Дорогие коллеги и друзья!

В этом году журнал «Художественная культура» начинает работать с новой командой. Мы благодарим наших предшественников и, прежде всего, главного редактора журнала прошлых лет Евгения Викторовича Дукова за его значительный труд и преданность гуманитарной науке.

Итак, перед вами первый номер обновленного электронного журнала «Художественная культура». Само его название говорит о союзе и взаимодействии разных видов искусств в культуре и в обществе, то есть как нельзя точнее отражает профиль деятельности Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации.

Журнал нацелен на публикацию междисциплинарных исследований, выполненных на стыке искусствоведения, культурологии, эстетики, философии искусства, психологии искусства. Тяга к интегративным научным подходам — примета новейшего европейского искусствознания, смело использующего результаты смежных наук, не замыкающегося в герметичности узких тем.

Редакция видит журнал как живой, наполненный панорамой разноликих процессов искусства и науки, и вместе с тем — фундаментальный, проблемный, аналитичный, отвечающий рангу академического исследовательского института.

Приветствуются статьи по малоизученным проблемам самых разных видов искусств и явлений культуры. Название журнала свидетельствует о преимущественном интересе к макроанализу художественных процессов: изучению закономерностей эволюции языка искусства, теоретических проблем художественного творчества, наблюдению за пересечением интенций искусства и культуры. Это не означает, что журнал чужд детализации, изучению тонких механизмов строения конкретного произведения и несомых им смыслов. Критерии художественности, столь актуальные в современном теоретическом лексиконе, всегда вырастают из локальных примеров и художественных наблюдений.

Тематика рубрик журнала «Художественная культура» будет включать в себя такие, как: теория искусства, эстетика, история искусства, современное искусство, кино, телевидение, эстрада, электронная визуальная культура, творчество в интернете, человек в культуре, история и теория культуры, психология культуры и искусства, вопросы методологии. Вместе с тем заявленные рубрики не являются незыблемыми. Одновременно с развивающимися процессами искусства они будут обретать гибкий характер и постараются фиксировать то ценное и новаторское, что имеется в самих научных текстах. Названия рубрик будут соответствовать профилю каждого конкретного номера и отображать его драматургию.

Журнал намерен публиковать отрывки из только что завершенных и пока не опубликованных трудов, а также научные труды прошлых лет — те статьи и фрагменты монографий, которые либо остались неизданными в свое время, либо издавались малыми тиражами и нуждаются в повторной публикации ввиду своей научной значимости и самобытности.

Редакция журнала

Ключевые слова: искусство, культура, эстетика, художественное видение, психология личности.

Кривцун Олег Александрович
доктор философских наук, профессор, академик и член Президиума РАХ, заведующий Отделом теории искусства и эстетики Института теории и истории изобразительных искусств РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Москва
oleg_krivtsun@mail.ru

КРИВЦУН О. А.

Искусство как феномен культуры

Данная статья родилась как развитие одной из глав еще не опубликованной авторской энциклопедии О.А. Кривцуна «Основные понятия теории искусства». В статье рассматриваются принципы и парадоксы взаимовлияния искусства и целостного организма культуры. Открываются культурозависимые свойства искусства, которое может воплощать в той или иной степени фундаментальные представления своей эпохи о мире, системе ценностей, гармонии. По мнению автора, не существует некоего вневременного правильного художественного видения, оно меняется вместе со сложным комплексом общественно-культурных обстоятельств и психологией личности. Вместе с тем и само искусство является «автором» нового понимания мира и человека, новых идеалов и вкусов, активно участвуя в формировании концепций бытия.

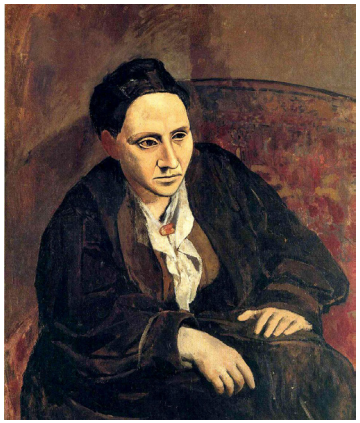
Keywords: art, culture, aesthetics, artistic vision, psychology of personality.

Krivtsun Oleg A.
Doctor of Philosophy, Professor, Academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Theory of Art and Aesthetics Institute of Theory and History of the Fine Arts of the Russian Academy of Arts, leading researcher of the State Institute for Art Studies, Honored Artist of the Russian Federation, Moscow
oleg_krivtsun@mail.ru

KRIVTSUN OLEG A.

Art as a Phenomenon of Culture

This article is the extended chapter of the author's new and yet unpublished monograph—encyclopedia "The Principal Concepts of the Art Theory". The article deals with the patterns and paradoxes of mutual influence of art and integral organism of culture. Cultural-dependent properties of art, which can embody in varying degrees the world vision, the system of values and harmony understanding, are discovered. According to the author, there is no certain, timeless correct artistic vision, it changes along with a complex set of social and cultural circumstances and personal psychology. At the same time, art itself is the "author" of a new understanding of the world and human, new ideals and tastes; art is actively participating in the formation of the concepts of being.



Илл. 1. Пабло Пикассо. Портрет Гертруды Стайн. 1906. Музей Метроплитен. Нью-Йорк

Илл. 2. Поль Сезанн. Персики и груши. 1889. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

Как известно, Пикассо был прекрасным рисовальщиком. Ранние его работы — яркое тому свидетельство. Да и позже (например, портрет О. Хохловой, 1919), когда требовал замысел, художник легко демонстрировал мастерское реалистическое письмо. В 1906 году Пикассо начал писать портрет Гертруды Стайн, своего творческого единомышленника, писательницы, мецената. Художник замыслил создать портрет в самом высоком смысле этого слова, претворить емкий образ личности. Несмотря на огромное число сеансов (свыше восьмидесяти), художнику, пользовавшемуся в этой работе традиционными живописными средствами, так и не удалось добиться нужной глубины, найти адекватное воплощение своему замыслу. Ощущение несоответствия между испытанными методами и новыми идеями побудило Пикассо уничтожить портрет и написать взамен новый в духе протокубизма. На недоуменные вопросы друзей и близких, в самом ли деле портрет похож на модель, художник ответил: *«Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь будет похож»*.

Так и случилось. Зададим вопрос: может быть, влияние окружения Пикассо было столь значительно, что смогло «навязать» современникам вкус к геометрическим формам, ломкому рисунку, острому письму испанского художника? Убежден, что вкус навязать невозможно. Особенно когда речь идет о предпочтениях не только индивида, но самой *культуры*. Вкус развивается, если новые формы рождаются на хотя бы отчасти подготовленной к этому почве. Можно сказать сильнее: *если необычный язык творца угадывает логику «коллективного воображения» эпохи*. Художник открывает новые принципы выразительности и тем самым потенцирует у зрителей новую чувственность, которая уже дремлет в «свернутом виде».

Как бы развивалось искусство, если бы не существовал Пикассо? Если бы Гертруда Стайн вдруг обосновалась в другом регионе и популяризировала бы принципиально иных художников, состоялся бы Пикассо как большой художник нового мейнстрима? Или же испанский классик «Парижской школы» сформировал бы своими опытами некую периферию, «слепой аппендикс» истории искусства?

Раздумывая над проблемой подспудного художественного вектора, нельзя игнорировать, что до Пикассо уже существовал Сезанн — как бы вопреки всему предшествующему опыту искусства. Сезанн, который с колоссальной внутренней убежденностью упорствовал в своей эстетике. Пространство его картин перенапряжено до такой степени, что на глазах кристаллизуется в конусы, квадраты, треугольники. То есть можно видеть, что после Сезанна сам воздух культуры свидетельствовал: в истории искусства *дело шло к кубизму*. Не явись Пикассо — с не меньшей решительностью выполнил бы его миссию Жорж Брак или кто-то другой. Похожий «камертон в глазу» был в это время и у Робера Делоне, Натальи Гончаровой, Мориса Вламинка.

Обобщая подобные эпизоды истории искусств, вполне правомерно утверждать, что любой крупный художник — это не просто «глагол самого себя», но и в полной мере — глас Универсума. Грандиозный перелом отношения к художнику, понимание его значительной роли

в духовной культуре явила эпоха Возрождения. Показательно, что, когда Филиппо Виллани впервые решил создать жизнеописание выдающихся людей, он включил туда и художников. «Мне должно быть позволено, по примеру античных писателей… включить сюда и художников» [12, с. 221], — пишет он, как бы оправдываясь. Раскованность, свободный дух, понимание художественного вкуса как бесценного и совершенно особого дара отличало самосознание и художников, и меценатов Возрождения. Отныне каждый творец мыслит себя вровень с титаном, центром мироздания, демонстрирующим невероятный универсализм способностей. Из маргинальной фигуры, какой являлся художник в средневековье, он попадает едва ли не в сферу социальной элиты.

Теперь художник уже далеко не всегда бравирует «неотрефлектированным» поведением своего круга, а, наоборот, в противовес экзальтированным и эпатирующим формам поведения культивирует медитативную сосредоточенность, одиночество, тишину, соединение чувственности и созерцательности. В тех же случаях, когда художник являет свои «аномалии» и «выламывается» из общего ряда (скажем, при дворе Медичи или даже при дворе папы), то возникают новые аргументы в защиту своеволия художников. Так, Козимо Медичи склоняется к тому, что *«редкие таланты — это небесные существа, а не ослы с поклажей»,* следовательно, нельзя мерить их общей меркой, а надо относиться к ним снисходительно и с пониманием.

Действительно, тонко улавливающий вибрации нарождающихся типов мироощущения в культуре творец убежден, что видит дальше и чувствует глубже своих современников. И что способы восприятия в культуре в перспективе разовьются именно в том направлении, которое он остро чувствует уже сейчас.

* * *

Непонимание близких и неколебимое упорство творца. Сколько жизненных трагедий хранит история искусства, полная примеров таких конфликтов. Инерция общественных вкусов — это властная сила, в значительной мере направляющая вектор творческого процесса. И все же крупный художник между такими стимулами творчества, как «желание нравиться» и «требование вкуса», всегда остается верен последнему.

