театр XX в. будет находиться с психологизмом, реалистичностью и атмосферностью в чрезвычайно напряженных отношениях. С одной стороны, фотография, кино и телевидение составят мощную конкуренцию тем возможностям внешнего жизнеподобия и атмосферности, которыми обладает театр, искусство вещное, поостороннее, не сравнимое с визуальной бесплотностью запечатленного на пленку или на цифровой носитель изображения. По части документальности и иллюзий документальности в XX в. театр не может удерживать первенства, как и живопись. Так стоит ли за них цепляться?

Но дело, конечно, не в прагматических соображениях конкуренции, а в спонтанной трансформации творческих принципов, служащих художественному постижению бытия. В открытиях режиссерского театра психологического реализма и в живописи импрессионизма культура окончательно подошла к опасной черте. После нее творческой личности перестает казаться, что жизнеподобие органично совместимо с постижением истины о мире и человеке. Крепнут сомнения в том, что эту истину можно узреть, не подвергая разъятию внешние формы вещей. Со второй половины XIX в. нарастает кризис жизнеподобия, непреодолимый в рамках классических искусств.

«Уже на повороте столетий, уже в поздних полотнах Сезанна, в плоскостных мозаичных картинах Гогена, даже в “Кувшинках” Клода Моне ощущался постепенный и неизбежный отход изображения на картине от видимого мира, устремленность художника к внутреннему видению, ассоциативным рядам, построению независимых художественных кодов»⁸. Постимпрессионизм уже не мог постигать истину о мироздании, не подвергая деформации и деструкции внешние оболочки зримого мира. Формы откровенной, демонстративной, эпатирующей условности, разрыва с законами иллюзионизма становятся неотъемлемой частью эстетики постольку, поскольку мыслятся необходимым условием для проникновения в сердцевину конфликтов, противоречий, драматической сути бытия.

Переживание вида материи и ее жизни во времени оказываются разведены у художника по разным системам координат. Достигнута беспрецедентная виртуозность в передаче неповторимых мгновений, в отображении бытия человека во временном потоке. В этом искусство потрясающе реалистично. Именно заполнение пустоты бытия личностным присутствием во времени и переживанием времени предстает значимым содержанием жизненного процесса в «Портрете Гертруды Стайн» и «Любительнице абсента» Пикассо или «Портрете А. Воллара» и «Читающем» Сезанна.

Однако рука, движимая творческой волей, отказывается воспроизводить реальность такой, какой она представляется взору.

Наступает разочарование в сугубо человеческом взгляде, который выдает простого смертного, видящего отнюдь не всё, не четко, в неудобных ракурсах и вообще кричаще необъективно. Такой взгляд культивировали импрессионисты, веря, что он откроет им ту подлинную реальность, которая оставалась недоступна более академической манере.

Но данный взгляд подразумевает абсолютное доверие к человеческой сущности, несовершенству и спонтанности художника. Это доверие начинает разрушаться вместе с верой в рядового человека, не гения и не героя, — оно разрушается вместе с классической системой ценностей, классическими устоями гражданственности и государственности, остатками патриархальности, знаменующих конец классической эпохи.

Человечество неумолимо движется к Первой мировой войне. Искусство готовится быть адекватным этой новой окружающей реальности.

Глобальный слом эпох требует от художника недоверия ко всему — в том числе к тому, что было завоевано Ренессансом и свято сберегалось Новым временем. Имеется в виду благоговейный интерес к реальному внешнему виду материального мира, страсть к наблюдению и творческому отображению, понимаемые как надежный путь познания. Но нет, — эпоха модернизма поставила художника перед необходимостью деструкции внешних форм бытия посредством кисти, посредством живописных образов. Изобразительное искусство осуществляет своего рода эстетическое вскрытие зримой материи, зримых форм — в надежде обрести знание их сущности, их внутренней содержательности или опустошенности.

Кисть начинает уклоняться в создание умозрительных моделей внутренней сущности жизненных явлений. С одной стороны, сохраняется ощущение непосредственного развития жизни в необратимом линейном времени. С другой стороны, происходит отказ от живописания объемности, пространственности и прочих свойств иллюзионистичности

отображения окружающего мира. Нарастает тяготение к демонстративной, откровенной и вопиющей условности изображения. Эти противоречия делают позицию художника внутренне расколотой, конфликтной по отношению к предмету восприятия и к природе искусства.

Аналогичные процессы разворачиваются и в театре. После высших проявлений художественного жизнеподобия режиссура начинает резко разрушать иллюзии достоверной реальности, противопоставлять психологизму Станиславского принципы открытой условности, символизма, метафоричности. Мейерхольд, Таиров, Вахтангов — условно говоря, три великих постимпрессиониста российского театра. Каждый из них создавал высокую условность, углубляющуюся внутрь сути вещей, разрушающую их внешние оболочки, приводящую к разъятию привычных форм, видов, мотивов. Где же располагалось это высокое открыто условное искусство по отношению к высокому искусству атмосферного реализма? Одновременно еще глубже и еще выше.

Но главное — оно не парило в воздухе, как атмосферный, психологический реализм, но имело более прочные и надежные опоры. А потому было более очевидно высоким для аудитории и более достигаемым для самих авторов-создателей постановок, нежели гораздо менее уловимое зрителями, менее достигаемое авторами, менее управляемое искусство иллюзорного жизнеподобия. Это заявление, возможно, для многих звучит странно, а потому нуждается в развернутом комментарии.

Станиславский не случайно создал систему актерской игры, широко применяемой во всём мире, притом не только театральными актерами и даже совсем не актерами. Но эта система лишь помогает рождать тот образ, те художественные смыслы, которые необходимы по роли, в ходе представления, в данный момент времени. Эта система может показаться универсальным ключом и методом создания образа, индивидуальности действующего лица, но на самом деле таковой не является. С ее помощью можно хорошо придумать образ. Можно и воспроизвести его. Но сделать так, чтобы он зажил полнокровной жизнью, стал захватывающе убедительным, органичным, может лишь очень талантливый актер, становящийся хотя бы на время игры неординарной творческой личностью. Система может научить правильно, «по делу» функционировать на сцене, даже приходиться в состояние вдохновения. Но этого не достаточно для того, чтобы на несколько часов на подмостках регулярно возникал полноценный органический мир, концентрированное и в то же время как бы стихийное взаимодействие, а не просто гениальный режиссерский рисунок, который отыгрывают пускай очень мастеровитые и талантливые исполнители.

Чего же недостает? Что нужно еще? А в том-то и дело, что необходим элемент стихийной всеобщей гениальности взаимодействия. Необходимо нечто иррациональное, к чему режиссер лучше всех знает, как именно надо стремиться. Исполнители могут больше чувствовать и меньше знать. Но воплощать, вживаться, жить из представления в представление на одинаково высоком уровне органичности и душевной самоотдачи — это совершенно не то же самое, что создать гениальный замысел или однажды уловить на репетиции точное воплощение этого замысла. (Кино в этом смысле технически более приспособлено для подобного улавливания. Оно может происходить по фрагментам, по крупницам времени в кадре. Оно может состояться однажды, полуслучайно или совершенно случайно, и быть запечатлено навсегда. Театр так не может.) В XX в. театр вступает в ситуацию постоянного возвышения авторского замысла над его реализацией творческим коллективом. Самым сложным оказывается «быть на уровне замысла», т. е. на высоте замысла. Эта высота часто игнорирует человеческое и техническое несовершенство, сопротивляется ему или не учитывает его. Не случайно Гордон Крэг, всю жизнь страдавший от умозрительности и сложной воплотимости своих гениальных режиссерских планов, разрабатывает еще одну утопию — теорию о сверхмарионетке, об идеальном исполнителе. И хотя, как замечают специалисты, в набросках сверхмарионетки временами явственно проступают черты Айседоры Дункан, которая некоторое время была супругой Крэга, реальных живых актеров-сверхмарионеток, блистательно и всегда ровно воплощающих режиссерские замыслы, сложно отыскать и воспитать. Они скорее являются исключением из вечногo правила о человеческом несовершенстве.

Психологический атмосферный театр — театр без подстраховки. В нем всё замыкается на взаимодействии конкретных исполнителей в конкретные периоды сценического времени. Чудо может произойти, а может и не произойти по самым разным причинам. Можно придумывать уникальные декорации, колдовать над костюмами и реквизитом, сочинять музыкальную и световую партитуру. Чем материальнее составляющие спектакля, тем они легче достижимы (впрочем, и тут тоже всё относительно). Но главным всё равно остаются эмоциональные флюиды актеров, настрой зрительного зала в сочетании с атмосферой эпохи.

Так, в середине 1980-х гг. в Эстонии, в городе Пярну, шел спектакль режиссера Прийта Педаяса по ирландской пьесе Брайана Фрила «Переводы». Действие разворачивалось в ирландской деревушке XIX в., куда приезжают англичане, которые должны заняться переименованием населенных пунктов и местности, — раз Ирландия является частью

Британской империи, все названия в ней должны быть английскими. На фоне философских споров и межнационального, хотя и мирного до поры до времени конфликта разворачивается история любви ирландской девушки и английского солдата. Ирландцы в ужасе от того, что у них символически «отбирают» их родной язык и их родную местность, все названия которой невозможно перевести на другой язык — всё становится чужим. Англичане настроены по-разному. Одни прямолинейно, по-солдафонски настаивают на жестком исполнении приказа о переименовании. Другие сознают всю сложность и болезненность этой операции. Никто ничего радикального не предпринимает. Мучения и надежды на то, что удастся каким-то чудом избежать переименования, делятся и изматывают всех. И вот однажды воинственно настроенные ирландцы убивают в потасовке одного из англичан. Им оказывается самый симпатичный, самый добрый и обаятельный парень, в которого и влюбилась ирландская красавица Сара. Для нее происшедшее — личная трагедия, она оплакивает себя, свою любовь и убитого англичанина. А для ее односельчан случившееся — настоящая большая катастрофа, за которой последует ужесточение британской политики в отношении всех ирландцев и всей Ирландии, а прежде всего — в отношении их родной деревни. Ожиданием страшных последствий пьеса и заканчивается.

Ни до, ни после этой постановки Прийт Педаяс, будучи режиссером весьма талантливым и своеобразным, не ставил такого пронзительного спектакля. Ни до, ни после этой постановки, ни в России, ни в других странах мне не приходилось видеть более «мхатовского» спектакля, более атмосферного, более психологического и реалистического. Собственно, «Переводы» выступили в роли «Вишневого сада». Эстонские актеры играли пьесу не об ирландцах и англичанах, а о себе и о представителях российской советской власти в родной Эстонии. При этом ни одной публицистической ноты, ни одного прямого намека на межнациональные и идеологические проблемы советской Эстонии в постановке не было. И русские люди, сидящие в зале, не ежились и не раздражались. В спектакле не было никакого политического пафоса, никакой направленности «против них», т. е. нас. Это было чистое, совершенное искусство, на эмоциональных полутонах, временами с очень печальным юмором. Сострадание вызывали почти все герои, включая англичан, чьи образы были напрочь лишены нарочитой негативности. Всё, от варежек на веревочках, свешивающихся из грязных рукавов Джимми Джека, местного пьяницы-философа, и до тени высокой скалы, у подножия которой происходило действие, объединяла атмосфера напряженного пугающего ощущения абсолютной неразрешимости конфликта, в котором

все участники обязательно будут страдающими сторонами не в физическом, так в духовном смысле.

Можно, конечно, сказать, что дело в таланте режиссера и актеров, в их любви к своей стране, дело в переживании ощущения оккупации и одновременно в готовности дистанцироваться от своей внутренней ситуации ради сострадательного вживания в ситуацию, показанную у Брайана Фрила. Всё это так. Но дело еще и в том, что данный спектакль был поставлен в эпоху, когда наличие СССР казалось незыблемым и вечным. И говорить открыто о каких-либо переменах со сцены не могли не из соображений цензуры или самоцензуры, но просто потому, что не сознавали такой необходимости и возможности и не представляли, что перемены в принципе реальны и близки. И что можно ставить спектакли не о том, как люди страдают от надличных общественных сил, а о том, как они интенсивно действуют, сами превращаясь в часть надличной стихии истории.

Эйзенштейн иронично говорил, что любимая мизансцена МХАТа — сидение за столом. Так что когда стола, по логике действия, быть не может, на сцене появляется, допустим, бревно. И герои собираются «за бревном». Чтобы попереживать. В общем, это довольно точно характеризует художественный принцип и проблему. Когда театр сосредоточивается на чувствах, на переживаниях людей относительно современного периода, т. е. постшекспировского, постклассицистского, постпросветительского — и работает в эстетике внежанровой, в эстетике психосоциальной драмы, театру удобнее всего иметь дело с чрезвычайно скучным внешним действием. Во-первых, потому, что оно не должно мешать проявлению эмоций и вообще душевного, «внутреннего» мира, т. е. высокого. А во-вторых, потому, что любые слишком энергичные действия будут казаться надуманными, искусственными. Нет веры в людей действенных и в жизнь, которая состоит из плотной череды очевидных событий, имеющих внятные формы. Психологический реализм формировался в такую эпоху, когда убедительно натуральной виделась преимущественно мирная жизнь, непрямые формы сопротивления и притягия законов этой жизни, переживание неизбежности происходящего, т. е. детерминированности событий и судеб. Реализм в любых своих разновидностях, не порывающих с внешним жизнеподобием, тяготеет к пониманию правды жизни как отображению ее срединности, всего того, что не является ни высоким, ни низким.

Когда же мир начинает резко и радикально меняться, когда на арену истории выходят люди действия, дела, риска, социальной активности,

когда театру необходимо показать конвульсии перемен, — психологического реализма оказывается недостаточно. Он кажется слишком бледным, спокойным и, главное, недостаточно «высоким». Искусство искренне желает привстать на котурны. Однако у театра XX в. нету своих котурн; более того, он не желает их создавать и иметь, он рад был от них освободиться. И когда котурны вновь нужны, театр XX в. с горячностью обращается к тому высокому искусству прошлого, в чье величие современный театр продолжает верить. Театр ищет и находит в прошлом то высокое, которое еще не утратило живой органичности, свежести мироощущения, способности открывать новые истины взамен устаревших, когда оно было «авангардом», а не академизмом. Театр начинает ставить Софокла, Эсхила, Шекспира, Пушкина, Расина, Бомарше, разного рода дочеховскую и доибсеновскую драматургию. Ануй высказывается о современности, вспоминая трагические судьбы Жанны Д'Арк в «Жаворонке» и Томаса Беккета в «Беккет, или Честь Божья»; Теннесси Уильямс привлекает высокую античную мифологию «Орфей спускается в ад», спускаясь к низкому мраку провинциальной Америки.

Знаменательны обращения драматургии второй половины XX в. к античной мифологии. И Сартр («Мухи»), и Ануй («Эвридика», «Антигона», «Медея») берут античные сюжеты, с одной стороны, чтобы заявить незаурядную высоту экзистенциальных проблем, которые будут рассматриваться в пьесах. С другой стороны, чем больше у античности ассоциаций с высоким искусством, высокой гармонией, высокой трагедией и вообще высотами духа, тем более впечатляющим должно стать ниспровержение античных героев с их эстетического олимпа, тем явственнее отличие рисуемой вновь картины мира от идеализации по законам античной гармонии и пропорциональности. Высоты античности необходимы для того, чтобы лучше прочувствовать всю степень падения современной действительности вниз, вернее, ее отпадение от античных идеалов, сохранившихся и в основе классического миропонимания Нового времени.

Создавая заново свои рецепты высокого, театр второй половины века ищет подходящий материал в постчеховской драме, обращается к Брехту, к Пиранделло, к Сартру и Аную, к эстетике более открытой условности и более яркой палитры приемов. (Развернутый анализ этой тенденции требует отдельного исследования.)

Возвращаясь же к проблемам высокого реализма, чрезвычайно хрупкого и зависимого от множества неуловимых, слабо контролируемых нюансов, можно отметить, что более поздние театральные опыты нередко осуществляют симбиоз психологической тончайшей палитры

и бережно создаваемой атмосферности с элементами открытой условности в сценографии, костюмах, мизансценах, построении действия. При полной удаче высокий психологизм и высокая атмосферность оказываются еще выше высокого символизма, высокой метафоричности и высокой игровой условности. А игровая условность, символизм и метафоричность становятся выше реализма, психологизма и атмосферности. При неудачном представлении зритель мог видеть «тело» высокого искусства в виде мизансцен, декораций, музыкальной партитуры, т. е. тех пластов режиссерского замысла, которые более прочно удерживаются в спектакле. И догадываться о высокой душе спектакля в виде актерской игры и атмосферы, которые в этот раз «не случились».

Мне довелось смотреть фантастически захватывающий, дышащий не немецкой брехтовской, но почти античной страстью «Кавказский меловой круг» Роберта Стуруа с Ревазом Чхиквадзе в центральной роли. Но находились весьма профессиональные театроведы и критики, которые смотрели ту же постановку, только в другие дни, — они с недоумением пожимали плечами, выслушивая мои восторженные отзывы, отмечали высокий замысел режиссера, но признавались, что более холодного, мертвого спектакля давно уже не видели. Думается, дело не в различиях восприятия, но в неровности присутствия художественных смыслов и атмосферы в разные вечера гастролей.

Симбиоз иллюзорного жизнеподобия, психологизма и метафоричности, условности часто возникал и у Анатолия Эфроса — в «Женитьбе», в «Месяце в деревне», в позднем «Прекрасном воскресении для пикника» Теннесси Уильямса. В «Вишневом саде» Эфрос создавал абсолютно условное оформление — белый кладбищенский островок, вокруг которого и строилось все действие. Почти все герои были одеты в белое, как заживо похороненные историей и как преобразованные неумирающие духовные сущности цветущего сада. И в этом условном, представляющем развернутую метафору пространстве протекала вполне психологическая игра Аллы Демидовой–Раневской, являвшейся безусловным энергетическим центром постановки.

Сергей Женовач когда-то давно ставил роман Уильяма Фолкнера «Шум и ярость» в 39-й аудитории ГИТИСа с актерами курса Петра Фоменко. Тончайшая проработка образов, созданных будущими звездами, абсолютно органично сосуществовала с условным сценическим пространством, выламывающимся далеко за пределы сцены-коробки и обозначающим сразу несколько территорий. Нигде, ни в одном другом спектакле Юрий Степанов не играл более сложно и органично, чем здесь, в роли вечного ребенка Бенджи. Но можно вполне допустить,

даже в отсутствие вдохновения исполнителей, оставалось бы ощущение присутствия при глобальной драме семьи, драме медленного вырождения почти в духе «Ста лет одиночества», сложной, витиеватой энтропии домашнего тепла, жизненной энергии. Организация, а вернее, намеренная дезорганизация уютного пространства, длинноты и скачки ритма несли в себе те фолкнеровские смыслы, которые могут сохраняться и в неживой художественной материи.

Роберт Стуруа в своей московской постановке «Гамлета» в театре «Сатирикон» оставлял за главным героем в исполнении Константина Райкина подробнейший рисунок душевных движений принца, отчасти абсолютно психологически достоверных, отчасти происходящих в эстетике интеллектуального условного театра. У других героев вроде Гертруды (Лиля Нифонтова), Клавдия (Александр Филиппенко), Офелии (Наталья Вдовина) аналогичные составляющие могли присутствовать в других соотношениях. Но в целом высокая иллюзия психологической безусловности и не менее высокая метафоричность боролись за право художественного доминирования. Пространство же Эльсинора, с красными огоньками фонарей, используемых на стройках, с дырявой мешковиной вместо стен, являло собой абсолютную, стилистически чистую, метафору мира, который разваливается на части, не успев еще достроиться и устояться.

Если попытаться окинуть взором наиболее шедевральные постановки XX в., то, пожалуй, окажется, что немногие из них рисковали совершенно уйти в отрыв от жизнеподобия внешних форм и сюжетных звеньев. И совсем не многие снискали успех на этом пути. Даже успехи легендарного Боба Уилсона в сфере высоких чистых абстракций, пожалуй, преувеличены. При всем сравнительном разнообразии своего опыта знакомства с театром XX в. рискну назвать лишь один несомненно удачный, даже в своем роде грандиозный спектакль, где весьма нереалистическая пьеса удастаивалась абсолютно условного сценического прочтения, — «Мадам Маргарита» Роберто Атайяда в постановке Владимира Мирзоева (1989) в объединении «Творческие мастерские» с Татьяной Корневской и Константином Лавроненко в основных ролях.

Наиболее выигрышный и даже излюбленный принцип режиссуры XX в. — обратиться к какому-нибудь гениальному, прославленному и даже хрестоматийному классическому произведению и, не сильно заботясь о внятности в отыгрывании сюжета, выстраивать на этой прочной и весьма высокой классической основе свои авторские интерпретаторские узоры, свои личные концептуальные пласты, где и достигается грандиозная свобода в переживаниях игровой условности. Так было, когда Питер

Брук или Джорджо Стрелер ставили «Вишневый сад», когда Эймунтас Някрошюс ставил «Дядю Ваню», «Трёх сестер», «Маленькие трагедии», «Гамлета». Так было, когда Стурра и Женовач ставили «Короля Лира». История постановок шекспировской драматургии в XX в. — это сплошная история театральной рефлексии о театральном высоком и жизненном низком, об историческом низком и художественном низком, о тех хитросплетениях высокого и низкого, которые составляют подлинную суть бытия⁹. Двуслойное высокое, с драматургическим жизнеподобием в качестве «первого этажа» и режиссерской нереалистической трактовкой в качестве «второго этажа», — одна из самых устойчивых моделей высокого театра XX в.

Колебаться данная структура начинает тогда, когда в очередной раз начинает разрушаться привычная вера в плодотворность устоявшихся представлений о высоком искусстве, о его методах, правах и возможностях углубления, внедрения в сущность вещей. Так, однажды беседа с Бобом Уилсоном в середине 1990-х гг., автор данной статьи задал ему вопрос о том, повлияло ли на его театральное мышление что-нибудь за пределами искусства. Уилсон сделал большую паузу, а потом рассказал весьма символическую историю из своей молодости. Он занимался психоанализом, изучал эмоции, знакомился с опытами в этой сфере. Один из опытов был запечатлен на киноленту. Мать подходила к своему маленькому ребенку и брала его на руки. Ребенок орал. Таков был небольшой фрагмент «физических действий», запечатленных кинокамерой. Потом этот фрагмент раскладывался на кадры, и выяснялось, что каждое микродвижение, каждый жест матери излучает агрессию, которая совершенно не прочитывается «невооруженным глазом», в режиме просмотра естественного движения в реальном непрерывном времени.

Как суммировал Боб Уилсон, он тогда сделал для себя фундаментальный вывод о недоступности смыслов, неощутимости, непрочитаемости содержания тех явлений, на которые мы смотрим снаружи, из внешнего мира, со стороны. Как же в таком случае художник может интерпретировать мир, лелеять иллюзию, что понимает, знает, видит суть мира, в котором живет? Нет, эта суть сокрыта, и пытаться понимать мир, объяснять мир нелепо. В какой-то момент творческого развития Боб Уилсон отказывается от традиционного в XX в. вектора углубления в сущности вещей, от попыток контролировать работу подсознания, делая ее составляющей театральных форм.

Когда в середине 1980-х гг. Анатолий Васильев репетировал «Серсо», в центре его постановки находились герои без руля и ветрил, без больших устремлений. Создавая образы таких людей, режиссер не мог

работать напрямую по системе Станиславского, основным звеном которой является учение о сверхзадаче, которая непременно присутствует у каждого персонажа. Сам персонаж о своей сверхзадаче может ничего не подозревать, но актер должен уметь ее выявить и выразить. В отношении современных Славкину и Васильеву средних интеллигентов такое условие было явной натяжкой. Актер не должен сочинять за своего персонажа, навязывать ему ту системность и векторность мышления, которая тому не свойственна. Сверхзадачу в ее традиционном понимании, таким образом, отменила сама позднесоветская действительность, выразить и передать самоощущение в которой стремился режиссер.

Данные примеры отказа от метода работы с нашей реальностью и ее образами кажутся нам весьма показательными вехами нового кризиса — их можно именовать кризисом режиссерских подходов к действительности или кризисом актерской техники. Но в своей сущности это кризис представлений о том, как соотносятся искусство и реальность, театр и жизнь, сознание художника и стихия исторического процесса. Если одни выдающиеся творческие личности могут почуять данный кризис и пытаться из него выходить или к нему адаптироваться, изобретая свои новые методы работы с «материалом» жизни, другие на это не способны. И последних большинство. Рубеж XX–XXI вв. показал, что пока ничего радикально нового и эффективного, что полностью порывало бы с принципами режиссерского театра XX в., искусство не создало. Остается искать в своих режиссерских и актерских душах обновления тех эстетических и психологических, игровых и мировоззренческих посылов, которые были эффективны в ушедшем столетии.

Примечания

¹ Браун Дж. Психология Фрейда и постфрейдисты. М.: REFL-book; Киев: Вак-лер, 1997.

² Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 25.

³ Гаевский В. Дивертисмент. М.: Искусство, 1981. С. 294.

⁴ Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1995. С. 50.

⁵ Там же. С. 170–171.

⁶ Там же. С. 168.

⁷ Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века. М.: Наука, 1987. С. 56.

⁸ Герман М. Парижская школа. М.: Слово, 2003. С. 140.

⁹ Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994.

Елена Петрушанская

Путь к утрате взаимности? О ценностях российской музыкальной культуры 1917–1970-х годов

Когда, продолжая линию своих статей в первой части коллективного размышления на избранную тему, указываешь на изменчивость расстановки на незримых весах «высокого» и «низкого» в историческом развитии, в том не открываешь америк; хотя пристальный взгляд выявляет много интересного, неожиданного, существенного.

Нас учила эстетика, что дихотомическая группировка ориентирована на установление центрального для этой книги взаимоотношения. Она находит продолжение в противопоставлениях ценностей: подлинного — поддельного, элитарного — эгалитарного, оригинала — копии, образованного — невежественного, профессионального — любительского и др. Представало незыблемым утверждение, что «нет внутреннего без внешнего, нет верха без низа, нет победы без поражения, нет удовольствия без боли, нет жизни без смерти». Как и предыдущее, древнекитайскому философу Лао Цзы принадлежат также и следующие изречения:

«Есть ли различие между да и нет?
Есть ли различие между добром и злом?
Должен ли я бояться того, чего другие боятся?
Какая бессмыслица! Бытие и небытие порождают друг друга,
Трудное и легкое создают друг друга,
Длинное и короткое взаимно соотносятся,
Высокое и низкое взаимно определяют,
Предыдущее и последующее следуют друг за другом».

(Пер. Ян Хин-шуна)

Безусловной казалась в прежние времена диалектическая трактовка таких взаимосвязей; ее формулу возьмем у Ю. М. Лотмана: «История идей демонстрирует непрерывное стремление каждой из тенденций уничтожить противоположную, однако это невозможно, поскольку ее собственное бытие реально только в единстве данного противопоставления»¹.

Но когда мы стартуем с привычной и радикальной для всего мира вехи XX в., 1917 г. (как и ранее, делая акцент на явления в области

музыкальной культуры), эта ось всё более теряет свою незыблемость, а дихотомия — несомненность.

Явное прежде, скажем, различие между оригиналом и копией, — становится подчас, например, в технических видах искусств и средств передачи информации, — неразличимым. Постепенно осознается относительность границ и определений явлений, понятий. Соотношения ценностей, уже переменчивые в прошлом, начинают «заклинивать», парадоксально перекашивать.

Многие причины данного явления известны. И всё же мощные смещения не объяснимы лишь социально-экономическими поводами. Каждый случай, направления и ответвления пути, обозначенного в заглавии статьи, заслуживают вдумчивого рассмотрения. А последовательность явлений — не выстраивается ли она в некую систему? И о чём это постоянно свидетельствует?

Не стоит объяснять, что наряду со многими обстоятельствами, к революциям в России привел и переворот в философии, особенно призыв Ницше к переоценке всех ценностей. Впоследствии, щедро реализуя песенное пророчество — «Кто был никем, тот станет всем» в русском переводе «Интернационала», — послереволюционная действительность пересмотрела, девальвировала, преобразила не только прежние материальные, но и духовные ценности.

Естественно, этот пересмотр был предreshен предыдущими важнейшими сдвигами в философии, психологии, науке, культуре, художественной практике. Укажем лишь некоторые теории, оказавшие огромное влияние на расстановку вех «высокого» и «низкого».

Хотя принцип дополнительности был сформирован Нильсом Бором в области квантовой физики, эта теория, как считал сам ученый, имеет «универсальное значение». Следуя таковой теории, относительно одного объекта могут существовать две не просто разные, а и противоположные картины описания, каждая из которых подтверждается в эксперименте (к примеру: исключают, казалось бы, друг друга «корпускулярная» и «волновая» модели микромира). И подобные полярные объяснения являются дополнительными в том смысле, что каждая в отдельности не может претендовать на достаточно полноценную картину описываемого объекта, — они исчерпывают его, лишь «взяты вместе»².

Принцип Бора стал широко применим с первой трети XX в. и в гуманитарном знании. Он способен объяснять необходимую ныне взаимодополнительность нескольких точек зрения (вплоть до противоположных интерпретаций в историческом знании, по К. Попперу)³, а также разных

подходов, классификаций, методов описания, исследования художественных текстов и механизмов культурных процессов.

Павел Флоренский считал, что «научные картины одной и той же реальности могут и должны быть умножены — вовсе не в ущерб истине». Если у религиозно мыслящих философов встречаем убеждение, что «граней» у истины (и самих истин) немало, то какими считать точки отсчета в соотношениях *высокого — низкого*?

Единовременную разность взглядов встречаем не только во взаимодополняющих научных текстах, воззрениях, а и у одного исследователя, художника. Стереоскопичность ракурсов, прежде считавшаяся шизофреническим раздвоением сознания, становится прогрессивным научным и общеполитическим отношением к явлению, предмету, тексту.

Концентрированное выражение этого слышим, как сквозной прием, в поэме И. Бродского «Горбунов и Горчаков» (1965–1968). Патетический и обыденный стили высказывания дополняют, контрапунктически комментируют друг друга:

«...Ты должен быть, по-моему, добрей».
«Таким я вышел, видимо, из чрева».
«Но бытие...» «Чайку тебе?» «Налей...»
определяет...» «Греть?» «Без подогрева...»
сознание... Ну, ладно, подогрей».

(«Горбунов и Горчаков», 2, 279)

Диалог обитателей сумасшедшего дома — или, по мнению К. Проффера⁴, монолог «раздваивающейся» личности — ранее мог состояться лишь «на расстоянии», в опусах различных по жанру, по цели и, следовательно, лексике, — либо присутствовать в изолированных участках художественного и бытового текста. Поэтическая «молекула» внятно представляет раздробление идеологического клише (Маркс, «бытие определяет сознание») живым потоком, контекстом жизни и демонстрирует типологическое «сгущение» и тем самым ее растворение в нашем сознании, в обыденности. По мнению специалиста, «в структуре шизофренического сознания, воплощенного в разговоре, можно узреть такое смешение казенной речи с человеческой, которое является и причиной, и следствием сумасшествия»⁵. Здесь не столько близко «трусся» официозная и обыденная речь, сколько бросают друг другу вызов две лексик: книжная, до библейских ассоциаций, и банально-низменная. Это характеризует прежде считавшееся безумным и нарастающее неразделение *высокого и низкого*. Оно всё более заплывает пространство культуры. Не признак ли то сумасшествия, охватывающего человечество?

Словно во спасение, и теория относительности А. Эйнштейна внесла в человеческое сознание новые, немислимые ранее критерии. Они также не могли не отразиться на реальной жизни общества, культуры, искусства. А уж начиная с 1920-х г. «вершины» и «низины» в этих сферах стали всё более шаткими, воистину относительными, в зависимости от идеологической позиции, от направления, ракурса взгляда.

Переводя понятие относительности в культурно-бытовой план, *высокое* и *низкое* нелегко изолировать друг от друга. Тут условность дихотомии зависима от исторически-обусловленных оценок. О том, к примеру, свидетельствуют коллекции художественных объектов, оставшиеся в наследство потомкам: на равных с остающимися в веках, там есть то, что впоследствии оценивается как «мусор». С другой стороны, воспринимаемое современниками как низкое иногда обретает цену, и весьма высокую.

И в малой клеточке культуры наблюдаем такое, как на примере каталога собрания «Бьянка Белинцаги» — известной любительницы музыки, дилетантки и меценатки, умершей в 1971 году (библиотека ВІМ г. Имола⁶). Большинство хранений этого Фонда — ноты «прикладных» опусов для танцев, домашнего музицирования, — наряду с вечной ценности сочинениями. Характерны названия разделов: “Musica destinata al ballo”: вальсы, галопы, мазурки, польки и пр., “Musica da salotto”, “Musica operistica e Variazioni e fantazie su temi d’opera”, “Metodi e opere didattiche”, а также “Musica sinfonica”, “Musica da camera”, “Musica sacra”. В отличие от сотен развлекательных мелочей, сборников нот церковных сочинений лишь двадцать.

Симптоматично: наряду с другими прежде неизменными ценностями и понятие «высокоморальный человек» в большой степени было девальвировано сталинской эпохой, присущими ей двоемыслием, лицемерием в жонглировании словами и понятиями.

В пику пустозвонной риторике возникли тенденции к возвышению качеств, считавшихся низкосортными. Отображение собственных тому времени «относительности» нравственных ценностей есть, к примеру, в романе Булгакова: « — Вы, судя по всему, человек исключительной доброты? Высокоморальный человек? — Нет, — с силой ответила Маргарита (...) — Я легкомысленный человек» (и в последней записке Маргариты мужу, — «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня»). М. Чудакова считает эту значимую перестановку также «сродни, можно сказать, теме Лары»⁷ (из «Доктора Живаго» — Е.П.).

Сходное слышим и у молодого Шостаковича. Музыка его фортепианного цикла «Афоризмы» (ор.13, 1927), по словам самого ком-

позитора, иллюстрирует некий фундаментальный закон природы. Она переворачивает с ног на голову ставшие банальностью признаки известных жанров: там «Похоронный марш» весело пританцовывает, «Ноктюрн» полон вихревой энергии и неожиданен для «звуков ночи»...

Также искрящийся задорным весельем Первый фортепианный концерт Шостаковича (ор. 35, 1933) ныне, на временном расстоянии, представляется глубоким размышлением о судьбе «героя нашего времени». Не случайно в нём соседствуют печальное пародирование трагедийности и возвышенной лирики бетховенской «Аппассионаты», осколки современной маршевости и песенности, воспоминания о малеровской лирике, близкий русскому народному мотив «Шел козел дорогою», гайдновские интонации и дух «Рондо о потерянном гроше». В тот же период, в 24-х Прелюдиях ор. 34 (1932–33) поражают парадоксальные «перевертыши» традиционных жанров в духе искрометной шутки, мнимой и желанной легкомысленности, лихого цинизма, насмешка над «серьезностью», торжественностью, тяжело-весной мощью «идеалов».

Симптоматично: и опорой для своих опер Шостакович задумал сюжеты, по сути своей, низко-криминальных историй: убийства в целях удовлетворения похоти («Леди Макбет Мценского уезда»), ради незаконной смены власти (планируемые оперы о французской революции, о народовольцах), «опущение» человека до животного (начатая им опера *Оранго*, схожая по сюжету с «Собачьим сердцем»). А позже, в начале 1940-х гг., в период разворачивания в мире хищнических интересов, он обратился к бессмертному гоголевскому тексту-метафоре о повсеместном, круговом циничном обмане и разделе «игровых полей» (в неоконченной яркой опере «Игроки»). Да и еропито (дающий имя — греч.) его первой оперы «Нос», тоже по Гоголю, не случайно, думается, связан с «выскачками» *из грязи в князи*, с обособлением и возвышением низменного, с его превращением в «значительное лицо».

Не подобная ли относительность, условность в понимании категорий, такая «широта тезауруса» оказалась влиятельной позже, во времена постмодернизма? Не повлияла ли растущая всеядность на стирание грани между ценностными этикетками прошлого и породила направление *трэш*, где выдвигание на первый план прежнего хлама, предметов на выброс, низких отбросов станет основой эстетизации этого «мусора»?

Впрочем, до этого еще было далеко, когда события 1917 г. развили, преобразили, парадоксально развили многие тенденции начала XX в.

Радикально, насильственно, «сверху» переворачивая ранее привычные соотношения *высокого* и *низкого*, в молодой советской России весьма своеобразно преобразили, исказили то, что происходило во всём христианском мире, начиная с перехода от века девятнадцатого к двадцатому. Действительно, тогда повсюду происходили поиски новых и всё объясняющих истин, далеких от небесных. Когда существование «верхних сил» для многих оказалось сомнительным или вовсе ошибкой (вплоть до полного отказа от него в утверждении, что «Бог умер»), стали очень привлекательны прагматично-простые, материально-плоскостные «трактовки» причин, которые движут людскими помыслами и поступками.

Говорим о том, что можно назвать возвышением низовых стимулов человеческого существования — и в том числе в культуре, в искусстве, в объяснении глубинных причин поведения (включая область сновидений). Эта тенденция помогла созданию и в то же время способствовала массовому распространению учения Зигмунда Фрейда об определяющих мотивах: половом инстинкте и страхе, т. е. об увеличении роли механизмов мировращения, признававшихся **низкими**. Считавшееся духовным, загадочным, стало удобно и даже весело объяснять причинами, ранее считавшимися постыдными, *недостойными*. Тем самым обе составляющие вечной дихотомии сближались: одно «опускалось», другое — «оправдывалось».

Деградация много легче и доступнее восхождения. Прежде представлявшее как *низкое* — в быту, обыденном сознании, да и в философии, художественном творчестве, в процессах культурного развития, — стало восприниматься в некоем возвышенном свете. А место страха Божьего, пожалуй, занял страх смерти.

Реакцией на новое знание явились рефлексия, мощное размышление о вскрытых «низких рычагах» мироздания. И, напротив, могучий протест: страстное отрицание людской ничтожности, бренности, вплоть до признания себя Богом (среди музыкантов наиболее ярко это проявляется в солипсизме Александра Скрябина)⁸. В то же время засияла радость при осознании неведомой прежде свободы, силы освобожденного от пут условностей полета и величия вольной мысли.

«Мутация» человека в сверхчеловека вызывала у сильных нечто вроде мании величия, приобщения к сонму богов, названному Т. Щербиной эпидемией: «...обрушение всех базисов и надстроек, великий голод, великая Депрессия, **великое** искусство — эпидемия великого, судьбоносного, катастрофического, сверхчеловеческого. Прометей электрического огня — Никола Тесла, Циолковский забрался в космос — мысленно [...]

Эта титаническая программа стала внедряться массово в поколение родившихся преимущественно между началом 1890-х и концом 1920-х.

Первенцы века — так сказать, массовый тираж титанов — жили сосредоточенно, целеустремленно, поначалу широко... потом бережливо... каждое слово — поступок, каждый миг — счастье»⁹.

Такую богатырскую тенденцию наблюдаем и в тяге к огромным темам, новым эсхатологическим поворотам фаустовских размышлений в литературе... И «большая» музыка устремилась к обнимающим все проблемы мироздания звуковым пространствам: в философских концепциях симфоний Густава Малера, в мощных эпопеях Рихарда Штрауса, в музыкальных мистериях и утопиях Скрябина, в апокалиптических вокально-инструментальных опусах Рахманинова, в языческом солнцепоклонничестве, тяге к привлекательной и могучей сфере Зла в творчестве Прокофьева... Высокие темы насыщались идущими «из низов» простыми звучаниями.

Одновременно на другой ветви древа жизни искусства росли в то время совсем иные опусы, вслушивающиеся в мелкие драмы маленького человека и поднимающие их до шедевров своего стиля.

Чрезвычайно любопытно взглянуть, в русле темы монографии, на изобретение и развитие новаторского способа организации музыкального пространства, додекафонную систему (от греч. *dodeka* — двенадцать и *ronn* — звук, букв. — двенадцатизвучие). Элементы ее присутствовали еще у позднего Ф. Листа; интуитивные прорывы к идее использования рядов неповторяющихся звуков наблюдаем у Скрябина, Н. Рославца, Е. Голышева. С 1912 г. свою версию системы разрабатывал Йозеф Маттиас Хауэр (на принципе тропов, 44 двенадцатитоновых комплексов). Однако последовательнее, четче, художественно убедительнее додекафонные методы сочинения сформулированы в начале 1920-х гг., композиторами нововенской школы, прежде всего Арнольдом Шёнбергом.

Основанные на равенстве, самостоятельной значимости и уважении к каждой частице звукового поля, сочинения на базе додекафонной системы часто вызывали у слушателя ощущение растерянности, потери ориентиров, предчувствие «взрыва». Эта атмосфера внятно отражала состояние общества, предвещала рост и опасность нарыва фашизма, который вскоре всё четко определил и «упростил». По своему содержанию, вершинные образцы таких опусов устремлены к глубоким размышлениям о духовных основах бытия, проникнуты нонконформизмом, высоким трагизмом, — как, например, Концерт для скрипки с оркестром и опера «Воццек» А. Берга, пьесы А. Веберна, опусы А. Шёнберга начиная с 1920-х гг., и пр. (в СССР

додекафония пришла лишь к 1950-м гг. и фактически находилась под запретом).

Хотя реальные композиционные претворения додекафонии сильно разнятся друг от друга, есть важнейшие общие принципы. Известно, что эта разновидность серийной техники строго программирует интонационные (впоследствии и — ритмические) основы сочинения, что она базируется на избранной последовательности двенадцати неповторяющихся тонов хроматической гаммы. Симптоматично, что благодаря новой дисциплине мышления додекафония отменяет прежнюю иерархию ладотональной музыкальной функциональности, где наличествовало соподчинение: «центр» и «периферия», «тяготения», своего рода зависимость, «соподчиненность» звуков. Система же декларирует самостоятельность и равнозначимость всех элементов темперированного звукоряда, без прежнего разделения на более и менее «важные», «высокие» (в иерархическом смысле) роли отдельных тонов. Важно также, что тем самым на музыкальном уровне воплощается ранее нами указанное стремление к предельной индивидуализации и самовыявлению каждого элемента структур общества как проявлению самого *высокого*, а построений, основанных на иерархических подчинениях, — как неиндивидуализированного, штампа, т. е. *низкого*.

Иная тенденция: в Европе и в России растет глубокий интерес к направлению микроинтервалики, в сфере музыкальных звучаний. В том проявляется иное, параллельное научное вглядывание в микромир; оно распространяется на явления, изучаемые физикой, химией, генетикой, и на сферу культуры и искусства. Оба же названные новые русла музыки отменяют наличие лишь одной, единой «системы отсчета», разрушают однозначность прежних категорий, ранжиров, ставят свои, новые ориентиры и в сфере высоких, и низких жанров...