Илл. 3. Анри Матисс. Женщина в фиолетовом пальто. 1937. Чикагский художественный институт. США

Хорошо известно высказывание Анри Матисса: «Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы». Французские авангардные художники первой трети XX века много натерпелись от обывателей. Но при этом проницательный Матисс видел, как одновременно мощным накатом вторгались в постижение новоизобретенных форм творчества окружавшие его дизайнеры, стилисты, конструкторы одежды, мастера интерьеров, авторы модных новинок мебели, изобретатели форм автомобилей, теплоходов, словом, всей культурно-прикладной пластической, визуальной среды, окружающей человека.

Приведенные примеры — одно из свидетельств того, что искусство обладает сильными культуротворческими возможностями. Нити влияния в данном случае идут *от искусства к культуре*. Культура понимается нами как *способ деятельности человека и изменение его через результаты этой деятельности.* В этом определении присутствуют три важных для исследователя компонента: 1) культура как способ творчества, как способ мышления, как способ поведения человека; 2) культура как совокупность результатов деятельности, совокупность всего созданного человеком, как корпус важнейших гуманитарных ценностей; 3) культура как способность менять человека, поднимать

его на иные ступени, как умение рукотворных произведений создавать такую ментальную среду, которая определяет эволюцию человека.

Весьма существенно и обратное влияние — но об этом позже.

Модификация языка искусства, учитывая сказанное, не может рассматриваться в первую очередь с точки зрения решения чисто художественных проблем. Способы художественной выразительности крепко спаяны со способом бытия человека разных эпох, его культурным самосознанием. Существует такое понятие, как «культура воображения эпохи», одинаково значимое как для искусства, так и для культуры. Особенно часто с таким наблюдением сталкиваются исследователи, занимающиеся вопросами атрибуции произведений искусства. Показательны в этом отношении выводы исследования К. Фолля «Опыты сравнительного изучения картин» [11], в основу которого легли материалы занятий художественно-исторического семинара Мюнхенского университета.

Принцип симметрии, устойчивости, тектоники, исторические вариации этого принципа в истории всегда отражали «аксиоматические» взгляды на то, как понимался и осмыслялся человек, демонстрировали существенные сдвиги в культуре восприятия. Неслучайно в живописных произведениях Возрождения утвердился принцип классической симметрии: главное действующее лицо помещалось в центр произведения, специально отрабатывались приемы, обеспечивавшие композиционное равновесие. Этот принцип как нельзя лучше отразил общекультурные установки той эпохи: добиться в живописном изображении иллюзии действительного мира и постараться превзойти его совершенство художественными средствами. Картина трактовалась как окно, распахнутое в мир. В связи с этим переход от классической симметрии (или классической пирамидали) Возрождения к *диагональной композиции* в конце XVI — начале XVII в. не был произвольным, а знаменовал собой правомерность возникновения *точки зрения* на живописное полотно, отход от имперсональности средневековья. Данное обстоятельство свидетельствовало о сознательном подчеркивании того, что *картина является результатом субъективного восприятия художника,* что зритель, как и художник, может свободно менять точку зрения и не обязан непременно останавливаться напротив центральной оси действия.

Илл. 4. Рафаэль. Голова апостола. Рисунок. 1520. Частное собрание

Когда речь заходит о сложных опосредованных связях произведения искусства с породившей его культурой, можно обнаружить и *культурозависимые* свойства искусства. Они проявляются в тех случаях, когда образный и композиционно-языковой строй произведений несет на себе отпечаток фундаментальных культурных ориентиров, господствующих представлений о мировом порядке. Подобных примеров немало. Можно сослаться на замешательство, которое внес в культурное и художественное сознание современников Н. Коперник. Потрясшая всех идея о том, что Земля не является центром Вселенной, породила разные формы переживаний. Естественно, что такое грандиозное открытие не могло не повлиять и на способы пространственного построения в изобразительном искусстве. Способы воплощения пространства стали одной из главнейших художественно-культурных проблем в искусстве того периода. Из пространства статического оно превратилось в пространство со всевозрастающей кривизной, динамическое и напряженное. Эволюция художественного видения того времени выразительно проявилась в творчестве П. Брейгеля. Обратим внимание на хрестоматийный пример: Брейгель несколько раз писал картину на сюжет «Вавилонская башня». Любопытно и, очевидно, не

случайно, что в позднем варианте этой картины (из музея Бойманс ван Бойнинген в Роттердаме) Брейгель придал башне еще меньшую устойчивость по сравнению с башней 1563 г. с легким наклоном (Венский музей истории искусств).

Большую загадку как для современников, так и для исследователей представляет картина П. Брейгеля «Падение ангелов» (1562 г., Брюссельский музей). Это произведение располагается как бы на рубеже двух художественных эпох. В нем, с одной стороны, характерный для его современников и предшественников сюжет, а с другой — сильный и странный контраст по отношению к возрожденческому художественному опыту. В картине нет ни равновесия, ни целого в том понимании, как оно сложилось в Ренессансе; все действие вовлечено в водоворот кружащихся, фантастических существ, в котором отсутствует точка опоры. Изображены не классические обнаженные тела, как было принято, а невероятные гибриды, выходцы из ночных кошмаров, люди-маски, бесплотные и сверхъестественные фигуры. По мнению австрийского аналитика искусства Отто Бенеша, это

Илл. 5. Питер Брейгель (старший). Падение ангелов. 1562. Брюссельские королевские музеи изящных искусств

полотно — взгляд мыслящего и вдумчивого человека на великую жизненную суету, на муравьиную жизнь людей. Человек на картине воспринимается Брейгелем «как часть безликой массы, подчиненной великим законам, управляющим земными событиями, так же как они управляют орбитами земного шара во Вселенной. *Содержанием Вселенной является один великий механизм.* Повседневная жизнь, страдания и радости человека протекают так, как предвычислено в этом человеческом механизме» [1, с. 142].

Это властный и целостный охват жизни того же ряда, который мы находим и у современников Брейгеля — Рабле и Шекспира. Такое представление о мировом порядке, очевидно, опосредованно связано с получившей распространение идеей механизма Вселенной, проникшей в тот период одновременно в философские системы Т. Кампанеллы, Дж. Бруно и объяснявшей судьбу человеческого рода через подчинение тем же механизмам, которым подчинена и Земля, и небесные тела.

Приведенные примеры трансформации художественного видения показывают, что подчас неожиданные парадоксы в развитии художественной формы отражают глубоко обусловленные сдвиги в фундаментальных культурных представлениях. Провести параллели между культурной онтологией сознания эпохи и ее специфическими художественными измерениями всегда нелегко, но возможно. Когда удается ощутить эти точки соприкосновения, то перед нами раскрываются признаки, олицетворяющие культуротворческую активность искусства.

Заметный вклад в разработку понятия художественного видения внес еще один представитель немецкой школы искусствознания Адольф Гильдебранд. В книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» ученый ставил перед собой задачу проследить эволюцию живописи с точки зрения архитектонической, понимая ее как изучение способа построения целостной формы. Гильдебранд подчеркивал, что главным признаком такого рода анализа должен быть историзм, а не описательность. Художник может не отдавать себе отчет в предопределенности его лексики устойчивым художественным видением эпохи, «инстинктивная потребность создать из кусков пережитого нами некоторое целое творит и распоряжается отношениями непосредственно из себя, как музыка».

Вместе с тем Гильдебранд утверждает, что, в зависимости от общей ориентации культуры, всегда именно та, а не иная проблема выступает на передний план творчества и разрешается как главная. Исследователь много внимания уделяет тому, чтобы подчеркнуть историзм типов художественного видения, которые выступают результатом не просто восприятия, а именно переработки восприятия с определенной точки зрения. Однако решение этой сложной проблемы культурно-художественной эволюции формы Гильдебранд видит в том, чтобы разделить все ее исторические модификации на «правильные» и «неправильные». Ученый склоняется к взгляду на художественный процесс как на подготавливающий и вырабатывающий всем своим развитием некие *всеобщие законы художественной формы*. То есть все известные исторические типы видения в своем чередовании служили как бы ступенями к некой абсолютной форме с ее совершенной композицией, оптимальным взаимодействием контрастов и т.п. По мнению Гильдебранда, существует такой тип плоскостного изображения в живописи, который дает иллюзию представления полной формы предмета, и это свидетельствует о «строгой закономерности, поскольку именно определенное представление формы является для всех смотрящих необходимым следствием определенного плоскостного впечатления» [3, с. 16].

В самом деле, наблюдается ли в истории изобразительного, музыкального искусства, литературы подобное поэтапное восхождение ко все более емкой и абсолютной форме? В отдельные исторические периоды искусство действительно видело свою задачу в «возделывании» возможностей художественной иллюзии, пыталось соревноваться с убедительностью внехудожественных форм. Однако установки на жизнеподобие как высшую цель искусства всегда были недолговечны. Достижение средствами литературы, живописи, театра максимального чувства телесности, вещественности, осязаемости не означало приближения к конечным целям искусства. Вслед за достигнутыми результатами наступала эра новых экспериментов, поисков, открытий под знаком иных целей. По этой причине невозможно вести речь о каком-либо вневременном «правильном» художественном видении в истории искусства, равно значимом для любых его этапов. Нормативность концепции Гильдебранда контрастирует с принципом историзма, положенным им в основу своего исследования.

Можно было бы не останавливаться подробно на такой точке зрения, если бы она не была и сегодня достаточно распространенной. Рядового человека, увы, чаще всего пленяет в искусстве «похожесть, узнавание, великолепная иллюзия». Возможность абсолютизировать представления, актуальные для человека той или иной культуры, всегда оказывается соблазнительной. Очень точно о таком заблуждении сказал в свое время В.А. Фаворский: «Бытует мнение, что есть, мол, правильный, точный, объективный, так называемый академический рисунок. Он некомпозиционен, он просто точно передает натуру. Композиция же является после, как некоторое более или менее произвольное украшение рисунка… Такой взгляд представляет, следовательно, рисунок как точную передачу действительности и композицию как особый процесс, почти что трюк, меняющий это объективное изображение в художественно интересное. Взгляд этот самоочевидно ложен…» [9, с. 1]. Любые исторические типы художественного видения не могут быть оценены как звенья на пути к некоему «классическому способу представления», а должны быть приняты как самобытные модусы, выразившие ментальность своих культур через специфическую художественную целостность, которая имеет самоценное значение. Различие разных типов художественного видения — это различие не достоинства, а различие разных культур с иным взглядом на мир.

Мы уже упомянули о доминанте, которая и сегодня фокусирует большую часть массового интереса к изобразительному искусству. Имя этой художественной потребности по-прежнему, как и во времена оны — «сладость иллюзии и умеренности». Очень уж сильна инерция получения удовольствия от узнаваемого, того, что открывается без усилий, легко, само собой. Об этом зачастую свидетельствуют даже приоритеты художественной и интеллектуальной элиты. Так, академик живописи, известный русский портретист середины XIX века С.К. Зарянко в свое время не раз повторял: «Если портрет и оригинал будут неразличимо схожи, то торжество живописи будет в этом случае пределом». М.Е. Салтыков-Щедрин, в свою очередь, также предпочитал воспринимать живопись глазами «простого зрителя»: «я рад этому, потому что очень искусно написанных картин не понимаю и требую, чтоб художник относился ко мне доступным для меня образом, вводил бы в этот мир так же просто и естественно, как я вхожу в собственную квартиру» [8, с. 347].

Подобная абсолютизация «узнаваемого» как единственной ценности живописи достаточно распространена в разных культурах. Если двигаться по этой логике и создавать исключительно произведения, *удобные* для зрителя, художник быстро опустится до штампов. В таких случаях зрительский опыт входит в противоречие с непременным условием обновления художественного языка как способа его адекватного существования в культуре. Ортега-и-Гассет говорил, что художественный успех подлинен, если не обеспечен шантажом мелодраматизма. Увы, обывателю легче понять и принять как раз мелодраматическое — близкое, родственное, повседневно-знакомое. Если восприятие искусства эксплуатирует только момент *узнавания* — творческий потенциал произведения невелик.

Конечно же, нет ничего постыдного в том, чтобы получать «непосредственную радость» от искусства. Катарсис, художественное переживание, удовольствие — классические составляющие восприятия. Однако обыватель застревает именно на гедонистическом интересе к красивой, привлекательной, с интересным сюжетом картине, которая входит в него, повторяя слова М.Е. Салтыкова-Щедрина, «просто и естественно». Сторонится необходимой мобилизации сил, распознавания нового типа художественности.

В связи с темой нашей статьи важно отметить: обыватель не нуждается в искусстве в качестве «*феномена культуры*». Он приучен к знакомым композиционным приемам, ценит классические приемы сфумато, лессировки, валерности цвета. Обычный зритель уверен в том, что в изобразительном искусстве существует незыблемый арсенал веками сформировавшихся приемов, которые и выражают зерно, сущность этой формы творчества. В лексикон некоторых учебных программ художественного образования даже входит понятие цветовой толерантности. В свете вышеизложенного хочу утверждать: никакой *цветовой толерантности* не существует. Это — нормативное ограничение, которое, полагаю, неприемлемо даже для обучения юных художников. Синий цвет, когда требует задача художественной выразительности, может сопрягаться не только с голубым или фиолетовым, но и с коричневым, и с бежевым, обретать совершенно нетрадиционные сопряжения. Точно так же и на счет «абсолютного типа композиции». Она может быть и намеренно накрененной

Илл. 6. Никола де Сталь. Футболисты. 1952. Частное собрание

(Э. Кирхнер), и катящейся (Никола де Сталь), и многоосевой (ряд работ М. Шагала), что только умножает экспрессивность формы.

Постижение незнакомого требует от зрителя встречного движения, но к этому, увы, готовы не все. Неклассический язык искусства несет в себе некую *шероховатость* письма, противостоящую отполированным временем формам. Он истинен там, где противостоит всему общеизвестному, закругленному, смягченному. Поэтому очевидно, что натяжения и конфликты между новыми языками искусства, зондирующими скрытые спектры человеческого, и той мерой антропности, которая понятна обществу, очевидно, будут всегда.

* * *

Наблюдения над постоянными взаимовлияниями искусства и культуры в истории постепенно привело к сложению специального междисциплинарного направления — *культурологии искусства*. К настоящему времени в этом научном фарватере в мире издано

огромное количество исследований. Большой вклад в интерпретацию художественных форм не только как воплощений внутреннего мира творца, но и как явлений культуры внесли Немецкая и Венская школы искусствознания, работавшие в первые десятилетия двадцатого века: Адольф Гильдебрандт, Генрих Вельфлин, Карл Фолль, Отто Бенеш, Макс Дворжак и многие другие их соратники.

В искусствознании были широко подхвачены идеи Макса Дворжака о возможности и необходимости создания «*истории искусства без имен*» — то есть художественной истории через панораму смены типов художественного видения, в своих ритмах соразмерных эволюции культурных парадигм, смены картин мира, состояний сознания, господствующего менталитета. Все перечисленные понятия — из арсенала культурологии, но сегодня они прочно вошли и в лексикон искусствоведов.

Еще в 1860-е годы весьма похожие взгляды отстаивал и русский ученый А.Н. Веселовский: ему представлялось, что всеобщая история литературы и должна стать историей культуры [2, с. 389]. Подобную же идею развивал искусствовед и художник Игорь Грабарь, утверждавший, что «история искусств, понятая широко, почти превращается в историю культуры» [7, с 145].

Новые исторические подходы в познании *взаимопроникновенности* истории культуры, истории искусства, истории науки, этики, религии предложила авторитетная французская Школа Анналов (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель, Робер Мандру, Ле Гофф, Андре Бюргьер), работавшая начиная с двадцатых годов прошлого столетия. Представители этой школы активно ломают герметичность отдельных форм духовной деятельности, обнаруживают непрерывную и взаимообогащающую филиацию идей в культуре, воссоздают, благодаря этому, целостную картину форм психической пластичности человека в истории.

На этих путях возник и развивается словарь *«тотальной истории и культуры»*, новые подходы, интегрирующие все разнообразие духовных практик, в которых ключевую роль играют такие понятия, как *менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные иерархии, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи,* имеющие самое прямое отношение к познанию глубинной природы художественного творчества и его эволюции. Традиционные культурологические подходы, ограничивавшие свой предмет лишь анализом событий одного ряда — художественных, научных, социальных, политических — после утверждения методологии Школы Анналов в науке неизбежно стали подобны «сундуку для хранения фактов», обрекали себя на отсталость и провинциализм.

Таким образом, взгляд на искусство как феномен культуры утвердился через непростые перипетии усилий искусствоведов и культурологов. Со временем возникло исследовательское направление, выявляющее общекультурные истоки процессов художественного творчества, художественного восприятия и исторического бытия произведения искусства. В современном искусствознании можно обнаружить разное понимание роли, которую играют внешние (культурный менталитет, картина мира) и внутренние (художественная традиция, самодвижение искусства, обновление приемов языка) факторы в исторических судьбах и ментальном наполнении искусства. При этом много раз в стремлении отгородиться от вульгарно-социологических приемов анализа художественной эволюции наука об искусстве настаивала на определяющей роли «внутрихудожественных мутаций», призванных объяснить причины возникновения новых форм в искусстве.

Вместе с тем художественно образованный человек способен в постижении связей и отношений элементов языка произведения искусства не только черпать художественное наслаждение, но и обнаруживать чрезвычайную глубину *культурного* смысла. «По ту сторону» художественного текста всегда угадывается определенный *образ человека, тип мироощущения эпохи*, или, другими словами, присущая произведению культурная доминанта. Это свидетельствует о том, что в любые исторические периоды произведение искусства оказывается сформированным влияниями как «изнутри», так и «снаружи», выступает носителем *«умственной оснастки»* и *«интеллектуального инструментария»* эпохи. Более того, в каждом конкретном случае трудно указать на источник новых культурных ориентиров, претворенных в данном произведении: не только картина мира и общие ментальные установки, но и сама лабораторность художественного процесса (феномен творческой робинзонады), его самодвижение способны генерировать и культивировать новые типы реакций, представлений, вкусов, идеалов. Таким образом, само искусство нередко

способно выступать фактором сложения новых общекультурных представлений, и в этом его возможности безграничны.

В Европе середины XIX — начала XX столетия воцарились новые формы живописного письма: импрессионизм, символизм, экспрессионизм, модерн, кубизм и другие. Эти практики также явились «броском в будущее». Столь решительный акцент на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» демонстрировал уже не столько манифестацию индивидуальной оригинальности, сколько стремление насладиться *природно-чувственными энергиями* вне любого идеологического наполнения, раскрыть витальную силу бытия, воспринимать не привнесенные извне смыслы, а переживать через живописный язык и текстуру картины саму субстанцию природы: похожую на сияние драгоценных камней или шероховатую кору дерева, на зернистую гальку, на водную рябь, песчаный нанос и т.п. Таковы, в частности, картины импрессионистов, радующих глаз исследованием материальных субстанций и структур, бесцельных игр со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов» эпох и культур, как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций стали считаться сомнительным занятием. Вновь в истории искусства произошло то, что принято обозначать «*культура и взрыв*». Импрессионисты созидали новую художественную реальность, проявляя недюжинную творческую волю, шокируя обывателя, но вместе с тем, наделяя нас новым зрением и в значительной мере преобразуя собственные вкусы и взгляды на природу и возможности искусства, возможности художественной формы.