Когда же повсеместно, следуя веяниям времени, для всё большего числа слушателей позиции «высоких тем» чаще стали занимать иные, нередко противоположные, интерпретирующие даже сложные явления в «легком» ключе, — общественное сознание во многом перевернулось, с наслаждением скользя навстречу упоительному освобождению от *унылой серьезности*.

Собственно, в том можно усмотреть одно из парадоксальных следствий увеличения внимания к каждому отдельному человеку независимо от его социального положения, жест уважения к «низшим» персонам и чувствам. Может, и поэтому, — а не только двигаясь навстречу чаяниям расширяющейся массовой аудитории, — множилась волна музыки, обслуживающей, облегчающей быт и раскрашивающей повседневно-

ность, с ее мелкими страстями и «слишком человеческими» взвинченно-ничтожными интересами.

Знаменательно, что в этом широком потоке царила тема любви, — любви, так сказать, с «маленькой буквы»: она представала с другими акцентами, более всего в ее плотском воплощении, как проявление сладострастия, неудовлетворенной чувственности, до упоения собственной маленькой греховностью, дразнящей низостью. Потому и основной окраской массовой продукции стал томный минор. И оттого на протяжении первых десятилетий XX в. поднят до «высокого» стиля музыкального ширпотреба тон, который проницательным музыковедом и культурологом Татьяной Чередниченко назван «сладкой мрачностью»¹⁰. Как характерно для массовой продукции, тут сливались претензия на значительность, комфортность, увлекательность звучания и убогость пошлой трактовки любой темы.

Более всего это слышно в эстетике тягучих стонов танго, противоположной советской (да и фашистской) идеологии. Согласно взглядам того времени, подобная слащаво-эротическая мелодраматичность считалась свойственной «разлагающемуся Западу» и должна была быть чуждой представлениям о социально-активном, здоровом советском человеке. О фотографировании этой атмосферы пишет исследователь, усматривая ее прямолинейное воплощение в первом балете Шостаковича (1929–1930): «Именно «сладкая мрачность» перенеслась с эстрады в «буржуазные» танцы «Золотого века»: таковы «Танец Дивы и Фашиста» (№ 13), «Фокстрот» (№ 19), «Танго» (№ 29), Канкан (№ 33)...»¹¹.

Нам же, в этой, и не только в этой художественной практике СССР конца 1920-х — начала 1930-х гг., заметен характерный пример определенного смелого лукавства, один из первых случаев социалистического *вопрекизма*. Почему же?

Отечественные воплощения танго в перелицовках нэпмановской поры обожала публика, даже если они исполнялись без истинной горячности оригиналов и несли с собой «вражескую эстетику». А вот гениальный композиторский слух добавил им остроты и ироничности. Эти качества балетной музыки раннего Шостаковича, с его неподражаемым чувством юмора, сделали танец сатирически-неотразимым, упоительно-привлекательным, как страстное и одновременно абсурдное проявление человечности, в противовес советской поэтике, нередко кастрирующей.

Ухмылка ощутима и в том, что молодой композитор соединил со свободным размахом, блестящим юмором, «шикарным разгулом» ритм танго, как протест против механистичности «советского труженика» с интонациями нарастающей властной силы криминального мира. Таковой

слышится, например, кульминация на теме припева блатной «Мурки», в знойном танго «Танец Козелькова с приятелями» (№ 29 балета «Болт», 1931). [Но заметим, что уже впоследствии, как в творчестве Шнитке, танго, изначально — продукт аргентинских «низов», вырастет до трагедийных высот.]

И в другом балете Шостаковича, «Светлый ручей» (1934–1935), отметим характерный прием: следуя музыке, весьма амбивалентны персонажи, как, например, гармонист, «путающий высокую лексику с приблатненной»¹².

Вышеназванные балеты, созданные легким пером молодого композитора в общем-то, для забавы, не на шутку напугали власть имущих. Интуитивно в них ощутили запретную свободу от общепринятых этикеток *высокого* и *низкого*, вследствие чего эта музыка Шостаковича разделила судьбу тех сочинений, на долю которых пришлось десятки лет забвения. Подобно тому, что сделала для оперы «Леди Макбет Мценского уезда» статья в «Правде» *Сумбур вместо музыки*, их предельно унизила официальная критика, назвав опусами «формалистическими» и кампанией ошельмования вызвав «огонь» на композитора¹³.

Хотя формальные приемы, действительно, ярко воплотились, особенно в пластическом решении сценической постановки «Болта»: буквальное воплощение нашей темы определило балетную пластику. Хореограф-постановщик Федор Лопухов поставил задачу новой эстетики хореографического искусства, где в прямом смысле слова высокие позиции ног танцовщиц уступили место повседневно-обыденным, низким: «Основу этого спектакля нужно декларировать так: с пуантов человека придется поставить на обыкновенную, но прекрасно развитую человеческую стопу. Божьяподобная походка на пальчиках уступит место человеческой нормальной походке. [...] Постановка данного спектакля может быть рассматриваема как громадный фугас, заложенный под эстетику королевско-аристократического балета. Несомненно лишь то, что взрыв этого фугаса произведет коренную переустановку сил на арене хореографического искусства»¹⁴.

От балетной сцены спустимся к звучаниям социалистической повседневности. Когда она перенасытилась патетическими официозными звучаниями и взаимной эстрадой с ее мнимо драматической атмосферой, странно совместившей пафос и пошлость, появилась нужда в иных краках лирики.

Естественно потому, что параллельно взрослению юной власти в России, формировалась новая профессионально представленная обиходная сфера: советская массовая песня (СМП).

Здесь интересно услышать ее с позиций обожествления коллективного разума, воплощения *высокого* и *низкого* в новых условиях. Ведь парадоксальным отражением — и знаковым искажением — прежней, основанной на христианстве системы ценностей в советскую эпоху становится своеобразное развитие идеи богоискательства.

Пытаясь примирить эстетизм и марксизм, создавая «пролетарски-коллективистский миф Сверхчеловечества», новые богоискатели утверждали «первостепенную роль творчества и искусства в социальной борьбе (...) Отзвук их идей (...) находим в программе, задуманной как литературно-просветительская организации «ПРОЛЕТКУЛЬТ», — программе, созданной А. Богдановым (Пролеткульт просуществовал с 1917 по 1932 гг.)»¹⁵.

Однако, в отличие от философии русского космизма (существовавшей с конца XIX в.), тогда возвеличивались не столько личности, индивидуумы, сколько «коллектив». Чаяли создать абсолютную ПЕРВОЦЕННОСТЬ — коллективистское сверхчеловечество. Тому даже способствовала мысль о материально осуществляемом *выравнивании* человеческих потенциалов для выстраивания людей в кровно связанное сообщество. Упомянем тут поддержанную Сталиным идею Богданова о взаимном массовом переливании крови. С помощью этой процедуры, считали авторы направления кровообмена, поднимется и выровняется общий физический и интеллектуальный уровень, отдельные особи почувствуют кровное единство на биологически-внесознательном уровне (и так, по законам стаи, будет удобнее ими управлять жожаками у власти)¹⁶.

Удивительно отозвался этот архаически-магический заряд и в поэтике нового, всё более значительного жанра массовой песни. Недаром песни первых лет после революции были сплошь хоровыми, призванными объединить, магнетизировать толпу.

Ранняя советская массовая песня (СМП) — наследница революционных традиций, спутница демонстраций и массовых гуляний, — впитала элементы городского, крестьянского, солдатского фольклора, отголоски фольклорных сказаний, духовной хоровой музыки, эпоса гражданской войны. Ее профессиональный период начался в 1920-х гг. с появлением сочинений А. Кастальского, Д. Васильева-Буглая, Дм. Покрасса, с деятельностью членов РАПМа, ПРОКОЛЛа: А. Давиденко, В. Белого, М. Коваля, Д. Кабалевского. Хотя тогдашняя высокоидеологическая СМП явилась «основным звеном творческой работы» Пролеткульта, ее воинствующая примитивность, топорность отталкивали людей, и решили снизить пафосную риторику. Тоньше используя музыкальную выразительность, нужно

было донести идеи партии до каждого гражданина проникающим оружием популярного песенного напева.

Многое преобразилось в культурной политике после постановления 23 апреля 1932 г. («О перестройке литературно-художественных организаций», взявшей под контроль и радиопропаганду, и граммофонную индустрию). Насаждаемый РАПМом музыкальный стиль был заклеямен как «интонационно-однообразный, трескучий штамп, который столь характерен для многих наших массовых песен, с их неременной ходульной «героикой», узостью содержания, отсутствием мелодической простоты и выразительности, сочной и красочной лирики, увлекающей романтики, здорового юмора». Так писал известный музыковед в статье «За массовую песню, за массовую симфонию!», программное название которой демонстрировало призыв к уравниванию «высот» для широкой аудитории, приближению к слушателям при создании сочинений и «элитарных», и обслуживающих повседневность¹⁷.

С отменой верховной божественной власти, и в песенном жанре восставали против смиренного рабства перед высшими силами, перед Природой. На эти места поставлено было могущество Человека (как определил М. Горький, *Человека* — вслед за написанием слова «Бог», с *большой буквы*; бога, напротив, унизили до прописной). И тем возвысили, казалось бы, людскую творческую силу, подобно высказанному в стихах «Марша энтузиастов» (слова Анатолия Д'Актиля к песне, созданной в 1936 г. и вошедшей в кинофильм 1940 г. «Светлый путь», где был интерпретирован миф о Золушке на примере неграмотной домработницы из деревни, благодаря Советской власти выросшей до высокого народного избранника): «Нам нет преград / ни в море, ни на суше, / Нам не страшны / ни льды, ни облака!».

Требовалась новая лирика, а не заимствованная у Запада. В борьбе за замещение «буржуазной халтуры и антисоветской песни» одной из жертв избрали знаменитый шлягер о «черных глазах», что всех «пленили». На место томной «сладко-мрачной» лирики решено было поставить иную: «Вот эти “черные глаза” мы и собираемся оттуда вышибить, и не административным запрещением, а увлекательной песней, шуточной и лирической (...), на каждый день, для личной жизни»¹⁸.

Политические, идеологические задачи СССР ставили перед песней не высказываемые вслух задачи: отразить социальную мифологию на психологически глубинном уровне *любимой*, увлекающей аудиторию массовой музыки, с ценимой в России *задушевностью*, с опорой на давние, в новое время затаенные музыкальные пристрастия. Однако они направлялись в иное, «идеологически верное», нужное русло.

Принципиально новым явлением СМП стала именно после этого «потепления», в период счастливого содружества со звуковым кино, как в «Гармони» И. Савченко и «Веселых ребятах» Г. Александрова (1934; любопытно, что музыка последнего фильма, с ее голливудского отлива американизмами, была сначала запрещена, но «прозорливо» выведена из-под запрета Сталиным).

Искомые параметры «утепления тона» были обретены в песнях Дунаевского, с их замечательно органичным сочетанием достижений культуры разных «высот» и разной, в том числе самой низкопробной музыкальной генетики. Песня после этого стала общенациональной любимицей, общепризнанным достоянием. Синтез, в большей степени, происходил на интуитивном уровне, благо создатели песен обладали ярким талантом и чутьем.

Воедино спаянными оказались многие интенции: высокий симфонизм в оркестровом сопровождении, широкий распев российской протяжной песни; европейские влияния; скрытая или явная маршевость, организующая коллективное пение и шествие; интонации русской, казачьей, еврейской и украинской народной лирики; опереточно-цыганские мотивы; неаполитанские, одесские элементы фольклорной мелодики; влияния джаза и криминальной «романтики»...

Так создавались реальная звуковая картина **конгломерата** различных национальных устремлений, стилевые сплавы «братских культур». СМП рождала убедительную по музыкально-художественным результатам иллюзию содружества, мифологему высокой и в то же время сплоченной массовости. Ибо через воссоздание *музыкального* единства и общезначимости проявлялся социальный, общесоветский симбиоз. Массив сочинений этого жанра стал результатом и средством *межнациональной интеграции*, с ее особым мелодическим тезаурусом — его отечественные музыковеды определяют как специфическое порождение, «советский интонационный строй».

Впрочем, как весьма нередкое в музыке и особенно в жанре песни, тут прятались и нечаянные подтексты, «вылезал» незаконный для своего времени генезис. Причем — то запрещено-высокий, то недопустимо «низкий». Такие примеры многочисленны, упомянем лишь самые парадоксальные. Запев знаменитой «Песни о Родине» Дунаевского («Широка страна моя родная») близок анархическому размаху стенькиной воли в старой мелодии «Из-за острова на стрежень», с обязательным подвигом «бросания за борт в набежавшую волну» ненужной для братвы княжны. Забавно услышать, как в «Гимне демократической молодежи» А. Новикова нашли приют стародавние мотивы дореволюционного

романса: музыкальная фраза «В разных землях и странах, на морях-океанах» словно военизировала мелодику романса А. Гуэрчиа «Нет, не любил он» («Он говорил ей, будь ты моею»). А припев советской этой песни основан на том же мотиве, что и старинный ямщицкий напев «Однозвучно звенит колокольчик». Опасные чуждые, американские интонации — в 1948-го году! — проникли в широкие, по-русски, «Ленинские горы» Милютина¹⁹...

Подобные слияния в искусстве естественны; они характерны для *метастилей*, как венский классицизм, строгий стиль в полифонии. Однако интонационные сплавы СМП обрели новое качество: в музыке песен могла *тайно* звучать прочная запретная генетическая традиция наследия, — таким образом, даже неосознанно, многие создатели и слушатели проецировали на них лучшие духовные устремления. Потому, сколь ни строг был отбор для "Гимна СССР" (на конкурсе 1943 г. было рассмотрено много вариантов; Шостакович представил три), но в выигравшей песне Александра спрятались не только растворенная в распеве "осовременивающая" американская интонация, но и более давние молитвенные истоки. Хотя отклонения от классовой линии строго отсекались: любимую на фронте "Темную ночь" Н. Богословского цензура забрала как "унылый блюз"; а в очень популярных опусах, как "Московские бульвары" А. Лепина и в "Песня посвящается моя" Б. Мокроусова, критикой были осуждены отзвуки псевдоцыганского салонного романса и уличной песни.

О молекулах высоких опусов в плоти песенного жанра можно размышлять долго, вслушиваясь и находя конкретные параллели.

Упомянем еще лишь пару случаев.

Один касается генезиса известной темы, открывающейся ставшими культовыми словами: «Будет людям счастье, счастье на века! У советской власти сила велика» («Марш коммунистических бригад», музыка А. Новикова, слова В. Харитонов). Музыканты классической традиции безоговорочно узнают ее благородного предка, слыша первые две мелодические фразы. Их интонационный исток — тема свободных вариаций цикла Роберта Шумана «Симфонические этюды» (кстати, существует отечественный рэмэйк «Марша коммунистических бригад» 2009 г., с названием «Метро 2. The Stalin Subway»²⁰). Знаменателен подобный «кровообмен», когда интонационная ткань шедевра высокого романтизма преобразуется в маршевой поступи новой высокой патетики: звукового лозунга «к коммунизму на пути».

Иной, весьма забавный случай совпадения — возможно, даже бессознательного — классического тематизма на тему «низкого» жанра

примитивной застольной. Мы слышим, что интонационные истоки начального мелодического оборота знаменитой песни «Шумел камыш, деревья гнулись» содержатся в теме одной из частей “Stabat Mater” Перголези (поразительное сходство!!! Оно сравнимо по парадоксальности с неологизмом «алконавт», происходящим от самой высокой по престижу в советское время профессии космонавта...).

Чаще же не прямое заимствование, а общий облик, тени высоких жанров отображались в актуальной песенной продукции.

«Темное церковное прошлое» слышно в шостаковической мелодии «Родина слышит, Родина знает» (чистый, светозарный хорал), как и в Гимне СССР. Его автор А.В. Александров в прошлом был регентом, потом профессором консерватории, основателем Ансамбля песни и пляски Советской Армии. Он, подобно родоначальникам жанра СМП, как А. Кастаньский, тоже получил начальное образование в Синодальном хоре. Потому знал обиход и строй духовной хоровой музыки, не мог не чувствовать генезиса своих творений. Молитвенную власть, *соборность* этой музыки ощущали эксперты и простые слушатели.

Свод СМП, с шедеврами Дунаевского, Блантера, Шостаковича, стал **сводом новых молитв** советского периода.

Впрочем, от истинных молитв их отличает сущностная черта — несовпадение словесного и музыкального смыслов. Лишенная открытой ангажированности вербального текста, мелодика СМП гуманнее, многозначнее его, и ее воздействие колдовски примиряет со словами, иррационально выявляя (или добавляя) в них скрытые глубины. Так, в музыке песни «Родина слышит» звучит, на наш слух, иная духовная «родина», иные святость, полетность, сопричастность и аскетизм, нежели в стихах.

Особый ракурс своего рода переворачивания ценностей — возвышение звучаний субкультур, прежде считавшихся низкими. Тут показательно обращение к тематике и языку «песен каторги и ссылки». Сборник с таким названием и содержанием не случайно, думается, был издан в 1930 г., перед определяющим для дальнейшего развития направления взлетом СМП, когда ее вершинные достижения широко разнес по стране кинематограф.

Не только в мелодическом содержании, но прежде всего в текстах песен (близких и к былинам, и к иным фольклорным образованиям, а подчас схожих с политическим манифестом, лозунгом) выковывались характерные патетические формулы, словесные и музыкальные. Они соединяли высоту целей социального переустройства и своеобразный — подчас несколько искусственный, скорее симитированный под

народный в пропагандистских целях, — «низкий» тон речения, например: «за правду встали», «знать, царю несдобровать», и пр²¹.

Характерным для Советской России является оправдательный пафос в отношении криминальных элементов, восторженное принятие тюремной этики и эстетики — словаря, сленга, имиджа, интонаций речи и бытовых звучаний, манер, одежды и пр. Не проявляется ли в том тайное стремление подавляющего большинства страны, ее «низов», к сопротивлению «верхам», закону, к солидарности с теми, кого преследуют власти?

И потому в интонационной сфере формирующегося популярнейшего советского жанра, как считает исследователь Лидия Иванова, сильно влияние просодии преступной среды и одесской музыкальной субкультуры, соединяющей мелодико-интонационные приметы разных краев в «черте оседлости». Благо нередко скрываются в СМП молекулы богатого фольклора одесских *низов*: биндюжников (ломовых извозчиков, рядом с криминалом), спекулянтов, контрабандистов, воров, проституток, налетчиков...

«Преступные элементы» парадоксальным образом оказались привлекательны — и особенно тем, что в блатной поэтике любой гражданин СССР ценил, тайно, жадно вдыхал сильный и тогда пряно-позитивный дух «воли», непокорности официозному порядку. В то время присущи этой субкультуре настроения бодрячества, волевого и отчаянного оптимизма, вызова, ернического поднятия духа, своего рода героизма. Они вырастали из преодоления повседневной трагедии: обнищания многих слоев населения, фактического беззакония, вопиющей несправедливости, беззащитности.

А позже симптоматичным показателем явилась сама перемена позиций, в отношении большинства российского общества, к преступному миру. Криминальные элементы, из соратников большевиков в период борьбы за власть («социально-близкими» они нередко становились также, будучи заключенными и помещенными в ГУЛаг), к середине 1920-х гг. стали безжалостно уничтожаемыми врагами. Потому, утратив опасную силу, они приобрели обаяние «жертв», вызывали определенное сочувствие. Кроме того, в обществе крепнущего тоталитаризма и жесткой власти ГПУ, протестное начало блатного мира добавило им в глазах робких обывателей весомую и увлекательную «романтическую ноту».

Не случайно поэтому высказывания в этой «тональности» — «на эзоповой фене в отчестве белых головок» (И. Бродский) — выражали скрытые мысли и чувства многих, даже гораздо более высоких слоев населения. Художественное творчество с 1920–1930-х гг. впитало фольклор родных мест и тоже, в определенной степени, поэтику блатного

мира, в стремлении к новому позитивному, оптимистическому образу, новому типу юмора, бесшабашной энергетике, свободе от оков собственности, от мрака прошлого...

Многое в искомой временем звуковой атмосфере — веселой дерзости на грани трагического плача, — было близко ментальности еврейской музыки «местечек» в черте оседлости, атмосфере импровизационного творчества клезмеров. А «советский джаз», которым захватил огромную аудиторию Л. Утёсов, опирался, помимо вышеназванного, на горько-сладкое, до циничного веселья, лихое виртуозное наследие еврейских оркестров и цыганских развлекательных коллективов, популярных в царской России.

Интонации этих субкультур насытили СМП. Они, к примеру, помимо латиноамериканских интонаций «Чаниты» и аллюзий знойного танго, проникли в знаменитую песню Дунаевского о сердце, которому «не хочется покоя» (вошедшую в кинофильм «Веселые ребята»).

Такие случаи встречаются на всей истории СМП. Есть и иное, из той же сферы. Уже в пятидесятые годы скрытую (и официально запрещенную) «блатную» пружину ощущаем в «Веселом марше монтажников» Родиона Щедрина. На концах фраз этой, по сути, разбитной польки, в ниспадающей музыкально-речевой формуле с фольклорной синкопой, таились слова-паразиты, заменяющие обычные низколексические приговорки отечественного труженика. Замаскированные ненормативные характеристики «высотников» («Не кочегары мы, не плотники, да, Но сожалений лишних нет, *как нет*, А мы монтажники-высотники, да, И с высоты вам шлем привет, *наш привет!*») добавляли в песню дерзости, соли победительной лихости.

Еще с 1920-х гг., стремясь к созданию единства массового и элитарного, проводили эксперименты по внедрению популярной песни в *высокие* жанры. На том основаны советские мистерии. Эти замороженные массовые действия по сути своей, по замыслам вульгаризировали высокие апокалипсические концепции Скрябина (планируемое композитором всемирное «Предварительное действие») о Преображении Мира и Человека силой высокой музыки. А массовые действия несчастных энтузиастов-пролеткультовцев совмещали хоровое пение общеизвестных песен слушателями, для единения чувствований людей на огромном пространстве, пронизываемом синхронными звучаниями оркестров и промышленных гудков. Скажем, в проекте «Симфонии гудков» Арсения Авраамова должны были гармонично и символически сливаться «знаковые» песни революции, организованные звуковые комплексы гудков фабрик и пароходов. Также предполагалось, что туда вплетается

и «сочиненный» самим организатором массового действия призывного характера лейтмотив, в котором контрапунктически соединялись интонации, основанные на нотах, буквенные обозначения которых относили к двум дорогим лично для Авраамова женским именам (его жены и любовницы). Однако в реальности все сонорные элементы «разъехались», и могучей мистериальной атмосферы создать, разумеется, не удалось (хотя второй опыт «Гудковой симфонии» прошел несколько лучше). На фотографии, запечатлевшей ее «автора» Арсения Михайловича в этот исторический момент, видим усталого, замученного человека в грязных сапогах, на крыше какого-то барака; он истово размахивает жалкими флажками — ими ли управлять масштабной «симфонией»?

К советскому опыту доморощенных мистерий добавлялись считавшиеся в то эпоху панацеей технологические новации: ведь страстно мечтали о совмещении массового действия со звучанием новаторского электроинструмента, «терменвокса из пролетающего над толпой аэре»²². Но собиравшаяся публика «ничего не понимала», не могла вычитать из разрозненных, обрывочных звуковых сигналов (большая часть их была не слышна!) судьбоносного революционного послания, призванного «объединить» и осчастливить человечество.

Впоследствии решили применить к искусству СССР, в качестве ведущих и определяющих, критерии «понятности»: даже в академической, высокой музыке — опоры на песенность (простоту и родное национальное лицо мелодики), повторяемость, узнаваемость. Сферу СМП мечтали продолжить и в тех отшлифованных временем формах сочинений, которые оставило в композиторской практике мировое наследие истории музыки.

Хотели услышать лживое отражение идеализированного советского быта. Усматриваем радикальный поворот к отечественному варианту «искусства для всех» в искусственно конструируемых изобретениях: *песенной опере* и *песенной симфонии* 1930-х гг. Цитирование плодов обыденных жанров, революционных и советских, становилось интонационной основой этих истинно сталинских творений. Опусы-однодневки в таких жанрах создавались по идеологически требуемому лекалу, и, написанные массовыми песнями, умирали, не оставив следа, — например, программные сочинения Л. Книппера, Г. Шантыря.

Большинство их не выдерживали испытание временем, в отличие от схожей по принципам балладной оперы родом из Англии или предка песенной оперы в России XVIII в. («Мельник, колдун, обманщик и сват» М.М. Соколовского). Поскольку основой музыкального языка песенной оперы советского периода являлась сумма черт СМП, пред-

ставленная в мелодическом и в структурном плане, то якобы, «простому слушателю», «народу» должно было предстать «понятным искусство», где ориентироваться помогают четкие содержательно-программные ассоциации со словесным текстом известных песен. Если это порождение сталинской идеологически-художественной парадигмы стало тогда *главным* среди жанров соцреализма, то неудивительно, что разгромленной в 1936 г. опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» была противопоставлена эталонная в ту пору песенная опера «Тихий Дон» Ивана Дзержинского.

На наш слух, лишь три опуса, где песенный материал (плоть *низкого* жанра) обильно насыщает симфоническую ткань и определяет ее содержательные моменты, оказались жизнеспособны и могут считаться творениями *высокой* музыки советской эпохи.

Одно из них — симфоническая поэма «Октябрь» Иосифа Шиллингера²³, где свежо, интересно отображен выразительный и неоднозначный спор интонаций революционной поры.

Другое, двадцать лет спустя, — это пронизанная песнями протеста, каторги и ссылки (однако звучащими в вечно высоком, возвышенно-трагедийном ключе и по-новому актуально в период осуждения сталинских застенков) Одиннадцатая симфония Шостаковича «1905 год» (1957).

Третьим удачным опусом, где по-своему, тоже в контексте вечного противостояния и балансирования высот, отозвались идеи песенной симфонии, считаем Первую симфонию Альфреда Шнитке (1969–1972). В крайних частях этого цикла есть участки своеобразной модификации многочисленного песенного материала и, как пророчество о развале советской империи, авангардистской рефлексии по этому поводу. Сам композитор свой опус характеризовал так: «Там ощутило стремление отобразить «верх» и «низ», соседство «абсолютной серьезности и предельной пустоты»... каждая из четырех частей симфонии дает это соединение в разной «пропорции», балансе, но более всего то проявилось в четвертой части, финале, где я взял формальной моделью Апокалипсис»²⁴.

Пожалуй, именно в ткани Первой симфонии Шнитке ощутимо важнейшее качество, приобретаемое при насильственном «опрошении» *высокого* подтягиванием его к поэтике шедевров *низкого* жанра. Открылось это не в словесных декларациях, а благодаря самому музыкальному языку и логике развития материала. Фрагменты песенной плоти становились звуковым символом яркого, но поверхностно-мнимого хитонного покрытия реальной действительности в СССР.

Не случайно опус веско назван автором «антисимфонией», а широко разбросанная полистилистика звучаний рождалась параллельно сонорному ряду к фильму М. Ромма «Мир сегодня». В ней клочки всплывающей в звуковой магме СМП олицетворяют круг эмоций, штампов восприятия и воззрений, разрушение и девальвация которых музыкально символизировали дискредитацию советского интонационного (и не только) строя. *Высокое* и *низкое* различных музыкальных эпох, стилей сталкиваются, сопоставляются: полистилистическая ткань размышления включает джазовые импровизации и массовые песни-марши, наигрыши гавайской гитары, таперскую музыку для домашних танцев, твист, фокстрот, эстрадные мотивы, стилизации concerto grosso под Вивальди или Баха, элитарно-вычурные изломы авангарда, обрывки известных похоронных маршей (среди них — на основе медленной части 2 фортепианной сонаты Шопена, общеизвестный «Из-за угла», шествие на тему «Смерть Озе» Грига), вальс «Сказки венского леса», шлягерные аккорды Первого фортепианного концерта Чайковского, наслоение четырнадцати григорианских формул “Sanctus”.

Ключ же к пониманию смысла предстоящей слушателю «свалки» руин ценностей дают знаковые мотивы «конца света»: средневековая секвенция “Dies irae” и многозначные цитаты из «Прощальной симфонии» Гайдна. Исследователь, зная и о постоянной борьбе в творчестве композитора с мировым злом, слышит в симфонии вечно актуальные вопросы: «Способна ли музыка, честная перед собой, порождать *симфонию* (созвучие)? Велика ли ценность высокого искусства, сотворенного горсткой гениев, перед лицом поп-музицирования миллионов?»²⁵

А как же оценить иные «возвращения» в начале 1960-х гг., простых песенных мотивов в симфоническую ткань весьма непростых сочинений? Не знаки ли то пересмотра отношений, новой оценки *высокого* и *низкого* в эпоху оттепели?

Тот период богат, в опусах молодых (но не только) советских композиторов, примерами особых новых контактов авангардистских изысканных методов и прежде считавшихся плебейскими интонаций, которые не считали достойными уровня «серьезной музыки». Среди погруженных в симфоническую ткань то было внедрение частушечности — безобидной, народной, легкомыслием и ерничеством своим оппозиционной и ироничной. Эта линия идет от русских опусов Стравинского к Родиону Щедрину, начиная с его первого фортепианного концерта, оперы «Не только любовь», до оркестровых «Озорных частушек» (1963). А также — словно пророчество исхода евреев из пред-распадающегося СССР: невеселое хулиганство или прозрение, в фортепианном концерте Бори-

са Тищенко (1961), где вторая часть, Фуга (переводится как «бегство») развивает тему, обнаруживающую родство с мотивом, по-русски подтекстованным «Старушка не спеша дорожку перешла» (или «В неапольском порту...»), — с песней, в оригинале созданной в США на идиш²⁶. Иное: семантическая многозначность явления, во Втором виолончельном концерте Шостаковича (1966), уличной песенки «Купите бублики» — не рождена ли она страстным протестом против всё заполняющей пошлости, против наступающей волны циничной продажности?

Единичные введения таких интонаций в серьезные опусы — в качестве яркого сигнала, маркера для слушателей, риторической фигуры, — знаменовали начало более свободного этапа творчества, возможность размышления о ценностях «разного уровня», истинных и преходящих.

Среди явлений, ранее для искусства считавшихся лишь обслуживающими, более чем второстепенными, в лучшем случае «сопутствующими», вспомним о «технике». Имеем в виду не *технику* письма, композиторского мастерства, а открытия естественных наук, реализованные в технологических достижениях.

Напомним об одной весьма распространенной мифологеме. Ее истоки уходят в прошлое, а расцвет пришелся на первую треть XX в. Тогда казалось многим, что желанные демократизация и «массовизация» культуры осуществляются при помощи технизации художественной деятельности. Превозносилась роль науки и техники как проводника в широкие слои населения плодов высокого искусства. И спутником, и признаком социальной революции признавалось уравнивающее «механическое тиражирование».

Его считали необходимостью «новой эры истории музыки», дабы «пойти навстречу общей тенденции городской жизни (...) к массовому, машинному производству всяческих ценностей»²⁷. Верили, что «подлинное музыкальные ценности отживают свой век по причинам технического несоответствия социальным потребностям современности: (...) камерная звучность оригиналов и невозможность механического «усиления» без искажения их стиля и «смысла» — всё это ставит неодолимые препятствия приближению «классики» к массовой аудитории»²⁸. Потому «технизация производства в распространении искусства должна быть преодолением вопиющей несогласованности, донныне непродоходимой пропасти, которая лежит между вершинами художественных достижений и «долиной» весьма низкого уровня, на которой ютится массовый потребитель...»²⁹.

Спасение усматривали лишь в панацее, почти фетише, священном Электричестве: «Чуткость и точность электро-аппарата позволит нако-

нец подойти вплотную и к проблеме «размножения» музыки, ее автоматизации, без неизбежного при этом снижении «качества художественной продукции» — это единственно-реальная возможность истинной демократизации музыкального искусства»³⁰.

Вышеприведенные цитаты принадлежат Арсению Авраамову; его деятельность совпала с развитием футуризма в России и привела к «образованию научно-художественного общества имени Леонардо да Винчи»; ярким выражением духа времени была в нём «вера в могущество науки и математики», стремление к объективному познанию «таинственных» законов искусства...»³¹. Сначала замороженные горизонтами некогда «низкой» техники, к моменту работы для звукового кино исследователи мечтали: «Разве это такой уж “футуризм” — желать, чтобы *технические средства целиком подчинялись творческому замыслу, а не наоборот?*»³².

«Электроаппаратом», на силу которого надеялись для распространения плодов культуры вширь и в нижние слои населения, считали и терменвокс, и звукозаписывающие устройства (в том числе для кино), и радио.

Чуткий слух музыканта отражает импульсы прошлого, свою эпоху и прогнозирует будущее. Шнитке в 1970-е гг. отмечал особенно интенсивные соседство, стыки, часто одновременность разновысоких явлений: «Когда говорит радио, в то время как наверху кто-нибудь включает телевизор, а по соседству играют бит-музыку, так сказать, «атмосфера Айвза» становится уже привычной. И я думаю о том, что, может быть, моя задача — закрепить весь этот стилистический калейдоскоп, чтобы суметь что-то отразить из нашей действительности»³³. Неудивительно, что *радиоприемник* для композитора-философа стал собирательным образом соединения разнородных звуковых стилей, — полистилистики, — символом «многоканальности» современной действительности.

Правда, с первых лет своей жизни молодое радио не представляло альтернативу слушания. Однако даже один канал радиотрансляций в СССР демонстрировал, в связи с меняющимися идеологическими установками, частую, подчас трудно предсказуемую смену позиций по отношению к культурным явлениям. Напомним лишь несколько фактов из истории и практики музыкального репертуара вещания, в русле нашей темы.

Эпоха Пролеткульта исключила из эфира немало музыки, в числе которой «мелкобуржуазные», «мещанские» романсы, сакральная сфера, творчество композиторов, не одобряемых властью. Не говорим уже о сочинениях «уклонистов», «отщепенцев», эмигрантов Метнера, Стра-

винского, Рахманинова (пока последний не оказал финансовую помощь отечественной армии в годы войны). Их сочинения были под запретом в советских СМК, не издавались долгие десятилетия, а имена композиторов публично унижали.

Первые послереволюционные деяния в области культуры высоко подняли музыку членов кружка «Могучая кучка», особенно желанную в сталинскую пору, из-за приписываемого ей антифеодального, антикрепостнического духа. Она стала критерием народности в искусстве. Увы, вещание поставляло ее аудитории столь навязчиво, нередко в таких штампованно-мертвящих отечественных исполнениях, что никакие «вредители» были не нужны!

Вспомним иные *музыкальные истории* совпропаганды. «Цыганские напевы» сначала оказались персоной non grata, — зато во времена Лапина «вкусы эфира» изменились, дав им, кабацки извращенным, возможность вволю развернуться, что усилило пристрастия широкой массы слушателей. «Буржуазно-сентиментальному» творчеству Чайковского отдавали в 1920-х — начале 1930-х гг. лишь два процента общего времени музыкального вещания, — а со второй половины 1930-х и особенно в 1950-е гг. его опусы просто заполнили эфир, вызвав «синдром неприятия» у значительной группы слушателей. Присутствие популярной музыки Чайковского (в весьма ограниченном наборе навязших в ушах сочинений) даже стало синонимом нормальной жизнедеятельности страны, — судя по тексту пьесы М. Булгакова «Адам и Ева», когда прекращение привычной радиотрансляции «Евгения Онегина» знаменовало начало Конца Света.

Если в чем-либо, например, в полетности и огнепоклонничестве Скрябина, усматривали «революционный дух», — считалось, что такие фигуры достойны памятников, а их опусы заполняли радиоэфир. Подобной утомительной, непререкаемой ценностью был «назначен» бетховенский симфонизм; сочинения композитора почти каждый день неслись из динамиков. Аннотации к трансляциям, биографические очерки беспрерывно интерпретировали содержательный стержень опусов великого Людвига в свете мучительного противостояния высшему обществу и социальной несправедливости, как, якобы, отображение упорной «борьбы пролетариата». Расслышать вечную человеческую прелесть, чистоту и мудрость музыки было непросто...

Увы, несмотря на многие достоинства, находки, подчас героические усилия работников вещания, преодоление ими повседневных трудностей музыкального радиопросветительства, — идеологические, цензурные, социально-исторические и прочие препоны резко снижали реальную

эффективность их работы. Постоянное присутствие однообразного набора классики и тяжеловесно-социологическая ее трактовка, в том числе в нравоучительно-патетических (как предписывали правила) комментариях, вызывали отвращение и сопротивление. Ведь массы-то хотели развлечения, не поучения. Письма-заявки от редких требовательных слушателей, жаждущих высокой духовной пищи, как свидетельствуют специалисты начиная с Т. Адорно, чаще «организовывали» на радио, а истинную реакцию широкой аудитории нередко скрывали. Как, например, такую: «А еще ряд товарищей спросят — им Бетховена подавай. Мы не возражаем, только чтобы Бетховен не мешал нам отдыхать. От имени и по поручению рабочего общежития...»³⁴.

Хотя значительный объем присутствия в государственных каналах произведений *высокого искусства* сам по себе говорил об их значимости для страны и, изначально, вызывал почтительное признание, уважение, но трудное, тонкое дело массового музыкального воспитания, несмотря на отдельные достижения, в целом не нашло «верного тона», не выработало столь богатого, как требовалось бы, диапазона средств ненавязчивой, действенной «пропаганды». Думается, то происходило не просто по причинам идеологическим, а и в силу кадровой политики, игнорирования опыта прошлого, утраты линии преемственности в деле просветительства, вкусовщины, увлечений наивными энтузиастами-культуртрегерами веяниями времени.

Шансы — редчайшие в истории культуры! — с помощью нового средства массовой коммуникации невероятно расширить аудиторию любителей искусства, настоящей музыки, были использованы лишь в малой степени. Более того: такая пропаганда нередко искажала своей принижающей однозначностью горизонты творчества.

Подобное повторилось в раннем телевидении. Как на молодом радио, музыкальные трансляции, концерты являлись важным экспериментальным полем, и так же инициатива увенчалась неуспехом: классика на экранах постепенно «сошла на нет».

Что же, глядя на этот процесс на расстоянии около полувека, можно счесть итогом настойчивой пропаганды средствами СМК высокой музыки? Падение престижа, девальвацию последней. Ибо не все имеют хороший слух, но слышат фальшь. Умильно-поучительные, нередко ложные стандарты радиопросветительства стали вызывать неприязнь. Нарастало раздражение *большинства* по отношению к «высоколобой интеллигенции», которая «мешает нам отдыхать». С тем усилилось противление искусству классическому, «серьезному», тому, что насаждалось официальным вещанием и воспринималось как символ верховной власти.

Высокое классическое музыкальное искусство — область, по сути, далекая от идеологической ангажированности — благодаря пропагандистским манипуляциям стала для широкого советского слушателя сферой наиболее отторгаемой. Она парадоксально превратилась в символ государственного насилия, давления на «обывателя», образом тоталитарного насаживания чуждого, пустозвонного. «Музыкальная гальванизация» с помощью радиопропаганды создала абсурдно ложную картинку: истинное искусство функционировало как ложное, слилось с «голосом насилия». Поэтому «фестивалями классической музыки» звали дни похорон государственных верхов. И впоследствии звуки невинного «Лебединого озера» в дни путча пугали возвратом к внешней красивости как прикрытию подспудной лжи.

Филистерство проникало во все поры; хотя декларировались благие намерения просветительства, но благодаря идеологическому крену, ими оказалась устлана «дорога в ад» судьбы высокого искусства. Цензура тоже способствовала росту косности отечественной аудитории. На радио, как впоследствии на ТВ 1950-х — 70-х гг., важнейших участках идеологического фронта, не должно было звучать многое: западная современность (как вредные модернистские «вражеские измышления»), джаз («музыка толстых», по определению Горького), позже бит- и рок-музыка (пусть, казалось бы, в их звучаниях нашли претворение фольклорные элементы, ноты протеста против «капиталистического общества»).

И то, что сопровождало на протяжении веков повседневную жизнь миллионов в России — музыка народная и церковная — СМК представляли искаженным или вовсе отрезали. Большинство трансляций пения «народных коллективов» на самом деле выдавали ложное за настоящее.

Не отвечало потаенным желаниям народа и то, что совершенно не звучали привычные по прежней жизни мотивы церковного обихода, ранее организовывавшего жизнь обывателей. Создаваемое на протяжении многих веков религиозное искусство могло лишь очень редко и весьма фрагментарно «просочиться» к радиослушателю под грифом «вокально-инструментальная музыка» (и лишь не на русском языке, как музыка Баха!).

Однако место обиходной ритуальности не могло оставаться пустым. Сначала ее заменили радиозвучания песенных массивов *священных* революционных песен. Действительно, тембры, аккордовый склад, сурово-молитвенная окраска мужского хора близки народному сознанию, привычка к ним коренится в генетической памяти о до-реформенном православном пении, а российские басы и «профундисты» славны повсюду. И, в отличие от большинства протагонистов

в западном музыкальном театре, главные герои русской оперы, как правило, — низкие голоса.

Соответствовало такому отбору и техническое ограничение той поры: первоначальное радиовещание «срезало» зону частот, особенно высоких. Зато шумы и искажения радиотрансляции создавали иллюзию перевеса в сторону низких звуков, создавая эффекты «нечеловеческого», даже inferнального тембра. Действительно, усиленные низкие частоты обладают сильнейшим физиологическим воздействием, что завораживает и подавляет сознательное восприятие; это активизирует стихийно-*низовые* эмоции. Не случаен для российских лидеров и официальных дикторов *государственный бас*, начиная от заместителя голоса Отца народов, легендарного диктора радио Ю. Левитана.

Какой же сформировалась, с поддержкой идей властных «верхов», новая ритуальность, как она способствовала организации суточного и годового ритма жизни рядового homo sovieticus?

Издревле заклинания, даже шаманские действия, священные песнопения использовались верховной властью для управления массовой психологией. Ведь «действие искусства (...) символично и имеет истоки не в личном бессознательном поэта, а в сфере бессознательной мифологии, чьи исконные образы суть общее наследие человечества»³⁵. По общим закономерностям средств массового воздействия, активно участвуя в создании отечественной мифологии сталинского периода, советская массовая песня укрепляла чувство мистической причастности, влияя на все слои своей аудиторией, «сверху» — «донизу».