Показательные примеры постепенного обнаружения собственного, «своего» в первоначально «культурно чуждом» можно увидеть, к примеру, у русского коллекционера новой западной живописи Сергея Щукина. Приобретая картины, он много раз сомневался, подолгу взвешивал свои решения, а зачастую даже бывал в шоке от собственных приобретений. Известно, что, купив у Матисса два панно («Танец» и «Музыка»), Щукин по возвращении в Москву раздумал, дал в Париж телеграмму с сообщением, что он отказывается от покупки одного из них, а именно — панно «Музыка». В ответ коллекционер получил уведомление, что это панно уже погружено, движется к адресату и расторгнуть сделку невозможно.

Прошло почти полгода. И вот, в конце 1910 года, после приобретения панно «Танец» и «Музыка» Щукин пишет Матиссу: «Я начинаю с удовольствием смотреть на ваше панно «Танец», что касается «Музыки», то это придет». Еще не привыкший к своему новому приобретению, Щукин жаловался князю С.И. Щербатову, что, оставаясь наедине с панно, ненавидит их, борется с собой, чуть не плачет, ругая себя, что купил их, но с каждым днем чувствует, как они больше и больше «одолевают» его. «С картиной жить надо, чтоб понять ее. Год надо жить по меньшей мере. У меня самого бывает: иного художника несколько лет не признаешь. Потом открываются глаза. Нужно вжиться. Очень часто картина с первого взгляда не нравится, отталкивает. Но проходит месяц, два — ее невольно вспоминаешь, смотришь еще и еще. И она раскрывается. Поймешь и полюбишь. Матисс для меня выше, лучше и ближе всех» [5, с. 94], — записал Щукин в 1911 году.

Важно, что такой диалог не проходит бесследно. Человек, полюбивший то, что казалось ему с первого взгляда не привлекающим, обнаруживает новые грани своей чувствительности, сам впоследствии становится богаче, больше себя, не равен себе предыдущему.

* * *

Истолкование искусства как феномена культуры позволяет объяснить сложные научные проблемы: истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления одновременно в разных видах искусства; единые композиционные приемы в художественных произведениях обществ, никогда не вступавших в прямое взаимодействие, и др. Таким образом, можно обнаружить множество «капилляров» как прямого, так и обратного влияния между особыми состояниями культуры и процессом формообразования в искусстве. Не зря, в частности, исследователи барокко говорят не только о художественном стиле барокко, но и о «культуре барокко» и даже о «человеке барокко». Настроения культурной динамики, виртуозности, чрезмерности, мистичности, живописности, страстности, как и подобная пластика, были достоянием не только изобразительных искусств, но и театра, литературы, архитектуры.

Узловые ментальные доминанты каждого типа культуры формируют систему объясняющих ее категорий. При этом через грани любых актуальных форм творчества просвечивают главные качества данной эпохи как *целого*. Человека исторического, по словам Л. Февра, можно притянуть к делу за что угодно — за ногу, за руку, а то и за волосы, но едва начав тянуть, мы непременно вытянем его целиком [10]. Даже «осколочные» художественные памятники эпохи, будь то пейзаж, натюрморт или портрет, способны демонстрировать нам всю полноту ментальных состояний этой эпохи, ее вкус, предпочтения и всю тонкую метафизику.

Тот факт, что пространство искусства не является областью коллективного, безличного воспроизводства культурных стереотипов, а есть результат творчества, имеющего индивидуальное авторство, предполагает возможность вызревания и рождения на его территории таких культурных вариаций, которые могут не являться достоянием функционирующих общественных форм культуры. Искусство, таким образом, способно не только восходить к базовым для данной культуры категориям, но, как уже было отмечено, также и продуцировать собственные духовные смыслы, генерировать новые ценности, способно переориентировать общественную психологию и сознание.

Искусство нередко *превосходит уровень наличной культуры общества*. В этом смысле художественное творчество хотя и воспроизводит разнообразные виды деятельности, как они устоялись в том или ином типе культуры, но не дублирует эти виды деятельности, не замещает их. Потому любая уникальная художественная реальность является порождением новых интуитивных, интеллектуальных смыслов, эмоциональных состояний, а значит и новой духовности, по своему содержанию могущей не совпадать с объемом наличной духовной культуры общества и, более того, выступать в известном смысле ее *генофондом*. Так, С.М. Даниэль, осуществляя художественный анализ картины в искусстве XVII века, показал, что «живопись XVII столетия выступала фактором сложения самой культуры, что Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес и другие мастера, создавая живописные композиции, соучаствовали в то же время в созидании той грандиозной исторической картины, которую мы называем теперь их эпохой» [4, с. 169].

Илл. 7. Рембрандт. Ночной дозор. 1642. Государственный музей Амстердама

Таким образом, «силовое поле» каждого типа менталитета есть сложная совокупность и напластование духовного творчества разных видов, включающее как осознанные, так и бессознательные аспекты… Каждый вид духовного творчества вносит в состав менталитета собственный «взнос», отражающий становление новой картины мира, всей полноты мироощущения современников — сложный синтез процессов взаимообогащения искусства и науки, морали, философии, религии, политики. Между сложившейся культурной доминантой и конкретной практикой искусства располагается то, что можно обозначить как определенный *тип творчества*, формирующийся на каждом этапе истории. Так, к примеру, Винкельман считал возможность интерпретировать всю европейскую культуру как чередование принципов *классицизма* и *барокко*. На смену архитектонике аполлонического типа творчества всегда следует чрезмерный дионисийский

тип и наоборот. Эти взгляды, как известно, были развиты Фридрихом Ницше, а затем и Генрихом Вельфлиным.

Понятие типа творчества определяют глобальные механизмы культуры и искусства; в нем аккумулируются культурно-психологические установки, исторически локализованный арсенал стилевых, лексических, смысловых измерений искусства. Эти свойства искусства принято называть *культурозависимыми*. Подобно иным формам культуры, искусство в одном отношении *преодолевает* наличный человеческий опыт, в другом — *олицетворяет* сам этот опыт. Безбрежность художественного содержания, способность произведения искусства порождать своими образами новый объем смыслов, отмечается как возможность искусства осуществлять *культуротворческие* (или культуросозидающие) функции.

Обращаясь к изучению взаимодействия искусства и культуры в историческом контексте, необходимо учитывать своеобразие художественно-духовного, проявляющееся не только в *адаптации* наличных состояний культуры, но и в *продуцировании* новых идей, умонастроений, склонностей, вкусов. Искусство — это зачастую бросок в будущее, прорыв в то, что еще не осознанно, но предощущается. В отличие от функциональности науки, выступающей в качестве *средства,* искусство — это деятельность, имеющая *цель в самой себе*. Поскольку вся полнота духовных потребностей человека далеко не сводится только к потребностям познания, искусство откликается на эту полноту изобретением множества жанров, ориентированных *на весь мыслимый спектр потребностей человека*. Дифференциация видов и жанров в истории развития искусства есть, таким образом, не что иное, как ответ на возрастающее разнообразие и сложность духовной жизни человека.

Отсюда критерий «культурности» искусства не может сводиться только к мере его воздействия на процесс обогащения познавательных способностей человека. В самом общем виде решение вопроса о взаимосвязи общекультурного и художественного таково: на каждом историческом этапе *границы искусства шире понятия культуры в той мере, в какой художественно претворенные способы самоосуществления человека превосходят общепринятые нормы данной культурной эпохи*.

Таким образом, противоречивое положение искусства в системе духовной культуры вызвано его двойственностью, амбивалентностью: с одной стороны, искусство *есть элемент наличной культуры*, и в то же время оно находится *вне ее*. Подобное положение искусства можно наблюдать и на примере отдельных произведений. Так, исследователи не раз задавались вопросом — опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» есть принадлежность отечественной культуры 1930-х годов (когда она была создана) или же это достояние отечественной культуры 1960-х годов (когда она была принята, поставлена в Большом театре и социально адаптирована)?

Критерий отнесения художественного к культурному, таким образом, не является неизменным на протяжении истории. Он изменяется по мере того, как расширяются представления о формах человеческой деятельности, относимых к области легализованного, общепринятого, адаптированного.

История искусств не раз демонстрировала, как табуированные формы художественной деятельности, составляющие особую субкультуру той или иной эпохи, затем обнаруживают себя в качестве

Илл. 8. Эгон Шиле. Женщина, сидящая с согнутым коленом. 1913. Музей Альбертина. Вена

ведущих тенденций и направлений последующей эпохи. В руках зрителей всегда, как правило, *уже известные* измерения и представления о свойствах искусства. На этой «опробованной» основе легко выносить размашистые критические приговоры новым и непонятным художественным явлениям. Можно вспомнить, к примеру, что не раз в истории отвергались произведения, претворяющие новые формы чувственности. Такую судьбу в XX веке имели живописные произведения Эгона Шиле (1910-е годы), много лет не допускавшиеся на выставки; роман Генри Миллера «Тропик рака» (1934), первоначально запрещенный цензурой в нескольких странах; кинофильм «Империя страсти» (1978, режиссер Нагиса Осима). Противоречивое отношение вызвали и продолжают вызывать кинофильмы «Последнее танго в Париже» (1972, Бернардо Бертолуччи), «Чтец» (2008, Стивен Долдри), «Стыд» (2011, Стив Маккуин) и многие другие. Вместе с тем история искусства учит, что не стоит спешить относить *за* границы искусства то, что не вписывается в уже знакомые критерии.

Все это объясняет неоднородность содержательных процессов в искусстве даже в рамках культуры одного типа. В синтезе художественно-духовных процессов всегда можно обнаружить различие, в тенденции — контртенденцию, рядом со столбовой дорогой художественного творчества — побочную, рядом с устойчивыми языковыми формулами — неясную коллективу художественную лексику. Именно культурная «всеохватность» и даже культурная «избыточность» искусства способствует тому, что оно чаще других форм духовного творчества выступает своего рода культурной ретортой, способной к осуществлению диалога и общения разных эпох.