Чудом казалось, что хоровые заклинания распространялись с помощью «вещего» голоса из центра страны, будто из самого Кремля. Звуки радиорепродуктора, с потоком СМП, сопровождали вас дома, на улице, на работе; они соответствовали и помогали организации неких биоритмов новой жизни, ее особому празднично-обрядовому календарю.

Таким стал годовой календарный цикл, следующий официозным знаменательным датам. **Весна**, с веселыми песнями о юности, об отринувшем прах прошлого молодом энтузиазме расцветающей страны, устремлялась к празднику Первого мая; позже — соединялась с радостно-весенними образами возрождения страны, с песнями Победы. **Лето** созвучны были песни с мощно-мускулистыми или шуточными образами "здоровой физкультуры и спорта", полнокровные "урожайные" и трудовые-колхозные, с сочными музыкальными зарисовками как бы народно-крестьянского славного труда и быта. **Осень** — время плодов: главным представал праздник Октября, плод усилий *Отцов*, с влиянием традиций революционной песни, песенного наследия «каторги и ссылки», — суровой, аскетической.

Холодной четкостью милитаризованных маршевых ритмов, с поздне-зимней защитой ледяной танковой брони, преимущественно с мужскими тембрами голосов, оркестровой медью, отличаются песни о Советской Армии. Новогодние торжества долго были неофициальными (не говоря о запрещенном Рождестве), их упоминания допускались лишь в детских песнях, а елки узаконены с 1937 г.

Другой песенно-музыкальный радиоцикл, словно заменив каждодневные молитвенно-обрядовые традиции, помогал организовать существенный ритм.

Утро расцветивали юные звонкие хоры «Пионерской зорьки» и холодно-виртуозные, как водные процедуры, разливы пассажей утренней гимнастики. Симптоматично в музыке гимнастики преобразование руин, остатки поверхностной мишуры высокой классики — в обслуживании не духа, а тела, для разминки каждого винтика общего трудового организма («за роялем пианист Родионов... За работу, товарищи!»).

Днем был уместен организующий трудовую деятельность строй песен-маршей. И — музыкальный фон с элементами лирики и разрешенной классики: его содержание зависело от идеологически рекомендуемого репертуара, от актуальной культурной политики. Праздничный день более насыщался самой высокой, с официальной точки зрения, патетикой: патриотическими звучаниями хоров — коллективных славлений, военизированными бодрящими маршами, помогавшими ходить «в ногу» на демонстрациях, поднимать дух оптимизма и сопричастности общепринятым радостям.

Вечером, после информационно-идеологических передач, были возможны звучания дозволенной танцевальной музыки и шуточных, лирических песен. День закольцовывался государственным гимном, который открывает и свертывает «цивильное» время, как магический музыкальный пароль. Его ключевая роль в «заводе» автоматизма деятельности *homo soveticus* и до сих пор завораживает поэтов (Виктор Коваль, «Песня о гимне» 1995–1996 года: «Играет гимн — давай, вставай! / Играет гимн — пора ложиться!»).

Ночь же в ту эпоху сопровождалась *молчанием* радиодинамика. Период отсутствия общепольного смысла, она считалась *ниже*, менее ценной, нежели день. Но в другой ценностной системе ночь, время приватное, более всего желанна. С 1950-х гг. эта послеполуночная тишина, когда «в радиоприемниках смолкают гимны» (И. Бродский), преображалась, как в волшебной сказке, ибо насыщалась запретными, высокоценными для слушателей звуками другого мира: джаза, низведенного до спутника предателя родины, и западной, не допущенной к официальному эфиру эстрады³⁶.

Разделение звукового репертуара радио: днем «партикулярного», а ночью желанного запретного плода, — подпитывало то двоемирие, которое свойственно советской эпохе. Симптоматично мнение Игоря Померанцева: «Самое богатое, но коварное подспорье в работе над акустической реконструкцией прошлого — музыка. Духовная, религиозная музыка позволяет проникнуться иерархическим мировидением человека, но заслоняет материальный “архореализм” жизни. Тут на помощь могут придти “низкие” музыкальные жанры»³⁷.

Итак, вступаем в зону финальных выводов. В прямолинейной позиции «обожествления техники» классическое наследие рассматривается как «продукция», ценная лишь при ее размножении, так называемой «автоматизации», используемой в целях нисхождения культуры в массы. Притом всё, что подвластно такой «истинной демократизации», прорастает своего рода метастазами общедоступности и теми трансформациями смыслов, которые возникают из-за прочтения в официозно-идеологическом ключе. Широко разнесенное СМК, такое, так сказать, «высокое творчество» попадает в зону разрешенного, партикулярного, «советского искусства». Иное же — остается за его пределами.

А взгляд в ракурсе постмодернизма расставляет свои метки в суждениях о соотношениях, в рассматриваемую нами эпоху, *высокого–низкого* [самому постмодернизму, как обнаружим в статьях 3-го тома монографии, будет свойствен пафос преодоления кардинальной демаркационной линии нашей темы].

Если модернизм (пред- и постреволюционной поры), как сформулировал Борис Гройс, «определяет себя (...) прежде всего через исключение всей сферы современной массовой коммерческой культуры, фигурирующей в рамках его идеологии как китч, а также через исключение художественной традиции, поскольку она оказывается усвоенной массовым сознанием»³⁸, и в нём определяющей является оппозиция высокая культура — массовая культура» (или “high vs. low”), — то иной конфликт видят в культуре советизма.

Соцреализм характерен своей основополагающей оппозицией «советское–несоветское»³⁹. Разумеется, для «несогласных», для явных и тайных диссидентов именно признанное государством искусство становится «низким» (будь то подчас и увертюра «Эгмонт» Бетховена, и 4-я, 5-я симфонии Чайковского), а изгнанное, чуждое, запретное, «неофициальное» для СССР, — воспринимается как «высокое», будь то звуки кабаре. Хотя подчеркнем, что в таком случае под *высоким* в культуре понимались статусы *независимости* от многих реалий контекста существования: не столько эстетические качества, открытия в языке,

средствах выразительности, способность произведения воздействовать на аудиторию, а «прежде всего... автономная художественная практика, по возможности исключаящая любую зависимость художника от таких «внешних» факторов, как политическая власть или рынок, а также и вообще от любого содержания, отсылающего к «внешней», т. е. массово воспринимаемой, реальности»⁴⁰.

Что же, эпоха сталинизма почти совсем лишила культуру такой независимости (хотя последняя, впрочем, и ранее не так часто встречалась!). Находящееся в рамках *советского* несомненно занимало самые высшие позиции, в противовес *несоветскому*. И, при государственной направленности на самую широкую публику происходила подмена, идеологически оправдываемое искажение, «низведение» сущностей, несомненно, высоких ранее.

Циничным ныне кажется, с какой легкостью происходила замена «высот». Важным показателем стало переименование улиц, городов, произведений, слов арий и песен. Лишь один пример. Опера Глинки «Жизнь за царя» после революции назвали «Серп и молот» (позже — «Иван Сусанин»). Потому в то время, при трактовке этого сочинения, в знаменитой триаде место «православия» должен был занять, судя по коррективам либретто, анархический дух, а место «самодержавия» — по заглавию, союз крестьянства с пролетариатом, под руководством партии. Мотив высокой Жертвы ради семьи, во имя помазанника Божьего превратился в иной: хитрый крестьянин обманул врагов, устроив мнимое предательство, и «пал за народ».

Интересные переакцентировки произошли в понимании народных интенций в этом сочинении Глинки. Если во второй трети XIX в. большинство публики с радостью откликалось на италиянизмы, отрицая спаянные с ними национальные черты «кучерской музыки» (так унижали оперу Глинки), то масса советской публики уже вообще не слышала в музыке общеевропейских признаков. Критике же следовало возвышать только абсолютную, якобы не связанную с мировой традицией, русскую самобытность и единичность шедевра, его первенство перед Западом. Ни те, ни другие не ценили в этой музыке гениального сращивания «своего» и «чужого», высоких жанров прошлого и интонационных «ядер» простого происхождения. Из официозных постановок ушла «наднациональная» вечность происходящего. Жестоким побочным эффектом такой двойственной коррекции для первой из главных русских опер стал воинствующий консерватизм, запрет любых новаций и «трактовок». Скука разлилась по насильно внедряемым постановкам «Ивана Сусанина» и крепко прилипла к первой опере Глинки. Штамп

восприятия сочинения как официального дал старт распространенного отношению к нему: мол, несмотря на хвалы, то мнимая высота...

В целом же, в официальном искусстве сталинской поры развивалась сумма художественных направлений, которую Б. Гройс определяет как «полупортретный стиль»⁴¹. Скорее же, она является особой «промежуточной» зоной, где весьма своеобразно сложились отношения в нашей дихотомии. Рамки официального направления в СССР всё представляли оппозиционным, «вражеским»: внесоветская культура модернизма — неприемлемо элитарная, формалистическая, а коммерческая западная эстрада — «безыдейная», слишком чувственно-низкая.

Обилие материалов и аспектов взывает к указанию важнейшего: *ценностных «перевертышей» культурной действительности*. Вернемся к сквозной линии статьи, данной в ее заглавии. Является ли путь отечественной музыкальной культуры в исследуемый период ведущим «к утрате взаимности» — взаимности, о коей писал китайский мудрец: «Высокое и низкое взаимно определяются»?

Явственнее изложим некоторые тенденции в понимании главной темы монографии, открыв некую сравнительную таблицу: ее каждый мог бы дополнить. Типологии, представленные в ней, кажутся нам определяющими в понимании истории, пути культуры, роли художника в обществе.

Искусство дореволюционной поры

Неприятие, критика современности

Прошлое — как «высокое»

Настоящее — как «низкое»

Будущее — пессимистично

Развитие индивидуальности

Вытягивание героя из «низов»

Борьба героя с «низким» социумом

образ Поэта-романтика как изгоя

Художник — исключительная личность

Он, его творчество индивидуальны

Высшие жанры музыки:

сакральная музыка, камерные, концертные жанры, опера

Высокое — сложно

Советизм сталинской эпохи

Восхваление современности

Прошлое — как «низкое»

Настоящее — как «высокое»

Будущее — оптимистично

Сворачивание, нивелирование индивидуальности

Дискредитация героев из «верхов»

Борьба властного социума с героем

образ Поэта — героя эпохи, лидера масс

Художник — представитель народа

Он, его творчество должны быть типичны

Высшие жанры музыки:

массовые песни, строевые марши; песенная симфония, песенная опера

Высокое — просто

Забавным дополнением к этой дихотомии представляются случаи — возможно, специально измышленные, — вторичной номинации, характерные для советской эпохи. Они демонстрируют переоценку, извращение прежних понятий: так, слово ВОР стало аббревиатурой словосочетания «Вождь Объединенной Революции» (впрочем, также подходит для «Великой Октябрьской революции»). А слово БОГ официально употреблялось лишь в качестве сокращения компрометирующего определения «Бывший Осужденный Государством»...

Наблюдая «перевертыши» ценностей, кратко охарактеризованные в нашей сравнительной таблице, не забудем важную тенденцию, нарождающуюся еще в недрах советизма и вроде бы ему чуждую. Она определит лицо многих явлений в последующий период: при повсеместном двуличии по отношению к «идеалам коммунизма», нарастание приоритетов развлекательности в культуре.

Не таятся ли истоки этого в психологии гегемонии пролетариата, в понимании искусства и культуры лишь как сфер для идеологизированного обслуживания иных, политико-пропагандистских интересов власти массы? Если *высокое* не «должно быть понято», а «должно быть понятно» широкой публике, если художественные явления предлагаются словно с чувством неизбывной вины «перед народом», — значит, тогда они должны «в социально-идеологических целях» склониться, спуститься к простой аудитории или пугливо уступить место, чтобы «Бетховен не мешал нам отдыхать»?

Эпохи «оттепели» и «застоя» изменили в отечественной культуре многое. Среди этого — отношение власти к Западу и Востоку, к народности, к фольклору, к «легкой» музыке, джазу, к истории страны, мере свободы в творчестве и др. Однако художники чутко выразили наступление и воцарение такого времени, когда, вопреки прошлым правилам соответствия высокоэтических поступков высоким положительным идеалам, стало ясно, что «нормальные герои должны идти в обход» (слова песенки главного героя кинофильма «Айболит-66» с музыкой Бориса Чайковского, 1966).

В начале шестидесятых годов поразило слушателей появление отчаянно-ернической, одновременно самоутверждающейся и самоуничтожительной темы «Я — кукарача» в финале Первой скрипичной сонаты Шнитке. Тогда же и прозвучали настырно, цинично-победительно элементы песни «Купите бублики!» во Втором виолончельном концерте Шостаковича. Ибо высокая музыка словно предчувствовала надвигающуюся девальвацию, в противовес поднимающему голову, уже и в нашем отечестве, эстраднему шоу-бизнесу, обожествлению жанров низкого происхождения.

По сравнению со сталинской эпохой, в период до конца 1970-х гг., новыми качествами в решении центральной темы явились, на наш взгляд, следующие. С одной стороны, «развенчание» Вождя во многом поменяло ориентиры, в том числе и в художественной, музыкальной политике, о чём написано столько справедливых слов. Преобразились в этом отношении и радио- и телевизионное вещание, содержание продукции фирм звукозаписи: чрезвычайно обогатился их репертуар. Фестиваль молодежи, первый Конкурс Чайковского сделали свое дело, горизонты советских людей расширились. В страну впервые приехал Стравинский, и, наряду с его произведениями, исполнялись немало прежде не звучавших для советской аудитории музыкальных страниц. Расширение полей музыкальных миров не могло не повлиять на композиторскую практику (таков, скажем, взрыв отечественного авангарда 1960-х — начала 1970-х гг., своего рода «бум» додекафонных приемов в опусах тех лет, в том числе и у Шостаковича!).

Стали возможны пересмотры прежнего понимания истории в опусах, словно бы дающих совсем иные, нежели русская музыка XIX в., ответы на проблемы прошлого, в решениях соотношения высоких и низких мотивов прежних трагедий России (к примеру, в 13 симфонии и в «Казни Степана Разина» Шостаковича, в оратории Шнитке «Нагасаки», в его Первой симфонии, в музыке к фильму «Мир сегодня» М. Ромма, в ранних операх Слонимского, в балете Тищенко «Ярославна» о походе Князя Игоря, в опусах В. Гаврилина, Н. Каретникова, Н. Седельникова...).

Прежде беспредельно обожаемая, СМП уже так не привлекала, как прежде (кроме освежения «вечнозеленых» ценностей самых чистых творений, в том числе в оказавшихся смелыми и ставших *элитарными* телевизионных композициях типа «Военных песен», «Бенефисов» Е. Гинзбурга). А в новых же сочинениях песенных жанров появлялась тяжеловесность, натужность, неискренность и даже фальшь интонации, — что люди, разумеется, чувствовали. Зарождалась новая эстрадная волна, отвечающая на массовые потребности (но *какие* потребности?).

Наряду с этим нарастало отчуждение от «академического» музыкального творчества, интенсивность концертной жизни оборачивалась подменой, обрела тенденцию к имитации. Нарастала и необъективность оценок обществом разновысотных достижений, что чревато еще большим разбалансированием в определении *высокого—низкого*. Лицемерие, фальшь, идущие от все интенсивнее гниющих *верхов*, вели к разбуханию амбивалентности явлений, критериев.

Таковым видится ПУТЬ К УТРАТЕ ВЗАИМНОСТИ в определении «полюсов» культуры. Да и усложнилась прежде плоскостная их дихотомия. К чему же это приводит?

С позитивной стороны, оттого расширяются поля зрения, «окоема»: в каждом явлении, субкультуре слышим теперь свои высоты и низины: так, и классика шансона содержит свои неувядающие шедевры блатной лирики. С другой стороны, яснее видны шаблонно-мертвоорожденные создания в «академическом» духе, «низкие» по качеству. Обострился интерес к маргиналам, выходящим за пределы однозначного причисления их к какому-либо одному направлению в искусстве.

Расслоение на множество «подвидов», вариантов сочетаний разновысотных интенций, в будущем ведущих к *crossover*, не только в стилевом, языковом, но и ценностном отношении обогащает художественные миры. Однако оно чревато и разрушением культурных ценностей связей в обществе.

Повсеместно начало признаваться ранее стыдливо замалчиваемое: коммерческий успех, выгода не связаны напрямую с эстетической высотой. Пришло понимание относительности критериев оценки в разных культурных слоях, стратах (в прямолинейном выражении, рос массив явлений, высоко оцененных низшими слоями и низко — высокими).

Да и можно ли однозначно определить роль важной тенденции: МНОЖЕСТВЕННОСТИ кодов прочтения и потому разветвленности иерархий и дихотомий?

Чем можно объяснить следование по *пути к утрате взаимности*? У нас есть только инфантильно-банальный ответ: виртуозным распространением несправедливости.

Единственным противлением этому могло бы становиться повышение личной ответственности перед будущим, своим и своих потомков, упорное сопротивление обесцениванию *высокого* и возвеличиванию, фетишизации *низкого*.

Признаем, что благодаря всему вышесказанному (и как побочный результат уверенности большинства в своей правоте и силе), мы идем к утрате определения, к размыванию ценностей. Ведь ныне для тех, кто живет в мире массовых приоритетов, в подавляющем большинстве просто НЕ СУЩЕСТВУЕТ ценностей иного ряда, — ибо они в нашем отечестве сейчас практически ничтожно представлены в СМК, не обозначены официальной культурой как истинно важные, значительные (пусть в такой политически важной форме, как частое присутствие верховного лица на российских оперных спектаклях, открытиях театрального сезона, а не заигрывания *петербуржцев* с их, казалось бы,

традицией высокой культуры, с электоратом в походах на «чесы» заезжих поп-групп!)).

Да и если не печалиться об этом, как призывает нас организатор данной монографии, ситуация видится гораздо более сложной. Еще более сложной, — и при учете мнения о том, что современная повседневность реально снимает противоположность «верха» и «низа»⁴². Пара противоположностей, которая, казалось, существовала всегда и будет существовать вечно, в период существования СССР неоднократно подверглась радикальному пересмотру. А после развала советской империи то, что было для предыдущих десятилетий недо- и контркультурой, будет возведено в ранг культуры официально господствующей.

Стремясь объять необъятное, автор данной статьи невольно в ней зафиксировал немало противоречий. Заглавие тут определяет и концепцию, и вопросительность в представлении о направлении движения. Даже на расстоянии более чем тридцати лет не можем безоговорочно утверждать, что центральная оппозиция утрачивает свою остроту, она лишь трансформируется в иные сферы; затронем такой аспект в следующем томе монографии...

Пока же добавим то, что в музыке называется *кодой* (по-итальянски — «хвост»).

К середине–концу 1970-х гг. уже нельзя безоговорочно согласиться с утверждением китайского философа, что высокое и низкое «взаимно определяют». Не только потому, что их соотношения варьируются в представлениях различных страт, групп населения, а всё более определяются тем «весом» и «ценой», которые им придают механизмы официальной идеологии, с помощью средств массовой коммуникации.

Не о том ли пророчествует один из христианских апокрифов⁴³?

«Когда вы сделаете двоих одним, и когда вы сделаете внутреннюю сторону как внешнюю сторону и внешнюю сторону как внутреннюю сторону и верхнюю сторону как нижнюю сторону (...), — тогда вы войдете [в царствие]» (Евангелие от Фомы, 27)⁴⁴.

В период до распада советской империи, это *Царствие небесное* (не смотря на отдаление от взаимности в оппозиции *верха и низа*, как в космическом корабле!) было, — впрочем, как и поныне, — еще не близко...

Примечания

⁴¹ Непредсказуемые механизмы культуры. Подг. текста и прим. Т. Д. Кузовкиной при участии О.М. Утоф. Таллин, 2010.

² Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. Перевод В.А. Фока и А. В. Лермонтовой. М., «Знание», 1961. Прим. А.П. Чудакова. С. 104.

³ Понтер К. Открытое общество и его враги. Т. 2. Время лжепророков: Гегель, Маркс и другие оракулы / Пер. В. Садовского. М.: Феникс, Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. С. 308–309.

⁴ Проффер К. Stop in the Madhouse: Brodsky's "Gorbunov and Gorchakov" // Russian Literature Triquarterly, I (Fall 1971) – "Preface" to Modern Russian Poets on Poetry, ed. by Carl Proffer, selected and introduced by Joseph Brodsky (Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1974. P. 8). Русская версия в сборнике п./ред. Л. Лосева «Поэтика Бродского» (Тенафл: Эрмитаж, 1986. P. 342–351).

⁵ Зубова Д. Поединок языка со временем (клише как объект внимания в стихах Бродского).

⁶ Biblioteca comunale di Imola (BIM), Fondo musicale "Bianca Belinzaghi" (1861–1943). Это унаследованное и преумноженное собрание отдано в дар библиотеке от наследницы знаменитой миланской семьи общественных деятелей, меценатов театра Ла Скала и увлеченных любителей искусства.

⁷ Чудакова М. Пастернак и Булгаков: рубеж литературных прений... // Булгаков и Пастернак / Науч. Серия «Кв. № 50». Музей Булгакова, М., 2010. С. 11.

⁸ Композитор писал о себе как об «апофеозе земного творенья», священном пророке («Мистерия»), вслед идеям Сологуба вошедшем в далекий от людей «магический круг» (*Roggioli R. Il fiore del verso russo/ Firenze, Passigli, 1991. P. 59*), вслед за учением В. Соловьева преодолевшим «земную паутину» (*Соловьёв В. Стихи. A cura di L.Pacini Savoj. Firenze, Fussi, 1949. P. 80–81*).

⁹ Щербина Т. Бессмертный XX век // Знамя. 2010. № 8. С. 201, 202.

¹⁰ Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 498.

¹¹ Фортунова А. Балеты Д.Шостаковича как явление отечественной культуры 1920-х — первой половины 1930-х годов. Дисс. на соиск. канд. искусствоведения. Н.-Новгород, 2007. С. 80.

¹² Там же. С. 153.

¹³ Имеется в виду редакционная статья «Балетная фальшь» в газете «Правда» (06.02.1936).

¹⁴ Режиссёрская экспозиция Ф. Лопухова к балету «Болт». Санкт-Петербургский Государственный Архив Литературы и Искусства. Ф. 337. Оп. 1. № 73. С. 12–13.

¹⁵ Синеокая Ю.В. Российская ницшеана // Из серии «Русский путь». НИЦШЕ: pro e contra. Антология. СПб., 2001. С. 26.

¹⁶ В 1926 г. соратник Владимира Ленина Александр Богданов добился открытия в столице СССР Государственного института переливания крови, первого в мире научного учреждения, где проводились опыты по омолаживанию организма важным старикам, ветеранам Коммунистической партии, в числе которых была, например, сестра Ленина Мария Ульянова. В развитии практики обменного переливания крови (кровью обменивались представители разных поколений: молодым предавались воля и опыт, пожилым — физическое здоровье и энергия)

широко мысливший Богданов видел предпосылки создания в социалистическом будущем нового типа общения людей, который называл коллективизмом.

¹⁷ *Хубов Г.* За массовую песню, за массовую симфонию! // Советская музыка. 1934. № 2. С. 4.

¹⁸ *Савченко И.* Право запеть. К постановке кинооперетт «Гармонь» и «Иринкин рекорд» // Советское кино. 1934. № 5. С. 59.

¹⁹ См. о том в нашей статье «О мистической природе советских массовых песен» // Russian Literature, Elsevier: North-Holland, XLY (1999). P. 96–97.

²⁰ <http://dekarmi.livejournal.com/125591.html>

²¹ См. о том в наших статьях «Песня достается человеку. “Мистические” основы советской массовой песни периода тоталитаризма» (Старое литературное обозрение. 1998. № 3. С. 55–62), а также «О мистической природе советских массовых песен» (Russian Literature, Elsevier: North-Holland, XLY (1999). P. 87–102) и в работе Михаила Лурье «Политические и тюремные песни начала XX века: между пропагандой и фольклором» <http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:aE25sON1Zj4J:anthropologie.kunstkamera>

²² См. о том наши вышеназванные работы.

²³ Участник Ассоциации современной музыки, советник Наркомпроса (1921–1927), композитор, архитектор, теоретик, энтузиаст и пропагандист джаза после революции, он с 1928 г. жил в США. И. Шиллингер, помимо творчества в духе времени (поэма «Октябрь» создавалась к десятилетию революции), читал лекции, где в числе прочего развивал идею джаза как «осуществление лозунга «Музыка–массам» («классики должны быть поставлены дыбом — исполнять их нужно на современный лад»). Цит. тезиса доклада Шиллингера (из программки концерта 1927 г.) приводится по статье Елены Дубинец «Перерос музыку как таковую» http://www.21israel-music.com/Schillinger.htm#_ftn12

²⁴ Слова композитора из фильма о нем процитированы в монографии Валентины Холоповой. См. http://yanko.lib.ru/books/music/schnittke-holopova.htm#_Тoc40655826 С. 103–106.

²⁵ Там же. С. 104.

²⁶ «Бай мир бисту шейн» («Для меня ты красива», музыка Шолома Секунда, 1932), мелодия которой стала чрезвычайно популярна. На русском языке известно четыре различных песни и множество аранжировок этой мелодии. Подробнее см. о том в нашей работе «О звуковых пророчествах советских композиторов — неофольклористов в советской империи 1960-х – 1970-х гг.» (для сб. «Надлом империи», ред.-сост. Н.А. Хренов, 2013).

²⁷ *Авраамов А.* Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. Кн. 2. Петроград, 1916. С. 99.

²⁸ Там же.

²⁹ *Авраамов А.* Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. Кн. 2, Петроград, 1916. С. 100, 101, 82.

³⁰ *Авраамов А.* Универсальная система // РАБИС. 1927. № 26 (68). С. 3. О системе взглядов Авраамова и воззрениях эпохи см. наши работы: Музыка и СМК: из прошлых прозрений, прогнозов и проблем // В зеркале крити-

ки: из истории СМК. М.: Искусство, 1985. С. 214–230. Эхо радиопросвещения в 1920–1930-е годы: Музыкальная гальванизация социального оптимизма // Советская власть и медиа: Сб. ст. С.-Петербург: Академический Проект, 2006. С. 113–132. Музыка России первой трети XX века: между «техникой» и государством. Историко-теоретический аспект // Средства массовой коммуникации в художественной культуре XX века. В 4 т. / Т. 1. История. Ред.-сост. А. Шерель. М., изд. ГИИ искусствознания, 2001. С. 194–215. Агит-гиньоль. О музыке для масс по Авраамову и Термену // Ракурсы-9. Ред.-сост. А.С. Вартанов. М., 2012. С. 262–286.

³¹ *Изволов Н.* Из истории рисованного звука в СССР, или медиа без медиума // Советская власть и медиа: Сб. статей. Спб.: Академический Проект, 2006. С. 371.

³² *Авраамов А.* Синтетическая музыка // Советская музыка. 1939. № 8. С. 70–71. Не в ракурсе нашей темы, но заслуживают упоминания и такие явления, как исследования биомеханики, поиски в Институте труда Алексея Гастева (проект создания совершенного человека, психически и физически), микроинтервальные изыскания и теории А.Римского-Корсакова, А. Авраамова, Проекционный театр и расчеты «партитур человеческих эмоций» С. Никритина и пр.

³³ Слова Шнитке из фильма о нем (см. сноску 23).

³⁴ Цитата по: *Шерель А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 262.

³⁵ *Юнг К.М.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. Москва, 1995. С. 16, 118.

³⁶ См. о том в наших статьях «Песня достается человеку» (Старое литературное обозрение. 1998. № 3. С. 57–59), а также «О мистической природе советских массовых песен» (Russian Literature, Elsevier: North-Holland, XLY. 1999. P. 89–90).

³⁷ *Померанцев И.* Личность и воздушные массы. 18.05.2011 http://www.svobodanews.ru/archive/blog_pomerantsev/latest/923/2103.html

³⁸ Ссылаясь на работы: *Greenberg Cl.* Avantgarde and Kitsch, *Adorno Th.* Aesthetische Théorie.

³⁹ «Советское», так же как и «высокое» модернизма, понимается в первую очередь как автономное: коммунизм определяется как освобождение человека от власти природы и рынка, представляющего собой распространение власти природных законов на общество и соответственно как переход, согласно знаменитой формулировке Маркса, от описания мира к его переделке согласно «внутренним», аутентичным потребностям человека» / *Гройс Б.* Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. 2009. № 15. С. 45–46.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ «Соцреализм во всех областях искусства использует по преимуществу формы общепринятой традиции, элементы массовой культуры, фольклор и т. д. Поэтому его нельзя — на уровне чисто формального, эстетического анализа, на базе

которого построена вся система современных музеев, художественной критики, преподавания искусства и т. д. — отличить от того, что модернистской критикой характеризуется как китч; отличие искусства соцреализма от традиционно академического или массового коммерческого искусства состоит в специфическом контекстуальном использовании готовых художественных приемов и форм, резко отличающемся от их «нормального» функционирования: вместо того чтобы просто «нравиться», т. е. находить свою реализацию в непосредственном соответствии вкусам масс, эти приемы и формы становятся орудиями пропаганды вполне модернистского идеала исторически оригинального, не имеющего традиционных прототипов общества (...) ... полуторный характер социалистического реализма естественно поставил его — в его собственном самосознании — в оппозицию ко всей западной культуре: «высокая» модернистская культура является для него слишком высокой, т. е. элитарной и индивидуалистичной, в то время как «низкая», коммерческая, массовая культура кажется ему слишком вульгарной» // *Гройс Б.* Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. 2009. № 15. С. 44–53.

⁴² «Рукотворный мир техники и производства в музейно-выставочном и в этом смысле алеаторно строительном воплощении становился неотделимым от зримых контуров мира, представимого и мыслимого, «подлинным разрешением противоречия между индивидом и родом» и в этом смысле «решением загадки истории» [...] столь же существенная и столь же открытая в будущее, в это будущее перераставшая и *в нем* снимавшая противоположность «верха» и «низа». Она не спекулятивно, а реально разрешала «противоречие между индивидом и родом», как решение загадки, если еще не истории, то культуры. Линия эта называлась повседневностью» (*Кнабе Г.С.* Диалог Цицерона «Гортензий» и его судьба в культуре Европы вплоть до нашего времени // см. в данной монографии, т. 2. С. 34–35).

⁴³ Евангелие от Фомы представляет собой логию в форме вопросов-ответов. Фрагменты греческого текста известны с 1897 г. по раскопкам в Оксирихе. Папирус с полным коптским переводом текста был обнаружен в 1945 г. в библиотеке Наг-Хаммади. Автором в тексте назван Дидим Иуда Фома (греч. «дидим» и др.-евр. «фома» означают «близнец»). О «Евангелии от Фомы» как о тексте гностического круга писали в 230-х гг. Ипполит Римский и Ориген. Кирилл Иерусалимский называл его одним из ключевых текстов манихейцев, считая автором апокрифа одного из учеников Мани. Современные ученые склонны датировать создание апокрифа 60–140 гг. н. э. <http://ru.wikipedia.org/wiki>

⁴⁴ http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_kRf5XCmO2QJ:-www.vehi.net/apokrif/foma.html \

Наталья Кононенко

“Erbarme dich” И. С. Баха в координатах высокой и низкой культуры (На материале кино и музыки второй половины XX — начала XXI века)

Музыкант, сочинения которого наиболее остро и эмблематично выражают идею онтологической *неслиянности* высокого и низкого, в одной из частных бесед в конце 1970-х замечает: «... задача моей жизни — это преодоление разрыва между “Е” и “U”¹, даже если при этом я сломаю себе шею. Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты “Е” и “U” представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности: элементы, которые в своем выражении реальны, хотя ими можно и манипулировать — будь то джаз, поп, рок или серия (так как и авангардистское искусство стало товаром). Для художника есть только одна возможность уйти от манипулирования — подняться в своих индивидуальных стремлениях над материальными табу, которыми манипулируют извне, и получить право к собственному, свободному от сектантских предрассудков отражению музыкальной ситуации...»².

Это высказывание Альфреда Шнитке, являющееся по сути манифестом не только эстетическим, но и духовным, отвечает современной культурологической ситуации, сложившейся вокруг извечной проблемы контакта высоких и низких жанров. Очевиден тот факт, что в XX и в начале XXI в. взаимоотношения между элитарным и массовым слоем в музыке постепенно от диалога и противопоставления перешли к полярности и неслиянности. Однако очевидно также и то, что в каждой из областей наметилось движение в сторону обогащения противоположно направленными средствами выражения — высокая академическая культура обогатилась особыми, адаптирующими формами бытования, популярная же приобрела элементы высокого профессионализма.

Проблема нового микста «высокого» и «низкого» высвечивается различными своими гранями, если проанализировать различные способы осмысления одного и того же музыкального материала, который в силу принадлежности более ранней эпохе еще несет в себе некий первичный синтез обозначенных составляющих.

В качестве медиатора подобного рода рассмотрим одну из музыкальных эмблематических тем барокко — арию альта “*Erbarme dich*” («Сжался», № 47) из “*Matthäuspassion*”, BWV 244 («Страстей по Матфею») (1736) И. С. Баха.

Музыкальная семантика Арии, несомненно, рождается в непосредственной связи с евангельским кругом смыслов. Уже нарративная ее составляющая отсылает нас к моменту моления апостола Петра после тройного отречения от Учителя. Мелодия содержит в своей основе знаковое для пассиона последование — восходящий минорный квартсекстаккорд, представляющий собой типичную барочную *жертвенную* интонацию³. Мотив реализует обобщенный смысловой уровень музыки Баха и предвосхищает на музыкально-тематическом уровне исход драмы Страстей Христовых.

В то же время Ария принадлежит наиболее субъективному из уровней протестантского пассионного «здания» Баха. В соответствии с традицией целостная конструкция сочетает в себе канонический евангельский (речитативы), общинный (хоралы и хоры) и индивидуализированный (арии) пласты. Как это и предусмотрено жанровым канонем Страстей, Ария не является выходным номером персонажа, но, в связи с определенной точкой внутри пассионного сюжета, носит на себе ответ эмоционального состояния апостола Петра.

Знаменательно вариантное расслоение главной *жертвенной* интонации Арии: в аутентичном виде она излагается лишь в партии солирующей скрипки, у сопрано же трансформируется в лирическое воздыхание, эмоциональный аффект (восходящая малая секста). Контрапункт скрипичной и вокальной партий, таким образом, совмещает различные субъект-объектные уровни, образно синхронизируемые аккомпанементом струнных и *continuo*.

Кроме того, в соответствии с эстетикой протестантизма, в Арии в тесном сочленении предстают духовный стержень и фольклорная оправа⁴. В качестве первичного жанрового прототипа выступает итальянский народный танец сицилиана, адаптированный XVIII в. . как знаковое выражение аффекта горестной мольбы.

Подобные свойства музыки в условиях жанра пассиона в баховские времена не могли не иметь вид экстраординарного новаторства (не случайно И. С. Бах ценился современниками прежде всего как исполнитель, но не как композитор) и восприниматься однозначно. Уместно здесь вспомнить и национальный пуризм немецкой музыкальной школы предшествующего Баху XVII в., и слишком категоричные на сегодняшний слух слова Христиана Шубарта о том, что музыкальная форма с речитативами — «кофта арлекина, которую нельзя повесить в хрამе»⁵.

Об уникальном содержательном сплаве музыки Баха и, в частности, его “*Erbarme dich*” речь еще пойдет ниже. На наш взгляд, именно некая смысловая *синтетичность* и стала причиной эмблематического функционирования Арии за пределами баховского опуса и, что еще более показательно, баховской эпохи. Тема получила множественные звуковые и визуальные толкования. Во второй половине XX — начале XXI в., окончательно разведших «высокое» и «низкое» искусство, “*Erbarme dich*” оказалась вовлеченной в самые разные творческие проекты: стала частью звучащего мира кинематографических произведений, обрела знаковую сущность в академических музыкальных композициях, заняла свое место в постмодернистских проектах. Эмблематическая сущность темы откристаллизовалась в контексте оппозиций *высокого — низкого, западного — восточного, профессионального — дилетантского, естественного — искусственного, сакрального — профанного...*

Так, в случаях кинематографического использования музыки Арии именно интимность режиссерского переживания становится импульсом к ее введению в фильм, а также и определяет характер интерпретации.

В фильме О. Иоселиани «Жил певчий дрозд» (1970) звуковая материя “*Erbarme dich*” полностью «присваивается» сознанию композитора Гии (главного персонажа). Музыкальная тема и ее трансформации символизируют душевную жизнь человека в современных урбанистических условиях. В зависимости от этого баховский первоисточник подвергается целому ряду довольно безжалостных манипуляций. На протяжении картины сознание персонажа «сочиняет» музыку Баха, пробуя различные инструменты (тема звучит поочередно у скрипки, флейты, гобоя) и темпы. Одним из основных средств кинематографического опосредования музыки становится фрагментация ее изложения — как горизонтальная (мотивная), так и вертикальная (оркестровая). Звучание редко продвигается дальше первого мотива, прерываемое различными урбанистическими шумами, и только трижды воспроизводит многоголосие баховского опуса, в остальных случаях ограничиваясь соло какого-либо инструмента. Сам заглавный мотив возникает исключительно в своем лирическом (изначально вокальном) варианте восходящей сексты — *жертвенный* квартсекстаккорд скрипичной темы в восходящем движении игнорируется. В результате же как бы небрежного интонирования значимой для Баха орнаментики стираются ламентирующие падающие секунды. Такое интонационное обеднение вкупе с отсутствием фактурной прорисовки приводит к подмене молитвенной семантики Арии более обыденным, хоть и интимным, смыслом.

В «Сталкере» (1979) А. Тарковского “Erbarme dich” звучит из уст иронически насвистывающего Писателя (персонажи движутся по Зоне). Здесь фрагмент Арии предстает в виде жанрового гибрида. Воспроизводится невнимательное *слышание* «по верхам». Писатель высвистывает музыку не последовательно, а переключаясь с одного голоса полифонической фактуры на другой, выбирая мотивы, наиболее легко схватываемые памятью. И снова настойчиво избегается звучание ключевой интонации Арии — минорного квартсекстаккорда, реализующего баховский *жертвенный* мотив. Его развивающее проведение оказывается лишенным восходящей *искупительной* интонации⁶. Происходит снятие евангельского ассоциативного слоя. Сцепляющиеся нисходящие мотивы вдоха выпрямляются в ритмически жесткую линию, вводящую в свист Писателя стилистический контекст фольклорного жанра — приотпывающая завершающая синкопа постскриптум перекодирует начальную восходящую сексту мотива в соответствии с низовым песенно-плясовым началом. Звучающий результат фиксирует травестирование страстной темы.

Подобные трансформирующие ситуации находят эквиваленты в полистилистических композиторских опусах второй половины XX — начала XXI в., в специфических приемах *остранения*, *замутнения стилистической модели*.

Одним из самых ходовых средств в собственно музыкальном искусстве становится *аллюзия* — заимствованный из литературы прием отсылки к известному тексту⁷. В отличие от прямолинейного *цитирования* аллюзия дает возможность тонкой, зачастую неуловимой игры смыслов, выстраивания многослойной семантической перспективы.

Естественно, что объектами аллюзийного мышления чаще всего становятся эмблематические фигуры, дающие возможность смыслового диалога со стоящими за ними более общими категориями, историко-стилистическими либо жанровыми пластами музыкального материала. Так, “Erbarme dich” Баха выполняет в музыкальных композициях не только роль барочной эмблемы, но и отсылает сознание слушателя к «высокому», сакральному смысловому полюсу страсти. Каждое из сочинений, использующих баховскую тему, интертекстуально включает в себя концепт Страстей как жанра, несущего в себе элементы барочной культуры, но, кроме того, и конкретную модель баховских Страстей.

В качестве аллюзии “Erbarme dich” возникает уже в творчестве создателя метода музыкальной полистилистики Альфреда Шнитке.

Намек на тему Арии присутствует в пятой части его симфонии-мессы (Вторая симфония “St. Florian” (1980))⁸. В разделе “Sanctus”

композитор инкрустирует в партию сопрано знаковую (*жертвенную*) интонацию “*Erbarme dich*” с практически аутентичной артикуляцией баховской скрипки (воспроизводится точное распределение акцентов внутри форшлага) — эмблема вводится в симфонию в концентрированном синтетическом виде. Следующий далее инструментальный раздел продолжает развитие баховского пассионного зерна — по принципу симметрии вокальная тема (восходящая секста *fis–d*) теперь воспроизводится в инструментальном звучании. Как и в упомянутых кинематографических интерпретациях, в симфонии более актуальным оказывается развитие лирического, песенного варианта мотива. Использование же меланхолического тембра *oboe d’amore* вносит в звучание темы элемент театральной персонифицированности интимного переживания.

Автор симфонии повторяет строфическую рифмованность баховского изложения и на этом завершает текстовую отсылку, дабы аллюзия не перетекла в цитату, и не сузилось диалогическое смысловое поле сочинения. Продолжая технику инкрустации, Шнитке вводит внутрь темы другой барочный символ: тему *креста* — пассионная семантика сгущается до максимума. Переизлагая баховскую тему таким образом, композитор достигает, с одной стороны, нужного уровня эмоциональной обобщенности, с другой — однозначности чтения интертекста (тема креста *d-cis-e-dis* дает еще одну аллюзию — на тему-монограмму “*Bach*”).

Таким образом, Шнитке переинтонирует семантику “*Erbarme dich*” в соответствии с актуальным для него историко-культурным опытом, в котором наравне с барочным контекстом оказывается значимой романтическая образность с присущими ей первично-жанровыми корнями. Музыка симфонии-мессы осмысливает высокую семантику скорбного вздыхания в диапазоне от ортодоксальной литургической анонимности до жанрово-бытовой характерности.

Путешествие баховской темы продолжается в «Русских сезонах» (2000) Леонида Десятникова — сочинении для сопрано, скрипки и камерного оркестра на русские народные тексты. Как нетрудно догадаться, аллюзия на рассматриваемый нами баховский опус оказалась спровацированной уже задуманным исполнительским составом. И так же очевидно, что острота ее определяется фольклорной спецификой произведения.

«Русские сезоны» Десятникова представляют собой оригинальный художественный микст. Замысел вырастает на стыке неостиля (включающего в качестве истоков европейскую музыкальную культуру от Средневековья до барокко) и русского фольклора (использованы аутентичные записи и нотные расшифровки)⁹. Соответственно, и струк-

тура (четыре субцикла по три части), с одной стороны, наследует известному вивальдиевскому циклу из четырех сольных концертов (“Le Quattro stagioni”), с другой — воспроизводит русский фольклорный календарный год.

“Erbarme dich” возникает в эпицентре мифотворческого единения полярных плоскостей (*сакральное — профанное, западное — восточное*) — в «Духовской», средней части «летнего» концерта.

Аллюзийный комплекс включает в себя тональность (баховский си минор), инструментальный состав и принцип соотношения голосов (струнные и *continuo*, солирующий дуэт голоса и скрипки), полифоническую фактуру, размер и ритм сицилианы и, наконец, главную интонацию Арии, взятую в «сольном» варианте восходящей сексты.

Краткий момент произнесения баховской фигуры *воздыхания* становится в опусе Десятникова своеобразным ключом к смещению семантических уровней по оси *сакральное — профанное*. Импульсно представленная мелодия “Erbarme dich” оказывается глубоко впаянной в русский традиционный фольклорный материал. Так, мотив восходящей сексты оказывается задолго приготовленным суггестивно повторяющейся на протяжении предыдущего номера падающей терцией (кукование «Плача с кукушкой»)¹⁰. Продолжение же баховского мотива неожиданно оборачивается лирической протяжной «Ой, кумушки, кумитесь», посвященной воздыханию о погибшем «дружке»¹¹. Пассионная погребальная тематика включается в контекст славянского духовского обряда поминовения усопших (кстати, и кукование кукушки по фольклорной традиции прочитывается как голос с *того* света).

Однако оправленная в баховскую фактуру и мелодически тождественная аутентичному фольклорному напеву, протяжная песня обретает в «Духовской» новое, сентиментальное звучание романса. Композитор расширяет мелодическую структуру песни свободными повторами закругленных фраз-ответов, красочно меняет гармоническое сопровождение, использует пиццикато струнных басов лишь на сильной доле такта, в результате чего баховский метафизический ток времени замещается прикладной ситуацией «здесь и сейчас».

Не менее важна и возникающая в свободно развитых оркестровых ригурнелях аллюзия (ниспадающее ломаное движение у скрипки) на Ариозо Лизы из VI картины «Пиковой дамы» П. Чайковского. Движение по оси *западное — восточное* приобретает в опусе Десятникова черты кругового вращения — музыка Чайковского, возникая на данном этапе композиторского мифотворчества, знаменует собой «возвращение», адаптацию русским искусством западной композиторской техни-

ки. Движение же по оси *сакральное — профанное*, напротив, предстает разомкнутым — в сфере светского салонного искусства.

«Страсти по Матфею» (2007) епископа Илариона (Алфеева) — недавний опыт, продолжающий традицию поиска через музыкальную культуру общего знаменателя между восточным и западным христианством. «Страсти» Алфеева можно считать своеобразным творческим подтверждением его общественной миссии представителя Русской православной церкви в Европе, наводящего мосты между христианскими конфессиями. В соответствии с такой задачей сочинение сочетает традиционную западную структуру с православными текстами и интонациями¹².

Несмотря на то что в музыкальном смысле сочинение вряд ли может быть рассмотрено как профессиональный концертный опус, оно идеально отвечает проблеме семантической переинтерпретации баховских «Страстей» (причем в данном случае возникают аллюзии на оба опуса немецкого композитора — “*Matthäuspassion*” и “*Johannespassion*”). Аллюзия же на “*Erbarne dich*” вписывается в общую стилистическую музыкальную эклектику опуса.

Целый комплекс элементов Арии Баха в рассредоточенном виде звучит в «Надгробной песне» (№ 45, ария тенора) «Страстей» Алфеева. Здесь и ритм сицилианы, и пульсирующие басы, и функциональное соотношение голосов (та же солирующая скрипка), и опора на лирическую сексту в мелодическом развертывании. Однако сам процесс развития вокальной интонации — иной: секста оплетается сетью опевающих мотивов, что вводит в Арию концентрированный сентиментально-чувственный модус и некоторую статичность назидания. На фоне покаянного порыва прототипа, зафиксировавшего воззвание человечества к Творцу, моление «Надгробной» выглядит жалобой одинокого оплакивателя.

Логическим завершением музыкантских трансформаций “*Erbarne dich*” выглядит опыт Алексея Шульгина, «пересочинившего» Арию для коллективных «Страстей по Матфею — 2000» (по BWV 244) (2000)¹³.

Думается, не случайно именно “*Erbarne dich*” предстала внутри стилистической эклектики постмодернистских «Страстей» (в проекте участвовало 17 авторов-музыкантов и 15 литераторов) островком оригинального баховского тематизма. Вероятно, ее эмблематическая страстная сущность потребовалась создателям проекта для конструирования самого акта «музыкального приношения» культовой композиторской фигуре Баха¹⁴.

При всём этом «приношение» явно не укладывается в рамки чисто «музыкального» (каким является одноименный опус самого Иоганна

Себастьяна¹⁵ или его вариант в «Фуге (Ричеркате)» для камерного ансамбля Антона Веберна). Новая версия Арии Баха, сопровождаемая видеоинсталляцией, скорее представляет собой современный перформанс. К тому же и создатель новоявленного опуса не позиционирует себя как профессиональный музыкант (известен как сетевой и медиа-художник).

Опус А. Шульгина — это уже не аллюзия и не цитата, а сознательная деконструкция (в терминах Ж. Дерриды), переинтонирование баховского текста в координатах современного поставторского искусства. Данная стратегия сочетает в себе *реконструкцию* («игру по нотам») аутентичного звуковысотного материала Баха и *деконструкцию* традиционной ситуации его исполнения.

Основной пафос переартикуляции в данном случае заключается во введении оригинального опуса в контекст диалогической ситуации, связанной с оппозициями *живого — неживого, естественного — искусственного, соборного — индивидуального, сакрального — профанного*. Причем *диалог* здесь буквален: в звучащую многоголосную ткань Арии вводится искусственная составляющая — звук, извлекаемый на простеньком компьютере при помощи минимального программного обеспечения.

Так, вместо солирующей скрипки, ансамбля струнных и continuo вступления к Арии мы слышим стерильное звучание midi-файла, механистичное и совершенно лишённое тембровой выразительности. Результатом такого замещения сразу становится эмоциональная и жанровая выхолощенность музыки: за кадром остается важнейший слой барочной семантики — эмоциональные аффекты, напрямую связанные с человеческим дыханием, полностью нивелируется акцентная метрика сицилианы. От баховской темы остается лишь звуковысотная проекция, своеобразная «партитура для слепых» (по контрасту с известным явлением «музыки для глаз») ¹⁶.

В момент запланированного Бахом вступления солирующего альтя ситуация несколько видоизменяется: вокальная партия поручается искусственному «голосу», рождаемому простейшей программой по синтезу речи, которая так же «старательно» (стерильно) выводит мелодию Арии в теноровом диапазоне. Впрочем, здесь возникает и особенная техногенная выразительность: жалобный и несколько комический эффект звучанию «голоса» придает «акцент» — программная настройка на английские согласные (вместо баховских немецких) и почти катастрофическая рассинхронизация с аккомпанементом (уровень непрофессионализма, вряд ли возможный для живого исполнителя). При этом в сопровождающей партии происходит подмена на живое звучание

струнных (музыканты на сцене). Вкупе с «живой» скрипкой solo они создают «человеческую» оправу для пения солиста-робота.

Далее диалогическая ситуация дробится: непрерывное течение баховского вокального solo разрывается диалогом синтезированных «тенора» и «баса». Его кульминацией становится внезапное подключение живого звучания хора (музыканты на сцене) — сначала диалог, а потом и совместное интонирование с искусственным голосом.

Постепенный переход из трагедийной игровой ситуации в некое подобие соборного пения предопределяет характер репризы Арии. В процессе повторения I части компьютерная стерильность модулирует в некий новый художественный микст: партитура обогащается хоть и искусственным, но довольно характерным тембром органа, во втором такте компьютерная солирующая скрипка подменяется живым исполнителем, в пятом подключается живой струнный ансамбль, причем при помощи нехитрых технических ухищрений (реверберация на отдельных звуках) нарочито подчеркивается акцентность сицилианы.

Наблюдающий за всем с плоскости экрана лик Иоганна Себастьяна (хрестоматийный портрет работы Э. Хаусмана) составляет по отношению к звучанию довольно устрашающий визуальный контрапункт: по словам очевидцев, глаза композитора на протяжении номера вращались, превращались в раскосые и в свой исконный вид вернулись лишь к концу Арии (видео Анны Колейчук и Павла Лабазова¹⁷).

Такая видеоинтерпретация “*Erbarne dich*”, не будучи в смысловом отношении связанной с баховским подлинником, безусловно, лишь представляет визуальный знак совершаемой в звуках музыкальной деконструкции, одновременно символизируя отношение авторов к парадоксу новой модифицированной соборности и осознание ими предела современных взаимоотношений *musica profana* — *musica sacra*.

Однако визуальные коннотации к баховскому шедевру исторически далеко не всегда имели трагедийную направленность. В отличие от постмодернистских опытов 2000 г. визуальное творчество режиссеров-кинематографистов 1960–1980-х зачастую становилось средством утверждения онтологической, *высокой* значимости баховской темы.

Более того, элемент трагедийности в звучании Арии Баха в фильмах таких режиссеров, как Йоселиани и Тарковский, связан не только с собственно звуковыми трансформациями темы в сознании героев («снижающим» интонированием, фрагментацией), но в большой мере именно с режиссерским *лишением* музыки синхронной визуальной коннотации. Такие случаи служат определенным идеям — оказываются направленными на те или иные причины, не позволяющие вниманию

персонажей фильмов зафиксироваться на передаваемых музыкой смыслах. Сознание протагонистов словно выталкивает подлинные смыслы, не сумев справиться с их грузом.

Некая музыкальная онтологичность возникает в кинематографических произведениях в моменты возвращения *отстраненной* баховской теме подлинного (в тембровом, темповом и интонационном отношении) звучания — в эпизодах, запечатлевающих попытки создания визуального портрета музыки.

Подобные попытки находим в фильме “Il Vangelo secondo Matteo” (1964) («Евангелие от Матфея») П. Пазолини. Трехкратное обращение режиссера на протяжении картины к “Erbarme dich” Баха служит укреплению эмблематической связи с музыкальным прототипом, ведь музыкальный комментарий пазолиниевского Евангелия по-постмодернистски пестр: помимо различных эпизодов из «Страстей» Баха включает музыку Моцарта, Прокофьева, итальянские и русские песни, негритянский спиричуэлс.

С дугой стороны, присутствие Арии соотносится в фильме с сюжетной линией Петра. Причем в кульминации возникает фабульное совпадение двух интертекстов — баховских пассионов и фильма (сцена, посвященная трехкратному отречению и покаянию героя). Вероятно, именно в силу такого совпадения Пазолини не допускает включения вербальной составляющей музыки — дабы избежать слишком прямолинейной иллюстративности в визуальном прочтении баховского шедевра. Во всех трех случаях воспроизведения “Erbarme dich” в фильме Ария дается фрагментарно — лишь в виде инструментального вступления (при этом для физического продления звучания оно даже всякий раз искусственно повторяется).

Однако ее визуальная коннотация явно подразумевает целое. Так, сцена пленения Христа транслируется в модальности¹⁸ эмоционального видения Петра. Камера то фиксирует полусубъективные планы (персонаж в кадре), то полностью отождествляется с героем. Скользящая фокальная область словно воспроизводит бликующую модальность Арии Баха, в которой моление звучит то отстраненно (в партии солирующей скрипки), то индивидуализированно и аффективно (альт). Музыка возникает в момент избиения Учителя. Начальная *жертвенная* интонация (скрипка) совпадает с присутствием Петра в кадре — короткий сверхкрупный план героя (глаза), динамическое же «уведение» звучания в конце — сопровождается «субъективной» съемкой с руки, постепенно обобщающей (движение назад от крупного до общего плана) «горькие слезы» сидящего на земле апостола.

В ряде случаев визуальное прочтение музыки становится специальным знаком передаваемой музыкально-философской идеи.

В фильме Йоселиани «Жил певчий дрозд» композиторский поиск тембрового решения музыки уподобляется поиску музыкального (и жизненного) смысла. Один из вариантов (у ансамбля деревянных духовых в сопровождении *continuo* клавесина) возникает, когда Гия наблюдает за своей матерью в подзорную трубу маленького изобретателя Нико. Круглая рамка панорамирующего кадра останавливается на групповом портрете за кухонным столом, напоминающем икону Троицы. Другой вариант звучания — у струнных с солирующей флейтой — синхронизируется с наездом на кругообразный орнамент обоев. В обоих случаях в визуальную область проецируется принцип кругообразности движения, отличающий мелодию Баха, акцентируется геометрическая фигура, столь важная для сюжетного среза картины (круг как траектория движения героя по физическому пространству мира и круг как жизненный цикл).

Последний кадр фильма — следующий за сценой автомобильной аварии крупный план запускаемого часового механизма — наконец, сопровождается подлинным озвучиванием баховской партитуры: мы впервые здесь слышим “*Erbarne dich*” в традиционном, регулярном темпоритме — в исполнении струнного оркестра. Таким образом, тема достигнет своего подлинного звучания лишь в момент смерти героя. Звучание (один такт) символически прерывается на так и не разрешившемся гармоническом отклонении — перед вступлением второго, развивающего мотива темы. Часовая механическая конструкция в кадре предстает визуальным уподоблением многосоставной ансамблевой партитуре опуса, а ее регулярное саморазвитие (часы пошли) — воплощением несовпадения временных токов музыки и жизни.

Подобную знаковую работу с материалом находим и в «Жертвоприношении» А. Тарковского, дважды использующего в своей последней картине баховскую тему в ее аутентичном звучании (дирижерская версия Карла Рихтера).

В первом кадре фильма музыка взаимодействует с другим произведением классического западноевропейского искусства — «Поклонением волхвов» Леонардо да Винчи. После затемнения титра «*Offret*» возникают пульсационная основа и первые звуки баховской Арии. Операторская трактовка полотна Леонардо откликается на идею проступания, улавливания иного художественного измерения — изображение возникает постепенно, из затемнения, и экспонирует лишь центральную часть картины. Центром композиции становится мир — один из восточных

даров, пророчествующий о смерти Христа¹⁹. Таким образом, возникает режиссерское «указание» относительно *чтения* музыки Баха — посредством изобразительного эквивалента акцентируется начальный, *жертвенный* мотив Арии²⁰.

Иную ситуацию наблюдаем в финале «Жертвоприношения». Последние кадры фильма разнятся с первым уже соединением звучания музыкального фрагмента с визуальным натурным материалом (мы видим поливающего дерево Малыша, едущую на велосипеде Марию...). Характер формирования изображения выявляет новый *ракурс чтения* музыкальной темы: чередование дальних, снятых с высоты, длинных планов фиксирует *слышание* крупного дыхания музыкальной формы.

Последний план фильма, как и первый, становится концентрацией идеи. Однако их сюжетное родство, очевидное уже в вертикальном панорамировании по символическому древесному стволу, только оттеняет принципиальную разницу изобразительных стратегий. Если в первом случае камера скользит по плоской неподвижной поверхности полотна Леонардо, то во втором — совершает медленный взлет-обозрение реального, посаженного на берегу залива Александром и Малышом дерева. Разноуровневое движение в кадре объектов и света, с одной стороны, создает фантастическую картину мерцаний и струений, символически выражающую цветение сухого дерева, с другой — зрительно реализует имманентные особенности баховской звуковой ткани. Так, сохраняемая в кадре симметрия и равномерность его вертикального движения становятся проекцией неизменной пульсирующего остова *Organo e Continuo*, общая разноуровневость пространственных перемещений (самого кадра, колышущихся от ветра ветвей, струящихся водных бликов дальнего плана) — наглядным расслоением музыкальной ткани на разнофункциональные линии (голос, скрипка *solo*, партии *basso continuo* и аккомпанирующих инструментов), постоянное видеоизменение рисунка, образуемого ветвями и бликами, — визуальным воплощением баховского многовариантного тематического развертывания.

Подобная синхронистическая интерпретация удивительным образом возвышается над уровнем простой передачи имманентных особенностей конкретной музыкальной структуры, она одновременно представляет собой визуальный аналог некоему обобщенному комплексу выразительных средств, проходящему красной нитью через всю баховскую музыку. М. С. Друскин приводит рассматриваемый комплекс в списке *аффектов*, характерных для пассионов композитора. Типичный сюжетный срез его применения — оплакивание Христа, в котором *миро*, в соединении со слезами сопереживающих душ, образует, по вы-

ражению ученого, «то, что течет, капает, истекает, плывет...». Это одна из центральных эмоций “*Matthäuspassion*”, опирающаяся на характерный выразительный *слезный* комплекс и рождающая «представление о мерном плеске волн, о покачивающейся глади воды», — по мнению исследователя, используемые для ее реализации выразительные средства «граничат у Баха с выражением высшего покоя, блаженства...»²¹.

Для нас здесь особенно интересны визуальные водные ассоциации, уводящие от чистоты эмоционального *аффекта*, однако возводимые ученым в план духовного переживания. Дело в том, что в данном случае речь может идти не только о многократном использовании Бахом различных вариантов *слезных* интонаций и типизированных аффектирующих средств, но и о симптоматичном процессе «сокрытия знака», также присущем его музыке. В исследовании М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» это понятие применяется в связи с проблемой исторической трансформации типов музыкальной семантики²². В отношении же музыки И. С. Баха можно говорить о персональном, авторском действии этого принципа. За счет «впитывания» музыкальных фигур в интонационную плоть музыки²³ стиль композитора переходит от преобладающей знаковости к имманентной выразительности музыкальных структур. Этим и объясняется соединение в сознании баховских реципиентов психического *слезного* модуса с визуальной конкретностью и одновременно ассоциативной емкостью образа текущей водной глади (включающего и пресловутое “*bach*” — «ручей») — композитор помещает изобразительный символ *капающих, текущих слез* в некий обобщенный и вместе с тем уникальный *эмоциональный мир* музыки, «не совпадающий с миром жизненных эмоций»²⁴. Составной частью этого *мира* (в особой генетической связи с понятием *Gesamtaffekt*²⁵) становится и *аффект смерти*, чему способствует использование остинатного баса (в данном случае — повторяющихся триолей *basso continuo*, в партии струнных басов — артикулированных *pizzicato*).

Излишне комментировать уникальную смысловую адекватность подобной, созданной звуками, духовной реальности последним кадрам мастера кинематографа Андрея Тарковского. Как было показано, в финальном плане «Жертвоприношения» режиссер создает адекватную музыкальной структуре визуальную конструкцию, в которой важнейшим параметром становится полимерная ритмическая структура с опорой на «осевой» тип движения. Таким способом, в противовес чисто семиотической интерпретации, акцентируется соединение знаковой основы *отсчитывающих* басов *continuo* с общей текучей ритмической структурой музыки. Кроме того, суммарный эффект оказывается связанным

и с драматургической функцией музыкальной реминисценции. *Интуитивная семантическая память* воспринимающего музыку зрителя соотносит визуальные движущиеся линии и формы с *жественным* смыслом звуковой структуры Баха, «проанализированной» в начале картины. Тарковский создает уникальное *прочтение* музыкального фрагмента, транслирующее стилистическую трансформацию, присущую музыке лейпцигского гения — если уровень композиторского сознания Баха позволил ему внутри собственного творчества произвести «процесс превращения осознанного значения в интуитивно постигаемое свойство»²⁶, то музыкантский уровень кинематографиста Тарковского позволил последнему интуитивно интерпретировать этот процесс. Гипертрофированное умножение зрительных форм (водные струи) создает в режиссерской версии высшую точку плотности барочного типа временного становления с характерным для него сочетанием пульсации и энергии мелодического образования. Возникает полное режиссерское «вчувствование» в музыкальный текст как становящуюся смысловую структуру.

Однако этим оперирование режиссеров баховским фрагментом не исчерпывается. Оставляя в стороне чрезвычайно богатую в фильмах Иоселиани и Тарковского мифологию звукового становления, обратим внимание на одну очень существенную деталь: для сведения в единую структуру звуковых импульсов музыкального и внемузыкального (а также различного культурного) происхождения режиссеры сознательно, в опоре на собственный слуховой опыт, применяют метод их интонационного ассоциирования.

В своеобразном прологе фильма «Жил певчий дрозд» звучание темы Арии Баха словно рождается из пения птиц. Мелодия формируется из отдельных интонаций и трелей, проводимых разными инструментами (скрипка, струнные басы, флейта), которым начинают спустя несколько мгновений вторить птичьи посвисты — так метафорически связываются миры музыки и природы.

Аналогичный процесс наблюдаем в первом кадре «Жертвоприношения»: во время звучания второй части трехчастной формы Арии развитие у солирующей скрипки *плачущего* мотива обнаруживает спектрально-звуковое родство с криком чаек. В момент развития третьего, вращательного (*circulatio*) элемента темы, апеллирующего к символу *чаши страдания*, и сама скрипичная мелодия сливается с высотным рисунком птичьего гомона — в медленном замещении звучаний совершается символическое единение художественного и природного миров.

Звучание Арии в конце фильма Тарковского, напротив, демонстрирует *проступание* контуров баховской темы из инородного зву-

кового материала. На этот раз в роли *ассоциирующего* звена выступает культурно-«низовой» материал пастушьих выкриков²⁷. Типичное для шведских валльвис вариантное нанизывание попевок образуется импровизационными криками-обращениями, имитирующими голоса животных. Тесситурные скачки выкриков обнаруживают *интонационное родство* со *слезной* ниспадающей интонацией молитвы Баха, словно «прокладывают» путь рождению в звуковом универсуме фильма мелодических контуров мольбы солирующего альтя. Так, фольклорный жанр и молитва Баха метафорично гармонизируются музыкантским сознанием режиссера. Совмещаются два образа пастырей — Бога и человека.

Такая имитация мифологического процесса становления музыкального космоса вновь отсылает нас к культурному полилогу сочинений А. Шнитке, где средством создания единства композиции (а значит, и всего мира музыкальной культуры) зачастую становится *интонационное родство взаимоисключающих тем*²⁸. Параллельно музыкальному кинематографический звуковой Космос эмблематически запечатлевает идею взаимообусловленности *высокого* и *низкого* уровней культуры, подтверждая, таким образом, историческую системность взаимоотношений двух полюсов.

Так, путешествующая по современному аудиовизуальному пространству музыкальная тема Баха оказывается неким медиатором современных культурных парадоксов. Балансируя на границе сакральных и профанных звучаний, профессионального и дилетантского музицирования, потеряв глубинное смысловое ядро в условиях искусственного звукового континуума и практически превратившись в китч, “*Erbarne dich*” «возвращается» музыкальному миру в киноизображении. Зародившееся из дешевого аттракциона киноискусство оказывается способным *оживить* смысловую многомерность музыки в рамках звуковой (и духовной) первозданности баховской темы. Очевидно, именно так — на границе разных жанров и видов искусства, — действует компенсаторный механизм культуры.

Примечания

¹ “E” (Ernst) — «серьезный», “U” (Unterhaltung) — «развлечение» (нем.).

² Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. М.: Классика—XXI, 2003. С. 232.

³ Жертвенную смысловую нагрузку интонации в музыке И. С. Баха выявляет последователь исследовательской методики баховедов Б. Л. Яворского Р. Э. Берченко (*Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав

Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005. С. 285). Автор указывает также на квартсекстаккордовую основу тем: Прелюдии *es-moll* из тома I «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (по концепции Б. Л. Яворского воплощающей Библейский сюжет оплакивания Христа) и речитатива сопрано (№ 2) из кантаты Иоганна Людвига Баха “Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen” (текст “Mein Jesus ware tot” («Мой Иисус был мертв»)) (см. об этом упомянутую книгу Р. Э. Берченко, с. 285). *Жертвенный* мотив, благодаря прямой отсылке к евангельскому контексту, оказывается особенно актуальным для баховских пассионов помимо использования в рассматриваемой арии альты из “Matthäuspassion”; становится также мелодическим остовом арии сопрано (№ 63) “Zerfließe, Mein Herze” («Разлейся, о сердце, потоками плачей») из “Johannespassion”, а также арии тенора с хором (№ 26) “Ich will bei meinem Jesu wachen” («С Иисусом рядом я на страже») из “Matthäuspassion”.

⁴ А. Швейцер, выявляя генетическую связь протестантских хоралов с народной музыкой, замечает: «Духовные мелодии, как и нации, не возникают сами собой: все они — переселенцы с чужой земли. <...> старинная духовная музыка перекочевала в церковь с языческой улицы <...> Но Реформация преследовала другую, более важную цель, чем только отыскание пригодных для богослужения мелодий. Вводя в церковь народную песнь, она вообще хотела уничтожить светское искусство. Это было не просто заимствование, но попытка обратить в свою веру» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. С. 16–17).

⁵ В своем исследовании «Идеи к эстетике музыкального искусства» (1784) Х. Шубарт, описывая существующие в его время *музыкальные стили*, замечает: «Не пойму, кто внушил протестантам нелепую мысль перенести в церковь кантаты. Прежде всего, эти произведения состоят из хоровых номеров, речитативов, арий, дуэтов, хоралов и пр. Из одного перечисления ясно, что такое произведение — кофта арлекина, которую нельзя повесить на стены храма. Телеман, Бах и Бенда и другие великие мастера сочинили замечательные произведения этого типа, но их светский характер, заимствованные у театра формы и искусственные искажения привели к тому, что в церкви кантаты не производят нужного впечатления. Нет прихода, который был бы в них заинтересован. Если музыка исполняется после проповеди, все прихожане расходятся, и хор визжит и кричит в одиночестве. Фигуральная музыка займет надлежащее место в приходских храмах только в том случае, если мы последуем примеру католиков и обратимся к антифонам и мессам, не содержащим речитативов и соответствующим строгому церковному стилю. Церковный стиль требует глубоких познаний в контрапункте, тщательного изучения человеческого голоса, высокой степени распознавания, чтобы отделить высокое от мирского» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков; Ред. Н. Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1971. С. 331–332).

⁶ В связи с *искупительным* мотивом см. тему протестантского хорала “Aus tiefer Not schrei ich zu dir” («Из бездны к Тебе взываю»), опубликованную, например, в сводной таблице хоральных тем в указанной нами книге Р. Э. Берченко (с. 63). Протестантский хорал “Aus tiefer Not schrei ich zu dir” имеет в качестве

литературной первоосновы Псалом 129 «Из глубины взываю к Тебе, Господи», мелодия же является переработкой григорианского “De profundis” (указанная книга Р. Э. Берченко, с. 282–285).

⁷ Allusio — «намеки», «шутка» (лат.).

⁸ О специфике жанровой гибридности Симфонии (модуляции в рамках симфонического концепта от мессы к Страстям) см.: *Туба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. С. 67–74.

⁹ Традиционная музыка русского Поозерья / Сост. Е. Разумовская. СПб.: Композитор, 1998.

¹⁰ Терция представляет собой секстовую интонацию в обращении. Подробный анализ драматургии мотивных стыков и перетеканий между разностильными моделями в «Русских сезонах» Десятникова см. в работе: *Пантелеева О.* «Русские сезоны» Леонида Десятникова: defining Russia musically // Musicus. СПб., 2007. № 9.

¹¹ Символическое единение “Erbarne dich” с песней «Ой, кумушки» в сочинении Десятникова провоцирует еще одну параллель, стягивающую дополнительными перекрестными связями очерченное нами поле культурных взаимодействий. Мелодический гибрид Десятникова отзывается в фильме А. Тарковского «Ностальгия», где песня «Ой, кумушки» интонационно микшируется с № 1 из Реквиема Дж. Верди. Таким образом, тема взаимодействия «высокого» и «низкого» типов заупокойного ритуала обогащается сопоставлением протестантской (Бах) и католической (Верди) традиций.

¹² «Страсти по Матфею» епископа Илариона (Алфеева) были исполнены накануне страстной недели в Москве и Риме в 2007 г.

¹³ Культурный проект 2000 г. «Бах–XXI» был приурочен к 250-летней годовщине со дня смерти И. С. Баха. «Страсти по Матфею–2000» были осуществлены 16 и 17 июня 2000 г. в Англиканской церкви св. Андрея в Москве. Автор-составитель — Петр Поспелов; идея принадлежит Екатерине Поспеловой, Екатерине Бирюковой, Марии Степановой; литературная часть — Екатерине Поспеловой, Михаилу Шульману. Помимо традиционных пассионных жанровых атрибутов композиция содержала элементы сценографии, видеоинсталляции, хореографии.

¹⁴ Помимо рассматриваемого случая баховские подлинники задействованы также в написанных для «Страстей по Матфею–2000» композициях Сергея Загния.

¹⁵ “Musikalisches Opfer”, BWV 1079 («Музыкальное приношение») — сочинение, написанное И. С. Бахом на мелодию, заданную королем Пруссии Фридрихом II. Заголовок — “Regis Jussu Cantio Et Canonica Arte Resoluta” («Тема, данная повелением короля, и прочее, исполненное в каноническом роде») — представляет собой акростих на слово “ricersar”, указывающий на свободную полифоническую форму сочинения.

¹⁶ Сопоставим с требованиями, предъявлявшимися исполнителю XVIII в., которые зафиксированы в теоретическом труде сына И. С. Баха Карла Филиппа

Эммануэля Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире» (1762): «В чём же заключается хорошее исполнение? Прежде всего в способности передать слуху игрой или пением музыкальные мысли с помощью соответствующих их содержанию аффектов. <...> Элементы исполнения — сила и слабость звука, удар, напевность, пауза, задержка, трепетание и спад. Плохим исполнителем является тот, кто совсем не применяет поименованные приемы или применяет их несвоевременно» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков; Ред. Н. Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1971. С. 292).

¹⁷ См. аналитический комментарий к «Страстям по Матфею–2000» С. Савенко (Савенко С. И. Бах на все времена: [Электронный ресурс]. Сайт MusicCritics. ru. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4485>)

¹⁸ Используя термин «модальность» внутри киноведческого (преимущественно визуального) дискурса, мы частично заимствуем терминологию Ж. Митри. Французский кинокритик усматривал в киноизображении пять видов модальности, связанных со степенью субъективности кинематографической реальности: объективную; «точку зрения автора»; полусубъективную (точка зрения персонажа, присутствующего в кадре); субъективную (то, что видит персонаж) и тотальное изображение (суммирование точек зрения персонажа и автора) (см.: Митри Ж. Субъективная камера // Эстетика и психология искусства. Вопросы киноискусства. М., 1971. Вып. 13. С. 317–319).

¹⁹ «Возлиши миро сие на Тело Мое, она приготовила Меня к погребению» (Мф. 26:12).

²⁰ В «Жертвоприношении» особое сюжетное значение приобретают возможный мелодический первоисточник темы арии Баха, протестантский хорал “Der Lobgesang der Maria” («Хвалебная песнь Марии», “Magnificat”) (см. сводную таблицу хоральных тем в указанной книге Р. Э. Берченко. с. 64), а также жанр Плачей Марии как остов старинной литургической драмы и прообраз Страстей.

²¹ Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976. С. 65. Слезный комплекс, основанный на изобразительной символике, присутствует в № 9, 10, 12, 18, 33, 35, 69, 70... “Matthäuspassion”. М. С. Друскин приводит ассоциативный ряд: «ручьи слез (“Tränenflüssen” — оплакивание Христа) — капают слезы (“Tropfen meiner Zähren” — муки раскаяния) — истекает кровью измученное сердце (“Blute nur, du liebes Herz”) — сердце утопает (дословно — плывет) в слезах (“Mein Herz in Tränen schwimmt”)».

²² Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 334.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 335.

²⁵ “Gesamtaffekt” — «совокупный аффект» (нем.).

²⁶ Арановский М. Г. Указ. соч. С. 334.

²⁷ Запись “lockl tar” со шведского пастбища в районе Даларны и Харьедалена, сделанная в 50-е гг. через телефонный кабель и найденная Тарковским в архиве “Sveriges Radio”.

²⁸ Формулировка Е. И. Чигаревой (см.: Теория современной композиции: Учеб. пособие. М., 2005. Гл. XIII. С. 443).

Анна Новикова

Телевидение как инструмент постмодернизма: «американские горки» медиакультуры

Введение

В 1970-е гг. исследователи всерьез надеялись, что телевидение вот-вот станет еще одним высоким искусством, повторив путь кинематографа. Основания для этого предположения имелись. Знаменитые театральные режиссеры (например, А. Эфрос и другие) создавали телевизионный театр¹, во многом отличающийся от традиционного театра. Их не менее знаменитые коллеги (например, С. Колосов и другие) работали в области телевизионного кино², тоже не идентичного «большому экрану». Увы, век телевидения как искусства оказался недолог. Тридцать лет экспериментов в этой области оказались практически вычеркнуты из истории отечественного телевидения, претерпевшего кардинальные изменения в конце 1980-х — начале 1990-х гг. Сегодня телевидение искусством уже никто не считает, зато в его зрелищности никто не сомневается, ведь зрелища могут быть и вовсе не художественными³. Более того, перестав претендовать на статус искусства, телевидение вступило в еще более ожесточенную борьбу за пальму первенства в социальной сфере. Ведь на всех этапах человеческой истории зрелища были, по мнению А. Банфи, «одним из проявлений абсолютной и всеобщей общественной жизни», «символом ценности и гарантией преемственности общественной жизни», «символом, который оказывает эффективное воздействие на душу участников зрелища, способствует обмену мнениями между ними и укрепляет, таким образом, дух коллективизма»⁴. Для А. Банфи, писавшего эти строки в середине XX в., самым влиятельным зрелищем был кинематограф. Сегодня его место заняло телевидение, которое, как полагал В. Вильчек, «не только сопутствует и придает ритм общественной жизни и гарантирует ее преемственность, но и лежит в основе разнообразных явлений в сфере культуры»⁵. В свете обсуждаемой нами научной проблемы соотношения «высокого» и «низкого» в современной культуре, история телевидения и радиовещания

XX в. — пример в высшей степени показательный. Они на разных этапах не только создавали и тиражировали образцы высокого и низкого искусства, не только гибридизировали эти искусства, но и являли образцы «высокого» и «низкого» в социальной жизни, способствовали стиранию граней между «высоким» и «низким» в повседневной жизни.

Технологии на службе искусства или искусства на службе технологий

Новые технологии, упрощающие процесс тиражирования, сделали произведения искусства и иные артефакты культуры более доступными для широких масс. Казалось бы, сбылась мечта идеологов Просвещения и их последователей — культура теперь принадлежала народу. (Особенно ощутимо это стало с проникновением в повседневную жизнь обывателя радио и телевидения.) Однако трансформация, которой подвергались артефакты искусства, под воздействием средств массовой коммуникации были столь серьезны, что в среде людей искусства и теоретиков телевидения долго не затихала дискуссия о влиянии медиа на традиционную культуру, начало которой положил в 1936 г. В. Беньямин в книге «Произведения искусства в эпоху их технической воспроизводимости»⁶. Дальнейшее развитие медиа привело к усугублению ситуации, предсказанной ученым.

На наш взгляд, историю взаимоотношений произведений искусства и медиа в XX в. можно условно разделить на три этапа: фиксации произведений искусства, адаптации их к требованиям СМК и переакцентирования (использования произведений искусства в различных нуждах, часто далеких от искусства).

На первом этапе на носителе (фотография, граммофонная пластинка, киноленка и т. д.) чаще всего фиксировались произведения высокого искусства. В результате зритель, который приходил и приходит в музей или концертный зал для общения с произведением искусства, оказывался к нему уже подготовленным (информированным). Непосредственное чувственное общение с произведением искусства подменялось подтверждением или опровержением знания о нём. Наиболее яркий пример — репродукции картин великих мастеров в массовых изданиях. Черно-белое изображение картин И. Левитана в школьных учебниках, черно-белое телевизионное изображение полотен из Лувра стали фактом бытового общения человека и художественного произведения. От этого высокое искусство не перестало быть высоким. Отдель-

ные его образцы лишь превратились из предназначенных для элиты в популярные. С точки зрения же жизни общества, ситуация может быть оценена иначе. Просмотр картины в музее, прослушивание оперы в театре и т. д. могут быть оценены как «высокие» формы проведения досуга, тогда как пролистывание альбома с репродукциями и прослушивание классической музыки по радио — как «низкие» формы проведения досуга. Ведь они не требуют от зрителей физических и эмоциональных усилий для встречи с искусством. Иначе говоря, мы можем утверждать, что на первом этапе никого урона «высокому» искусству средства массовой коммуникации не нанесли. Отношение же общества к высокому искусству пострадало гораздо существеннее. Оно перестало быть сферой сакрального, доступного немногим. Обратной стороной популяризации искусства в массах стала постепенная потеря этими массами уважения к высокому искусству, погружение искусства в сферу профанного, повседневного, обыденного.

Из общения художника и зрителя через произведение искусства на протяжении XX в. уходила тайна, которая так много определяет в индивидуальном восприятии одним человеком творчества другого человека. Это был первый результат вмешательства СМК в жизнь культуры, который постепенно повлиял и на высокое искусство.

Однако на втором этапе, который мы обозначили как период адаптации искусства к средствам массовой коммуникации, эти изменения дали плоды, которые были оценены обществом и исследователями как положительные. И критики, и слушатели-зрители искренне полюбили радиотеатр и телевизионный театр. Лишенная продолжительного досуга и доступа к культурным центрам послевоенная публика собиралась у радио-, позже телеприемников, чтобы отдохнуть от трудового дня. Адаптированные к специфике радио и телевидения спектакли давали и положительные эмоции, и идеологически корректную информацию. Гибрид искусства и идеологии того времени трудно назвать «низким» искусством. Социалистический реализм был по-своему искусством высоким, но адресованным массам. Е. Петровская удачно называет соцреализм «высоким низким искусством»⁷, уточняя, что «соцреализм, обращенный к массам и придуманный для них, есть *искусство высокой анонимности*» [курсив автора. — А. Н.], что проявляется и в его обращенности к безликим массам, и в его создании «обезличенным» художником или бригадой художников. Телевидение и радио в этом смысле являются идеальной площадкой для произведений соцреализма: произведения искусства на телевидении и радио создаются группой людей и обращаются к обезличенной массовой аудитории. Ведь когда картина

возникает на телеэкране (даже в самом технически качественном изображении), то между работой художника и восприятием зрителя оказывается целая цепочка восприятий этого произведения другими людьми. Оператор по-своему ставил свет и держал камеру, определяя наиболее выгодный, с его точки зрения, ракурс. Режиссер монтажа по-своему определял длительность показа, то есть время сосредоточения внимания на той или иной детали картины. Тот же режиссер вместе со звукоопформителем, опираясь на свое восприятие и свои ассоциации, подбирал музыкальное сопровождение или, что еще больше отвлекает, словесные комментарии. Наконец, редактор и продюсер определяли время показа, опять-таки исходя из своего личного впечатления от картины.

Но всё же это высокое искусство, так как образ реальности, который оно создает, оторван от повседневности, поднят над бытом: «При соцреализме сохраняется неустранимый зазор между “действительным бытием и его художественным образом”⁸, — пишет А. Раппапорт. Соцреализм творит мифы, а мифы, даже мифы советские, всё же область сакрального, а не профанного.

Однако телевидение продолжает стремиться к профанизации искусства, даже в его соцреалистическом воплощении. Так, действие спектаклей переносится с театральной сцены на натуру: в заводские цеха и городские площади. Расставаясь с храмами искусства: театральными и концертными сценами, залами музеев и т. п., погружая искусство в «поток жизни», телевидение не просто реализует лозунг «искусство в массы» или создает «искусство для масс». Оно готовит публику к переходу на новый постмодернистский этап общения с «высоким» искусством, когда новая философия окончательно снимет противоречие между «высоким» и «низким», а прямое вмешательство телевидения и радиовещания (в силу заложенных в них информационных функций) приведет к упрощению произведения искусства.

Не имея возможности стать полноценным искусством, СМК используют компоненты культуры, доводя их до примитива. Происходит отказ от творческого постижения мира, произведения искусства превращаются в символы, знаки. И тогда становится возможным использовать репродукцию «Моны Лизы» в рекламе сигарет, а хорала — в рекламе ресторана. В конце 1980-х гг. процесс вмешательства медиа в культуру идет уже по всем направлениям, во всех видах искусств. Традиционные «высокие» искусства подчиняются новым законам восприятия, которые диктуются масс-медиа. Происходит неизбежная перемена ритмов, появляются символы, которые способны заменить собой отражение жизни в любом из традиционных видов искусств; рождается знаковая система

общения художника и его зрителя, слушателя; всё больше и больше переакцентируется сущее на пути от художника к аудитории. Художник, желающий быть услышанным публикой, вынужден подчинять свое творчество условиям, которые диктует медиа. Техника подчиняет себе искусство, заставляя его подстраиваться под технологический формат⁹, что приведет позднее к господству форматного (или формульного) искусства. Из законодателей в мире духовной жизни они превратились в сферу услуг, предлагаемых капризному клиенту-зрителю.

Массовое искусство формирует новую элиту

Как и во всём мире, в СССР радиовещание и телевидение начинались с трансляции произведений высокого искусства. Уже в 1930-е гг. не только советское¹⁰, но и американское радио¹¹ транслирует множество симфонических концертов, театральных и оперных спектаклей, а также создает специфические радиопостановки; некоторые из них стали легендарными (например, «Вторжение с Марса» (1938)). 1930–1940-е гг. принято считать «золотым» веком американского радио. Однако особенно преуспели в этой сфере европейцы — французы и британцы. На многие десятилетия просвещение масс образцами высокого искусства стало одной из главных задач Би-би-си¹². После войны к этому процессу присоединилось и телевидение, которое на первом этапе, как мы уже говорили выше, главной своей задачей видело фиксацию и тиражирование произведений других искусств.

Как и во всём мире, радиовещание и телевидение в СССР должны были служить идеям просвещения масс, как того требовала идеология индустриализации. Новые технологии должны были обсуживать люди грамотные, а чтобы в городах представители высших сословий могли сосуществовать с народными массами, эти массы должны были стать более культурными (приобщиться к тем культурным стандартам и освоить те культурные коды, которые были привычны элите). По сути, инициативы советской власти не противоречили мировым тенденциям.