Наслоение культурных практик является причиной того, что с развитием истории возрастает *уровень энтропийности* (избыточности) элементов, входящих в состав конкретного типа культуры. Если в античности культурной почвой искусству служил миф, то в последующие эпохи, обретая иной культурный инвентарь, художественное творчество может продолжать пользоваться уже опробованными приемами, актуализируя художественно-выразительные средства ушедших времен. При этом на каждом более позднем этапе развития *возрастание количества противостоящих друг другу элементов в культуре одного типа* может быть истолковано как закономерность. В определенный момент, когда совокупность конкурирующих взглядов, психологических установок, мировоззренческих теорий достигает новой плотности высокого качества, происходит взрыв. Культура Большой истории, как и художественная культура, получают мощное ускорение и невиданные доселе темпы развития.

На каждом новом, более отдаленном историческом этапе наблюдается все большая избыточность противостоящих элементов. Когда в художественном творчестве оказывается невозможным пользоваться уже опробованными формулами, игнорирующими новые накопления, рождаются новые языки искусства. Реагируя на новые культурные вызовы, искусство активно включается в созидание *художественной целостности нового типа,* способной вобрать в себя более сложный и противоречивый содержательный комплекс.

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек научается проигрывать новые модели сущего и его связей, по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом — обратное креативное влияние художественных поисков неклассического искусства. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности *гештальта* — то есть схватывания в единую структуру первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке — когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ее голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека. Развивает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного сознания. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение *ацентричного мира.* При этом гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», укорененную в привычных языковых формулах, новое творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности — совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох, феномен «открытой формы» — отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Гийом Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказал такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний — размазывал на четыре строфы». То же самое происходит и в модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это — фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии.

И когда мы говорим о таких новейших языках искусства, как бриколаж, открытая форма, дословность, мультирецепция, симультанность — то оцениваем эти способы выразительности как важные художественные эквиваленты уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть видим в них новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Постижение незнакомого требует от зрителя встречного движения, но к этому, увы, готовы не все. Неклассический язык искусства несет в себе некую *шероховатость* письма, противостоящую отполированным временем формам. Он истинен там, где противостоит всему общеизвестному, закругленному, смягченному. Поэтому очевидно, что натяжения и конфликты между новыми языками искусства, зондирующими скрытые спектры человеческого, и той мерой антропности, которая понятна обществу, очевидно, будет всегда.

* * *

В самоуглублении и самопознании духа, который являет процесс художественного творчества, всегда выражается изначальная потребность искусства не удовлетворяться явным, видимым, а искать и открывать в вещах и явлениях скрытые связи и отношения. Ощущение того, что горизонт постоянно расширяется, открывая новые и новые пространства, заставляет искусство активно вторгаться в эти сферы. Усилие искать и открывать в явлениях «неожиданное и неизбежное», ведет к тому, что возникновение альтернативной культурной оппозиции первоначально выражается в виде смены одной художественной эпохи другой, то есть проявляет себя через закон *отрицания отрицания*. Действие этого закона наблюдается и в случае смены одного общеевропейского художественного стиля другим. Позже, с началом XVII века, дифференциация и углубление духовной жизни приводит к противоборству *внутри одной культурной эпохи*, и таким образом может быть понята в большей мере как действие закона *единства и борьбы противоположностей*.

Действительно, начиная с XVII века, каждый этап культуры ознаменован уже не абсолютным господством или соподчинением, а *параллельным и равноправным развитием нескольких художественных стилей*. Этот факт — чрезвычайно важное обстоятельство для культурологического анализа искусства. В этом явлении находит свое реальное воплощение разветвленность духовных потребностей, известная состязательность духовных поисков и открытий. Барокко и классицизм не сменяют друг друга, а сосуществуют одновременно, параллельно. Феномен своеобразного контрапункта стилей особенно усиливается в *переходные эпохи*, когда такое сочетание больше походит не на взаимодополнительность, а на эклектику.

Как показывает новоевропейская история, ситуация одновременной множественности и противостояния духовных поисков является сущностной потребностью развивающейся культуры и искусства. Состояние культурной избыточности и многогранности направлено не только на удовлетворение растущего многообразия духовных интересов, но и провоцирует возникновение новых интересов, как бы тренируя диалектику восприятия и мышления, побуждая человеческую психику к выявлению скрытых связей и взаимодополнительностей бытия.

В развитии подобной гибкости и мобильности художественного творчества через изобретение и культивирование новых художественных форм противоречивого единства проявляет себя особая гуманистическая природа искусства, преследующая не только цели

приспособления человека к окружающему миру (т.е. в широком смысле осуществление целей познания), но и озабоченная задачами *эмоционального насыщения человека, созидания благоприятной среды и условий для его свободного духовного самочувствия.* Искусство тем самым заинтересовано не только в осуществлении адаптивной функции, но и в том, чтобы разрушать автоматизм восприятия, утверждая отношение к существованию незыблемых норм как к мифологеме. Собственно, в этом и состоит так называемая «культурная типичность искусства». Искусство равновелико понятию творчества. Творчество же есть способность созидать новое, *то, что еще не существовало*. В самой природе творчества — способность автора *выходить за границы самого себя и за пределы данного мира.*

Именно по этой причине в артхаусном искусстве художественное претворение всегда непредсказуемо, в нем отсутствует конвенциональность, присущая «формульному миру», оно требует удержания и совмещения в памяти многих ассоциаций, чувствительности к тонкой нюансировке. В результате восприятия артхаусных произведений живописи, литературы, театра многие проблемы могут остаться нерешенными, стать источником новой неопределенности и беспокойства для человека. Массовый зритель хочет «прикрыть» незнакомое. Обыватель никогда не согласится признать внутри своего сознания и бессознательного существование противоречивых, неадаптированных свойств психики, которые открывают ему новые произведения. Знаток, напротив, хочет открыть незнакомое, не боится признать весь спектр действительно существующим *внутри него*.

С этих позиций понятно довольно резкое высказывание много размышлявшего на эту тему мудрого Томаса Манна: «Кто разгадает суть и стать жизни в искусстве? Кто поймет, как прочно сплавились в ней самообуздание и необузданность? <…> Наш мастерский стиль — ложь и шутовство, наша слава и почет нам оказываемый, — вздор, доверие, которым нас дарит толпа, — смешная нелепость, воспитание народа и юношества через искусство — не в меру дерзкая, зловещая затея. Где уж быть воспитателем тому, кого с младых ногтей влечет к себе бездна» [6, с. 214]. Действительно, в мучительном горниле творчества переплавлены необузданность и самообуздание. Страсть и культура. Инстинкт и чувство формы. Художник не знает прикрепленности к раз найденному. Хочет прорваться за открывшиеся горизонты. Да, его влечет бездна. Не будем скрывать: в совокупности своих образов и выразительных средств новое искусство оказывается весьма проблематичным, «неудобным» для прямых воспитательных целей, где требуется внятность и недвусмысленность. Адекватно поймать интенции, излучаемые сложным художественным объектом, и верно оценить их способен человек, хорошо владеющий способностью прочтения художественных опосредований. Иначе: процесс творчества — это всегда рискованное занятие.

Сегодня особенно остро мы реагируем на все то, что несет на себе отпечаток гламура, глянца. Если человеку трудно найти внутри себя точку равновесия, то и искусство тоже — не должно лгать, не должно искусственно смягчать и «подрессоривать». В нынешней культуре искусство сторонится отполированных временем форм. Сегодня чаще всего произведение должно тебя «процарапать», чтобы пробудить искреннюю, заинтересованную реакцию. Опыт восприятия искусства учит, что в человеке существуют *ступени органического,* то есть возможности внутреннего роста, прямо влияющие на постижение языков искусства.

Словом, к диагностике и оценке «культуртрегерских» способностей искусства надо относиться с большим вниманием. Ведь в то время, когда философия ищет истину, искусство уже заключает ее в самом себе.

Список литературы:

1 *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство XXI век, 2014.

2 *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940.

3 *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Логос, 2011.

4 *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. М.: Искусство, 1986.

5 *Демская А., Семенова Н.* У Щукина, на Знаменке… М.: Арена, 1993.

6 *Манн Т.* Собр. соч. в 10 тт. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959–61. Т. 10.

7 *Подобедова О.И.* Игорь Эммануилович Грабарь. М.: Советский художник, 1964.

8 *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. М.: Художественная литература. 1965–77. Т. 6.

9 *Фаворский В.А.* О композиции // Искусство. М., 1933. № 1/2.

10 *Февр Л.* Бои за историю. М.: Наука, 1991.

11 *Фолль К.* Опыты сравнительного изучения картин. М.: Издание Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916.

12 Cronica G. Villani: con le continuazioni di M. e F. Villani. Torino, 1979.

Ключевые слова: «закадровое» и «заэкранное» пространство, визуальное и вербальное, зритель и читатель, медиацентризм и литературоцентризм, «смысловая неопределенность».

Кондаков Игорь Вадимович
доктор философских наук, профессор РГГУ, ведущий научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ikond@mail.ru

КОНДАКОВ И. В.

Культурная семантика «заэкранного» пространства

Настоящая статья посвящена актуальным проблемам изучения экранной культуры. В процессе перехода культуры XX в. от литературоцентризма к медиацентризму происходит соединение субъектов визуальной культуры (зрителя) и вербальной культуры (читателя). В результате их взаимодействия складываются принципиально новые субъекты культуры: «читатель как зритель» и «зритель как читатель». От их диалога зависит глубина понимания текста (как вербального, так и визуального), а также степень гипотетического проникновения в «заэкранное» пространство, скрытое за экраном кино и телевизора и представляющее собой зону «смысловой неопределенности». Сопричастность двухуровневого субъекта медиакультуры («зрителя-читателя») этой «смысловой неопределенности» диктует сегодня специфику восприятия текстов культуры.

Keywords: “behind-shot” space, “off-screen” space, visual, verbal, viewer, reader, mediacentrism, literaturecentrism, semantic uncertainty.

Kondakov Igor V.
Doctor of Philosophy, professor of the Russian State University for Humanities, leading researcher of the Mass Media Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ikond@mail.ru

KONDAKOV IGOR V.