Однако было одно существенно отличие: если на Западе буржуазия, принявшая в свое лоно значительную часть традиционной аристократии, оставалась носителем и хранителем многовековой культурной традиции, то советская власть декларировала полный отказ от этой традиции, ее замену новыми ценностями и эталонами. Уничтожив дворянство и буржуазию, социалистическое государство и его СМК ориентировались на сознательный рабочий класс и крестьянство, активно вливавшееся в его ряды. В этой сложной ситуации на роль хранителей

культуры фактически были назначены деятели искусства, приветствовавшие революцию. Именно они, не участвующие в политической жизни, казалось бы, далекие от целей «мировой революции», углубленные в высокое искусство, показали новой власти наиболее безопасными соратниками в строительстве нового общества. Так, режиссеры и артисты МХТ и Малого театра, музыканты, художники и писатели превратились в новую элиту, «приближенных» власти и одновременно зависимых от власти. Сегодня, когда опубликованы многие воспоминания и содержимое архивов становится достоянием гласности, мы можем представить себе, в сколь сложной ситуации оказывались люди искусства: режиссер К. С. Станиславский, писатель М. А. Булгаков, композитор С. Прокофьев. Однако их жертвы оказались не напрасны. Фактически «на их крови» выросло новое поколение российской интеллигенции¹³, впитавшее дореволюционные традиции, знакомое с западной культурой, верящее в идеи социализма и сумевшее всё это преобразовать в новую культуру. Эта культура, свободная от оппозиции «высокого» и «низкого», органично вплетенная в мир индустрии и технологий, была увлечена миром душевных переживаний, поднимая их из сферы «низкого» и профанного в область «высокого» и сакрального.

Но сначала их родители, происходящие, в основном, из крестьянской среды, должны были переехать в города, получить работу и превратиться в советскую интеллигенцию: в меру образованную, идеологически надежную и исполнительную. Решению этой задачи должны были активно способствовать советское радио и телевидение. Разумеется, на самом деле советское общество было не столь однородно, каковым хотело казаться¹⁴. Еще до революции образовалась социокультурная страта, которую можно назвать профессиональными революционерами, партияцами. Именно им пришлось научиться управлять государством после Октябрьского переворота. Из них формировалась новая субкультура отечественных чиновников и новая субкультура офицеров (этот процесс великолепно мифологизирован в фильме «Офицеры»). Разумеется, на формирование этой субкультуры оказывали влияние и профессионалы из «бывших» (специалисты в той или иной области, имевшие образование и опыт работы в царской России). При этом некоторые элементы картины мира, присущие данной субкультуре до революции, сохранялись и в послереволюционном варианте. Мифологизированный процесс формирования картины мира «солдат революции», у которых, по словам песни, «чистые руки, горячее сердце, холодная голова», воссоздан в телевизионном сериале «Рожденная революцией», а также во множестве других советских кинолент.

Кроме того, в Советской России имелась субкультура торговых работников, субкультура учителей (и особенная субкультура сельских учителей, с традициями, уходящими корнями в дореволюционное прошлое). Городская интеллигенция делилась на творческую (гуманитарную), в которой был велик процент выходцев из дворянского сословия, из дореволюционной интеллигенции, и техническую интеллигенцию (в основном инженеры, выросшие из среды рабочих). Особую субкультуру составляли крупные ученые и университетская профессура. Они, как и чиновники, пользовались государственными привилегиями, стоя на вершине социальной лестницы. Один из советских ученых шутил: «Мы — это советская буржуазия...»¹⁵.

Но всё это многообразие картин мира и доминирующих ценностей на телеэкране разглядеть было очень сложно. Адресного вещания удостоились только дети и молодежь — ведь и в Коммунистической партии для них были отдельные подразделения: комсомольская организация, пионерская организация, октябрята. Но им тоже предлагались программы, которые должны были помогать становлению их как «советских людей». В передачах детского и юношеского вещания Гостелерадио не могло быть разговоров о существовании в нашей стране никаких молодежных субкультур, чьи ценности и манеры поведения в те годы уже проникали к нам с Запада. Хиппи и прочие «неформалы» считались плодом гнивающего капиталистического общества.

Истории, которые рассказывало телевидение, четко делились на положительные и отрицательные примеры. А критерием отбора был предложенный еще в 1934 г. секретарем ЦК А. А. Ждановым метод социалистического реализма. Согласно ему положительными героями были «настоящие коммунисты», а отрицательными — все остальные. Положительными образцами считались те, кто больше, чем «средний советский человек», приблизился к идеалу. Как правило, это были герои репортажей, очерков или кинофильмов, для которых общественное благо уже окончательно стало выше личных интересов: колхозницы, рискуя жизнью спасавшие урожай или отогревавшие оставшихся без матери поросят, солдаты Великой Отечественной, рабочие, не выходящие из цехов сутками, чтобы выполнить взятые на себя социалистические обязательства, и т. п.

Отрицательными героями считались те, для кого светлое будущее еще не стало смыслом жизни. Большинство из таких «отрицательных» персонажей были бы оценены нами сегодня как положительные. Кто сегодня станет осуждать старушку-мать, молящуюся перед иконой о здорье своего сына, или женщину из Средней Азии, не решающуюся снять

чадру, хотя революция и принесла «свободу женщинам Востока», или крестьянина, не желающего отдавать урожай чужим людям. Но с точки зрения соцреализма такие люди были если не явными, то скрытыми врагами, мешающими двигаться к победе коммунизма.

Как отрицательные оценивались не только ценности частной жизни, но и традиционные ценности национальных картин мира. Так, уже в 1959 г. секретарь Коммунистической партии Казахстана утверждал, что «ленинский тезис о слиянии наций, вызванном их подъемом и взаимодействием в самых различных областях, в настоящее время уже нашел свое подтверждение»¹⁶. Большевицкая культурная идентичность изначально практически не подразумевала этническую и национальную составляющую, она строилась на принципах пролетарского интернационализма. Всей многонациональной стране предписано было формировать общую для всех «культуру социалистического быта».

Однако выстроенная к 1970-м гг. советская идентичность¹⁷ помешала обществу разочароваться в советской идеологии, которая в эпоху застоя уже почти открыто не признавалась ни партийно-чиновнической элитой, о развлечениях и вкусах которой ходило множество сплетен и анекдотов, ни большинством «простых людей», т. е. тех же самых телезрителей. Разумеется, информационное вещание не могло отказаться от традиционного (соцреалистического) принципа подачи новостей, но зрители, по привычке включая в 21.00 программу «Время», ощущали в основном раздражение. Просмотр программы «Время» был общественным ритуалом, который отчасти поддерживался искусственным путем (о вчерашних новостях могли спросить на работе, в ходе политинформации).

В культурной жизни общества с конца 1950-х до 1970-х гг. сосуществовали две противоположные тенденции. С одной стороны, процесс изменения социального состава общества в СССР шел успешно, оно становилось всё более единообразным. Доля крестьян в России к 1962 г. упала до 52 % (с 80 % на 1917 г.)¹⁸, а доля промышленных рабочих и инженерно-технических работников возросла до 35 %. За это время в 10 раз увеличилось число служащих, а численность интеллигенции выросла в 100 раз¹⁹. Бывшие крестьяне уже успели адаптироваться к городскому образу жизни. В театре они с удовольствием смотрели русские и зарубежные пьесы классического репертуара, слушали классические оперы и фольклор, часто стилизованный или адаптированный. Успехом пользовались выступления Ансамбля песни и пляски Советской армии, балеты Чайковского, особенно «Лебединое озеро». Тиражи книг русских классиков достигают 10 миллионов экземпляров, что поражало европейского наблюдателя²⁰. С другой стороны, служащие и интеллигенция ощу-

щали потребность вырваться за рамки общепринятых культурных предпочтений²¹, и они читали запрещенную литературу, ходили на открытые кинопоказы и т. п. Если первая тенденция была всячески поддерживаема телевидением, то и вторая им полностью не игнорировалась.

Поддерживая и подстегивая интерес людей к высокому искусству, Совет министров СССР 22 марта 1951 г. принял специальное постановление, которое предусматривало, что все лучшие спектакли должны были быть показаны по телевидению не позднее, чем через месяц после их премьеры. Руководствуясь этим постановлением, в 1950-е гг. Центральная студия телевидения активно готовила для выпуска в эфир лучшие спектакли московских, ленинградских республиканских театров²². В планах телевизионного показа, например, на 1952 г., стояло огромное количество произведений. Только из репертуара Малого театра и МХАТа собирались демонстрировать 29 спектаклей, среди них: «Горе от ума» и «Васса Железнова» (Малый театр), «Мертвые души» (МХАТ) и т. д. В архивах Гостелерадио из спектаклей 1950-х хранятся: «На дне» по М. Горькому, пост. К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко (1902 г./1952 г.)²³, «Анна Каренина» по Л. Толстому, пост. В. И. Немировича-Данченко и В. Г. Сахновского (1937 г./1953 г.), «Школа злословия» по Р. Шеридану режиссера Н. М. Горчакова (1940 г./1953 г.). Стоит отметить, что всё это были спектакли, относящиеся к классике отечественной сцены, по многу лет не уходившие из репертуара и иногда с определенным трудом собиравшие полный зрительный зал. Подобные телевизионные зрелища могли заинтересовать только невзыскательного зрителя.

В 1960-е гг. спектакли МХАТа для телевидения тоже фиксировались малоактивно. Из более или менее новых: «Шестое июля» по М. Шатрову, пост. Л. Варпаховского (1965 г./1965 г.), «Егор Булычев и другие» по М. Горькому, пост. Б. Ливанова и И. Тарханова (1963 г./1967 г.). А ведь в 1960-е гг. в том же МХАТе много премьер. Для драматического театра это период подъема. С интересными постановками выступали не только «молодые» театры и режиссеры, среди которых первое место занимали А. Эфрос, Б. Львов-Анохин, О. Ефремов, Ю. Любимов, но и тогдашнее «среднее поколение» — Г. А. Товстоногов, А. А. Гончаров, Б. И. Равенских. Да и старшее поколение стремилось выразить себя и незабываемые ими традиции Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова. Это время интересных работ И. В. Ильинского, Ю. А. Завадского, Б. А. Бабочкина. Но всего этого на телевидении не было, за редким исключением.

Было ли всё, что показывало в те годы советское телевидение, образцами массовой культуры? Безусловно, большинство спектаклей на революционные и производственные темы создавались по канонам

советской массовой культуры. Однако классические спектакли, которые телевидение транслировало из театров и ставило в студии, сами по себе произведениями массовой культуры не являлись. Однако телевидение, отсеивая лишние («усложняющие») детали и сцены, делало классику общедоступной, т. е. массовой, а тиражирование превращало процесс просмотра из сакрального акта в часть повседневной жизни.

Однако это не умаляет культуртрегерской роли популяризаторов высокого искусства в средствах массовой информации. Исследователи справедливо называли 1960-е гг. в России временем «культурной революции», которая повлекла за собой социальную революцию. Людями двигало «огромное желание раскрепоститься, получить образование, как можно быстрее подняться по социальной лестнице»²⁴. Следует добавить, что интерес к культуре советских людей объяснялся не столько особыми свойствами души, но и ее престижностью, возможностью через образование достичь общественного статуса и материального благополучия. Образование было преимущественно утилитарно, являлось скорее орудием труда, чем средством самосовершенствования. Скептики говорили о том, что СССР в массовом порядке производит полуинтеллигентов, а количество подлинных интеллектуалов остается невысоким отчасти по причине ограниченности контактов с западным миром²⁵.

Телевидение тоже интерпретировало образование не как духовную, а как социальную ценность. Семилетний план развития, принятый в 1958 г., делал акцент на развитие новых отраслей промышленности: электронику, ядерную энергетику, производство пластмасс, синтетической химии, электробытовых товаров. Это выдвигало новые требования к рабочим, технологам, проектировщикам, отраслевым исследователям. Их достижения активно пропагандировали кино и телевидение (фильмы «Иду на грозу», «Журбины», «Весна»). В телевизионных программах, например, «Голубой огонек» или «От всей души», чествовали победителей соцсоревнования, рассказывая всей стране не только об их биографии, но о сути новаторских технологических разработок. Таким образом, наука, как и искусство, начинала казаться не делом высокопоставленных интеллектуалов, а доступным путем социального роста. Здесь же нельзя не заметить, что высокая наука при этом подавалась как «служебная» область знаний, которая создает базу для прикладных исследований, для тех открытий, которые будут содействовать реализации мифа о прогрессе, ставшего одним из краеугольных камней советской идеологии еще в 1930-е гг. Для поддержания этого мифа и наука, и искусство должны были подвергнуться «снижению», но не стать «низкими», что тоже противоречило бы идеям прогресса.

Поскольку хрущевские реформы окончились политическим и социальным кризисом, наступил период застоя, то культурного кризиса было не избежать. В 1970-е гг. началось крушение мифа о советском человеке как движущей силе прогресса. Разочарованные обыватели сначала переориентировались на ценности частной жизни, в чём их поддержали деятели искусства. Интеллигенция (научно-техническая, гуманитарная, творческая) в 1970-е гг. была настроена крайне противоречиво. С одной стороны, она была разочарована в социалистической идеологии, с другой — продолжала жить социалистическими идеалами. Страстно желая вкусить благ западной цивилизации, она продолжала подозревать Запад в предательстве идеалов эпохи Просвещения, из которых выросла идеология марксизма, всё еще важная для советских людей (вспомним хотя бы портрет Э. Хемингуэя, висевший во многих домах).

Интеллектуальные и духовные брожения в этой среде 1970–1980-х гг. (от западничества диссидентов или возврата к идеям марксизма до славянофильства и нового почвенничества писателей-деревенщиков, от увлечения йогой до возрождения православия) создавали подходящую почву для рефлексии, в том числе в телевизионных формах. Например, в фильме В. Лисаковича «Париж. Почему Маяковский?» (1981) авторский коллектив пытался по-новому взглянуть на творчество поэта Владимира Маяковского, пытаясь объяснить самим себе его популярность у европейских коммунистов. Видеоряд фильма представлял собой коллаж из кинохроники, кинофильмов, поэзии, живописи и т. д. В нём документальные съемки 1980-х чередовались с фотографиями пятидесятилетней давности. Для воссоздания атмосферы культурной жизни Парижа послевоенных лет использовались и хроникальные съемки, и фрагменты драматических и балетных постановок, и газетные фотографии. Актер Олег Басилашвили, стоя в кинопросмотровом зале, читал стихи поэта и наблюдал на экране за событиями Парижской выставки. В фильм были включены фрагменты нескольких спектаклей — балетного «Зажгите звёзды» (хореограф Ролан Пети) о жизни Маяковского на музыку Сергея Прокофьева, драматического «Глашатай идей Октября» (режиссер Серж Поту) и спектакля «Клоп» по Маяковскому Парижского театра сатиры. Режиссер высекал искры смыслов не только из сопоставления кадров, но и из столкновения точек зрения.

По сути, это уже третий из выделенных нами этапов взаимодействия искусства и средств массовой коммуникации, когда первое превращается в набор знаков, используемых вторым для своих целей. К тому же образцы театрального искусства, которые привлекаются в качестве аргументов для доказательства публицистической авторской позиции, тоже

имеют отношение к той разновидности театрального искусства, которая с начала XX в. всё дальше уходила от канонов высокого искусства — политического театра. Документальная драма, которая стала одним из ведущих творческих методов этого театра, традиции Брехта и Писка-тора, а также театра агитпропа выводили театральные искусство из области «высокого». Но выход этот совершался не в область «низкого», — ведь построенные на ассоциациях спектакли политического театра требовали подготовленного зрителя, легко ориентирующегося в мире классической культуры, — а в область постмодернистского, снимающего противоречие между «высоким» и «низким».

Постмодернизм и концепция стиля жизни

Переходу от модернизма к постмодернизму во многом способствовала стандартизация. Научно-техническая революция поставила производство «вещи» на конвейер. Материальные условия жизни людей постепенно выравнивались. Одни и те же книги, фильмы, одежда по всему миру уже тиражировались миллионами экземпляров. Искусство стало частью этого массового продукта. Оно должно было удовлетворять вкусам миллионов, быть понятным каждому, но оставлять у каждого ощущение причастности к чему-то высокому и немного загадочному. Тем более что образование, переставшее быть элитарным, тоже стандартизировалось, не переставая при этом использовать ауру элитарности как приманку для масс. Становясь доступным для всех слоев общества, оно позволяло формировать общее культурное поле, апеллировать к мифам и знакам, известным и понятным каждому, поданным как ребусы.

Период относительной политической и экономической стабильности послевоенных десятилетий в США и Западной Европе способствовал началу активного формирования общества потребления²⁶. При этом новое поколение молодых людей оказалось не готовым просто получать удовольствие от потребления. На смену модернистской вере в технический прогресс и просветительскую миссию культуры пришло разочарование. Мир для нового поколения молодых людей оказался не просто хаотичен, а непознаваем. Они не верили в то, чему их учили, да и вообще не верили в возможность достижения истины. Постмодернизм же утверждал, что текст (как художественный, так и публицистический) не отображает реальность, а творит множество реальностей, часто независимых друг от друга. Реальности как таковой, по мнению постмодернистов, вообще не существует. Есть только множество виртуальных реальностей. Прошлое постмодернизм, в отличие от модернизма, не от-

рицал, но и учиться у него желания не имел. И прошлое, и настоящее он превращал в игру. Единственная возможность как-то существовать в этом мире, по мнению постмодернистов, заключалась в том, чтобы относиться ко всему с иронией, переходящей в сарказм. Среди важнейших признаков постмодернизма различные исследователи отмечали следующие: отрицание любой иерархии, фрагментарность и цитатность, поверхностность, плюралистичность, диффузию жанров, смешение высокого и низкого, эклектизм и коллажность, работу на публику, маргинальность, иронию, театрализацию (скорее даже карнавализацию), проникновение искусства в жизнь²⁷.

Телевидение, вошедшее в повседневную жизнь людей в середине XX столетия, по мнению исследователей, представляет собой «постмодернистскую технологию»: «ТВ, если разобраться, существует как раз в точке разрыва истории человечества между упадком ныне канувшей в лету эры социологии и подъемом нового мира коммуникаций (как раз между закатом нормативного общества и возникновением радикальной семиургии как языка “структурного” общества). ТВ лежит на грани великого сдвига парадигмы со “смерти общества” (модернизм с его репрезентативной логикой) на “торжество пустой, значащей культуры” (“структурная парадигма” постмодернизма)»²⁸.

Телевидение, действительно, впитало в себя многое из того, что определяло настроение общества в период становления искусства постмодерна. Комическое во всех оттенках его проявлениях — юмор, сарказм, ирония, сатира — сегодня является важнейшим стилеобразующим элементом культуры в целом и телевидения в частности. Современное массовое искусство в целом и телевизионные зрелища как его часть насыщены комизмом, который никогда не исчезает совсем. Его проявления могут варьироваться от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания. Его содержание может быть комичным или очень серьезным, события могут подаваться как трагедия или как фарс, но телевизионное зрелище всегда пронизано игрой.

По мнению Ги Дебора, всё современное общество является «обществом спектакля»²⁹. (Это дословный перевод с французского, однако некоторые переводчики считают более точным название «Общество зрелища».) «Общество, основанное на современной промышленности, является *зрелищным* [здесь и далее курсив Ги Дебора. — А. Н.], вовсе не случайно и не поверхностно. Оно фундаментально подчинено спектаклю, является зрелищным в самой своей основе»³⁰, — утверждает философ. Книга, написанная в 1967 г., ярко отражает конфликт между модернистскими настроенными авангардистами и обществом потребления, которых

постмодернизм пытался примерить. Общество зрелища, которое Ги Дебор (занимающийся, помимо прочего, кинематографом) описывает, как бы собирая его образ с помощью ассоциативного монтажа, — это общество, подчиненное законам телевидения. «Образы, оторванные от различных аспектов жизни, теперь слились в едином бурлящем потоке, в котором былое единство жизни уже не восстановить. Реальность, рассматриваемая *по частям*, является к нам уже в качестве собственной целостности, в виде особого, *самостоятельного* псевдо-мира, доступного лишь созерцанию»³¹ (Так было в цитате). Очевидно, что это сказано уже об эпохе телевидения. Ведь в том же 1967 г. во Франции вышла книга А. Моля, который утверждал, что гуманитарная концепция культуры устарела и жить ею сегодня уже никто не может, ибо на смену ей пришла концепция «мозаичной культуры»³², соответствующая эпохе средств массовой коммуникации. Согласно этой новой концепции, культура современного человека — продукт беспорядочного потока случайных сведений, осколков знаний, оценок и идей, которые доставляют средства массовой коммуникации. Эти средства в XX в. — новый фактор духовной жизни. Мышление нашего современника обуславливают они, а вовсе не процесс систематического образования. Последнее длится 10–15 начальных лет жизни. В дальнейшем полученный запас знаний устаревает (прирост информации столь велик, что знания удваиваются в течение 5–12 лет). Средства же массовой информации, согласно Молю, снабжают человека всякий раз уже готовыми решениями по всем актуальным проблемам. А это значит, что именно масс-медиа становятся главным инструментом управления современным обществом.

Одним из важнейших понятий философии потребления, развивавшейся параллельно с идеями постмодернизма, считается понятие «стиля жизни». Оно возникло как следствие всеобщей массовизации. Стирание классовых различий, в течение первой половины XX в. происходившее с разной степенью интенсивности во всём мире, потребовало сформировать иные принципы стратификации общества. Изучая эту проблему, М. Вебер³³ говорит о существовании не только классов, но и статусных групп, каждая из которых имеет статусные почести. Статусные почести — это специфический стиль жизни, которого ожидают от тех, кто желает принадлежать к определенному кругу людей. По теории А. Адлера³⁴, стиль жизни (или жизненный стиль) — уникальный способ, выбранный каждым индивидуумом для следования своей жизненной цели. Стиль жизни — это реализация принятого человеком решения о том, что такое мир, что такое «я» и каково его место в этом мире.

Концепция стиля жизни набирала силу одновременно с массовым производством дешевой продукции, увеличением американского влияния в дизайне, поп-артом и, разумеется, телевидением. В конце 1950-х ее сформулировал один из родоначальников поп-арта Ричард Гамильтон: «Потребитель должен изготавливаться на “той же чертежной доске”, что и сама продукция; иными словами: если вам нужно угождать популярному спросу, то лучше попытаться формировать его на будущее»³⁵.

Особенно она стала популярна на Западе в 1960–1970-е гг., поскольку именно на это время приходится волна протестов молодежи против буржуазных ценностей, пропагандируемых обществом потребления. Активные поиски способов самовыражения личности сделали их приверженцами особого стиля жизни: хиппи, панки и т. п. В числе прочего молодые люди заявляли о своем единстве, выбирая определенный ассортимент товаров, подчеркивающий их неприятие образа жизни обывателей. Идея была взята на вооружение бизнесом. К 1980-м гг. «стиль жизни» окончательно стал инструментом маркетинга. Для Европы и США это были времена экономического процветания, оптимизма и материализма. Потребление стало новой религией. Определять это потребление стал стиль жизни, который отныне можно и нужно было покупать. Обладание определенным набором товаров помогало человеку определить свою идентичность, отделить «своих» от «чужих», причастность к определенному стилю жизни позволяла отнести себя к разряду «высших». В этих обстоятельствах американское коммерческое телевидение оказалось законодателем моды и транслятором разнообразных стилей жизни и ценностей. Образцы стилей жизни и модели для подражания предлагали как сериалы (так называемые «мыльные оперы»), являющиеся важной частью телевизионного эфира, так и различные шоу. Удобство концепции стиля жизни заключалось в том, что она позволяла структурировать общество, создать иллюзию формирования культуры индивидуальных миров³⁶, не отказываясь окончательно от основных принципов существования массового общества и механизмов массовой культуры. Несмотря на то что во второй половине XX в. для России эти проблемы еще не стали актуальными, отзвуки их безусловно доходили до нас как на художественном, так и на бытовом уровне, заставляя воспринимать американские джинсы не как рабочую одежду, а как статусный предмет, обозначающий отношение к жизни, атрибут западного настроения, подчеркивающий элитарность владельца. Снимая на Западе остроту противоречий иерархизированного общества прошлого, концепция стиля жизни оказывается вполне в русле исканий новой философской парадигмы и комплекса стилей в художественной культуре —

постмодернизма. Однако в России следование этой парадигме само по себе было признаком элитарности, так было формой протеста против советской идеологии.

Телевизионный театр Анатолия Эфроса: игра на «понижение»

На телевидении работали многие известные театральные режиссеры: Г. А. Товстоногов, П. Н. Фоменко, М. А. Захаров, В. Н. Плучек, В. Фокин, Р. Виктюк и др. Мы выделяем в отдельный параграф анализ примеров телевизионного творчества А. В. Эфроса, так как на примере его телевизионных работ наиболее ярко можно продемонстрировать любопытный процесс поиска адекватного ответа высокого искусства драматического театра тем процессам, которые навязывались господством средств массовой коммуникации. Мы назвали это «игрой на понижение», хотя, разумеется, ситуация гораздо сложнее и глубже.

Анатолий Эфрос — практически единственный, кто занимался и адаптацией собственных театральных спектаклей, и постановкой телеспектаклей, и адаптацией театральных спектаклей, поставленных другими режиссерами, и даже снимал кино для телевидения. В своих телевизионных работах он научился осваивать пространство телевизионного действия и создавать атмосферу спектакля так же хорошо, как он делал это в театральных постановках. Режиссеру, который ставил спектакль в театре, адаптировать его к специфике телевидения и проще, и сложнее одновременно. С одной стороны, он с легкостью может сохранить собственную режиссерскую трактовку или изменить ее ради какой-то новой цели, никто не станет предъявлять к нему претензии. С другой стороны, не все театральные режиссеры свободно владели телевизионной спецификой и выразительными средствами. Многие театральные режиссеры предпочитали сотрудничество с режиссерами телевидения в процессе подготовки спектакля к показу на экране. Другие пытались постигать законы нового искусства самостоятельно, как Г. А. Товстоногов, который иногда сам занимался адаптацией своих спектаклей («Мещане», «Ханума»), в других случаях доверял это телевизионным коллегам. «Чужие» спектакли, как показала практика, можно адаптировать не менее успешно, чем свои собственные. Лишь бы процесс этот был осмыслен, и режиссер занимался поиском новых выразительных средств, способных адекватно передать идею. Примеры этого встречаются в телевизионном творчестве А. Эфроса.

При всем разнообразии сценографий (действие в «Ромео и Джульетте» (1982) и «Месяце в деревне» (1983) разворачивается в пространстве

студии, приближенном к сценическому, а в «Милом лжеце» (1975) ее заменяет комбинация фонов) во всех телевизионных постановках главным остается «жизнь человеческого духа», проявляющаяся с максимальной силой в те моменты, когда телевидение позволяет смотреть на лицо актера крупным планом.

В «Страницах журнала Печорина» и «Ромео и Джульетте» крупные планы персонажей — суть драматического действия. Эту интерпретацию произведения М. Ю. Лермонтова один из самых известных театральных критиков называл «игрой портретами»³⁷. Как будто отвечая оппонентам, А. В. Эфрос, обобщая свой экранный опыт, определяет телевидение как «кино крупного плана»³⁸. Однако характер этих крупных планов может у него быть разным. В «Страницах журнала Печорина» зритель, вглядываясь в крупные планы главных героев — Печорина (О. Даль) и Грушницкого (А. Миронов), видит, как актеры то погружаются в ощущения своих персонажей, то «остраиваются» от них согласно концепции Б. Брехта³⁹. В «Ромео и Джульетте», напротив, режиссер демонстрирует зрителям не столько лица живых людей, сколько портреты эпохи Возрождения. Ничего не выражающее лицо герцога появляется на экране как пугающая тень, аллегория высшего суда. Оно больше похоже не на лицо, а на античную театральную маску.

Но для нас не менее важным представляется другой момент. Приближая с помощью крупного плана спектакль к зрителям, подчас «открывая кулисы», как это было в телевизионной версии «Человека со стороны» (1974 г.), где А. Эфрос заменил открытую театральную сцену: штанкеты, кирпич арьерсцены, осветительные приборы — панорамой телестудии с ее осветительными конструкциями, операторскими кранами и камерами, режиссер одновременно и десакрализирует искусство, и поднимает повседневные переживания человека (даже человека, погруженного в производственные проблемы) на уровень сакрального.

Этот процесс можно назвать своего рода модернизацией сознания. Интерес к частной жизни, ее деталям перестает восприниматься мешанством, личные переживания вырастают до проблем мирового масштаба, почти выходят на уровень античных трагедий. Так происходит в спектакле «Месяц в деревне». В телевизионной версии (1983 г.) А. Эфрос сохраняет театральные декорации. Посередине сцены (назовем ее так, хотя границы рамп не обозначены, зрители в кадре отсутствуют) находится ажурная беседка на вращающемся помосте. На второй ярус этой беседки ведет металлическая лестница. Впереди, на «авансцене» стоят игрушечные коляски. Фоном является знакомый по театральному спектаклю оранжево-желтый задник. В телевизионной версии есть

и подчеркнутая театральность, и традиционная для А. Эфроса «игра портретами». Так же как и в театральном спектакле, режиссер не стремится к натурализму в изображении усадебной жизни, а создает образ — ажурную беседку-клетку, в которой бьется от наплывов страсти Наталья Петровна (О. Яковлева).

Эта же творческая позиция была реализована А. В. Эфросом и в работе над телевизионной версией арбузовской пьесы «Мой бедный Марат» (она назвалась «Марат, Лика и Леонидик» и предшествовала работе над «Месяцем в деревне»). В телевизионной версии А. Эфрос отказался от использования большого пространства сцены. Местом, где разворачиваются события, остается комната Марата. Мы видим так же, как и на сцене, кровать, где лежит Лика. Шкаф, который, по словам Марата, испортила Лика, откальвая от него лучинки, и стул. Мы не понимаем, велика или мала комната, где находятся герои, ее границы теряются в темноте. Это пространство одновременно вполне натуральное (нет ощущения, что комната построена на сцене или в телестудии), и театральное, так как количество деталей строго ограничено и тщательно подобрано, нет никаких доказательств того, что это всё не выстроено на сцене, границы которой скрыты темнотой.

В послевоенных сценах комната начнет зрительно увеличиваться, в ней появится мебель, количество предметов в ней возрастет. В конце пьесы Лика и Леонидик вообще выйдут за ее пределы, но не в реальное пространство, а в некую «беспредметную» темноту, где Лика будет помогать Леониду раздеваться, придя из театра. Потом они снова окажутся в той же комнате, которую вот-вот должны покинуть, переезжая на другую квартиру. Во время войны комната представляла собой укрытие от того мира, который находился за ее стенами. Там слышался вполне натуралистичный вой сирен, разрывы снарядов. После войны посторонние шумы затихнут, и повествование начнет всё больше приобретать характер притчи. В последних же сценах голос за кадром уже открыто подскажет: «То ли сказка, то ли был, то ли притча...» Подчеркивая притчевый характер действия, режиссер как бы отвечает на наш вопрос о взаимодействии «высокого» и «низкого» в современной культуре. Притча — «высокая» и «низкая» одновременно, именно ее использует Христос, а вслед за ним проповедники, и для разговора с массами, и для общения с посвященными.

При всей своей адаптированности к специфике телевидения все описанные нами спектакли остаются в русле современных им театральных традиций. А вот спектакль «Фантазия», в котором А. Эфрос соединил драматические сцены, снятые в студии, балетные эпизоды с кино-

съемками природы, можно считать произведением постмодернистским. В телепостановке «Фантазия» ведущий, он же один из главных героев, Санин (И. Смоктуновский) представляет зрителям героев, комментирует события. В одной из закадровых реплик, говоря об актере, который будет исполнять роль Санина в танцевальных эпизодах, ведущий «проговаривается» о своих режиссерских функциях: он признается, что специально не показывает пока лицо молодого танцора, чтобы тот «не затмил» его своей юностью и грацией. Но в постановке есть еще один ведущий — М. Плисецкая (играющая в драматических эпизодах и танцующая в балетных главную героиню), которая не декларирует свои права, но на самом деле является двигателем действия и связующим звеном, благодаря которому разнофактурные по содержанию отрывки сплавляются в единое синтетическое целое.

В последнем интервью журналу «Советский экран» А. Эфрос признавался: «Что касается моих собственных фильмов, то они, наверно, во многом носят печать театральности. Раньше мне это казалось большим грехом <...> а сейчас я с удовольствием поставил бы фильм очень театральный! <...> Ведь никакая “специфика” не должна быть узкой. Она нигде не хороша — ни в кино, ни в театре. Можно самые различные стили соединять в кино, можно кино соединять с театром, важно — ради чего, важно лишь конечное совершенство. Меня очень интересует синтез разных искусств, и я хочу надеяться, что мои работы, изнутри синтетичные, соединяют в себе опыт театра, кино и телевидения»⁴⁰.

Безусловно, спектакль «Фантазия» по мотивам «Вешних вод» И. Тургенева был ярким одним из самых ярких опытов такого синтетического соединения. А. Эфрос сам признавался, что при создании этой работы у него не было четко разработанного сценария, лишь наброски его, написанные М. Плисецкой. В декорациях присутствовал явный элемент театрализации, они лишь намеками обозначали место действия: отдельные выгородки представляли собой «ложу» и «фойе» театра. Съемочная площадка напоминала раздвинутую театральную сцену с рисованным задником и боковыми стенами. Но самым необычным было соединение драмы, музыки и балета в единое целое, в произведение некоего нового жанра, о котором до последних дней мечтал режиссер.

Любопытно, что спектакль этот был поставлен А. Эфросом не в конце его неожиданно оборвавшейся жизни, а в середине творческого пути, в 1975 г. После него было еще много совершенно иных по режиссерскому решению телевизионных работ. Как ни странно это может показаться на первый взгляд, идеи синтеза искусств в телевизионном

действе более активно развивали не режиссеры телевизионного театра как пропагандисты «высокого» искусства во враждебной массово-коммуникационной среде, а те, кто занимался телевизионной эстрадой. Если для многих театральных режиссеров (в частности, Г. Товстоногова) телевизионный театр до последнего (до своего исчезновения в период перестройки) оставался уступкой невзыскательной публике, которую они делали с неохотой⁴¹, то молодое в те годы поколение телевизионных режиссеров воспринимало игру с искусствами как перспективную форму для телевидения, превращающегося в креативную индустрию.

Телевизионная эстрада: игра на «повышение»

Во времена застоя развлекательные программы не воспринимались ни зрителями, ни критиками как пощечина общественному вкусу. Они хотя бы на время позволяли избавиться от гнета официальной идеологии. В основе их сценариев были игровой элемент и хотя бы минимальная интерактивность. Например, зрителям предлагали писать письма в редакцию, предлагая свои вопросы для знатоков или темы для съемки сюжетов, их делали наблюдателями и соучастниками научных экспериментов. Не только игровые, но и научно-популярные программы смешивали в своей структуре серьезное и веселое, высокое и низкое. Их ведущими и участниками были в основном представители научно-технической интеллигенции: в «КВН» играли студенты престижных советских вузов, во «Что? Где? Когда?» — молодые специалисты (инженеры, физики, биологи), тележурналы вели действующие ученые и увлеченные популяризаторы науки (врач Ю. Сенкевич, биолог Н. Дроздов, физик С. Капица). Они выглядели представителями того же социального слоя, что и зрители, и пропагандировали ценности, которые зритель ощущал своими.

Несмотря на то что развлекательные зрелища были подчеркнута деполитизированы, при желании и в них, так же как и в художественном вещании, можно было разглядеть политические намеки. По форме эти зрелища были очень разнообразны. Например, телеигра «Что? Где? Когда?», которую ее создатель В. Ворошилов считал документальным спектаклем⁴², была декорирована совсем не по-советски: как казино — символ гнивающего Запада. Ведущий оставался невидимым, но имел неограниченную власть вершить судьбы игроков, что тоже придавало игровой ситуации особую пикантность.

Запретный «западный дух» витал и в «Кабачке “13 стульев”» — юмористической программе, где разыгрывались несоветские, но такие

узнаваемые человеческие страсти. Стихия игры, ироничной многозначительности позволяла создателям программы и ее зрителям подниматься над обыденностью повседневной жизни и ощущать себя в другой, праздничной реальности, где не властна идеология. По сути генетики своей «низкое» площадное искусство, телевизионная эстрада, часто базировавшаяся на штампах западной массовой культуры, всё время балансировала между «низким» и «высоким». «Высокая» официальная культура предстала в «Кабачке “13 стульев”» в своем низменном проявлении (например, манеры и поступки директора треста), а низкая (популярная музыка), как недосягаемо высокий для советского зрителя образец западной массовой культуры.

Балансирование между «высоким» и «низким» так же было характерно для телевизионных «Бенефисов» Е. Гинзбурга, сделанных с использованием всех известных в то время зрелищных возможностей телевидения. При помощи музыки, цвета, света режиссер создавал особую ритмическую ткань, позволявшую органично сочетать в единое целое на первый взгляд ничем не связанные номера или импровизации на заданную тему. Музыка к этим шоу бралась отовсюду и, как писали в то время критики, применялась «хаотично, неосмысленно», авторы слишком вольно обращались с известными сюжетами и образами, не ощущая «обязательств перед классикой»⁴³. В этой постмодернистской цитатности и интертекстуальности была не только творческая, но и политическая смелость. Ведь допущенная до советского зрителя классика искусства должна была быть неприкосновенна, ее интерпретация была строго регламентирована, чтобы не вызвать нежелательных ассоциаций.

Такую же тенденцию можно было наблюдать и в массовом кинематографе, ставшем неотъемлемой частью телевизионного эфира. Так, комедии Э. Рязанова, учившегося в мастерской Г. Козинцева и впитавшего традиции эксцентрики авангарда начала XX в., уже с «Карнавальная ночь» высекали искру юмора именно из «перемены высот». Герои «высокой» официальной культуры принижались, становились посмешищем (чиновник, лектор — популяризатор науки), а простая девчонка выглядела как принцесса и пела незатейливую песенку о философской проблеме взаимоотношения человека со временем и о проблеме выбора жизненного пути. В «Иронии судьбы» добропорядочный врач оказывался пьяницей и дебоширом, а обычная школьная учительница — королевой красоты. Герой «Берегись автомобиля», страховой агент и бывший шофер, воровал машины, борясь с несправедливостью как Робин Гуд, а в свободное от работы время играл в самодельном театре Гамлета.

Построенные на аттракционах комедии и эстрадные номера были насыщены смыслами и прокладывали дорогу эстетике, которая будет определять настроения конца XX в. К 1980 г. американский социолог и футуролог Э. Тоффлер уже не сомневается в том, что телевидение сформировало зрителей с другим новым типом восприятия: «На личностном уровне нас осаждают и ослепляют противоречивыми и не относящимися к нам фрагментами образного ряда, которые выбивают почву из-под ног наших старых идей и обстреливают нас разорванными и лишёнными смысла “клипами”, мгновенными кадрами. <...> Публику Второй волны, стремящуюся к готовым, установившимся моральным и идеологическим истинам прошлого, раздражают и дезориентируют клочки информации. <...> Люди Третьей волны, напротив, чувствуют себя неплохо под бомбардировкой блицев: полутораминутный клип с новостями, полуминутный рекламный ролик, фрагмент песни или стихотворения, заголовок, мультик, коллаж, кусочек новостей, компьютерная графика. <...> Но они также внимательно следят за тем, как в новых концепциях или метафорах собираются и организуются в некое целое эти кусочки информации»⁴⁴. Тоффлера это ничуть не пугает. Напротив, он полагает, что телевидение, знакомя аудиторию с проявлениями картин мира разных народов при помощи телевизионных передач, «облегченных» по содержанию и клиповых по ритму, позволяет зрителю адаптироваться к фундаментальным изменениям современной культуры.

Фрагментарность современной культуры постмодерна воспроизводится через монтажную фрагментарность: «Фрагменты оказываются собранными вместе в случайном порядке, а не организованы в стабильное образование в соответствии с внешним принципом. Телевидение особенно совместимо с культурой фрагмента. Определяется это природой телевизионного сообщения, где последовательный поток <...> состоит из относительно дискретных “сегментов” <...>, следующих друг за другом. Порядок следования сегментов определяется нестабильной совокупностью нарративных или текстуальных требований, требований экономического порядка и требований изменчивых массовых вкусов»⁴⁵.

Казалось бы, люди Третьей волны — это постмодернисты, готовые с легкостью и иронией принять новые условия игры под названием «Жизнь». Однако один из главных идеологов постмодернизма Ж. Бодрийяр⁴⁶ в книге «Симулякры и симуляции» (1981) называет масс-медиа одним из главных инструментов создания гиперреальности, состоящей из симулякров и симуляций⁴⁷, предлагая, по существу, вернуться к идеологии модернизма и защищаться от симулякров с помощью высокого искусства.

Н. Луман, тоже размышлявший о конструировании «масс-медийной реальности», приходит к выводу, что важную роль в этом процессе играют развлечения, ориентированные на общую модель игры: «Игра также является разновидностью удвоения реальности, в ходе которой реальность, принимаемая как игра, вычленяется из нормальной реальности, не обязательно отрицая последнюю»⁴⁸. Причем, по мнению Лумана, «функция масс-медиа состоит в непрерывном порождении и переработке раздражений, — а не в умножении познания, социализации или прививании нормативного конформизма»⁴⁹. Развивая идеи Лумана, Н. Барабаш полагает, что стремление к игре является определяющей особенностью телевидения, которое стремится «посредством игры, проникнуть совсем не в игровую жизнь, но жизнь, наполненную множеством смыслов, не поддающуюся банальным прогнозам и расчету»⁵⁰.

Телевизионная игра, порождающая и перерабатывающая раздражения, использует для своих целей инструменты, восходящие к древнейшим видам зрелищ (в частности, к карнавальной традиции). Комическое во всех оттенках его проявления — юмор, сарказм, ирония, сатира — является важнейшим стилеобразующим элементом культуры постмодернизма в целом и телевидения в частности. «Смех в XX веке стал основной эстетической доминантой, — пишет М. Т. Рюмина, — можно сказать, экзистенциальной характеристикой бытия человека и его умонастроения»⁵¹. Эта доминанта приобретала на протяжении всего XX столетия различные звучания: от «нигилистической иронии» начала века до постмодернистской иронии и юмора, так называемого «искусства поверхности».

Высокое «новое искусство» начала XX в. ощущало себя игрой, в которой комизм был одним из обязательных правил: «И не то, чтобы содержание произведения было комичным — это значило бы вновь вернуться к формам и категориям “человеческого” стиля, — дело в том, что независимо от содержания само искусство становится игрой. А стремление к игре, к фикции, как таковой <...> может, очевидно, возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривается как фарс»⁵². Искусство постмодернизма унаследовало от авангардистов отношение к искусству как к фарсу. Однако это был уже не простонародный фарс в его классическом средневековом понимании.