Cultural semantics of the “off-screen” space

This article is dedicated to important issues of the screen culture. The culture, during the process of its transformation from literaturecentrism to mediacentrism, combines the subjects of visual culture (viewers) and the subjects of verbal culture (readers). As a result of this interaction, the fundamentally new subjects of culture appear: a reader as a viewer and a viewer as a reader. Application of their dialog influences on the depth of text understanding (both verbal and visual) as well as on the level of hypothetical penetration into the “off-screen” space or “behind-shot” space, which is covered by the screen of cinema and television and represents an area of “semantic uncertainty”. Implication of the two-level subject of media culture (viewer/reader) in this semantic uncertainty dictates now the specifics of cultural texts perception.

«ЗАКАДРОВОСТЬ» VERSUS «ЗАЭКРАННОСТЬ»

Сначала несколько слов о том, что такое «заэкранное пространство».

В повседневном современном обиходе преобладает выражение «*за кадром*». Под «закадровым» пространством понимается все то, что не попадает в «кадр», то есть не входит в состав произведения экранного искусства (кино- или телефильма) и, таким образом, не является достоянием зрителя. «За кадром» в киноискусстве и на телевидении оказываются репетиции, кинопробы, кастинг, личные отношения между актерами, режиссером, оператором и др. участниками съемок, роль продюсера и спонсоров, авторские права участников творческого процесса, проблемы с цензурой и прокатом, отношения создателей фильма с властью и т.п. Речь, таким образом, идет о *принципиально невидимой реальности* экранной культуры, о которой зрителю, если ему это интересно, приходится только догадываться или что-то узнавать приватно от самих участников или наблюдателей творческого процесса.

Понятие «кадр» возникло на относительно ранней стадии формирования и развития киноискусства. Имелась в виду кинопленка, точнее ее фрагмент, на котором запечатлен визуальный образ, точнее его минимальная часть (минимальная и во временном, и в пространственном отношении). Так сказать, мгновенный «отблеск» зафиксированной визуальности. Понятно, что при таком первоначальном понимании «кадра», в «кадре» из составляющих кинопроцесса мало что могло отобразиться. Бóльшая часть материала, вовлеченного в творческий процесс создания произведения кино, оказывалась именно «за кадром», т.е. известной для участников этого процесса и принципиально недоступной для потенциальных зрителей…

С.М. Эйзенштейн определял феномен «за кадром» гораздо глубже: не как «скрытую» от зрителей реальность кинопроизводства, но как информацию «о том, чего фактически нет» [10, с. 75]. Поэтому его статья, так и названная — «За кадром» (1929), посвящена «кинематографическим чертам японской культуры, лежащим вне японского кино» [10, с. 75]. Речь идет о том, что особенности японского языка, в том числе иероглифического письма, и строение японской культуры (в частности, поэтических японских текстов) во многом аналогичны и даже изоморфны принципам кинематографического монтажа. В этом парадоксальном примере «схватывается» суть монтажа, как его понимает сам С. Эйзенштейн, а вместе с тем — фундаментальные признаки экранной культуры. «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом», — писал режиссер в статье «Четвертое измерение в кино» (1929) [10, с. 125].

В статьях выдающегося теоретика кино речь идет и о других «закадровых» проблемах: о «конфликте между организующей логикой режиссера и инертной логикой явления» — столкновении, создающем «диалектику киноракурса»; о конфликте «между рамкой кадра и предметом», о «*конфликте акустики и оптики в звучащем кино*» [10, с. 84]. Все это тоже проблемы «невидимой реальности» экранной культуры, входящие как составные элементы в «закадровое» пространство. Однако в анализе «закадровой» реальности С. Эйзенштейном проступают черты какой-то еще виртуальности, не укладывающейся в традиционное представление о «закадровости».

Речь неслучайно идет об иероглифическом письме (китайском, японском), строение которого проецируется на теорию киноискусства. «Дело в том, — размышлял С. Эйзенштейн, — что совокупность… скажем лучше, сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим *понятию*. Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого» [10, с. 76]. Оттолкнувшись от этой необычной формулы визуального, Эйзенштейн прилагает ее к собственной кинематографической практике: «Точно то, что мы де-

лаем в кино, сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении, изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды» [10, с. 76]. Это тоже констатация возможности моделирования сложного «неизобразимого» посредством синтеза нескольких простых изображений.

Связь между анализом системы иероглифического письма и «монтажным опытом», «теорией кадра», прослеживаемая Эйзенштейном, пролегает вне «закадрового» пространства. Фактически через аллюзии с японско-китайской иероглификой теоретически осмысляется структура кинотекста (в том числе его подтекст и, возможно, интертекстуальность). Структура кинотекста принадлежит экранной плоскости и представляет образное и интеллектуальное содержание произведения киноискусства. Именно в составе и в структуре кинотекста мы можем различить «изображение», «изобразимое» и «неизобразимое», понять, как с помощью изображения (изобразительного образа) косвенно передать «неизобразимое» в принципе, и не в виде визуальной лакуны или вербальной паузы в потоке визуальности, а метафорически, за счет сопряжения далеких визуальных образов, выявляющих новый смысл. Это оказывается возможным, если выйти за границы плоскости и открыть многомерность художественной реальности, взрывающую двухмерность.

Сегодня, с позиций феноменологии и герменевтики, поставленная С. Эйзенштейном проблема на материале киноискусства оказывается эффективно приложимой и к материалу изобразительного искусства. Так, современный французский феноменолог Ж.-Л. Марьон замечает: «Живопись <…> разыгрывается в крайних пределах интенциональности: между воспринятым, пережитым, испытанным, реальным, с одной стороны, и имеющимся в виду интенциональным невидимо видимым идеальным объектом, с другой. Взгляд выполняет феноменологическую функцию направленности (интенциональности) — видеть через переживания последний объект, интерпретировать чувственно данное визуальное как объект ирреальный, совершенный. Интенциональность видит свой объект через переживания, перспектива пронизывает видимое невидимым, чтобы увидеть там больше, — в обоих случаях взгляд видит в глубине» [7, с. 34].

В статье «Динамический квадрат» (1930–1931), написанной несколькими годами позже, чем «За кадром», Эйзенштейн специально обращается к исследованию содержательных и формальных параметров киноэкрана как феномена не только кино, но и — шире — экранного искусства, его пространственной композиции и изобразительных возможностей. Таким образом, возникает понятие экранного пространства как художественного пространства особого рода (как художественного текста в искусстве кино). Позднее, в статьях «Монтаж 1938» и «Вертикальный монтаж» теоретик кино обратился к осмыслению в какой-то мере и «заэкранного» пространства с его художественно-эстетическими особенностями. Впрочем, это были лишь первые шаги в исследовании «заэкранной» реальности.

В последнее время — в результате компьютерной революции — появилось новое обоснование понятия «экран», исходного в понимании экранной культуры и экранного искусства, а вместе с тем и представление о том, что находится «за экраном». В свете современных постструктуралистских представлений под экраном понимается «медиальная знаковая поверхность», в принципе не проницаемая для зрителя, позади которой находится «темное субмедиальное пространство», где «нисходящие иерархии знаковых носителей уходят в непроницаемые глубины» [1, с. 16]. Так, например, идейный замысел сценариста и режиссера, целевые установки и профессиональные приемы оператора, художника и композитора кинофильма, мотивация роли и экранного поведения персонажа тем или иным актером, снимающимся в фильме, относятся к содержанию «заэкранной» виртуальной реальности, то есть именно того «темного субмедиального пространства», в котором скрываются знаковые носители.

Знаковые носители скрыты «за теми знаками, которые они несут». Носитель архива культуры «конститутивным образом избегает взгляда зрителя. Зритель видит только медиальные знаковые поверхности архива — о медиальном носителе позади них он может только догадываться. Поэтому отношение зрителя к субмедиальному пространству носителей является по своей сути отношением подозрения — отношением заведомо параноидальным» [1, с. 17]. Это означает, что «заэкранное» пространство в целом характеризуется «смысловой неопределенностью», носящей для зрителя экранной культуры лишь гипотетический смысл — вариативный, колеблющийся, мерцающий.

Заметим: «закадровое» и «заэкранное» пространства, будучи в равной мере виртуальными, воображаемыми реальностями визуального, являются все же разными, хотя и смежными анклавами гипотетических смыслов. «Закадровое» пространство включает в себя невидимую деятельность создателей визуального текста; «заэкранное» пространство включает невидимые знаковые носители визуальности. «Закадровое» пространство является обобщенным образом действительности; «заэкранное» пространство является образом художественной реальности (образной ткани произведения), т.е. образом образа.

Между тем и другим виртуальным пространством существует тонкий смысловой зазор, представляющий собой, так сказать, «третью виртуальную реальность» — наряду с «закадровым» и «заэкранным» пространствами. Эта, «третья виртуальная реальность» целиком относится к *интерпретативной сфере* экранной культуры, находящейся в ведении гипотетического реципиента («воображаемые миры» зрителя, контекст зрительского восприятия, различные аспекты и техники интенциональности), в то время как и «заэкранное», и тем более «закадровое» пространства по большей части репрезентируют авторские миры создателей экранного искусства (режиссера, сценариста, оператора, художника, композитора и актерского коллектива) и различным образом опосредуют *контекст создания* экранного произведения и *контекст* его *восприятия* аудиторией. Интерпретативная сфера искусства, виртуально связующая контекст создания и контекст восприятия произведения искусства, служит своего рода «коммуникативным мостом» между актом порождения искусства и актом его восприятия. Применительно к экранному искусству — это скорее «внутрикадровая» или «внутриэкранная» реальность (здесь смысловое различие между «кадром» и «экраном» утрачивается).

У всех трех виртуальных реальностей — разная онтология. «Закадровая» реальность ближе к реальности «профанной», то есть к окружающей зрителя действительности, она и моделируется зрителем по аналогии с последней, являясь его «жизненным миром» (в гуссерлианском понимании). «Заэкранная» реальность — это «около-знаковая» реальность, опосредованная знаками — образами и символами, которые запечатлены на экране. Смысловой зазор между той и другой гипотетическими реальностями носит во многом ассоциативный характер. Впрочем, в ряде случаев этим смысловым зазором между «закадровым» и «заэкранным» пространством можно пренебречь как различными модусами виртуальности, которые «снимаются» в интерпретативной сфере зрительского восприятия, для которого «кадр» и «экран» — это условные плоскости, отделяющие автора произведения от его реципиента, дифференцирующие контекст создания визуального текста и контекст его восприятия. Что же касается самих феноменов «кадра» и «экрана», то они оба являются медиальными знаковыми поверхностями, за которыми для зрителя скрыто субмедиальное пространство, наполненное в первомслучае творческими акторами, во втором — знаковыми носителями.

Семантика «закадрового» пространства может носить творческий характер (если это, например, театрализация действительности или ее игровая интерпретация), но в то же время — «закадровое» пространство имеет прежде всего социально-практический и организационный характер (поскольку оно представлено отношениями между участниками творческого процесса — артистами, режиссером, оператором, художником и т.п.). Семантика «заэкранного» пространства носит художественно-эстетический характер, представляя собой *художественный текст*, созданный творческим коллективом (режиссером, оператором, артистами, художником, композитором и т.п.) и адресованный реципиентам — зрителям и слушателям. Этот текст обладает своей поэтикой, образно-ассоциативным наполнением, своеобразной метафорикой и символикой, жанровыми и стилевыми характеристиками. (Про «закадровую» реальность этого сказать нельзя.)

«Заэкранное» пространство является порождением *смыслового углубления* «экранной» реальности, в результате которого за медиальной знаковой поверхностью экрана (визуальным текстом) открываются необозримые пласты глубинных структур художественного содержания, описываемые в терминах интертекстуальности, гипертекстуальности и смысловой неопределенности.

МЕЖДУ ВИЗУАЛЬНЫМ И ВЕРБАЛЬНЫМ

В последние годы мы наблюдаем происходящий в мировой культуре медиаповорот. Смысл его не исчерпывается тем, что существовавшая в исторически развитых культурах на протяжении многих веков си-

стема словесной самоорганизации культуры — литературоцентризм — сменилась принципиально иной системой смысловой самоорганизации культуры — медиацентризмом [3]. Однако наследование одной системой достижений другой было не линейным, а архитектоническим: медиацентризм «надстраивался» над литературоцентризмом как вторая, более сложная ступень самоорганизации культуры — над первой, более простой, и опирался на нее как на свой «фундамент».

Появление в качестве медиума универсальной знаковой поверхности — экрана — размыло границы между вербальными текстами, генетически связанными с книжной культурой, и визуальными текстами, органически свойственными сначала изобразительному искусству, а затем экранной культуре. С внедрением компьютера культурные тексты того и другого формата отныне одинаково репрезентируются на плоскости одним и тем же экраном. В связи с этой новацией изменяется и формат реципиента медиакультуры: былое различение субъекта словесности (читателя) и субъекта визуальности (зрителя) перестает быть значимым. Новый синкретический субъект медиакультуры — это зритель и читатель в одном лице; точнее, у него, как у двуликого Януса, два лица — читателя и зрителя. Этого нового субъекта медиакультуры я полусерьезно-полуиронически назвал «*зричителем*» [6].

Эта связка — читателя и зрителя — внутренне диалогична и неразрывна. Но функционирование этой связки вариативно. Складывается двухуровневая конструкция: в одном случае ведущим элементом в ней является зритель (тогда читатель выполняет подчиненную роль); в другом — ведущим элементом становится читатель (а зритель подчинен читателю). Фактически действуют две версии медиасинтеза: «читатель как зритель» и «зритель как читатель», выражающие две различные текстовые стратегии нового порядка.

Функция стратегии «*читатель как зритель*» реализуется в медиакультуре специфическим образом: чтение осуществляется как бы «глазами зрителя». Вербальный текст «схватывается» зрителем быстро, «единым взглядом», сразу «в целом», без углубления в смысл, без детализации, и, таким образом, усваивается поверхностно, на уровне самой общей (а потому не самой содержательной) информации. Для того чтобы углубиться в текст, его нужно *пере*-читать, т.е. обратиться к его чтению повторно, а это возможно сделать, лишь «опустившись» на уровень читателя. Впрочем, в условиях быстрого «пробегания» глазами того или иного медиатекста, возвращение к нему ради повторного чтения мало реально и вообще возможно лишь в случае его непонятости «с первого взгляда». Тогда к «зрительскому» типу чтения подключается «читательский» тип, а зритель дополняется читателем.

«Зрительское» чтение (ближайший аналог — «клиповое мышление») отличается от «читательского» чтения целым рядом особенностей. Во-первых, это «*скорочтение*», «схватывание» сути написанного с «первого взгляда», а значит, поверхностное, «свернутое», ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации. Литературное произведение начинает восприниматься на уровне *фабулы* (т.е. потока следующих один за другим внешних событий), но не на уровне *сюжета* (развития художественной идеи). В этом отношении чтение романа становится неотличимым от бездумного поглощения телесериала. Позиции автора текста и его персонажей перестают различаться. Социальные, бытовые и психологические детали повествования лишаются символического и концептуального значения и остаются лишь предметно-вещным «фоном» событийного нарратива.

Во-вторых, это однократное действие, в принципе не предполагающее возвращения назад, «перечитывания» одного и того же, аналитического подхода к прочитанному (поэтому философские, религиозные, политические смыслы текста, всевозможные подтексты, интертекстуальные связи от читающего «зрителя» неизбежно ускользают). Глубинные пласты содержания (различные аллюзии, скрытые цитаты, символика, мифологические и религиозные ассоциации, жанровые и стилевые каноны и пр.) вообще не воспринимаются и остаются «невидимыми».

В-третьих, с исчезновением «глубины», метафоричности и многомерности/многозначности текста утрачивается отличие текстов художественных от нехудожественных, т.е. теряется эстетическое измерение текста, а вместе с тем и нравственное, и интеллектуальное его наполнение. Все тексты культуры «сплющиваются» и делаются «плоскими», одномерными, и различаются они друг от друга лишь внешней информативностью; в этом отношении философские, научные, художественные, публицистические, официально-политические и бытовые тексты становятся неотличимыми друг от друга.

В-четвертых, усиливаются *визуальные ассоциации*, исходящие из вербального текста, — независимо от иносказательных, идеологических, философских или символических смыслов, как правило, вкладывавшихся в них. Что же касается собственно интеллектуально-философских текстов, то их понимание, с точки «зрительского» чтения, вообще невозможно, поскольку их проблематика предметно не вообразима и не имеет визуальных коннотаций и эквивалентов в окружающей повседневности [см.: 4].

«Зритель» вербального текста, дающий его вольную трактовку, поданную через призму своего визуального опыта, на самом деле подменяет авторский текст — собственным, притом принципиально отличным отисходного своей визуальностью (а это «видение» вряд ли можно считать «чтением», скорее это — визуальная *реинтерпретация* «просмотренного») [2]. В этом случае читательская коррекция зрительского опыта «прочтения» необходима и неизбежна, хотя возможна и в предельно редуцированном виде, когда читательская и зрительская интерпретации одного и того же текста оказываются почти неразличимыми, но все же взаимосвязанными.

Не менее своеобразно реализуется стратегия «*зрителя как читателя*». В зрительское восприятие субъекта современной культуры имплицитно «вложен» *экфрасис* (вербальная репрезентация визуального), который реализуется как функция читателя, заключенного в подтексте зрителя, или как форма «вложения» вербального в визуальное [8]. «Ви́дение» некоего визуального ряда не только может, но и, в идеале, должно быть дополнено «чтением» как бы стоящего «за ним» (в глубине), подразумеваемого вербального текста. «Прочтение» визуального текста предполагает не только и не столько его «просмотр», но и осмысление. И в этом признании заключена не только метафора, но и констатация возможной или необходимой вербализации визуального содержания как способа более глубокого проникновения в его смысл.

Подобная вербализация содержания произведений изобразительного искусства почти всегда сопровождает процесс чисто визуального созерцания живописи (часто начиная со словесного названия картины), хотя не всегда акцентируется зрителем. Исключение составляют произведения беспредметного искусства, принципиально рассчитанные на «прочтение» на ином, невербальном языке. Как правило, такие произведения и не имеют своего вербального эквивалента, а значит, и словесных названий.

Двухуровневое восприятие визуального текста имеет особое значение в кино. Массовые жанры (детективы, боевики, мелодрама, фильмы ужасов, эротика и т.п.) могут вполне обойтись чисто зрительским подходом, отслеживающим событийную фабулу, развитие и разрешение конфликтов, борьбу характеров и обстоятельств, разгадывание какой-то тайны и т.п. Никакой «глубины» визуального текста за подобным «событийным потоком» не стоит. Подобные массовые жанры словесной беллетристики также не знают глубины текста и отлично схватываются «зрительским чтением», отслеживающим лишь поверхностные смысловые структуры.

Однако как только мы сталкиваемся с интеллектуальным или поэтическим кинематографом, нам уже не избежать «читательского взгляда». Подобные фильмы должны быть не только *увидены* (зрителем), но и *прочитаны* (читателем). И только в результате такого внимательного «прочтения» вербального подтекста становятся очевидными философские, исторические, религиозные, нравственные и др. прозрения художников-мыслителей в кино, — вообще мифопоэтика и философия визуального. Таким образом осуществляется диалог между экранной и книжной культурами носящий подчас весьма противоречивый и даже драматичный характер. Книжная культура при взаимодействии с экранной культурой привносит в нее системность, структурную упорядоченность и архитектоничность, способствуя выявлению невидимых глубинных структур в экранном тексте, а экранная культура, вступая в диалог с книжной культурой, привносит в нее смысловую неопределенность, размытость, хаос [см.: 5].