Комизм фарса — это комизм положений, «для него характерна цепь остросюжетных ситуаций, буффонада, эксцентрика, образы-маски, являющие собой социальную типизацию»⁵³. Чувства героев в нем примитивны, «интрига сколочена кое-как, безраздельно торжествуют веселье и движение»⁵⁴. Развитие средневекового фарса в Италии дало особый

вид народного театра — комедию дель арте, которая получила развитие во Франции, в Германии — народные бытовые сценки (фастнахтшпли), подвергавшиеся литературной обработке мейстерзингерами. В том фарсе простонародный юмор торжествовал над интеллектуальной иронией, что гораздо больше соответствовало общественным настроениям.

Искусство XIX–XX вв. существенно эстетизировало фарс, привело его с городской площади на театральную сцену. Однако стремление фарса ниспровергать моральные и политические ценности, сексуальные табу, даруя взамен иллюзию свободы и освобождения от тревожности, сохранилось. От модернистов, заменивших простонародный юмор многозначительным подмигиванием, оно перешло к постмодернистам с их культом иронии.

Массовая культура в этом аспекте принципиально отличается от фарса. Формульное искусство не стремится к ниспровержению устоев. Оно сохраняет и утверждает традиционную мораль. Если в начале XX в. фарс нашел применение в кинематографе, стал одним из инструментов эстрадного искусства, то ближе к середине века на радио, а потом и на телевидении он проявился в виде многосерийных ситкомов (ситуационных комедий). Героем современных ситкомов, как и фарсов, чаще всего становится пройдоха-горожанин, «проделки которого были призваны прославлять ловкость и ум человека из народа»⁵⁵. Как и постановки комедии дель арте, ситкомы не только пародируют жизнь, но и программируют ее через поведение популярных персонажей. При этом такие телевизионные зрелища одновременно наследуют и элитарной традиции с ее фарсовым ниспровержением основ, и массовой культуре с ее стремлением к консерватизму.

Заключение

Соединяя «высокое» и «низкое», иронизируя и над тем, и над другим, телевидение всё время балансирует между разными системами ценностей. При том что телевизионные шоу как часть массовой культуры неразрывно связаны с традиционными ценностями в их формульной интерпретации, с точки зрения постмодернизма они полны цитат и аллюзий, предлагающих осведомленному зрителю дополнительные смыслы. Идея У. Эко о «возрождении сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления, сочетания проблемности и занимательности»⁵⁶ как нельзя лучше объясняет причины того, что телевизионные зрелища оказываются привлекательными для аудитории, обладающей разными культурными запросами и образовательным уровнем.

Лучшие из советских телевизионных режиссеров стремились обогащать подвергавшиеся цензурированию передачи дополнительными смыслами и ассоциациями. Это был один из немногих способов выразить протест официальной идеологии, продемонстрировать свое инакомыслие. Постмодернистская ирония (и в этом, по мнению У. Эко, одно из важнейших отличий постмодернизма от модернизма) позволяла участвовать в игре не только тем, кто эту иронию понимает, но и тем, кто ее не понимает, воспринимая совершенно серьезно: «Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов. В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с “содержанизмом”, снося стену, отделяющую искусство от развлечения»⁵⁷. Намеки телережиссеров советского времени пронимали не все зрители. Большинство интересовал только первый, развлекательный, уровень предлагаемых зрелищ. И это помогало режиссерам ставить свои элитарные спектакли в застойные годы на адресованном массам советском телевидении.

Стирая грань между «высоким» и «низким», искусством и развлечением, досугом и праздником, средства массовой коммуникации (в частности, радио и телевидение) еще в советский период начали готовить общество к тем изменениям, которые стали ведущим трендом в культуре начала XXI в.

Примечания

¹ Анализу специфики телевизионного театра посвящены работы: *Марченко Т.* Телевизионный театр: Истоки. Возможности. Специфика. М.: Искусство, 1978; *Сабашникова Е.* Третье рождение: пути развития телевизионного театра. М.: Искусство, 1982; *Поэтика телевизионного театра:* Сб. ст.. М.: Искусство, 1979 и др.

² Анализу специфики телевизионного кино посвящены работы: *Демин В.* Первое лицо: художник и экранные искусства. М.: Искусство, 1977; *Вартанов А. С.* Проблемы телевизионного фильма. М.: Знание, 1978; *Колосов С. Н.* Документальность легенды: Из творческого опыта режиссера. М.: Искусство, 1977.

³ Деление зрелищ на художественные и нехудожественные встречается уже в начале XX в.: *Кугель А.* Театральные заметки. Спб.: Театр и искусство, 1902.

⁴ *Бауфи А.* Философия искусства. М.: Искусство, 1989. С. 66.

⁵ Там же.

⁶ *Беньямин В.* Произведения искусства в эпоху их технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.

⁷ *Петровская Е.* Соцреализм: высокое низкое искусство // Художественный журнал. 2002. Июнь. № 43–44. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/socrealism/> (Дата обращения: 26.09.2011).

⁸ *Раппапорт А.* Мифологический субстрат советского художественного воображения // Искусство кино. 1990. № 6. С. 94.

⁹ *Дуков Е. В.* Формат или ценности? // Наука телевидения. Вып. 5. М., 2008. С. 82.

¹⁰ *Шерель А.* Аудиокультура XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

¹¹ Радиожурналистика: Учебник / Под ред. А. А. Шереля. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 432.

¹² *Любимов Б.* Общественное вещание: британская модель. М.: Изд-во ВК, 2006.

¹³ *Чуйкина С.* Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–1930-е годы). СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2006.

¹⁴ Цветущая сложность: Разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов / Науч. ред. К. Б. Соколов; Ред.-сост. П. Ю. Черновитов. СПб.: Алетей, 2004.

¹⁵ Цит. по: *Бродель Ф.* Грамматика цивилизаций. М.: Весь мир, 2008. С. 528.

¹⁶ Там же. С. 540.

¹⁷ *Левада Ю.* К итогам изучения «человека советского» // Левада Ю. Ищем человека: социологические очерки (2000–2005). М.: Новое изд-во, 2006. С. 263–336.

¹⁸ Бродель Ф. Указ соч. С. 531.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ *Гудков Л., Дубин Б.* Интеллигенция: Заметки о литературно-политических иллюзиях. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 65–104.

²² Спектакли для телевидения // Советское искусство. 1952. № 52. С. 4.

²³ Здесь и далее в аналогичных случаях первая дата обозначает год премьеры в театре, а вторая — год первого выхода в телевизионной эфир.

²⁴ Бродель Ф. Указ. соч. С. 533.

²⁵ *Гудков Л., Дубин Б.* Указ. соч. С. 104–146.

²⁶ *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006.

²⁷ Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Минск: Современный литератор, 2007.

²⁸ Пер. с англ. В. Гольденберга. Режим доступа: <http://kassandriion.narod.ru/commentary/11/12tv.htm>

²⁹ *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Логос, 2000.

³⁰ Там же. С. 26.

³¹ Там же. С. 23.

³² *Моль А.* Социодинамика культуры. М.: КомКнига, 2005.

³³ *Вебер М.* Основные понятия стратификации // Социс. 1994. № 5. С. 147–156.

³⁴ Адлер А. Наука жить. Киев: Port-Royal, 1997.

³⁵ *Хиллер Б.* Стиль XX века. М., 2004.

³⁶ От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации: Сб. ст. М.: Идея-Пресс, 1998.

³⁷ Рудницкий К. Игра портретами // Советский экран. 1975. № 20. С. 6–7.

³⁸ Эфрос А. Испытание телевидением // Актер на телевидении. М.: Искусство, 1976.

³⁹ Остранение — прием установления дистанции по отношению к изображаемой реальности, в результате чего она предстает в новой перспективе, открывающей в ней невидимые или ставшие привычными черты. Одни из уровней «остранения» (или «очуждения»), по Б. Брехту, — в актерской игре исполнитель не перевоплощается в персонаж пьесы, он его показывает как бы на расстоянии (Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 211).

⁴⁰ Ходоков Г. А. Эфрос. Последнее интервью // Советский экран. 1988. № 1. С. 17.

⁴¹ Товстоногов Г. Билет в 10-й ряд // Телевидение и радиовещание. 1973. № 9. С. 11.

⁴² Сабашникова Е. С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах. М.: Искусство, 1987. С. 35.

⁴³ Куржиямская А. М. Рапсодии телеэкрана. М.: Искусство, 1983. С. 104–105.

⁴⁴ Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004. С. 277.

⁴⁵ Фиск Д. Телевидение и постмодернизм // Назаров М. М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. М.: УРСС, 2000. С. 177.

⁴⁶ Справедливости ради, впрочем, следует заметить, что сам он категорически отрицал свою принадлежность к постмодернистам.

⁴⁷ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. Киев: Основы, 2004.

⁴⁸ Луман Н. Реальность масс-медиа. М.: Праксис, 2005. С. 83.

⁴⁹ Там же. С. 152.

⁵⁰ Барабаш Н. А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. 2-е изд. М.: УРСС, 2010. С. 176.

⁵¹ Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М.: УРСС, 2003. С. 299.

⁵² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 257.

⁵³ Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Искусство, 1989. С. 370.

⁵⁴ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 406.

⁵⁵ Эстетика... С. 369–370.

⁵⁶ Маньковская Н. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. С. 43.

⁵⁷ Там же. С. 44.

Анри Вартанов

Эксперименты для миллионов

В начале минувшего столетия в разных странах Европы, почти одновременно и фактически во всех видах искусства стали появляться (а затем и занимать в художественной жизни всё более заметное место) невиданные прежде формы. После продолжавшегося в течение всего XIX в. могучего развития реализма в литературе, театре, изобразительном искусстве наступило время поисков иного, более условного, художественного языка.

Нет и, наверное, быть не может одного-единственного объяснения столь радикальной смены вех в истории художественной культуры. Исследователи справедливо находят различные ответы на случившееся в литературе и искусстве начала XX в. В этом процессе сказывается воздействие несхожих, нередко разнонаправленных и противоречащих друг другу обстоятельств. Некоторые из них относятся к имманентным сторонам процесса, связаны с логикой (а иногда и парадоксами) развития самого творчества. На смену эпохе жизнеподобия и достоверности приходит пора условности и авангардных форм. А потом, возможно (мы-то знаем, что так и случилось во второй половине века, в годы расцвета поп-арта и фотореализма) снова возвратятся симпатии авторов и их публики к жизнеподобию.

Вторая группа причин, по которым на рубеже XIX и XX вв. в литературе и искусстве обнаружилось явное движение в сторону новых форм, связана с тем, как развивалась в эту пору художественная культура. Она всё более откровенно подчинялась требованиям сложившегося к тому времени и начинающего диктовать свои правила игры рынка. Многие безусловные с точки зрения рыночного общества понятия, связанные с себестоимостью продукта, конкурентной борьбой разных производителей, ценой отдельного произведения в связи с составляющими его затратами и т. д., — в применение к такой тонкой материи, какой является литература и искусство, действовали слишком грубо и, главное, никак не учитывали художественного качества произведения, дарования его автора. Поэтому, наверное, большинство авторов, которые искали в своем искусстве чего-то, кроме коммерческого успеха,

резко выступали против правил сложившегося художественного рынка и, шире, против проникновения в творчество законов бизнеса. Характерно, что большинство новаторов начала XX в. недвусмысленно и довольно последовательно высказывались против тех правил игры, которые устанавливали хозяева рынка искусств, ориентированного на извлечение прибыли от реализации произведений, созданных авторами. В манифестах новаторов, опубликованных в ту пору, в переписке с коллегами, в многочисленных газетных и журнальных интервью они сетовали на удушающие правила творчества, продиктованные художественным рынком.

И, наконец, третья причина, которая в особенности сказалась в нашей стране. Многие авторы откровенно связывали решительные, революционные перемены в искусстве с социальной революцией, происходившей в России. Для них проходящий в стране слом социальной системы становился синонимом открывшихся возможностей для художественного переворота, для решительного расширения аудитории. Очень многие художники, представители разных видов творчества, слушали «музыку революции». Они не видели истинных целей большевиков, им казалось, что левые политические лозунги представителей новой власти отражают потребности подавляющего большинства населения. Но главное — им был близок антибуржуазный пафос новой власти, тот факт, что бизнес терял контроль над творчеством, открывалась возможность для самых широких масс к общению с произведениями искусства.

Новаторское, «левое» искусство тянулось к «левой» аудитории. Этому тяготению способствовало то обстоятельство, что первым советским народным комиссаром по просвещению, в ведении которого находилось не только образование, но и вся художественная культура, стал Анатолий Луначарский, который был далеко не безразличным к теории и практике «левого» искусства. Сам нарком, вспоминая позже о своих спорах с В. Лениным по вопросам художественного авангарда, писал: «В то время Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то человеком, исключительно ему потворствующим»¹.

Вождь революции, как известно, в своих художественных вкусах придерживался традиционных позиций. В известном разговоре с Кларой Цеткин он заявил без обиняков: «Мы чересчур большие “ниспровергатели в живописи”. Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно “старое”... Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что это “ново”»² Ленин, как опытный политик, не скрывал своего скептического отношения к тем формам художественной культуры,

которые были рассчитаны на продвинутую в эстетическом отношении публику. Главной задачей для него в первые годы после Октябрьского переворота было воздействие с помощью искусства на максимально массовую аудиторию. При этом вождь прекрасно понимал, что прежде чем люди окажутся способны глубоко и полностью воспринимать образную структуру художественных произведений, им нужно приобрести элементарные знания. «Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень... Необъятно велика разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре... Но я повторяю: что это может дать тому многомиллионному населению, которому недостает самого элементарного знания, самой примитивной культуры? В то время как сегодня в Москве, допустим, десять тысяч человек, а завтра еще новых десять тысяч человек придут в восторг, наслаждаясь блестящим спектаклем в театре, — миллионы людей стремятся к тому, чтобы научиться по складам писать свое имя и считать, стремятся приобщиться к культуре, которая обучила бы их тому, что земля шарообразна, а не плоская»³.

Исходя из такого понимания многомиллионной аудитории искусств, Ленин выдвинул в качестве важного, основополагающего качества процесса бытования художественной культуры в обществе, такое, как понятность ее произведений массам. Известное высказывание вождя об искусстве, которое «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам»⁴, вызывало в разное время немало разных толкований.

«Понятно» или «понято»

Поскольку мемуары Клары Цеткин, где появилась формула Ленина, были написаны в 1924 г. по-немецки, то очень скоро, еще в 1920-е гг., появились попытки подвергнуть сомнению точность перевода. Споры о том, какое словосочетание соответствует мысли вождя — «понятно массам» или «понято массами» — шли довольно активно, как вскоре после появления мемуаров немецкой коммунистки, так и много позже, в пору хрущевской «оттепели», когда наряду с ранними рукописями К. Маркса в центр внимания отечественных специалистов по эстетике и истории искусства попали высказывания Ленина.

Помню, как в секторе марксистско-ленинской эстетики Института истории искусств АН СССР (так назывался Институт искусствознания, когда в 1955-м я пришел в него в качестве аспиранта Г. А. Недоши-

вина, заведующего сектором) шли яростные споры на эту тему. Один из старейших сотрудников института, член-корреспондент АН А. А. Сидоров (1891–1978), крупный специалист по истории искусства, ставший в свое время свидетелем публикации воспоминаний Цеткин, принес на заседание нашего сектора какой-то журнал той поры, где на обложке была крупно набрана цитата из Ленина в варианте «понято массами». Он уверял нас в том, что первые публикации перевода в середине 1920-х гг. давали именно такую версию фразы вождя.

Это лило елей на сердца тех искусствоведов и эстетиков — к ним принадлежал и я, — которые в пору «восстановления ленинских норм жизни» (формула, ставшая в то время популярной, ибо дело было сразу же после XX съезда партии, где был разоблачен культ личности Сталина и противопоставлен ему вождь революции) решительно выступали против принижения, как нам всем тогда казалось, высокой общественной роли искусства.

Мы в те годы решительно выступали против искусства, в котором элементарные истины соцреализма разжевывались до такого состояния, чтобы оказаться по вкусу самой непритязательной аудитории. Нам хотелось видеть искусство другим: интеллектуальным, глубоким, рассчитанным на соавторство публики, поднимающим ее. Поэтому, наверное, мы тогда более всего опирались на высказывания Ленина, приведенные в воспоминаниях М. Горького о нём. Слова, сказанные вождем революции о Демьяне Бедном: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»⁵ казались ключевыми в трактовке того вопроса, который волновал нас.

В отличие от примитивного, грубоватого, «понятного» искусства, оглуляющего публику, творчество художника, поднимающего свою аудиторию, побуждающего ее если не к сотворчеству, то по крайней мере к максимально полному пониманию сокровенных замыслов автора, — казалось нам, в середине 1950-х желанным, если не единственным путем эстетического развития. Именно в ту пору в художественном творчестве, прежде всего в театре и кинематографе, стали развиваться тенденции, отмеченные ослаблением драматического начала, положенного в основу сюжета. «Фильм без интриги»⁶ — так называлось исследование киноведа В. Демина, всесторонне проанализировавшего отмеченное явление. Традиционное построение сюжета ленты (это касалось также многих пьес и даже прозаических литературных произведений) на основе «железного» сценария всё чаще уступало место свободному, дедрамматизированному повествованию, которое держалось на таких эфемерных конструкциях, как ассоциации или обрывки воспоминаний, родившиеся

в сознании автора. Подобные произведения требовали активного зрителя/читателя, если не конгениального автору, то, по крайней мере, способного адекватно воспринимать его творческие намерения. В какой-то степени такое искусство воплощало давнюю, кажущуюся утопической мечту мыслителей разных эпох о том, что когда-нибудь, в далеком и прекрасном будущем «каждый, в ком сидит Рафаэль»⁷, сможет в полной мере воплотить свои художественные способности. К. Маркс, чьи слова тут приведены, связывал пришествие золотого века творчества масс с построением коммунистического общества. Другие авторы (их в особенности много стало в пору бурного технического прогресса, когда появилось немало средств — от электронных музыкальных инструментов, помогающих профану сочинять простейшие мелодии, до современных фотокамер, которые за снимающего определяют величину выдержки и наводку на резкость, — позволяющих с легкостью воплотить творческие намерения непрофессионалов) не откладывают радужные перспективы на далекое будущее.

Когда б вы знали, из какого сора...

Следует вернуться к началу минувшего века, когда в художественной культуре стала складываться новая ситуация. Новаторы в разных видах искусства — от тех, что всегда принято было считать «высокими», до новых, к тому времени в глазах строгих ценителей прекрасного даже не получивших полных прав гражданства среди муз, — обратили пристальное внимание на возможности, тающиеся в «низких» видах и жанрах творчества.

В отличие от сравнительно еще недавних, не успевших даже стать историей концепций «чистого искусства», теорий «искусства для искусства», позиций, согласно которым только узкий круг посвященных способен понять эстетические поиски художника-новатора, — в художественную культуру вошло, вернее даже ворвалось, новое движение, где источником вдохновения для автора становилось то, что еще вчера вовсе считалось материей, чрезвычайно далекой от изящных искусств. Эта тенденция оказалась не менее заметной, нежели стремление представителей разных муз к усложнению их языка.

Параллельно тому, как в изобразительном искусстве появились направления, отказывающиеся от предметности, а в музыке получила распространение додекафония, — новаторы в разных видах художественного творчества всё чаще обращались к тем формам и структурам, которые прежде были напрочь лишены эстетического начала и относились к

далеким от искусства материям. Такой материей стала журналистика. В особенности явственными выглядели эти связи в фотографии, которая в пору своего становления откровенно ориентировалась на жанры и формы изобразительного искусства. Во второй половине XIX в. сформировались такие жанры фотографического творчества, как портрет, пейзаж, натюрморт. Кроме этих наиболее распространенных жанров в фотографии осваивались и другие, также восходящие к своему живописному прошлому: исторический жанр, бытовой, мифологический.

Фотохудожники, соревнуясь с живописцами и графиками, испытывая определенный комплекс неполноценности, доказывали себе и окружающим, что им по плечу всё (или, по крайней мере, почти всё — ведь в первые десятилетия фотография была лишена цвета), что могут представители старшей музыки. Характерно при этом, что свои природные способности — умение фиксировать жизнь в ее подлинности — светопись в первые десятилетия своей истории не очень ценила. Она без всяких сожалений отдала журналистам такой раздел фотографического творчества, как репортаж. Тот стал принадлежностью газет и журналов, позже — информационных агентств. Никому при этом не приходило в голову рассматривать репортажные снимки в ряду произведений, обладающих эстетическими потенциями.

В 1920-е гг. в нашей стране возникло направление в фототворчестве, в котором соединились черты как обычного журналистского репортажа, так и авангардных форм изобразительного искусства. Задним числом случившееся можно, конечно, объяснить субъективным фактором: художник-авангардист, друг В. Маяковского, лефовец А. Родченко использовал в иллюстрациях к поэме «Про это» фотоколлажи, используя в качестве первоосновы чужие снимки, а потом сам взял в руки камеру и стал снимать. Не просто фиксировать происходящее вокруг, но выражать с помощью фотографий свои эстетические представления о мире. А заодно осваивая для себя и обнаруживая для своих зрителей особые возможности, присущие съемочной камере.

Родченко, прекрасно знающий, какие трудности для живописца представляет изображение человеческого лица и тела в сложных ракурсах, обратил внимание на то, насколько легко дается ракурсная съемка фотокамере. И как эффектно воссоздает она, будто останавливая его, любое движение. Будучи художником-новатором, равнодушным к тектонике, свойственной фигурам, представленным в динамическом состоянии, Родченко активно снимал сюжеты, в которых люди (а иногда и не только люди — это могли быть и скачущие кони, и здания, и фрагменты природы) оказывались преобразенными камерой. Много

позже, уже в послевоенную пору, когда в стране шла борьба с формализмом, жертвами которой стали все авторы, хоть в чём-то отступающие от строгих и постных догм соцреализма, художнику ставили в вину снятые с нижней точки портреты пионера-горниста или студентки. Его упрекали в искажении образов советской молодежи. Хотя в этих снимках, напротив, явственно читалось стремление автора придать запечатленным фигурам монументальности и величия.

Коллега и соратник Родченко по группе «Октябрь», которая в 1920-х гг. считалась фотосекцией ЛЕФа, Б. Игнатович не был художником. Он пришел в фотографию из газеты, из журналистики слова, — и оставался фотожурналистом, занимаясь поисками новых средств выразительности в светописи в целях, как нетрудно догадаться, более яркого воплощения происходящих в стране событий. У него почти не было снимков, снятых в студии, вдохновение для творчества он искал и находил чаще всего на природе. Развивая новаторские принципы фотографического творчества, он, кроме резких ракурсов, съемок снизу вверх и сверху вниз, использовал приемы, которые в фотожурналистской среде называли «косиной» и «упаковкой». Оба они относились к сфере композиции. В первом новаторы предпочитали традиционному ровному горизонту его перекося, который создавал более выразительные смыслы, во втором — стремились в прямоугольную (или квадратную) форму кадра поместить, «упаковать», как можно большее количество содержательных элементов.

Важно отметить, что достижения фотографов-новаторов очень скоро стали достоянием их коллег-журналистов. Даже тех, кто не разделял эстетических взглядов членов группы «Октябрь», кто входил в другие творческие объединения, кто боролся с Родченко и его группой. Достаточно познакомиться с творчеством таких видных фотожурналистов той поры, как А. Шайхет или М. Альперт, чтобы убедиться в этом. Становилось очевидным: достижения небольшой группы новаторов обретали статус достояния всех. Последние широко использовали открытия новаторов. Пусть не в такой активной форме, как это делали те, но даже поверхностного взгляда достаточно, чтобы заметить изменения, произошедшие в языке фотоинформации.

Этот «низкий» жанр внутри фотографического ремесла, живущий по законам журналистики, имеющий дело с прозой повседневной жизни, с материалом, напроць, казалось бы, лишенным эстетического потенциала, оказался в свое время обогащенным достижениями новаторов. Газетный репортаж привлекал фотографов, ищущих новые выразительные средства светописи, не только своим тиражом, способностью широкого

охвата публики, к которой имел возможность обращаться со своими работами автор, но и гораздо большей, по сравнению со студийными опусами, близостью камеры к непричесанной реальной действительности.

Для фотографов начала прошлого столетия, ищущих новой пластики, одинаково вдохновляющими оказывались как сложные, авангардные решения, находящиеся на стыке с поисками живописцев той поры, так и противоположные им обращения к напрочь лишенным эстетического начала прозаическим фактам повседневной жизни. Родченко умел рядовую, вполне укладывающуюся в задачу фиксации конкретного события, фотокомпозицию подчинить (не лишая ее, что немало важно, информационного значения) своей творческой идее. Женщина с младенцем на руках, поднимающаяся по гранитным ступеням городской лестницы, освещенной косыми лучами низко стоящего, утреннего или предвечернего солнца («Ступени», 1930), — простейший, если не сказать, примитивный пластический мотив, который дал фотографу-новатору возможность создать произведение, на несколько десятилетий обогнавшее свое время. Эффект резко-контрастного, черно-белого изображения, которое много позже получило название фотографии и увлекало великое множество снимающих в разных странах, здесь лишен нарочитости, присущей многим композициям, подчиненным намерению авторов непременно усложнить решение, превратить его в образительный ребус.

Следует особо отметить, что новаторы отечественной фотографии не чурались ради возможности сделать свои произведения доступными как можно большему кругу зрителей, использовать назидательные сюжетные ходы, предполагающие «прочтение» заключенной в них притчи (морали). Так, в композиции Игнатовича «Материнство» на двух планах — ближнем и дальнем — рассказаны сходные истории. Даже самый неискушенный в эстетических вопросах зритель оценит эту сюжетную «рифму»: любовь женщины-матери к своему чаду и заботу лошади-матери о жеребенке. Кто-то увидит в композиции лишь это содержание и поймет проведенную автором параллель между двумя матерями. Зритель более изощренный и способный к анализу увиденного, возможно, обратит внимание на то, что они весьма измождены, неказисты, и поймет мысль автора, сравнившего два нелегких материнства. Ну, а зритель, ориентированный не на «прочтение» представленной на снимке жизненной коллизии, а на эстетическое ее осмысление, оценит, скорее всего, выразительные контрасты темного и светлого, равновесие между левой и правой частями композиции и т. д., — весь комплекс утонченных художественных средств, использованных новатором-фотографом.

Многозначность художественного образа, привычная для зрелого искусства, у новаторов начала XX в., имеющих дело с массовым, не очень изоциренным в эстетических вопросах зрителем, обрела непривычное воплощение. Авторы нередко подсказывали своему зрителю, как надо понимать их произведения не только в том назидательно, литературно развернутом сюжете, но и в названии, служащем откровенной подсказкой. Родченко свой известный снимок, на котором на фоне строя спортсменов (они занимают весь задний план) мы видим расположившихся на земле подростков (передний план), назвал «Два поколения» (1935). И, как можно догадаться, вполне в духе времени, вложил в снимок и его название откровенно назидательный смысл: для пестрой компании мальчишек стройные парни-спортсмены — не только представители старшего, по сравнению с ними, поколения, но и в известной мере их социальное будущее.

Родченко, как и многие другие авторы той поры, был одержим новыми, прежде неведомыми темами, представлявшими для них символ прогресса. Спорт, как и авиация, героика приключений, открытие новых миров — подобные сюжеты у новаторов во всех видах творчества пользовались особым успехом. И пусть в 1920–1930-е гг. молодой советский спорт не участвовал в мировых соревнованиях высокого уровня, предпочитая им отдельные встречи с представителями рабочих спортивных организаций разных стран мира, пусть он не был оснащен современным инвентарем (внимательные зрители могли обнаружить на снимке Родченко такую шокирующую деталь, как то, что все юноши, составившие строй, находятся в нем босиком), — культ физического совершенства, силы и здоровья был из тех, что одинаково волновал и авангардистов в искусстве, и их массовую аудиторию.

Художник и власть

Но прежде всего эти вопросы волновали новую власть. Совершенно очевидно, что «левые» художники первого советского десятилетия в значительной части своей разделяли левые политические взгляды. Имею в виду, конечно, не классовую борьбу и жестокие репрессии против всех имущих. Они увидели в революции возможность освобождения искусства от коммерциализации, от диктата больших денег. Им казалось, что социальная революция естественно перейдет в революцию художественную, о которой они мечтали. Или, по крайней мере, станет мощным основанием для нее.

Художники-новаторы начала минувшего века всеми своими силами и имеющимися в их распоряжении средствами боролись с *буржуазным*

искусством. Они бунтовали против усредненности в творчестве, против тех стандартов, которые господствовали в художественной сфере. Их категорически не устраивала классическая формула капитализма «деньги — товар — деньги», где товаром становилось произведение искусства, значительные затраты на создание которого непременно предполагали получение «на выходе» еще бóльших денег, т. е. прибыли — точно такой же, какая предполагается при производстве любого другого товара, не имеющего эстетического содержания.

У многих, если не у всех «левых» художников на стадии манифестов и деклараций присутствовал неременный элемент бунта, при котором не только критиковались, но подчас полностью отрицались предшественники, в том числе и те, кого принято считать классиками, корифеями творчества. Призыв «сбросить Пушкина с корабля современности», не раз звучавший на литературных дискуссиях той поры, стал уже притчей во языцех.

Но были и еще более радикальные суждения. В статье «Монтаж аттракционов», опубликованной в журнале «Леф» в 1923 г., молодой режиссер С. Эйзенштейн, в ту пору ученик В. Мейерхольда и постановщик в театре Пролеткульта нашумевшего спектакля «Мудрец» (по мотивам пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского), решительно высказывался на тему существования целого вида искусства. «Театральная программа Пролеткульта, — писал он, — не в “использовании ценностей прошлого” или “изобретении новых форм театра”, а в упразднении самого института театра как такового»⁸.

Фактически то, что делали режиссеры, поборники левого искусства, и было «упразднением театра». Все основные элементы этого вида творчества, начиная с драматургии и кончая актерским перевоплощением на сцене (да и сама сцена тоже!), менялись в их руках до неузнаваемости. Действие «спектакля» могло проходить не в театральной коробке, а в производственных помещениях, скажем, в цехах завода. Сложная, многофигурная пьеса (пусть даже всемирно известного классика) перedelывалась, трансформировалась в сценарий для зрелища, отвечающего не только эстетическим представлениям авторов-ниспровергателей основ, но и потребностям нового зрителя.

А он в революционную пору стал совершенно иным. Не потому только, что «солидная публика» прошлого в нашей стране оказалась фактически смытой бурными историческими событиями: значительная часть аудитории (той, которую составляли прежде активные «потребители» произведений литературы и искусства) погибла в кровавых событиях революции и гражданской войны, другая оказалась в эмиграции, наконец,

третья, оставшаяся в стране, была в большинстве своем отодвинута от реального процесса функционирования новой, получившей название «пролетарской», культуры. Не только потому, что ей чаще всего были не очень понятны этика и эстетика левого искусства, но и из неприятия ею новой публики, не очень грамотной, слишком активной, не знающей никаких нюансов в своих классовых оценках художественных произведений.

Лозунг новой, пролетарской, культуры был взят на вооружение представителями левого искусства в связи с тем, что тот помогал им бороться со своим эстетическим оппонентом — культурой традиционной, ее правилами, эстетикой, кумирами. Парадокс, который прошел через всё десятилетие 1920-х, состоял в том, что художники-авангардисты, которые по логике должны бы ориентироваться на узкий слой утонченной, эстетически-грамотной аудитории, оказались перед необходимостью работать для миллионов рабочих и крестьян, прежде фактически от всякой культуры, за исключением фольклорной, отрезанных.

Власть и левые художники вкладывали в лозунги и практику пролетарской культуры несхожее содержание. Для новой власти они были возможностью посредством культуры внедрить близкую им идеологию в массы. Художники-авангардисты убивали сразу двух зайцев: они таким образом отодвигали своих давних конкурентов на эстетическом поприще, а, кроме того, впервые в истории получали государственную поддержку не только идейную, но и организационную, а кроме того, и финансовую.

Надо признать, что власть не сразу и не полностью поддержала новаторов искусства. Их эстетические поиски, как мы уже говорили выше, не были близки вождю революции. Да и попытки А. Богданова создать некую большую самостоятельную организацию вызывали некоторое напряжение у не терпящих никакой конкуренции большевиков. Не случайно Ленин на справке по Пролеткульту, полученной в августе 1920-го, где была фраза, что тот является «автономной организацией, работающей под контролем Наркомпроса и субсидируемой последним», подчеркнул тремя линиями слова «под контролем» и оставил выразительную пометку: «Как его сделать реальным?»⁹.

Тем не менее руководители партии и государства, контролируя и в какой-то степени корректируя этот процесс, на первых порах доверяли проведение конкретной политики в области литературы и искусства ведомству Луначарского и лично ему. Много позже, уже в начале 1930-х, последний поделился в своих воспоминаниях об отношении Ленина к левому (и, что немаловажно, к традиционному тоже) искусству. Для нашей темы там интересны реальные противоречия в реакции вождя на разные

факты и обстоятельства. С одной стороны, Ленин не уставал повторять, что не понимает новаторского искусства, а посему не станет о нём высказываться категорично (отсылая своих собеседников к тому же нарком просвещения). С другой, по свидетельству Луначарского, «к футуризму он вообще относился отрицательно» и однажды признался ему, что боялся, как бы тот не поставил в городе в качестве монумента «какое-нибудь футуристическое чучело»¹⁰. Или — еще одно противоречие. Ленин любил традиционное, классическое искусство, в особенности музыку. Тем не менее по его настоянию была сокращена ссуда Большому театру, а когда нарком заступился было за пострадавших, он заявил ему вполне в стиле леваков от искусства: «А всё-таки это кусок чисто помещицкой культуры, и против этого никто спорить не сможет»¹¹.

Кто там шагает правой?..

«Новые художественные и литературные формации, образовавшие во время революции, — вспоминал Луначарский, — проходили большей частью мимо внимания Владимира Ильича. У него не было времени ими заняться. Всё же скажу — “Сто пятьдесят миллионов” Маяковского Владимиру Ильичу определенно не понравились. Он нашел эту книгу вычурной»¹². Поэта, впрочем, непонимание его творчества не смущало. Не только потому, что в первые годы революции мнение руководителе партии и государства о том или ином произведении искусства и его авторе не было таким судьбоносным, как в последующие десятилетия. Маяковский, как и многие его товарищи по левому художественному движению, были привычны к непониманию и самой суровой, подчас даже грубой и бестактной критике всех их произведений.

Его излюбленным оружием в подобных случаях была контратака. Закаленный в многочисленных диспутах, которые в те годы проводились по любому, подчас даже с нашей сегодняшней точки зрения не очень значительному поводу, он был мастером ведения спора. Мы пытаемся из его размашистых высказываний привести те, которые имеют прямое отношение к нашей теме. Фигура Маяковского по-своему уникальна и вместе с тем типична. Он был представителем (и даже лидером) авангардного, левого направления в нашем искусстве и вместе с тем, в отличие от многих других леваков, не замыкался гордо в башне из слоновой кости, постоянно искал (и, что немаловажно, находил!) пути к массовой аудитории.

Свои эстетические принципы он проверял и оттачивал, повторяю, в многочисленных дискуссиях. Один из вопросов, который часто вставал

в этих спорах, касался массовости литературы и искусства. «В принципе, — говорил поэт, — душой, телом и мозгом я за массовость»¹³. Правда, Маяковский прекрасно осознавал, что «массовость» может быть как похвалой, так и хулой. Сетовал на то, что «интригантишка любой мне приговор произносит от имени той же массовости»¹⁴. Один из верных способов для литературы достигнуть массовости своих сочинений — публиковать их в газете. В статье «Казалось бы, ясно...», напечатанной в журнале «Журналист», Маяковский яростно спорит с теми критиками, которые, ориентируясь исключительно на «толстожурнальные произведения», высокомерно относятся к газете как трибуне для поэта или прозаика. «Нелепо относиться к газете как к дурному обществу, принижающему поэтическую культуру. Технически газета — это 1 000 000 экз. и больше ничего... Газета не только не располагает писателя к халтуре, а напротив, искореняет его неряшливость и приучает его к ответственности»¹⁵. И чуть ниже: «Мы — газетчики, часто сами виноваты в умалении нашей работы. Мы прибедняемся, завидуя вдохновенным, почесываем им пятки рецензиями, библиографиями, отчетами и т. п.»¹⁶.

Интерес Маяковского и его единомышленников к «низким» жанрам и средствам начинался еще в пору «Окон РОСТА», в создании которых он принимал активное участие. Начавшись как уникальные, в одном экземпляре созданные произведения, которые экспонировались для обозрения прохожими на улице в витрине окон телеграфного агентства, затем, после того как они стали пользоваться большим успехом у зрителей/читателей, «размножались трафаретом, иногда до 100–150 экземпляров, расходившихся по окнам агитпунктов»¹⁷. В этой форме, в которой в сложном переплетении сошлись творческие возможности газетной карикатуры, уличного плаката, народной картинки-лубка, поэт работал с вдохновением. В «Окнах РОСТА» всё, начиная с темы и кончая взаимоположением слова и изображения на листе, было рассчитано на самого простого, неискушенного зрителя/читателя. Вместе с тем даже не очень тщательный эстетический анализ сохранившихся «Окон» показывает, что их создавали авторы, которые относятся к художественному авангарду. Самый факт их обращения к непривычному для них площадному жанру весьма показателен: так тогда понимали художники-авангардисты свой долг перед социальной революцией, в которой им виделся залог скорой революции художественной. «Если есть вещь, — писал Маяковский, — именуемая в рисунке “революционный стиль”, — это стиль наших окон. Не случайно, что многие из этих работ, рассчитанные на день, пройдя Третьяковскую галерею, выставки Берлина и Парижа, стали через десять лет вещами настоящего... искусства»¹⁸.

Расширение возможностей искусства слова левые художники видели в освоении новых, прежде далеких от эстетики территорий. В предисловии к каталогу выставки «20 лет работы Маяковского» он написал программные для всего своего творчества слова: «Работа поэта революции не исчерпывается книгой. Митинговая речь, фронтовая частушка, агитоднюбка, живой радиоголос и лозунг, мелькающий по трамвайным бокам, — равные, а иногда и ценнейшие образцы поэзии... Газета, плакат, лозунг, диспут, реклама, высокомерно отстраняемые чистыми лириками, эстетамы, выставлены как важнейший род литературного оружия»¹⁹.

Самое важное — самое смелое

Поиски нового языка происходили не только в искусствах, тиражируемых с помощью технических средств, — фотографии, поэзии, графике. К ним надо бы, для справедливости и полноты анализа, добавить то, что делали новаторы той поры в живописи, скульптуре, архитектуре, музыке. Там тоже был дерзкий прорыв в неведомое прежде для вида искусства эстетическое пространство, нередко использовались формы, которые черпались из низовых художественных или фольклорных жанров.

Особое место в художественной панораме той поры занимал кинематограф, который был признан новой властью самым важным среди искусств. Лидеры большевиков, высоко ценя кино, думали прежде всего об уникальных пропагандистских возможностях Великого немого: фотографическое правдоподобие, чарующее зрителей, в нем сочеталось с несравнимым с другими видами искусства «тиражом», который достигался демонстрацией копий фильма в многочисленных кинотеатрах. Однако молодые художники экрана не ограничивались теми возможностями, которые обнаружили еще в первые годы существования кино. Они поставили себе целью расширить границы доступного молодой музе. Дзига Вертов в документальном кино, а Сергей Эйзенштейн в игровом стали новаторами, создателями нового языка экрана. Их достижения, весьма изощренные в профессиональном отношении, были, вопреки обыкновению, предназначены не для продвинутой аудитории, а для революционных масс, которые, как известно, бывают обычно, увы, не очень сильны в эстетическом отношении. Так что содержание эйзенштейновских лент, в которых рассказывалось о таких предметах, как стачка рабочих на заводе, восстание матросов на военном корабле, социальные катаклизмы

в деревне, причем, что немаловажно, рассказывалось с позиций этих самых рабочих, матросов, крестьян, — было близко массовой аудитории. Но вот форма оказывалась для них сложной: большинство гениальных метафор режиссера, которые даже профессионалами расшифровывались не сразу, проходили мимо непонятыми. Возникал определенный конфликт между произведением и аудиторией, которой оно предназначено.

Режиссер ощущал этот конфликт и пытался его преодолеть. В статье, посвященной работе над фильмом «Генеральная линия» («Старое и новое»), он в первых же словах сделал признание: «До сих пор мы делали картины без героев. С героями фактическими, но без героев драматургических. В “Генеральной линии” впервые фигурирует герой, центральное действующее лицо, не только драматическое, но во многом для нас трагическое»²⁰. В этом признании можно услышать отзвук упреков, которые получал режиссер от части критики. Его укоряли в том, что рядовому зрителю, привыкшему к тому, что во всякой драматической истории должен быть герой-персонаж, трудно было воспринимать «Стачку» и даже «Броненосец “Потемкин”» из-за того, что в них не за кого им «уцепиться», раскрывая для себя происходящее на экране. Слова Эйзенштейна можно понять как его реакцию на упреки, согласие с критиками. Но продолжение процитированных слов показывает, что режиссер не отошел от своих принципов. «Наш герой, — пишет он, — наш “стар” — наша звезда — солнце. Оно — счастливая звезда для картины, оно же капризный, разорительный “стар” для ее хозяйки»²¹. И дальше сетует на непогоду, которой встретила их природа во время киноэкспедиции.

Ближе к финалу статьи режиссер будто вспоминает об упреках и снова говорит о своем будущем фильме, как не похожем на два предыдущих. «Генеральная линия», — пишет он, — не блещет массовками. Не трубит фанфарами формальных откровений. Не ошарашивает головоломными трюками. Она говорит о повседневном, будничном... И потому она, отказавшись от мишуры внешних формальных исканий и фокусов, неизбежно — эксперимент. Пусть же этот эксперимент будет, как ни противоречиво в себе эта формулировка, экспериментом, понятным миллионам!»²²

Противоречие между дерзкими экспериментами в разных видах искусства и массовой аудиторией, для которой они предназначены, является, возможно, одним из стержневых в истории. Если оно когда и было преодолено (или, по крайней мере, оказалось близким к преодолению), то, пожалуй, в нашей стране в 1920-е гг.

Примечания

- ¹ *Луначарский А.* Ленин и искусство. Цит. по: Ленин о культуре и искусстве. М., 1956. С. 527.
- ² *Цеткин К.* Искусство — идеология — эстетика. М., 1982. С. 55.
- ³ Там же. С. 57–58.
- ⁴ Там же. С. 56.
- ⁵ См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 17. М., 1952. С. 45.
- ⁶ *Демин В.* Фильм без интриги. М., 1966.
- ⁷ *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве: В 2 т. Т. 1. М., 1957. С. 250.
- ⁸ *Эйзенштейн С.* Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 269.
- ⁹ Ленин о культуре и искусстве. С. 299.
- ¹⁰ Там же. С. 524, 526.
- ¹¹ Там же. С. 527.
- ¹² Там же. С. 528.
- ¹³ *Маяковский В.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 12. С. 22.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же. С. 30.
- ¹⁶ Там же. С. 31.
- ¹⁷ Там же. С. 70.
- ¹⁸ Там же. С. 71–72.
- ¹⁹ Там же. С. 80.
- ²⁰ *Эйзенштейн С.* Избр. произв.: В 6 т. Т. 1. М., 1964. С. 144.
- ²¹ Там же.
- ²² Там же. С. 147.

Валерий Стигнеев

«Высокое» и «массовое» в советской фотографии 1920–1930-х годов

С расцветом газетного и журнального дела в XIX в. и зарождением фотожурналистики, в фотографии вместе с развитием высокого начала (художественной светописи) и существованием низовых форм (бытовая фотография, наивное любительство) возникает и стремительно развивается то, что мы включаем в понятие массовой культуры, — газетно-журнальная фотография, обращенная к массовому читателю, прежде всего к разным слоям городского населения. Эта фотография занимает срединное положение между художественной светописью, входившей в круг интересов элитарной аудитории, и массовой фотографией низовой культуры. Дело в том, что в городской публике тон начинает задавать читатель газет и журналов, его вкусы прежде всего учитывают издатели. С другой стороны, фотография в прессе, отталкиваясь от господствующих идеологических и культурных установок, должна была вызывать не высокие, эстетические эмоции, а в первую очередь социальные. Эстетика подчинялась практическим нуждам социума.

Понятие «советская фотография» в основных чертах сложилось в период между 1928 и 1935 гг., когда формировались ее идеологическое обрамление и эстетические нормы. Юбилейная выставка «Советская фотография за 10 лет», проходившая в Москве весной 1928 г. — может быть, самая крупная в истории отечественной светописи, — не вызвала восторга в партийных инстанциях. Выставка не отвечала политическим задачам дня, более того, она якобы продемонстрировала, сколь велики в советской фотографии буржуазные влияния. Поэтому уже через несколько месяцев решением агитпропа ЦК ВКП(б) в стране началась полная реорганизация фотододела.

В откликах в центральной печати по поводу выставки отмечалось, что в экспозиции ярко проявилось противостояние «старой школы» русских фотохудожников (занимавших позицию пикториальной, или «картинной» эстетики) и фоторепортажа, или, как тогда говорили, фотохроники. Старой школой их называли потому, что основные принципы русского пикториализма сформировались еще в 1900-е гг., на

1920-е пришлось пора ее наивысшего расцвета. Демаркационная линия с фоторепортажем проходила прежде всего по материалу: на снимках старой школы — нетронутая природа, памятники старой архитектуры, уходящий быт, на кадрах новой — машины, строительство, социальные типажи, приметы будущего. Коренным образом различалась эстетика: у пикториалистов — размытые очертания, предметы окутаны дымкой, снимок пропитан ностальгией, у оппонентов — резкость изображения, динамичная композиция, источающая энергию, бодрость.

На выставке 1928 г. художественные снимки старой школы и искусство фоторепортажа встретились как антагонисты. Противостояние этих школ в известной мере повлияло на дальнейшее развитие советской фотографии. Партийно-идеологическая система, поддержав ангажированных фотожурналистов, перевела творческое соперничество школ из области эстетической в плоскость политическую и тем самым явочным порядком преопределила победу и последующую монополию регламентированного социальным заказом фоторепортажа.

По официальной версии это не было столкновением творческих принципов, суть противостояния заключалась в отношении к советской тематике. Как известно, в социальном заказе именно «правильное» отношение к тематике, понимание того, что результат обязан выражать передовые социалистические идеи (так скромно именовали актуальные партийные установки), обуславливало соответствующую художественную форму. Уже в начале 1930-х гг. фоторепортаж был объявлен искусством фотографии, а всё прочее следовало относить к «низким» формам творчества.

Фотопикториализм, размывавший предметную форму, и эстетически, и тематически противоречил идеям репортажной фотографии с ее социальной направленностью. Обе школы занимали непримиримые позиции. В творческий спор, как уже говорилось, вмешалась политика: фотохудожники-пикториалисты, признанные ныне классики Н. Андреев, Н. Свищов-Паола, Ю. Еремин, А. Гринберг, С. Иванов-Аллилуев, В. Улитин, П. Клепиков и другие были объявлены проводниками буржуазных влияний в искусстве и все вместе определены как «правый уклон» в фотографии, что в те годы само по себе являлось серьезнейшим обвинением, лишавшим фактически права на творчество. Все акценты были расставлены в написанной по указанию сверху и опубликованной в 1929 г. статье партийного журналиста Л. Межеричера «О “правых” влияниях в фотографии». Целые жанры попали под подозрение. Пикториалистские портреты (в том числе так называемые «головки»), размытые ландшафты, снимки обнаженных женщин, натюрморты были

отнесены к «эстетствующему искусству», их авторы якобы поставили себя в изоляцию от советского общества¹.

Проявлениям мелкобуржуазной идеологии в фотографии была объявлена беспощадная борьба, и вообще наступление на политически ущербных фотографов рассматривалось как «часть общей классовой борьбы».

Упомянутая статья изобиловала политическими обвинениями и резкими формулировками, уничтожающей критике были подвергнуты отдельные работы старой школы. В обиход вводилось понятие «фотовредитель», он же «обыватель, пошловатый мещанин с фотоаппаратом», сторонящийся коллектива, зато «с восторгом вклеивающий в собственный альбомчик портреты дамочек и засыпающий редакции сладенькими пейзажами». Имелись в виду уцелевшие после социальных бурь фотолюбители, которые занимались фотографией исключительно потому, что это им нравилось, и поэтому темы и сюжеты своих снимков они выбирали, повинувшись собственному чувству. В статье подчеркивалось, что таким авторам нет места в советской фотографии².

Устами своих лидеров фоторепортеры так формулировали свою позицию по отношению к этим отщепенцам: «Мы боремся против выражения буржуазной идеологии средствами фотографии: сюда относятся “художественные” снимки обнаженных женщин; размытые ландшафты, проникнутые настроением истомы и бездеятельности или уныния, или таинственной загадочности; снимки, в которых быт и труд людей трактуется свысока»³.

В конце того же 1929 г. на собрании фотосекции ВОКСа (Всесоюзного общества культурных связей с заграницей), которая ведала отправкой фотографий на зарубежные салоны и выставки, главным образом, принадлежавших фотохудожникам, их творчество было подвергнуто уничтожающей критике. «Фотообщественность» в лице приглашенных на собрание заранее подобранных фоторепортеров, критиков и членов фотокружков резко осудила попытки протащить в советскую фотографию принципы «чистого искусства». Фотохудожникам говорили прямо: «Хотите работать — фиксируйте современность. Идите на фабрики, в клубы, на стройку. Станьте попутчиками пролетариата!»⁴ Представители массовой фотографии в столкновении со сторонниками «высокого» фотоискусства одержали решительную победу благодаря неприкрытой поддержке власти.

Официальные решения не заставили себя ждать. В 1930 г. Русское фотографическое общество, где были сосредоточены лучшие силы фотохудожников, было распущено как «прибежище чистого художества»;

ликвидированы остальные фотообщества, закрыт журнал «Фотограф». Отныне эстетические и информационные достоинства каждого снимка ставились в прямую зависимость от «классового содержания» и «классовой трактовки темы». На этом история пикториальной светописы как особого направления в советской фотографии, олицетворявшего высокое искусство, можно сказать, завершилась. Но традиция картинной фотографии не исчезла, ее эстетика была востребована буквально через несколько лет, когда посчитали, что строительство социализма в одной стране в общих чертах состоялось, и у трудящихся появилось право и на пейзаж, и на натюрморт.

Четкую картину размежевания со сторонниками пикториальной фотографии «портिला» сложившаяся в 1930 г. группа левой фотографии «Октябрь» во главе с А. Родченко, в нее входили Б. Игнатович, Е. Лангман, А. Шишкин, Б. Кудояров, Д. Дебабов, В. Грюнталь, А. Штеренберг. Они утверждали в своем творчестве приемы и стилистику авангардной фотографии и печатали свои работы в прессе, составляя серьезную конкуренцию традиционной продукции фотожурналистов. В опубликованных к этому времени снимках и текстах Родченко развивал свою систему взглядов на левую фотографию — название шло от аббревиатуры «ЛЕФ», Левого фронта искусств. Система эта покоилась на ракурсе и фрагментации объекта съемки. Самыми интересными точками современности Родченко считал точки съемки «сверху вниз» и «снизу вверх».

Б. Игнатович, его соратник и единомышленник, ввел в практику элементы собственного стиля: плотную упаковку кадра, использование оптики «наоборот», крупную деталь на первом плане. Е. Лангман доводил эти принципы до совершенного исполнения, у него имело значение смещение на миллиметры в компоновке материала. И все в группе «Октябрь» использовали «косину» (наклон горизонта) и диагональное построение кадра — эти приемы как нельзя лучше передавали энергию, оптимизм людей, мощь техники. Идеологически все участники группы стояли, как тогда говорили, на советских позициях и обязаны были активно сотрудничать с печатью.

Определяющим принципом творчества являлся выбор в качестве тематики материала новой действительности, решающим фактором — новая стилистика. Отбор и компоновка элементов снимка становились трактовкой сюжета, а позиция автора прямо соотносилась с тем смыслом, что возникал в изображении. Обработывая предмет и пространство ракурсом, используя «плотную упаковку» в кадре, октябrevцы создавали динамичный образ новой реальности. Снимки у них были словно заряжены энергией переустройства жизни, т. е. кроме информации они

несли в себе заряд «высокой» публицистики. В конце 1920-х гг. фотографии А. Родченко и Б. Игнатовича больше всего публиковал авангардный журнал «Даешь», их репортажи шли в каждом номере, остальные участники группы печатались в журналах «Прожектор», «Смена», «Радиослушатель», других советских изданиях, сотрудничали с фотоагентствами.

В противоположность фотографам из группы «Октябрь» фоторепортеры из центральных газет и журналов «Правда», «Рабочая газета», «Известия», «Огонек», «Красная нива» и других довольствовались описанием действительности, что более всего отвечало, по их мнению, сути социальных изменений. По мере надобности они охотно использовали «фирменные приемы» октябrevцев. Другое дело, что приемы эти фоторепортеры часто применяли формально, без пластической остроты, присущей стилю группы «Октябрь».

Вскоре ведущие фотожурналисты тогдашней прессы объединились в инициативную группу, которая объявила о создании Российского объединения пролетарских фотографов (РОПФ) — по типу объединений пролетарских художников и музыкантов, копировавших небезызвестный РАПП. Сначала в РОПФ вошли М. Альперт, А. Шайхет, С. Фрилянд, Р. Кармен, М. Озерский, Я. Халип — всего 10 человек. Эти фотожурналисты, которые «претендовали на командные высоты в советской фотографии», опубликовали декларацию, в которой речь шла о выработке единого стиля пролетарской фотографии в «беспощадной борьбе» с правым и левым уклонами. В их распоряжение был передан журнал «Пролетарское фото», который с сентября 1931 г. начал выходить вместо «Советского фото», что означало полную поддержку власти. Новый журнал не случайно оказался в руках группы «пролетарских фотографов», и она быстро начала собирать своих сторонников.

РОПФ открыл «творческую», а по сути политическую дискуссию на страницах своего журнала, направленную против «Октября» как оплота авангардной фотографии. Стилистику снимков октябrevцев новый журнал определил как «резкий формалистический уклон при недостатке политического чутья» и «контрреволюционное искажение советской действительности»⁵. Так, понятия «высокое», «низкое» в фотографии быстро наполнялись идеологическим содержанием.

Еще раньше, в январе 1930 г., фоторепортеры журнала «Огонек» А. Шайхет, С. Фрилянд и Е. Микулина организовали выставку своих работ в московском Доме печати. В предисловии к каталогу А. Шайхет и С. Фрилянд заявили о своей творческой платформе: «Изложение того или иного факта должно быть максимально простым, легко дохо-

дящим до сознания любого зрителя и в то же время максимально впечатляющим». Они резко отмежевались от «немногочисленной группы», которая, «забывая о тесной связи содержания и формы», скатывается к трюкачеству (словечко уже гуляло по печатным страницам. — В. С.), к «оригинальничанию ради оригинальничания». В виду имелись приверженцы левой фотографии. Отрицая «догматические методы псевдолевой фотографии» и «косноязычие стариков», авторы текста, как бы занимая центральную позицию, призывали применять простоту и новизну фотоизложения, не забывая про «пролетарскую значимость фотопродукции».

Цели и методы своей работы они достаточно уверенно определяли как «задачи подлинного советского фоторепортажа»⁶.

Выставку хвалили, правда, на обсуждении левовец В. Жемчужный бросил авторам серьезный упрек: «Выступая против левизны, вы сами кое в чём не освободились от ветхих одежд правизны». Жемчужный имел в виду творческие принципы фотохудожников старой школы, которые проявлялись у огоньковцев, а ведь с «высокими принципами» старой школы власть и общественность, казалось, уже покончили⁷.

Политически правильно подобранная выставка удовлетворяла требованиям начальства, и потому в конце года она была отправлена за границу, в Лондон, где успешно выполняла пропагандистскую задачу надлежащим образом «показать лицо Страны Советов».

На рубеже 1930-х гг. страна приступала к выполнению первого пятилетнего плана, в деревне началась массовая коллективизация, и в этих напряженных условиях партия мобилизовала фоторепортеров для пропаганды этих грандиозных начинаний. Еще раньше в передовой статье «Ударные задачи советского фотодвижения» в «Советском фото» подчеркивалось, что снимок должен быть орудием классовой борьбы, — и теперь этот лозунг не сходил со страниц «Пролетарского фото». Это понимали так, что надо показывать ударничество и соцсоревнование, разоблачать вредительство, снимки должны помогать в борьбе за трудовую дисциплину и повышение производительности труда.

Нужны были риторические кадры, иллюстрирующие параграфы партийных резолюций, причем на языке, которым «партия ежедневно, ежечасно говорит с рабочим классом» (Сталин)⁸. Однако подавляющая часть фоторепортеров не знала этого языка — ни по своему положению, ни по происхождению они не принадлежали к пролетариям. Фоторепортеры считались «попутчиками», и их следовало держать в соответствующих рамках.

Конфликт между авангардной фотографией «Октября» и идеологией пролетарских фотографов достиг наивысшего накала в инспирированной

последними полемике в первом номере «Пролетарского фото» за 1932 г. В нее включились «голоса рабочих, колхозников, фоторепортеров», собранные и отредактированные редакцией журнала. Особенно злобной была перепечатка из «Пионерской правды» заметки, «разоблачающей» А. Родченко и его приемы съемки. В его «классово-враждебном» снимке «Пионер» авторы заметки увидели «искажение лица нашего пионерского движения». Массовый вкус не принимал эстетику авангардной фотографии, раздражавшей воспитанную привычными снимками публику.

«Голоса» слесарей, грузчика, кладовщика, оформленные редакцией «Пролетарского фото» в виде печатных откликов на снимки «Октября» звучали с неподдельным негодованием, в политических ярлыках и оскорбительных эпитетах недостатка не было. Совсем не в унисон с остальными откликами звучало коллективное письмо фотокружка из северо-кавказского совхоза. В письме шел разбор кадров и подписей к ним из публикации во втором номере «Пролетарского фото» за 1931 г., там были и работы октябrevцев, и их оппонентов. Фотолюбители, «просмотрев и всесторонне обсудив эти снимки», писали:

«Тов. С. Фридлянд в своем снимке “Наши «друзья»” хотел показать читателю группу классово-враждебных пролетариату элементов, но, к сожалению, об этом говорит не снимок, а сам автор, тов. Фридлянд, в своих “заметках к творческой практике”». Содержание своего снимка «Наши “друзья”», автор аттестовал так: «Таковы классовые враги, едва сдерживающие ненависть к проходящим первомайским колоннам пролетариата». Между тем на снимке были изображены обыкновенные зрители на обочине улицы, встречающие первомайскую колонну. То, что фоторепортер превратил их во «врагов» с помощью подписи, целиком лежало на его профессиональной совести. Выдумка понадобилась для придания снимку «классовой трактовки» темы.

Сам снимок не убедителен, подчеркивалось в письме, потому что типы, из которых складывается группа, не являются по внешнему виду представителями классового врага, скорее эта группа похожа на нормальных трудящихся, а некоторые даже на комсомольцев⁹.

Любители из совхозного фотокружка прекрасно поняли и содержание снимка «Наши “друзья”», и фокус с подписью, так же как и политически актуальное содержание снимков октябrevцев «Даешь 518» Е. Игнатович и «Даешь 1040» Е. Лангмана. Тогдашний зритель прекрасно владел политическим жаргоном своего времени, и для него лозунговые названия означали, что первый кадр с мощными домнами содержит призыв дать столько-то металла стране, а второй — количество машино-тракторных станций, которые обеспечат механизированную уборку урожая (весь кадр

занят полем колосающейся пшеницы, а на заднем плане движутся силуэты комбайнов). Вот для таких любителей фотографии с незашоренными глазами, как фотокружковцы из совхоза, Игнатович объяснял построение композиции своего снимка «Страстная площадь в перевыборные дни» (который также был подвергнут разносной критике в «Пролетарском фото»): «Автор получил задание отснять оформление Москвы в дни перевыборов. В данном снимке в его задачу входило показать лозунг в системе Страстной площади. А что является характерным для этой площади? Дом Известий, колокольня монастыря, памятник Пушкину, автобусы, оживленное уличное движение. Киоски, бульвар и, — не пугайтесь, жестокий критик, — воздушные шары также. Почти все эти элементы Страстной площади и вошли в разбираемый снимок, будучи композиционно увязаны с главным объектом-лозунгом»¹⁰. В отличие от традиционной композиции в такой фотографии смысловые элементы были «разогнаны» по углам кадра, так что не только его центральная часть, но вся плоскость снимка становилась важной в смысловом отношении. Потому-то кадр оказывался столь действенным для зрителя-читателя газеты.

От «Октября» требовали, чтобы группа полностью разоблачила свои ошибки и показала работы, сделанные по-новому — с четкой, классовой линией, и группа «Октябрь» показывала именно такие снимки, чего нельзя было сказать о работах ее оппонентов. То, что полемика велась недобросовестно, не надо было доказывать — об этом говорили снимки и критические тексты, зато в них можно было кое-что узнать о принципах пролетарской фотографии.

Постановление ЦК ВКП(б) в апреле 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» объявило, что «рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций... становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». Проблема пролетарского искусства оказалась неактуальной и в одночасье исчезла из реальной действительности — стране, вступавшей в социализм, пристало более серьезное идеологическое оснащение. В фотографии это выразилось в том, что теперь почиталось искусством всё то, где доминировала политическая целесообразность.

Левой фотографии, сформировавшей свои эстетические принципы на рубеже 1920–1930-х гг. и в течение буквально нескольких лет реализовавшей их на практике, был нанесен удар, от которого она была не в силах оправиться. Группа «Октябрь» как творческое объединение формально и фактически перестала существовать.

То, что октябrevцы умели соединять в снимках решение идеологических и эстетических задач, позволило им создать стиль, воплощавший

в яркой форме новое социальное содержание. Влияние этого стиля в советской фотографии весьма ощутимо на протяжении первой половины 1930-х гг. На словах осуждая его, массовая культура в фотографии впитывала его приемы и изобразительные средства. Всего через два года после дискуссии в «Пролетарском фото» А. Шайхет (тогда секретарь РОПФа) признавался: «Борясь против методов октябrevцев, отдававших щедрую дань модному в то время формализму, я тем не менее нашел в их работах немало для себя интересного и полезного. В результате борьбы я пересмотрел и изменил свои взгляды на ряд вещей»¹¹.

В партийных верхах оценили возможности и эффективность фотопропаганды, и в 1931 г. была создана государственная организация «Союзфото», всесоюзное объединение по централизованному выпуску фотоиллюстраций. В соответствии с решением агитпропа ЦК ВКП(б) «Союзфото» должно было превратиться в центр фотографической пропаганды и агитации: готовить клише для районной, фабрично-заводской и колхозной прессы, стать «фабрикой снимков» для очередных политических кампаний. В «Союзфото» формировался стиль журналистской фотографии, который на долгие годы стал официальным.

Как это происходило, иллюстрирует практика молодого фоторепортера «Союзфото» М. Глидера, который в 1933 г. описывал в «Пролетарском фото», как он работал над серией о пролетариях Днепроостроя: «Снимая ударников, я отказался от старого приема снимать их в замазанных блузах с грязным лицом. Я отказался от трафарета. Я посылая ударника побриться, одеть чистую рубаху. Я хотел в его лице, а не в замазанной прозодежде выразить его работу и героизм. «Пролетарское фото» посчитало, что фоторепортеру удалось показать здоровую и крепкую молодежь Днепроостроя. На самом деле он один трафарет (снимать, якобы как в жизни) заменил другим трафаретом (снимать действительность не такой, какая она есть, но какой ее хотелось бы видеть). Некоторые портреты Глидера вошли в серию «Лицо ударника», выпускаемую тогда для заграничного зрителя иностранной редакцией «Союзфото»¹².

Поучительным для практиков был разбор съемки колхозной свадьбы одного из лучших периферийных репортеров «Союзфото» А. Маклецова в «Советском фото». К фото праздничного стола журнал дал такой комментарий: «Тов. Маклецов сделал бы правильное, если бы на первом плане веселого стола ставил не графин, а ту большую горку винограда, о которой упоминается в тексте и которая еле видна на снимке. Для Маклецова, как всякого стихийного натуралиста, вообще характерно пассивное фиксирование того, что он видит, без всякого

отбора»¹³. Комментатор указывал фоторепортеру, что следует располагать на первом плане снимка, предназначенного для печати, и как понимать отбор фактов.

Маклецов оправдывался: да, композицию свадебного пира следовало строить иначе («...у меня все застыли с рюмками в руках. Совсем другой снимок получился бы, если бы заснять выступление начальника политотдела... Считаю, что недостатки можно изжить, нужна большая и усиленная работа над собой»¹⁴). Фоторепортера уже воспитали: в своей работе он видит прежде всего не формальный изъясн композиции, а политический.

На другом снимке у него изображена комната колхозницы: сама она за швейной машинкой, дети читают вслух книгу, все принарядились; зажиточность семьи показана и доказана — на стене большое зеркало, на окнах занавеси, есть электричество, радио, календарь с портретом К. Маркса. Всё, что на тему зажиточности колхозной семьи можно было втиснуть в кадр, Маклецов использовал и как-то расположил. Но в целом остается ощущение искусственности, потому что такая тема требовала не только перечисления предметов быта, но и художественного решения. С этим у фоторепортеров «Союзфото», продукция которого на много лет определила стилистику советской фотожурналистики, дело обстояло неважно.

В середине 1930-х гг. в соответствии с переменами в политике и идеологии произошел поворот фоторепортеров к красивому изображению жизни советского человека. Фотожурналистика отреагировала на это. «Газетные страницы изменились... Вырос спрос прежде всего на красивый, радующий глаз художественный снимок», — свидетельствовал работник центральной газеты¹⁵. Перемены объясняли улучшением жизненных условий, на самом деле идеологическая система совершила очередной маневр: раз социализм успешно строится, значит, жизнь улучшается и трудящиеся, поборовшие трудности, получают возможность пользоваться всеми культурными благами.

Для людей, «ведущих вполне культурную жизнь» (Сталин), открывались якобы неведомые раньше эстетические горизонты. Вдруг выяснилось, что советскому ударнику отнюдь не возбраняется любоваться закатом солнца, и, стало быть, в быту он нуждается в еще недавно заклеяном фотопейзаже. Правда, пейзаж годится не всякий: «Закатная грусть в духе Левитана чужда советской эпохе». Фоторепортерам позволяли говорить вслух, что над пейзажем стóит поработать (конечно, не забывая о политическом чутье). Критика тоже быстро пришла к выводу, что «надо ликвидировать левый загиб о “беспартийности”

и неактуальности пейзажа», и беспокоилась о том, что в газетах пропал фотоэтиюд¹⁶.

Реабилитировали жанр натюрморта, который совсем недавно рассматривали как проявление мелкобуржуазной идеологии. При этом не забывали напомнить, что у советского фоторепортера необходимость снять натюрморт может возникнуть на каждом шагу, но при этом репортер обязан «заставить зрителя любить или ненавидеть снятые им вещи»¹⁷. Почему надо ненавидеть — спросите вы, а про классовый подход забыли?

Был широко обнародован лозунг: «Жить стало лучше, жить стало веселей!» (Сталин), ставший самой крылатой фразой в те годы. Фоторепортеры и редакторы быстро поняли, что теперь «нужно больше внимания уделять показу красоты нашей жизни»¹⁸. И если кому-то был неясен характер метода социалистического реализма, то теперь выяснилось, что у него весьма жизнерадостное лицо.

С начала 1930-х в отечественной фотографии жили, хотя и подспудно, взаимодействовали и боролись традиции, олицетворявшие творчество сторонников левой фотографии, которых привычно числили формалистами, и, конечно, журнально-газетной фотографии, которая непрерывно эволюционировала вслед за официальными указаниями. Традиции жили в противостоянии и эстетическом «соперничестве». Когда в середине 1930-х гг. в симпатиях власти произошел решительный поворот к образцам классики, в фотографии реабилитировали традиционные жанры, и стала актуальной пикториальная традиция. В Москве в Столешниковом переулке был даже открыт комиссионный магазин, где посетитель мог приобрести «художественный» снимок для украшения жилища.

Журнал «Советское фото» чутко отреагировал на смену ориентиров в культурной политике. В том же 1934 г. в статье «Разговор по совести» журнал беспокоился о том, что фотографы медленно перестраиваются в новых условиях: «Некоторые недавние мастера, привыкшие снимать домны, станки, комбайны с людьми и без оных, оказались беспомощными в показе здорового и красивого человеческого тела, в показе рабочего и колхозного быта. Они не заметили, что газетам нужен такой снимок»¹⁹. «Здоровые и красивые человеческие тела» теперь даже печатали в прессе, — конечно, не просто так, а как репортажи с физкультурных парадов и соревнований. Теперь вместо «Блондинки» Н. Свищова-Паолы любовались снимком Б. Игнатовича «Молодость», сделанным на водной станции. А композиция, включавшая растиражированную скульптуру полуобнаженной «Девушки с веслом» в городском Парке

культуры и отдыха, стала идеологической «визиткой» своего времени (для «Союзфото» этот сюжет исполнил Э. Евзерихин, деликатно снявший скульптуру со спины).

В рамках пропаганды образа жизни нового (советского) человека фоторепортеры создавали снимки, отдавая дань принятым идеологическим установкам. Теперь и в кадрах на производственную тему или в праздничных репортажах звучала тема здорового молодого тела с его витальной силой. Такие сюжеты понадобились, когда пришлось выполнять социальный заказ по созданию мощных образов коллективного «мы». Парады на центральной площади любого города и шествия на стадионах предоставляли фотоаппаратам готовый и уже оформленный материал. Такие снимки с удовольствием публиковали иллюстрированные журналы, они становились идеологически выверенным визуальным элементом в формировании эстетики сталинского «большого стиля».

Принцип «социалистического реализма», обязательный с 1934 г. для всего советского искусства, ориентировал творческих работников на классическую традицию и соответствующий ей тип культуры. Контуры такой культуры, должной соответствовать стране победившего социализма, в общих чертах были ясны.

Чтобы показать, что передовой отряд советских фотографов шагает в ногу со временем, была организована выставка работ мастеров советского фотоискусства, которая открылась в 1935 г. в Москве. Выставка не имела ничего общего с принципами так никогда и не реализованного пролетарского фотоискусства, о котором еще три года назад трубили во все трубы. Наоборот, она как бы возвращала фотографию к временам эстетического плюрализма.

На ней были показаны работы разных творческих направлений за период 1920–1935 гг., среди авторов — признанные мастера газетно-журнального фоторепортажа и рядом с ними — фотохудожники старой школы, чье творчество еще недавно подверглось острой критике и фактически исчезло из культурной жизни. Распушенная группа «Октябрь» была представлена именами фотографов, прошедших «перевоспитание» на практической работе в прессе. В широте подбора участников всем хотелось видеть замену пресловутого классового подхода принципом художественного самовыражения.

В это же время проходила оживленная дискуссия на тему, следует ли считать фоторепортаж искусством. Отталкиваясь от реального положения дел в редакциях газет, недавний член группы «Октябрь» В. Грюнталь выразил резкое несогласие с тем, что фоторепортаж относили к искусству: «Фоторепортаж почти никогда ничего общего с искусством

не имеет. В лучшем случае он является лишь продукцией более или менее квалифицированного ремесленничества»²⁰. Он аргументировал свой вывод анализом условий, в которых работали фоторепортеры прессы, обратив внимание прежде всего на их перегрузку. Правомерно ли было в таких условиях требовать от них художественного репортажа?

За семь лет, прошедших с выставки 1928 г., отечественная фотография пережила разгром «старой школы», проработку формалистов и нашествие «пролетарской фотографии». Когда в стране начали жить в условиях победившего социализма (так, по крайней мере, объявило руководство), начальникам от фотографии стало ясно, что отвергнуть фотохудожников поспешили («надо приобщать старых мастеров к нашей линии» — такой была теперь политика). Их опыт понадобился, ибо стало ясно, что по сравнению с ними фоторепортеры много хуже владели художественно-выразительной формой²¹.

На обсуждении выставки 1935 г. подчеркивалось, что у первых есть «высокая культура», но у них старая тематика, а фоторепортеры, хотя и работают с советским материалом, не обладают достаточным техническим уровнем и должны учиться у «стариков». В статьях журнала «Советское фото», в выступлениях ответственных функционеров открыто признавалось, что у фоторепортеров, кроме того, невысокий культурный и политический уровень. Фотохудожникам старой школы предстояло преодолеть свою оторванность от социалистического строительства, тематическую ограниченность. Фоторепортерам — овладеть всем богатством фотографической техники, освободиться от элементов протокольности, штампов и натурализма²². Таким образом надеялись выправить недостатки и слабости и старой, и новой школы; в их единении виделась перспектива будущего расцвета советского фотоискусства.

Их сближение отнюдь не было компромиссом, тогда об этом много говорилось в связи с выставкой, но явилось, как полагали, логическим результатом движения фотографии к социалистической культуре.

Что касается претензий, что на выставке было много работ с улыбками, то избыток улыбочивости критика объясняла тем, что таким образом авторы пытались компенсировать отсутствие драматической темы: «Социализм снимает одну из главных драматических коллизий прошлого — конфликт личного и общественного», но это не значит, что «наша жизнь не знает драматических положений»²³.

Не скрывать «драматических положений» в самой фотографии, а смело «высказываться — устно и письменно» предлагал фотографам критик Л. Межеричер. Сам он считал, что умеет различать, где «примешивается ложное, чуждое, чужеродное». Как пример левого формализ-

ма приводил представленный на выставке снимок А. Родченко «Работа с музыкой», сделанный во время перековки автора на Беломорканале²⁴.

Форма «перевешивает», по мнению критика, и в этюдах обнаженного тела у фотохудожника А. Гринберга, который «выставил несколько некрасивых голых женщин, явно не умеющих не только работать, но даже развести примус». Замечательно дальнейшее рассуждение: «Мы видим обнаженных людей и в бане, и на пляже, и в любви, и в спорте, но такое любование телом, которое подано здесь, есть несомненный перевес формы над содержанием. В результате — вещи с неприятным, прямо нездоровым привкусом...»²⁵. Формальные качества этих вещей есть не что иное, как правый формализм. Так, рядом с так называемым левым формализмом «Октября» было дано определение правому формализму «старой школы». Идеологическая конструкция обрела симметрию и равновесие, в ней центральную линию занимал, конечно же, газетно-журнальный фоторепортаж с выверенной политической позицией, создававший массовую фотографическую культуру.

На обсуждении выставки об этом говорили практики. Фоторепортер «Союзфото» Д. Чернов объявил, что «очень много работ аполитичных». К ним он в первую очередь отнес пейзажи фотохудожника Н. Андреева, хотя они и «задерживали около себя значительную часть посетителей». Но разве такой пейзаж нам нужен? — задавался фоторепортер риторическим вопросом. И отвечал: нет, нам нужен пейзаж, «настраивающий на бодрость и борьбу», а не тот, где в воздухе слышен колокольный звон²⁶.

Впрочем, до огульных нападок на мастеров «старой школы» или репортеров «левого крыла советского фоторепортажа» дело не дошло. Да, критиковали Родченко, не меньше Андреева и Еремина. Но сентенции ответственных аппаратчиков заканчивались либеральными пожеланиями типа: «Надо приобщать старых мастеров к нашей линии»; «В рамках социалистического реализма есть достаточно места и для Родченко, и для Андреева». Получалось, что новый подход как бы включал всё положительное: от новаторства левой фотографии до традиций «старой школы».

Инициированный сверху поворот к классической традиции в социалистической культуре свершился, в этом было знамение времени — страна вступала в новую эпоху, когда «жить стало лучше, жить стало веселей», а ей соответствовала культура монументальная, пышная, свидетельствующая о жизни изобильной, зажиточной. То, что это было желаемое, а не действительное, не имело значения.

Фотографы это быстро уловили.

Однако новый 1936 г. принес разительные перемены. В январе был создан Всесоюзный комитет по делам искусств для централизованного

управления культурой. Это означало, что власть вплотную занялась художественной жизнью страны.

В 1936 г. газета «Правда» опубликовала несколько установочных статей по культуре и искусству, в которых подверглись унижительной проработке обвиненные во всех грехах формализма и натурализма ряд деятелей искусства. После этого во всех художественных организациях были проведены творческие дискуссии по проблемам формализма и натурализма, «привязанные» к проблематике правдинских статей. Подобная дискуссия прошла и среди работников фотографии. Шесть вечеров в московском Доме кино шло обсуждение вопросов теории и практики фотоискусства при напряженном внимании многочисленной аудитории. Ничего подобного ни до того, ни после фотографическая общественность не знала.

Наибольший интерес, разумеется, вызвали выступления известных мастеров фотографии; по ритуалу они были обязаны, рассказывая о творческих исканиях, честно и искренне признавать неудачи, самокритично оценивать свое творчество и, конечно, критиковать ошибки товарищей. Иллюстрациями к выступлениям служили развешенные в зале по стенам работы Родченко, Андреева, Еремина, Клепикова, Шайхета, Лангмана, Дебабова, Штеренберга, — смонтированная на скорую руку экспозиция объединила в недавнем прошлом пикториалистов из РФО и формалистов из «Октября». Теперь их работы висели рядом.

Чем характерен формализм? — спрашивало выступающее начальство и отвечало: отрицательным отношением к советской действительности, переводя разговор из эстетической плоскости в политическую. Тому, кто не понял, разъясняли, что формалист — это художник, у которого форма перевешивает содержание и для которого тематический материал безразличен. Но, как оказалось в ходе дискуссии, до конца выраженной практики формализма в советской фотографии нет, остались лишь отдельные проявления.

Из пикториалистов более всего, как и на прошлогоднем обсуждении, досталось Еремину, хотя у молодых фоторепортеров прозвучал призыв учиться у него мастерству. Впрочем, выступавшие вообще не жаловали «старую школу»: об Андрееве говорили — «это ограбленный и оципаный французский импрессионизм»; о Еремине — «лучина в сакле ему милее электричества»; о снимках Клепикова — «чем это не оперная декорация... содержания никакого»²⁷.

Не меньше ругали натурализм. Одни считали его сутью подчинение идеи снимка деталям, биологическим или бытовым, и в качестве приме-

ра приводили снимок фоторепортера «Огонька» А. Шайхета «После занятий в школе ликбеза», показанный на импровизированной выставке в зале: «Ради показа экзотических шаровар у двух таджичек А. Шайхет прибеж к ракурсу. Тема ликбеза оказалась совсем не при чем. Снимок явно натуралистический, дурно инсценированный»²⁸.

Для равновесия тут же помянули родченковский «Прыжок с вышки», где биологическая деталь (волосы на ногах спортсмена) «убивает образ», а это типичный натурализм. Родченко отшучивался: спортсмен не балерина, он ноги не бреет. В итоге всё-таки пришли к выводу: натурализма в советской фотографии не существует (отдельные случаи не в счет), а есть неумение отобрать, обобщить явление.

В последний раз фотохудожники и фоторепортеры вступили в творческое соревнование, когда в августе 1937 г. для них было организовано коллективное путешествие по только что законченному каналу Москва — Волга. По итогам проделанной съемки была устроена выставка в московском Доме печати. Фотографии Ю. Еремина воплотили мощь и монументальность сооружений канала; работы Н. Андреева растворяли строгие и мощные формы в мягких тонах окружающего пейзажа. С ними соперничали А. Шайхет, снимавший с излюбленных верхних точек, и молодые репортеры М. Прехнер, Н. Грановский²⁹.

Лучшие работы были отобраны для экспозиции Первой Всесоюзной выставки фотоискусства, открывшейся в Москве в ноябре 1937 г. Эта выставка отличалась бесконфликтным характером снимков в экспозиции, всё на ней было как-то сглажено. И то сказать — страна переживала страшное время, и было не до искусства фотографии. Одно было ясно: в фотографии массовая культура победила.

Как же соотносились процессы в советской фотожурналистике с тем, что происходило в мировой пресс-фотографии? В западной прессе резко отличались две категории снимков: актуальные (т. е. злободневные) и неактуальные. К последним относили большую часть фотоочерков, снятых за какое-то время до публикации. Актуальные снимки оккупировали страницы ежедневных газет, неактуальные фотографии нашли свое место главным образом в иллюстрированных журналах.

Кроме того, существовала разница в использовании фотокадров в прессе Америки и Европы. Главным потребителем фотоматериала в Америке были ежедневные газеты и их приложения, а многочисленные журналы примерно до середины 1930-х гг. придерживались старой формы иллюстрирования — рисунков. В нашей прессе один из лучших отечественных журналов «Прожектор» использовал с момента своего создания как фотографии, так и рисунки.

В Европе рождение в конце 1920-х гг. громадной еженедельной и ежемесячной иллюстрированной прессы требовало не только актуальных снимков, но также фотосерий и фоторепортажей со всего мира. Впрочем, уже в начале следующего десятилетия серия в европейской печати перестала пользоваться успехом, и ее вытеснили одиночный снимок или группа кадров. У нас ажиотаж, вызванный успехом серии «Один день московской рабочей семьи», когда от всех фоторепортеров требовали снимать «серийным снимком», продолжался до середины 1930-х, и больше напирала на фоторепортаж, хотя его форма оставалась весьма неопределенной. Причем считалось, что в понимании события между советским и буржуазным фоторепортажем пролегла резкая грань.

Многообразие европейской и американской прессы породило широкую сеть фотоагентств и свободно работающих фотографов, у нас фотохроника ТАСС (а до нее «Союзфото») монополизировала снабжение прессы готовым фотоматериалом. В 1930-е гг. в нашей стране выпускалось около 6000 газет разного ранга, а фоторепортеров, как сообщалось в журнале «Советское фото», насчитывалось всего 200–300 человек. (30) Такой разброс в цифре свидетельствует о невнимании руководителей прессы к столь важной проблеме, как газетно-журнальная фотография. Можно сказать, что наши газеты «от Москвы до самых до окраин» публиковали одни и те же фотографии, рассылаемые Фотохроникой. И только центральные газеты и журналы, имевшие в составе своих редакций по несколько фоторепортеров, могли позволить себе проводить собственную иллюстрационную фотополитику (не считая, конечно, идеологических рамок). Не касаемся таких важных факторов в иллюстрировании изданий, как качество бумаги и полиграфии. В «Огоньке» начала 1930-х гг., например, плохое качество и того и другого перекрывало любые достоинства снимков. Качественно исполненную фотографию зритель мог увидеть только на выставках, а они случались редко.

Процессы, происходившие в нашей фотожурналистике, помимо идеологических причин были связаны с состоянием полиграфии и бумажной промышленности, т. е. с экономикой. А у нее в это время приоритетными являлись другие задачи.

Примечания

¹ *Межеричер Л.* О «правых» влияниях в фотографии // Советский фотографический альманах П. М., 1929. С. 219–243.

² Там же. С. 227.

³ **Названия и автора нет?** Советское фото. 1929. № 9. С. 226.

⁴ **Автор?** *Еще одна «тихая пристань» для буржуазных эстетов // Советское фото. 1929. № 23. С. 723–725.*

⁵ **Автор и название?** Пролетарское фото. 1931. № 1. С. 15.

⁶ Фотовыставка журнала «Огонек»: Каталог. М., 1930. С. 3–4.

⁷ Советское фото. 1930. № 4. С. 100.

⁸ Цит. по: *Евгенов С.* Фотокоры на стройке социализма. М., 1932. С. 6.

⁹ **Автор и назв.?** Пролетарское фото. 1932. № 1. С. 15–16.

¹⁰ **Автор?** Развертываем творческую дискуссию // Пролетарское фото. 1931. № 3. С. 8.

¹¹ *Шайхет А.* Без творческого соревнования // Советское фото. 1934. № 6. С. 13.

¹² *Глидер М.* Как я работал над серией «Днепрострой» // Пролетарское фото. 1933. № 2. С. 32.

¹³ **Автор и назв.?** Советское фото. 1935. № 3. С. 6.

¹⁴ **Автор и назв.?** Советское фото. 1935. № 6. С. 29.

¹⁵ **Автор и назв.?** Советское фото. 1934. № 6. С. 4.

¹⁶ *Жеребцов Б.* Пропал фотоэтиюд // Там же. С. 8; *Шайхет А.* Без творческого соревнования // Там же. С. 13.

¹⁷ *Кармен Р.* Натюрморт в фотографии // Советское фото. 1935. № 2. С. 14.

¹⁸ *Шайхет А.* О ритме, красоте, лирике // Советское фото. 1935. № 8. С. 8.

¹⁹ *Морозов С.* Разговор по совести // Советское фото. 1934. № 6. С. 4.

²⁰ *Грюнталь В.* Границы фоторепортажа // Советское фото. 1934. № 7. С. 14.

²¹ Выставка работ мастеров советского фотоискусства: Каталог. М., 1935. С. 12.

²² Там же.

²³ *Атаров Н.* «18 x 24» // Наши достижения. 1935. № 7. С. 12–20.

²⁴ *Межеричер Л.* Углубление темы // Советское фото. 1935. № 6. С. 22.

²⁵ Там же.

²⁶ *Чернов Д.* Не хватало политической устремленности // Советское фото. 1935. № 8. С. 15.

²⁷ *Гришанин В.* Специфика фотоискусства // Советское фото. 1936. № 7. С. 15.

²⁸ Советское фото. 1936. № 5–6. С. 6.

²⁹ Коллектив фотографов на канале Москва–Волга // Советское фото. 1937. № 9. С. 1–2.

Александра Василькова

Мультфильмы, мультики, мультяшки...

История отечественной анимации не очень длинна — я еще застала и помню стоявшего у ее истоков Ивана Петровича Иванова-Вано, знаю его последних студентов, — они ненамного старше меня. Появление новой, авторской анимации почти совпало с моим рождением, а перемены в отношении к анимационным фильмам, да и сама замена определения «мультипликация» словом «анимация» происходили у меня на глазах. Книга воспоминаний Иванова-Вано «Кадр за кадром», выпущенная издательством «Искусство» в 1980 г., — как раз в то время, когда киноведы начали всерьез интересоваться этим видом искусства, — не только источник исторических и технических сведений, не только рассказ о рождении и развитии советской мультипликации, но и свидетельство происходивших с ней и вокруг нее метаморфоз. Родившись как почти развлекательный эксперимент, мультипликация быстро сделалась прикладной и полезной; вскоре после этого она превратилась в искусство для детей — не очень серьезное, но всё же участвующее в воспитании подрастающего поколения, а затем постепенно выросла и через полвека уже стала считаться искусством серьезным, обладающим несравненными возможностями. Но тогда, в 1924 г., об этом никто еще не помышлял и не мечтал.

Осенью того года выпускник Вхутемаса Иванов, мечтавший заниматься книжной иллюстрацией, соблазнившись предложением друга, художника Сутеева, пришел в экспериментальную мультипликационную мастерскую, которой руководили недавние выпускники того же Вхутемаса Юрий Меркулов, Николай Ходатаев и Зенон Комиссаренко. Новичка ничему не учили: ему сразу предложили сделать плоскую марионетку — «занятого мальчишку» — и приступить к съемке. Созданный им мальчишка-газетчик — «бумажный человек, кое-как скрепленный медными проволочками, вдруг ожил»¹. Экзамен был сдан, и новичка немедленно подключили к работе над памфлетом «Китай в огне» — первым большим фильмом, над которым работала мастерская. Вместе с ним были приняты и приступили к работе еще несколько молодых художников, среди которых были такие прославившиеся впо-

следствии мастера, как Владимир Сутеев и сестры Валентина и Зинаида Брумберг.

Фильм получился неудачным, зритель увидел на экране «скорее ряд иллюстраций к политическим событиям, нежели художественное произведение»². Каждый из авторов, не считаясь с остальными, работал по своему разумению, на ходу осваивая профессию. О единстве стиля, разумеется, и говорить не приходилось, зато каждый для себя ежедневно совершал открытия, стремительно набирался опыта, — и уже через несколько месяцев, осознав ограниченность возможностей плоской марионетки, начинающие мультипликаторы додумались до метода плоских перекладок. В отличие от скрепленной шарнирами бумажной марионетки, состоявшие из отдельных частей персонажи могли двигаться не только параллельно плоскости экрана, но и уходить вглубь и выходить из глубины кадра, не только показываться в профиль, как на египетских рельефах, но и поворачиваться в три четверти и в фас. Пройдет несколько десятков лет — и на экране оживет далекий потомок этих простеньких вырезок, норштейновский Акакий Акакиевич.

Но пока такое никому не могло и присниться. Тогда, в первой половине 1920-х гг., «советская мультипликация начиналась как искусство образной публицистики»³. Дзига Вертов ввел ее в хроникальный журнал «Киноправда»: художникам-мультипликаторам предстояло заняться «оживлением агитплаката и политической карикатуры», ведь воздействие ожившего рисунка по силе и убедительности несравнимо с возможностями рисунка статичного. Одним из первых мультипликаторов, работавших в этом направлении, стал Александр Бушкин⁴. Вот перечень политических мультфильмов, сделанных им на студии «Культкино» в одном только 1924 г.: «Германские дела и делишки», «История одного разочарования», «Кому что снится», «Случай в Токио», «Таинственное кольцо, или Роковая тайна», «Юморески».

А Иванов-Вано вместе с Меркуловым примерно тогда же был приглашен на кинофабрику «Межрабпом-Русь» — молодые художники должны были организовать там мультипликационную мастерскую. Правда, первые фильмы («Стеклольно-фарфоровая промышленность», «Авиация полей») были учебными. Но уже в 1927 г. на экраны вышел первый мультфильм для детей, «Сенька-африканец», вынужденно экспериментальный: технические возможности студии были ограничены, рабочих рук не хватало, и руководитель кинофабрики М. Н. Алейников поставил условие, что мультипликация в фильме должна была соединяться с натурными съемками. Впрочем, экспериментальными были все фильмы — не только советская мультипликация едва начала свое

существование, но и всё искусство мировой анимации было достаточно молодым. Не всегда (так было и в случае с «Сенькой-африканцем») речь шла о художественных решениях, многое — альбомный метод, вырезная перекладка на штифтах — рождалось из желания и необходимости облегчить работу, ускорить производство фильма, и уже во время съемок авторы понимали, какие возможности открывает перед ними тот или иной прием. Так, один из самых удачных фильмов этого периода — «Каток» 1927 г.⁵ — забавная история мальчика, который нечаянно сшиб катавшегося с девушкой толстяка и, спасаясь от погони, так же нечаянно выиграл соревнования конькобежцев, — был нарисован белой линией по черному фону, словно мелом по доске, «для удобства просмотра фильма детьми, чтобы белый фон экрана не слепил глаза»; правда, Иванов-Вано тут же и прибавляет, что так линия «звучала гораздо ярче и выразительнее».

Мультипликация была настолько новым видом искусства, что о делении на высокие и низкие жанры речь пока не шла, больше того — речь не шла и о положении, которое мультипликация занимает в иерархии видов искусства; говорили о пользе, о больших возможностях наглядной агитации средствами оживленного рисунка, чуть позже — о воспитательном значении мультфильмов. Именно тогда, с конца 1920-х — начала 1930-х, и до начала 1980-х мультипликация всё больше и прочнее утверждалась в сознании зрителей как искусство для детей. Так что говорить о «высоком» и «низком» применительно к мультипликации следовало бы либо в контексте искусства и литературы для детей, либо в связи с определением места в общей иерархии тех видов искусства, которым она родственна и от которых ведет свое происхождение, например — поскольку мы только что говорили об агитации — политического плаката.

В нашем сегодняшнем сознании мультфильмы, представляющие собой оживший плакат или оживший лубок, пожалуй, относятся к «низким» жанрам, хотя современниками они так не воспринимались. Но эта линия достаточно рано обособилась и продолжала развиваться самостоятельно, — впрочем, вряд ли правильно в этом случае говорить о развитии, скорее о продолжении, — а одновременно с этим проделывались разнообразные эксперименты, никому не казавшиеся особенно смелыми, поскольку внове было всё. Но сейчас, оглядываясь назад, мы видим: многое, что кажется новым и смелым сейчас, — всего лишь повторение давно пройденного, хорошо забытое старое.

Еще в конце 1920-х Наталья Сац, которая была консультантом на фильме «Похождения Мюнхгаузена», заинтересовавшись мультипликацией, успешно попробовала ввести ее в спектакли. Первым опытом

стал спектакль «Негритенок и обезьяна» — мультипликационную часть его сделали Ольга и Николай Ходатаевы и сёстры Брумберг; в какой-то момент действие перемещалось на экран, а потом возвращалось на сцену. Второй опыт — спектакль «Про Дзюбу» — был намного интереснее. Дзюба — это мальчик, которому скучно было каждый день делать то, что полагается, и он придумывал мир, в котором всё происходит не так, как в нашем, — город Обратик, где всё шло в обратную сторону, город Перепуттик, где всё перепутывалось, город Наоборотик, где всё «было шиворот-навыворот: дома стояли вниз трубами, деревья росли корнями вверх, вода не вытекала, а втекала в высокий фонтан из бассейна, люди ходили вниз головой... Мальчик ходил среди улиц города <...>, пересекая линии проекции, и ему становилось немного не по себе в вывернутом наизнанку мире»⁶. Дело в том, что здесь рисованное изображение проецировалось не на экран, а прямо на стоявшие на сцене декорации, преломлялось и дробилось, «и под музыку <...> написанную к спектаклю композитором Л. Половинкиным, появлялись беспредметные видения Дзюбы, которые ритмично кружились в танце, странно трансформировались, выполняли примерно то же действие, какое мы позднее увидели в фантастических фильмах канадского режиссера Нормана Мак-Ларена»⁷. Здесь особенно интересно то, что еще до появления звука в анимационном кино рисованное изображение двигалось под музыку, которую исполнял оркестр под управлением композитора спектакля, Половинкина.

Советская мультипликация, начавшаяся на пустом месте, по бедности, в отсутствие наработанных технологий, да что там — в отсутствие, часто мультипликаторы и представления не имели о том, что делается в большом анимационном мире (так, о студии Диснея Иванову-Вано — автору мультипликационной интермедии для фильма «Веселые ребята» — рассказывал Григорий Александров, побывавший там вместе с Эйзенштейном), изобретала собственные методы и технологии, а вместе с ними рождался и собственный, неповторимый стиль. В 1967 г. Иванов-Вано показывал в рамках ретроспективы старых мультфильмов в Монреале советские фильмы 1920–1930-х гг. «Меня окружили известные мастера мировой мультипликации <...> расспрашивали, как мы это снимали, как вели работу. Мне пришлось тут же на листах бумаги рисовать, объяснять принцип нашего метода съемок без целлулоида на бумаге... “А мы до этого не дошли”, — удивлялись они. “А зачем вам было до этого доходить? — отвечал я. — Ведь у вас был целлулоид, которого мы не имели”»⁸.

Вот так, без целлулоида, была сделана в 1929 г. (а в 1930-м озвучена) великолепная «Почта»⁹ Михаила Цехановского. Цехановский,

прекрасный художник-график, иллюстратор, не только создал фильм, вошедший в золотой фонд мировой анимации, — он уже тогда прекрасно понимал и то, какие огромные возможности заложены в этом виде искусства, и — забегая немного вперед — то, какие опасности подстерегают ее на пути, на который она вскоре свернула.

В 1933 г. произошло событие, на первый взгляд, не такое уж значительное, но, как выяснится очень скоро, на долгие десятилетия определившее дальнейшее развитие анимационного кино. В московском кинотеатре «Ударник» были показаны мультфильмы Уолта Диснея, которые произвели огромное впечатление как на «простых зрителей», так и на профессионалов. В марте того же 1933 г., на первом всесоюзном совещании по проблемам комедии, говорилось и о дальнейшем развитии мультипликации: она должна была стать «увлекательной и захватывающе веселой, как фильмы Диснея. Был даже выдвинут довольно странный лозунг: “Создадим своего, советского Микки Мауса”»¹⁰. Должно быть, свою роль в появлении этого «странного лозунга» сыграло и то обстоятельство, что советские мультипликаторы раньше и сами пытались создать постоянного персонажа (негритенок Тип-Топ А. Иванова, Братишкин Ю. Меркулова, Бузилка А. Преснякова и И. Сорохтина), но попытки эти неизменно оказывались неудачными, персонажи получались невыразительными и незапоминающимися, и на экране они не задержались. Теперь перед глазами у мультипликаторов был образец для подражания, и перенимать заокеанский опыт следовало в полном объеме: устроить такую же студию, как у Диснея, с такой же структурой производства, чтобы снимать на ней такие же фильмы — не только такие же смешные и забавные, но и с похожими персонажами, с похожим изобразительным решением.

«В среде киноработников давно уже укрепился ошибочный взгляд на графическую мультипликацию как на искусство, творческая сфера которого ограничена жанром смешных, почти детски-легкомысленных комедий. Теперь взгляд этот <...> перешел в твердое убеждение, что эти американские фильмы являются своего рода пределом художественного совершенства, к которому надлежит стремиться и нам, советским мультипликаторам. <...> Таков, по существу, смысл парадоксального лозунга, обращенного к нам, работникам графического кино: „Дайте нам советского Микки Мауса”»¹¹, — говорил Цехановский. И, подробно разъяснив, какой ошибкой было бы «втискивать советское содержание в антихудожественную форму американского искусства», заключал: «Творческая амплитуда этого искусства столь же обширна и многогранна, как и творческая амплитуда живописи и графики во всем ее

объеме. Оставаясь по форме искусством пространственно-временным (киноискусство чистой воды), графическая мультипликация вмещает в себя все возможности киноискусства»¹².

Однако возможность поставить мультипликацию на поток, сократить сроки производства фильмов оказалась слишком заманчивой; впрочем, не это было главным. Индустриализация охватывала все сферы жизни, все области деятельности, и мультипликация не стала исключением. «Поразительна непосредственная, жесткая связь советской анимации с социально-историческим контекстом, что, очевидно, можно объяснить фактом признания кинематографа “важнейшим из искусств”», — пишет в очерке истории студии «Союзмультфильм» Борис Павлов¹³.

Студия, в первый год своего существования называвшаяся «Союздетмультфильм», была создана в июне 1936 г. С ее созданием прекращалось существование почти всех работавших в то время мультипликационных мастерских (дольше всех прочих, до 1941 г., продержались кукольное объединение на «Мосфильме» и графическая мультмастерская на «Ленфильме»). Основной задачей, поставленной перед этой новой студией, было «идейно-эстетическое воспитание детского и юношеского зрителя» — тем самым партия и правительство признавали мультипликацию «одной из важнейших форм воспитания подрастающего поколения». Каким образом должна была выполняться эта задача, выяснилось на первом же производственном совещании. Иванову-Вану, Ходатаевым, сестрам Брумберг объяснили, что то, чем они занимаются, — иллюстрация литературных произведений, — «скучно, не современно. А вот Дисней — это да, это здорово! <...> Вопрос даже был поставлен так: если вам не нравится Дисней, если вы собираетесь и дальше делать “ожившие рисунки” (так они называли наше искусство), тогда — скатертью дорога, идите на все четыре стороны! Но куда, спрашивается, могли мы уйти? Все другие мультипликационные студии в Москве были уже закрыты»¹⁴. Ходатаев вскоре после этого из анимации ушел, вернувшись к оставленным ради нее живописи и скульптуре, Иванов-Вано и сестры Брумберг остались на студии.

В этой новой ситуации парадоксальным образом высоким искусством стали считаться откровенно подражательные фильмы, созданные поточным методом, авторские же, «кустарные» фильмы не то что оказались второсортными — их попросту больше не должно было быть.

На «Союзмультфильме» образовалось десять режиссерских групп, но студия не могла обеспечить их художниками-исполнителями: во вновь созданных по образцу диснеевских цехах фазовки, контуровки, заливки некому было работать; недоставало мультипликаторов. Ничего

другого не оставалось, кроме как — воспользовавшись опытом всё того же Диснея — открыть при студии курсы, и уже в 1936 г. из числа молодых художников, откликнувшихся на газетное объявление, набрали первых курсантов. В программу обучения (а вместе с «новобранцами» по решению руководства студии занятия посещали и режиссеры) были включены академический рисунок, карикатура, режиссура, ритмика, пластика движения, основы музыкальной грамоты, актерское мастерство. Вот тогда-то, с этих курсов, и началась прославленная школа советской мультипликации, и многие известные режиссеры — выпускники этих курсов. Собственно, другой дороги в эту профессию и не было; до начала 1980-х профессионально режиссеров мультипликационного кино никто и нигде не готовил, художников же выпускал созданный в 1938 г. художественный факультет ВГИКа, где мультипликационную мастерскую возглавил всё тот же Иванов-Вано.

Из всего этого видно, что отношение к мультипликации было самым серьезным. Если пристально исследовать взаимоотношения мультипликации с цензурой, как сделал это историк анимационного кино Георгий Бородин, впечатление это усилится — мультипликация, несомненно, была одним из главных средств воспитания советского человека и неизменно оставалась на передовой идеологического фронта. Советские мультфильмы, особенно рисованные, были любимы — да и сейчас любимы не меньше многими поколениями детей. И вместе с тем никому до последнего времени не пришло бы в голову назвать мультипликацию высоким искусством, ласково-снисходительным определением «мультик» и «мультишка» не найти аналогов применительно к другим видам искусства — впрочем, как мне кажется, называть их так стали позднее. Утверждать не берусь, на моей сознательной памяти произошла лишь замена слова «мультипликация» словом «анимация» (которая подобными уменьшительными, заметим мимоходом, за три десятка лет так и не обзавелась). Но это произошло намного позже, а пока вернемся назад, в послевоенные годы.

Даже если не изучать историю анимации, а просто посмотреть фильмы, вышедшие на экраны в 1940–1950-е, станет ясно, что с «диснеевщиной» к этому времени было покончено, наступило торжество соцреализма, причем в реалистической манере, с максимально приближенными к реальным движениями персонажей снимались почти исключительно сказки — «Конек-горбунок» (1957), «Цветик-семицветик» (1948), «Серая шейка» (1948), «Золотая антилопа» (1954), «Заколдованный мальчик» (1955), «Снежная королева» (1957).

Резкий поворот происходит в начале 1960-х. Обычно, говоря о новой мультипликации, вспоминают фильм Ф. Хитрука «История одного

преступления» (1962), но еще раньше были «Большие неприятности» сестер Брумберг, где реальная жизнь была показана глазами детей, буквально воспринимающих метафоры и идиомы, изображение было стилизовано под детский рисунок, а движение персонажей было условным. С этого времени и намечается разделение на серьезную мультипликацию, которая в полной мере использует заложенные в этом виде искусства возможности, которой доступны и сатира, и драма, и трагедия, и несерьезную, продолжающую забавлять. Другими словами, на взрослую и детскую. «Если раньше наше искусство в основном ориентировалось на детского зрителя, то к началу 60-х годов студия начинает больше внимания уделять фильмам для взрослых. Происходит стремительное расширение проблематики, обогащается и разнообразится диапазон жанров»¹⁵. Сказанное вовсе не означает, что с началом «оттепели», с появлением тематического, жанрового и стилистического разнообразия (напомню, что к этому времени рисованную анимацию потеснила объемная, в 1953 г. было создано второе, кукольное объединение «Союзмультфильма», в 1960-е возрождается подзабытая техника перекладки) детские фильмы стали цениться меньше фильмов для взрослых или что только в последних дозволялись стилистические и технологические эксперименты; но именно тогда начался процесс расслоения и противопоставления серьезного смешному, взрослого детскому, высокого низкому. Постепенно и неизбежно в сознании зрителей, критиков, кинове-дов (тех из них, кто вообще удостоивал вниманием этот вид экранного искусства) складывалось представление о том, что в соответствии с разделением на высокие и низкие жанры в литературе, театре, кино и анимационные фильмы делятся не на, попросту говоря, хорошие, средние и плохие, а, скорее, на более или менее значительные. Еще позже произойдет деление фильмов на «авторские», «фестивальные» и «коммерческие», и здесь всё тоже будет не так просто, как кажется на первый взгляд, но всё это уже далеко выходит за те временные рамки, которыми ограничено поле нашего сегодняшнего исследования.

Примечания

¹ *Иванов-Вано И. П.* Кадр за кадром. М., 1980. С. 18.

² Там же.

³ Там же. С. 22.

⁴ Бушкин Александр Иванович (1896–1929) — первый советский графический мультипликатор, организатор мультипроизводства на московской фабрике «Госкино» («Культкино»).

⁵Режиссер Ю. Желябужский, сценарист Н. Бартрам, художники: И. Иванов-Вано и Д. Черкес.

⁶*Иванов-Вано И. П.* Указ. соч. С. 47.

⁷Там же. С. 45–46.

⁸Там же. С. 81

⁹По сценарию С. Маршака. Цехановский был режиссером и художником фильма.

¹⁰*Иванов-Вано И. П.* Указ. соч. С. 84.

¹¹**Автора и названия нет?** Советское кино. 1934. № 10.

¹²Там же.

¹³*Павлов Б.* Гибель «империи добра» под обломками «империи зла» // Каталог-альманах Третьего открытого российского фестиваля анимационного кино. М., 1998. С. 126.

¹⁴*Иванов-Вано И. П.* Указ. соч. С. 97.

¹⁵Там же. С. 210.

Татьяна Долматовская

Элитарная мода в противовес массовой

Большую часть своей истории мода была уделом обеспеченного меньшинства. Мода — искусственная необходимость. Можно нуждаться в еде, воде и крыше над головой. Это вопрос физиологии. Но органически в человеке не заложено страдание или радость от обладания или необладания серебряной вилкой. Чтобы следовать за прихотями моды, надо иметь, во-первых, лишние средства, во-вторых, досуг и, наконец, среду, люди в которой разделяют модные страсти.

Мода требует особого отношения ко времени и понимания «актуализации» — *здесь и сейчас и больше никогда*. Миф моды — в ее ветренности и текучести и в важности обладания ею, в важности фиксации статусного результата.

Каждая эпоха, каждый социум, каждая ячейка социума по-разному трактует заложенную в моде статусность. Грубо состояние моды можно описать как вертикаль с диалектическими завихрениями. Что-то вроде ленты Мёбиуса, насаженной на кол социальных страт.

Мода — это язык, по которому люди, принадлежащие к одной и той же группе, опознают своих и отделяют своих от чужих. Ролан Барт в своей работе «Система моды» подробно описал принципы, по которым генераторы моды отбирают из вечного набора признаков те, что будут актуальны в наступающем временном периоде. И те, которые будут играть роль старомодных. Мода — при своем внешнем стремлении вперед, по Барту — род притворяющейся прогрессом ретроспекции: «Резерв модных черт — это собственно резерв Моды, так как из этого резерва она черпает сочетания, превращаемые ею в знак Моды как таковой; однако это именно резерв — любой вариант содержит в себе несколько терминов. Мода каждый год актуализирует только один из них, остальные же, оставаясь возможными, оказываются запретными, обозначая старомодность»¹.

Любое явление окружающего мира можно трактовать как текст. Любой текст — уникальная последовательность слов, взятых из общего словаря. Мода, впрочем, тот вид текста, в котором подчас гораздо

любопытнее интертекстуальность, связи с другим, нежели собственно содержание.

Веками мода имела вертикальную структуру — от высокого к низкому. Точнее даже — только высокое, потому что низкого слоя не существовало. Плебейские сословия были слишком озабочены борьбой за существование, чтобы соревноваться друг с другом и с правящими классами по ведомству образа жизни. При этом содержательно сама аристократическая мода в тех или иных своих проявлениях могла двигаться по затейливым синусоидам. В полном или частичном соответствии с характеристиками, выданными моде Роланом Бартом.

Мода на роскошь могла смениться модой на аскетизм. Исследователь истории итальянской кухни Массимо Монтанари, в частности, пишет о том, что в Средневековье одной из привилегий знати была регулярная возможность есть мясо. В больших количествах. Так что феодалы соревновались друг с другом в объемах и разновидностях представленных на столе мясных блюд. Для этого забивались сотнями лесные птицы, ловились экзотические животные, а самым модным на протяжении довольно долгого времени был фокус, когда в корову зашивали кабана, в кабана — овцу, в овцу — гуся и так далее, собирая колоссальную белковую матрешку. Овощи и тем более травы были пищей бедняков. Владетельный граф или маркиз даже в страшном сне не мог представить, чтобы осквернить свой желудок капустой или пустой водой вместо вина. Тем более что употребление сырой воды в Средние века было опасным для жизни.

И вот однажды, начиная с X в., через арабов, пришла мода на медицину — сначала терапевтическую, а потом и пропедевтическую, и появилось в среде аристократии поветрие, предписывающее соблюдать умеренность в еде и даже иногда предпочитать суп из лебеды густой мясной похлебке из соображений диеты, а не религиозного поста. Точно также и в одежде — тяжелые, доспехообразные кафтаны могли смениться легкими шелковыми костюмами. Мода ведь актуализирует вещи не только по принципу их неприсутствия во вчерашнем дискурсе, но и по принципу удобства, приятного облика и тому подобных черт. И этими чертами не ограничиваясь тоже. В высшем британском свете, известном консервативностью своих привычек, в том числе и языковых, как пишет антрополог Кейт Фокс в книге «Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения», бывали периоды увлечения диалектами низов, и знать щеголяла выговором кокни и какими-нибудь особенно непонятными ирландскими и шотландскими выражениями. При этом подобное могло никак не совпадать с увлечением высшего общества

темой «прекрасного дикаря» или внедрением на вершины социального успеха какого-то провинциального выскочки. В то же время современная мода в кругах британской аристократии на минимализм в выражениях своего барского статуса, очевидно, происходит не из спонтанной игры, а является суммой идеологических и эстетических воззрений. В частности, принятого однажды в той же палате лордов решения о стирании социальных границ. Для чего даже строились и до сих пор строятся дешевые дома для бедняков в респектабельных районах.

Мода многолика. Она способна быть одновременно и порождением генератора случайных чисел, и плодом долгих согласований и утрясок, быть квинтэссенцией авторского произвола и удовлетворять идейные и физиологические чаяния. Она может нести удобства в повседневную жизнь, а может эти удобства изгонять. Достаточно вспомнить сложные, многослойные, тяжелые платья екатерининской эпохи и легкие хлопчатобумажные одежды времен короля Георга.

Американский социолог и экономист Торстен Веблен в конце XIX в. выделял три ключевых свойства моды праздного класса: «В качестве важнейшего, господствующего в одежде правила мы имеем общий принцип демонстративного расточительства. Дополнительно к этому принципу как его непосредственное следствие мы получаем в качестве второго правила принцип демонстративной праздности. В моделировании одежды это правило приобретает форму всевозможных изобретений, призванных показать, что носящий не занимается и, насколько это может обнаруживать одежда, не способен заниматься производительным трудом. Помимо этих двух принципов, существует третий, едва ли обладающий меньшей обязательной силой и который придет на ум всякому, кто как-нибудь задумается над этим предметом. Одежда должна быть не только дорогой и неудобной, она должна в то же время быть современной. До сих пор не было предложено никакого достаточно удовлетворительного объяснения явлению меняющихся фасонов. Настоятельная необходимость одеваться по последней общепризнанной моде, так же как и тот факт, что эта общепризнанная манера одеваться постоянно меняется из сезона в сезон, достаточно знакомы каждому, но теории, объясняющей эти постоянные изменения и перемены, разработано не было. Мы можем, конечно, сказать, и это будет вполне последовательно и правдоподобно, что принцип новизны — это еще одно следствие закона демонстративного расточительства. Очевидно, что если всякому наряду дозволяется служить своему назначению лишь короткое время и если в настоящем сезоне больше не используется, не переносится из

прошлого сезона никакое одеяние, то расточительные расходы на одежду сильно возрастают»².

Как видно из этого списка, даже набор свойств моды склонен с течением времени меняться. Сегодня тонкая элегантная одежда уже давно не является признаком праздного класса. Точно так же, как не являются им ненагруженные руки. Границы классов размыты, но даже внутри старой социальной линейки специализация сильно диверсифицировалась вместе с уменьшением количества физического труда. Веблен, живший сто лет назад, — не единственный ученый, не поспевший в своих классификациях за бегом моды. Ролан Барт, в 1950-е гг. описавший, как ему казалось, все возможные нюансы языка моды, в частности, говорил о системе табуированных знаков, которые мода никогда не может вызвать из словаря в силу тех или иных причин. Поэтому никогда, говорил Барт, не будет прозрачных женских кофточек. Действительность моды опровергла это утверждение еще при жизни философа.

Точно так же второе положение Торстена Веблена размылось не только по линии тонкого сукна и нагруженных рук, но и по принципу радикальной классовой сегрегации. Исторически мода — это противопоставление «свои — чужие», взятое в том числе и по социальному статусу. Аристократия заправляет модой, а плебеи в лучшем случае обезьянничают поведение сюзерена. Имитация — еще один ключ к пониманию динамики моды. Мода должна расширяться, как газ или как Вселенная. В рамках узкого круга или планеты — не важно. Единичное — это немодное. Модное — это тогда, когда единичный посыл подхвачен большинством референтной группы, тех, кто понимает смысл, кто удовлетворяет набором своих содержательных свойств модному послы. Скажем, если традиция носить в носу три кольца, привезенная путешественником из дальних стран, была проигнорирована светом, то человек с кольцом в носу становится экстравагантным чудачком, а не законодателем моды. Мода — это то, за чем последовали, чему стали подражать, повторять и интерпретировать. В этом есть что-то от религии, что-то от психологии и физиологии, что-то от медиа. Мода — разновидность социальной мимикрии, финансируемой сразу из нескольких источников. Низшие слои подражают высшим в стремлении завоевать признание и даже стать членом привилегированной группы.

Классик социологии Герберт Спенсер выделял два типа модной имитации — почтительную и соревновательную. Почтительная — это когда двор из страха или уважения или по долгу службы надевает такое же платье, как у короля. И этот тип моды распространяется сверху вниз,

просачиваясь сквозь социальные барьеры, но не нарушая их. Соревновательная имитация — это желание заявить о своем равенстве с объектом имитации. Например, когда разбогатевший винный откупщик плебейского происхождения строит дворец точно такой же, как у владетельного принца.

Бодрийяр в «Обществе потребления» писал, «что в мистике равенства понятие “потребности” составляет единство с понятием благосостояния. Потребности очерчивают успокаивающую вселенную целей, и эта натуралистическая антропология обосновывает обещание всеобщего равенства. Скрытый тезис таков: все люди равны перед потребностью и перед принципом удовольствия, ибо равны перед потребительской ценностью вещей и благ. <...> Таким образом, взаимодополнительные мифы благосостояния и потребностей имеют мощную идеологическую функцию размывания, устранения объективных социальных и исторических различий, неравенства»³.

Спенсер считал, что мода низших классов — это не просто имитация, а скорее даже пародия на стиль аристократии. И в этой карнавальности моды кроется, по мнению Спенсера, важная социальная роль моды: «Изначально имитируя изъяны элиты, а затем мало-помалу и другие присущие ей черты, мода всегда в некотором роде содействовала социальному выравниванию. Размывая и в конечном счете стирая признаки классовых различий, она способствовала развитию индивидуальности»⁴. Диалектика моды — от короля до индивидуума, — это диалектика истории: от феодализма к капитализму. От аристократии к демократии. Сочетание взятых в разных пропорциях развитого капитализма, крайнего индивидуализма и демократии, движимое модой, — так можно описать потребительское общество второй половины XX и первого десятилетия XXI столетий.

Сегодня продажа одежды просто немислима без апелляции к моде. И даже такие технологически сложные вещи как автомобили, тоже видоизменяются от сезона к сезону — добавляют плавности линий или, наоборот, брутальности — в зависимости от того, какая выразительная тенденция царит в мире моды.

Наиболее выпукло характер взаимодействия моды и индустрии, моды и медиа можно проследить на примере одежды. Собственно, для многих слово «мода» до сих пор прежде всего относится к гардеробу.

В индустрии моды существуют своя иерархия, институт контролируемых революций, свои бунтари и свои модные реакционеры, своя вертикаль власти и движение тенденций, осуществляемое по двум траекториям — сверху вниз и снизу вверх.

С одной стороны, существует закрытый клуб грандов моды, которые контролируют престижные разделы индустрии и коммуницируют с разноплеменной элитой и теми, кто этой элите подражает. С другой — есть так называемый феномен «уличной моды», которая время от времени протуберанцами выбрасывает тенденцию, которую может подхватить весь мир, включая модных грандов. Самый характерный пример такого рода влияния «толпы» на индустрию моды — история панка. Возникший в конце 1960-х гг. сначала нью-йоркский, а потом лондонский стиль бурлескной, «помоечной» одежды, музыки и образа жизни, был эстетизирован в конце 1970-х гг. силами индустрии моды и в видеоизмененном, разумеется, виде попал в дорогие бутики и гардеробы. Рваные джинсы, аляповатые клипсы и футболки с провокационными надписями — всё это современная культура одежды обнаружила в дурно пахнущих помойках панка. Время от времени у этого направления в одежде возникают уточнения — так, в конце 1980-х — начале 1990-х гг. в американском Сиэтле возникло движение «гранджа», представлявшее собой тот же панк, но на несколько другом культурном и эстетическом фундаменте. Не так давно появилась эстетика так называемых «готических молодых людей», иначе «готов», которые привнесли в одежду мрачные цвета и настроение кладбища. Методом круговорота и рикошета в высокую моду то и дело возвращаются эстетические мотивы движения хиппи. Ну и, разумеется, самый яркий пример влияния толпы на индустрию моды — джинсы — похоже, никогда из моды не выйдут. Впрочем, в моде никогда нельзя говорить «никогда».

Возвращаясь к иерархическому устройству индустрии моды, следует сказать, что оно в современном виде начало складываться в 1950-е гг., во Франции, после того как «новый силуэт» Кристиана Диора завоевал мировое признание и выдвинул на авансцену впервые в мировой истории не только образ собственно платья, но и придумавшего его модельера. После Диора модельеры, т. е. ремесленники, портные с артистической жилкой, стали превращаться в суперзвезд. Таких же, какими прежде были только политики и киноактеры. Франция, бывшая до этого законодательницей мод только в качестве «Франции» — эдакого портняжьего эдема, — персонифицировала свои качества поставщика идей сначала одному индивидуальному предпринимателю, а затем и многим. Потом к пантеону модных изобретателей моды присоединились итальянцы в лице Джорджо Армани, Джанни Версаче, Жанфранко Ферре, затем выстрелили англичане в женском образе Вивьен Вествуд, дальше был американец Ральф Лорен, разнокалиберные бельгийцы, немцы, испанцы, голландцы, и постепенно вокруг наиболее ярких личностей стали

конструироваться целые фабрики моды, аккумулирующие людей, идеи и финансовые потоки.

Для примера, французская по происхождению, но транснациональная по характеру компания по производству предметов LVMH имеет в своем портфеле такие модные марки, как Louis Vuitton, Givenchy, Kenzo, Celine. А другая подобная компания PPR владеет в числе прочего флорентийским модным брендом Gucci.

История Gucci — характерный пример того, как складывалась мифология моды в XX в. и как из мифа извлекались доходы. Начавшись с маленького магазинчика, торгующего сумками с бамбуковыми ручками и замшевыми мокасинами с металлической застежкой, эта семейная фирма удачно вписалась в американский и всемирный интерес к Италии, возникший в 1950-е гг. Предметами от Gucci владели Грейс Келли и Одри Хепберн, Жаклин Кеннеди и прочие иконы стиля 1950-х и 1960-х гг. Альянс с Голливудом и большой политикой принес свои дивиденды, и Gucci стремительно росла, превращаясь в модную империю дорогих бутиков. В 1970–1980-е гг. рост стал настолько интенсивным, что Gucci вышла в тираж и растратила обаяние уникальности и статусности, которое так долго ковала. Компания находилась на грани разорения и была выкуплена конгломератом PPR. На деньги PPR Том Форд, креативный директор Gucci с 1990 по 2004 г., произвел революционный маркетинговый и содержательный переворот, вернув компанию на первые роли в модном бизнесе. Форд использовал агрессивную рекламу и эксплуатировал наглую, на грани фолы сексуальность и апелляцию к роскоши. Однако его провокационный стиль неожиданно для многих скептиков совпал с ожиданиями публики и периодом экономического роста. Gucci снова стала приносить баснословные доходы (по некоторым данным, ежегодная прибыль корпорации достигала в докризисные времена больше 2 миллиардов евро) и скупала модные марки рангом ниже и марки-конкуренты. Так, ею были приобретены и собраны в Gucci Group модные дома Yves Saint Laurent, Bottega Veneta, Balenciaga и другие. Такое перераспределение активов позволяет главному владельцу — конгломерату PPR — диверсифицировать риски и выстраивать стратегию таким образом, чтобы не потерять деньги, если какие-то креативные идеи вдруг окажутся не востребованы покупателями. Впрочем, покупатели практически не имеют выбора в такой ситуации. Ибо за десятки лет имена вроде Gucci стали синонимами моды. И то, что продается в бутиках и магазинах под этой и подобными марками, и есть мода.

Такому тотальному влиянию, которым обладают конгломераты LVMH, PPR, Prada group, они обязаны не только изобретательности

своих дизайнеров, тонко и остро чувствующих ткань современности и умеющих угадывать и навязывать актуальные образы, но и многоуровневой интеграции своего бизнеса в прочие системообразующие элементы общества потребления — кинематограф, политику, отдых, медиа. Модные марки вербуют в свои агенты узнаваемые голливудские лица, проводят рекламные кампании, объединяя их с рекламой вышедших фильмов, одевают героев фильмов в одежду нового сезона. Точно так же они используют и политиков, часто появляющихся на телевидении и на фотографиях в других СМИ — бумажных и электронных.

Примерно с конца 1990-х гг. большие модные дома направили свою экспансию на все сферы материальной жизни человека, а не только на одежду и аксессуары. Логотипы с литерами Gucci, Armani, Dolce&Gabbana и прочими марками стали ставить на всё, что имеет какое-то отношение к стилю жизни — от авторучек до автомобилей, от одеколонов до гостиниц. В принципе, к середине 2010-х гг. обладающий достаточными финансовыми возможностями человек мог устроить свою жизнь целиком внутри образной системы одной модной марки. Нашлись бы и кровати, и сантехника, и телевизоры с холодильниками, на которых бы стояли нужные логотипы.

Модные гранд-марки — это статусные марки. В цене, за которую их продают, только небольшая часть — это стоимость материала, труда и транспортировки. В основном покупатель оплачивает маркетинговые усилия продавца, одновременно приобщаясь к исключительному миру, войти в который могут позволить себе не все.

Но поскольку присутствие больших марок моды в 1990-е гг. стало тотальным, то, разумеется, через кинематограф, через другие медиа к образам, транслируемым этими модными домами, стали тянуться и люди с более низким, чем это принято в бутиках, достатком. Модные дома навязывали им свою образную систему, а малообеспеченные слои пытались ее в меру своих возможностей пародировать и имитировать. Скажем, если та же Gucci вводила в моду черные костюмы, то простые люди переодевались тоже в черное, но рангом ниже. Кроме того, когда бренд превратился в отдельную экономическую субстанцию и уже не связывался напрямую в головах людей с конкретным пиджаком или платьем, хорошо скроенным из хорошего материала и сшитым хорошим портным, пираты стали подделывать вещи больших модных домов. Они употребляли бросовые материалы, и качество было неважным. Но зато вещь стоила в разы, а то и в десятки раз дешевле оригинала. Но поскольку в обществе потребления отношения копии и оригинала не носят мучительно противоречивого характера, широкой публике было достаточ-

но знаменитого бренда, а качество одежды ее не смущало. А это как раз и есть апогей потребления, по Бодрийяру, когда «потребление потребляется в форме мифа», когда нужна не вещь, спасающая от холода или жары, а связанные с ней идеологические обстоятельства.

С одной стороны, бесконечное, неконтролируемое изготовление вещей под известными брендами наносит этим брендам серьезный экономический ущерб. Но с другой — работает на рекламу этих брендов, увеличивая их и без того тотальное присутствие в окружающей частного человека среде. Подсчитать дебет с кредитом в данной ситуации затруднительно.

Другая история связана с так называемыми марками fast fashion — «быстрой моды», названной так по аналогии с fast food — «быстрой едой» и имеющей похожую, хоть и со своими нюансами, мусорную природу.

Когда речь заходит о столпах моды вроде Gucci и Louis Vuitton, возникают ассоциации, связанные с роскошью, дорогими материалами, мастерством кроя и щепетильной и тщательной работой мастеров. Дорого и модно в их случае — это не просто дорого и модно, за всем этим стоит время, мифология избранности, миллионы шагов, сделавших из портняжных мастерских и ателье по изготовлению чемоданов транснациональные бренды большого стиля.

Однако существуют и другие модные дома, которые добились не менее убедительных финансовых и стилеобразующих результатов, не прибегая при этом к работе с крокодилей кожей и натуральным шелком. Это компании TopShop, Zara и Primark. Основательной тяжеловесности традиционных модных домов, с их коллекциями «весна—лето», с их пафосом и драгоценными материалами, они противопоставили экстенсивность предложения и агрессивный маркетинг. Gucci производит 4 коллекции в год, а Zara — 18. Впрочем, и это не предел. Их может быть сколько угодно. Полки в магазинах могут менять свое содержание практически каждый день. «Мода изменчива», — гласит старая поговорка, но никогда в истории моды изменения не происходили с такой скоростью и не были настолько спрогнозированными. Институты дизайнеров работают на новые модные дома, придумывая, как один силуэт сменяет другой, а черный цвет уступает белому, дав тому побыть в тренде всего несколько недель.

Классические дома рассказывают о дорогостоящих материалах и выделывают кожу, чтобы сумка могла служить еще правнучке покупателя. Зачем превращать гардероб в склеп? Даешь дешевые материалы, которые не выдержат и трех стирок, но зато цена будет адекватна

предложению, и за символические деньги покупатель будет чувствовать себя на пике моды.

Простота присоединения к модным тенденциям, яркая, провокационная реклама, большие витрины магазинов на модных улицах привели в Великобритании, например, к тому, что средний житель Соединенного королевства тратит в год на одежду быстрой моды примерно 600 фунтов стерлингов, покупая 28 кг вещей, что в общем составляет более 1 500 000 тонн одежды. Модную рубашку в Primark можно купить всего за 4 фунта. Ничтожные деньги даже с точки зрения малообеспеченного англичанина. Да и вообще почти с любой точки зрения. Просто идя домой с работы можно позволить себе немного шоппинг-терапии, а вечером в новой рубашке быть на гребне моды. А послезавтра снова. И снова — послепослезавтра.

В результате возник феномен так называемой «лишней, мусорной одежды», средний житель западного мира сегодня носит менее 20 процентов покупаемого гардероба. Остальное лежит мертвым грузом, сдаётся в утиль или на благотворительные склады Армии Спасения, так что в этом тоже получается своего рода символизм: бедные жители третьего мира, в котором шьют большинство одежды модных марок, получают ее обратно в виде бесплатных пожертвований. Мода, пусть и устаревшая, и не особенно ноская, таким своеобразным способом всё-таки служит людям. Разным — по-разному. Утоляя чье-то тщеславие или просто защищая от ветра и солнца.

Примечания

¹ *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. *Город?* Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 214.

² *Веблен Т.* Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984. С. 179.

³ *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 74.

⁴ *Спенсер Г.* Принципы социологии. Цит. по: *Кавамура Ю.* Теория и практика создания моды. Минск: Гревцов паблишер, 2009. С. 39.