Диалогически соединенные в одном субъекте культуры зритель и читатель — совместными и нередко одновременными усилиями — организуют проникновение в глубину кинотекста (на поверхности — визуального, а в глубине — вербального). Аналогично работает и сам субъект медиакультуры: на поверхности быстрого восприятия он по преимуществу — зритель; в глубине, отягощенной неторопливым анализом и размышлением, он в основном — читатель; но в данном случае читатель и зритель — «сообщающиеся сосуды», взаимно корректирующие свои наблюдения и обобщения, тяготеющие к синтезу (а если это искусство — к синестезии).

Реципиент медиакультуры, как в первую очередь зритель, одним зрительским восприятием не может пробиться *за* поверхность экрана, в «непроницаемые глубины» так называемого «субмедиального пространства» [1, с. 16], представляющего собой скрытый, невидимый зрителю анклав знаковых носителей. Здесь ему может помочь лишь читательский субъективный опыт, наполняющий это «заэкранное» пространство, по его воле, различными догадками, подозрениями, опасениями, прозрениями и открытиями, выраженными словесно и, в той или иной мере, литературно.

В этом отношении «начитанность» зрителя/читателя, его литературная эрудиция, развитое читательское воображение являются незаменимым источником интерпретативных «подсказок», позволяющих «освоить» субмедиальное («заэкранное») пространство, заполнив его гипотетическими версиями, мотивами, символическими значениями, некоторые из которых имеют шанс в дальнейшем подтвердиться на практике, уже за пределами медиатекста. Таким образом, «читательское зрение» выступает как мысленное продолжение «зрительского видения» и становится средством творческого расширения медиареальности, вместе с тем и возможностей художественного синтеза в культуре.

Однако проблематика многомерности художественной культуры еще более усложняется, если мы к анализу «заэкранной» реальности добавим еще одно измерение, связанное с осмыслением отношений между визуальным и аудиальным, или, если быть точнее, между визуальным и музыкальным. Эти отношения Эйзенштейн называл «звукозрительным феноменом» и «звукозрительным монтажом» [10, с. 412, с. 411], природу которых он связывал с умением сочетать «культуру слуха» с «культурой глаза», с «нахождением средств соизмеримости изображения и звука» [10, с. 418]. В этом случае нам не обойтись без методологического подхода, обозначаемого как «интермедиальность» [9], трактующего «заэкранное» пространство далеко за пределами неопределенной «субмедиальности». Но полноценное раскрытие этой проблемы оказывается возможным лишь в рамках другой статьи, продолжающей и развивающей идеи данной.

Список литературы:

1 *Гройс Б.* Под подозрением: Феноменология медиа. М.: Художественный журнал, 2006. 200 с.

2 *Гудова М.Ю.* Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. Екатеринбург, 2015. 51 с.

3 *Кондаков И.В.* По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв.) // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5–44.

4 *Кондаков И.В.* Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации // Наука телевидения. Вып. 11. М.: ГИИ МК РФ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2014. С. 191–196.

5 *Кондаков И.В.* Экранная культура VS книжная культура: перспективы диалога // Наука телевидения. Выпуск 12. М.: ГИИ МК РФ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2016. С. 100–108.

6 *Кондаков И.В.* «Зричитель»: Новый субъект современной культуры // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 5. С. 516–525.

7 *Марьон Ж.-Л.* Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 176 с.

8 *Митчелл У. Д. Т.* Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией / Под ред. Сосна Н. и Федоровой К.М., Екатеринбург: Кабинетный ученый. 2014. С. 128–143.

9 *Ханзен-Леве О.А.* Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: Изд-во РГГУ, 2016. 450 с.

10 *Эйзенштейн С.М.* За кадром // *Он же.* За кадром: Ключевые работы по теории кино. М.: Гаудеамус; Академический проект, 2016. 727 с.

Ключевые слова: визуальные медиа, эстетика, фотография, реалистическое, художественное, риторика, пикториализм, деконструктивизм.

Кондратьев Евгений Андреевич
кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, Отдел теории и эстетики искусства, НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ, Москва
kondratievea@yandex.ru

Keywords: visual media, aesthetics, photography, realistic, artistic, rhetoric, pictoriality, deconstruction.

Kondratiev Evgeny A.
PhD of Philosophy, leading research fellow, Art Theory and Aesthetics Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow
kondratievea@yandex.ru

КОНДРАТЬЕВ Е. А.

Фотография в «объективе» философии

Статья посвящена эстетике и смысловой выразительности современной фотографии. Автор размышляет о различиях понятий реального и реалистического, обращаясь к аналитическим и эссенциалистским подходам к определению фотоискусства. Природа фотографии неотделима от конвенциональности, связана с парадоксальными взаимоотношениями документального и преображенного. Риторика повторения в случае фотообраза соотносится с риторическими приемами в других искусствах. Фотографическое обладает сложной природой, возможностями обнаруживать самые разные свойства в зависимости от формосодержательной целостности конкретных задач, которые ставит фотохудожник.

KONDRATIEV EVGENY A.

Photography in the «Lens» of Philosophy

The article is devoted to the aesthetics and semantic expressiveness of modern photography. The author reflects on the differences between the concepts of real and realistic, referring to the analytical and essentialist approaches to the photography definition. The nature of photography is inseparable from conventionality, connected with paradoxical relations between documental and transformed reality. The rhetoric repetitions of photo image are correlated with the rhetorical methods in various arts. Photography has a complex nature, the ability to detect a variety of properties, depending on the “shape-content” integrity of photographer aesthetic goals.

Художественная фотография по своей семантике и по своей выразительной природе является синтетичным, пограничным феноменом. Многозначность фотографии расширяет актуальные для нее художественные контексты. Фотоискусство нередко становится частью дискурса, связанного с визуальными медиа. Возможности интеграции фотографии в смешанные художественные формы рассматриваются в рамках особой области философско-эстетических и искусствоведческих исследований. Но в целом, художественность фотографии является выражением сущностной специфики фотографии как таковой, особой, «фотогеничной» связи образа и реальности. Вопрос о художественности в фотографии теснейшим образом связан с вопросом об онтологическом статусе «фотографического» образа.

Теоретическое определение эстетического и художественного статуса фотографии разворачивается сегодня в двух основных направлениях: аналитическом и феноменологическом. На базе аналитического подхода устанавливаются атрибутивные признаки, позволяющие определить фотографию как художественный феномен. Интерпретации фотографии в рамках философии языка, на основе грамматических и риторических кодов, соседствуют с попытками определения онтологического статуса фотоизображения и описания специфики его эстетического восприятия. Феноменологическая категория эстетического опыта в применении к фотографии позволяет проанализировать восприятие фотообраза, выявить сущностные стороны собственно фотографического.

Антиметафизическая направленность аналитического подхода, недоверие к обобщениям и метафорическим номинациям позволили выработать отточенные средства логического анализа языка фотовысказывания и увидеть в, казалось бы, устоявшихся явлениях новые парадоксальные смыслы.

Попробуем сперва проследить за логикой аналитического подхода к философии фотографии, разрабатываемого одним из ярких представителей современной теории кино- и фотоискусства, американским эстетиком Ноэлем Кэрроллом (Noel Carroll). Следуя в русле аналитической традиции, Кэрролл утверждает, что сущностное определение фотографии невозможно, что чрезвычайно трудно дать общее определение «фотографического». О фотографии предпочтительно рассуждать в духе теории «семейных свойств» и «языковых игр» Л. Витгенштейна: между разными объектами, называемыми фотографиями, существуют общие признаки, то есть в многообразии объектов есть пересечения, но единого набора одних и тех же признаков для каждой фотографии нет. Одно и то же наименование, прилагаемое к разным явлениям, вовсе не гарантирует, что между явлениями будет что-то общее. Общность между разнотипными фотографиями возникает только в конкретной области их применения. При осмыслении фотографии такой контекстуальный подход действительно напрашивается, поскольку изначально эта сфера визуальности была особенно разнородной, совмещающей китчевые поделки и элитарные эстетские поиски, документалистику и постановочность, а ныне — аналоговую и дигитально-модифицированную техники.

То есть вопрос о художественном статусе фотографического и фотографии, согласно аналитическому подходу, есть вопрос о способе и контекстах употребления термина «фотография» как в практике языка, так и в практике искусствоведческой и эстетической теории. Многообразие жанров фотографии, ее мультифункциональность и включенность в самые разнообразные дискурсы свидетельствуют, что «фотографическое» приобретает разные степени условности/реалистичности, преднамеренности/спонтанности в зависимости от контекста.

В книге «Теория мобильного образа» [2] Кэрролл утверждает, что, прежде чем давать онтологические, или сущностные, определения фотографии как репрезентанта реальности, следует изучить возможные варианты использования фотоизображений, выяснить, какие из качеств фотографии являются релевантными для конкретной ситуации.

Кэрролл предлагает преодолеть распространенный стереотип, согласно которому снимок связан с моделью по принципу идентичности, является ее точным слепком, предполагается наличие причинно-следственной связи между оригиналом и копией. Именно на этом основании фотообразу обычно присваивается статус релевантной копии оригинала. На первый взгляд, причинно-следственные связи между оригиналом и копией должны гарантировать «реалистичность» фотографии. На практике же, фотоснимки часто бывают нерезкими, туманными, чрезмерно контрастными или затемненными, то есть весьма далекими от той степени ясности и четкости, которая доступна зрительному аппарату человека.

Фотохудожник может сознательно использовать прием размытия отпечатка, чтобы внести в свою работу настроение (например, сделанные с применением приема расфокусировки и размытия фотоработы «пикториалистов» Г. Колосова, H. Sugimoto, «документалиста» Б. Михайлова и др.). Фрагментированный снимок или макроснимок при максимальном техническом качестве также с трудом могут претендовать на роль репрезентативных копий, поскольку зритель не может сразу опознать, частью какого целого представленный фрагмент является. Даже максимально натуралистическая фотография может исказить облик объекта. Поэтому подражательная функция фотографии на деле означает установление некоторого приблизительного (условного) соответствия между оригиналом и светокопией.

Дополнительная проблема, связанная со статусом фотографии, заключается в том, что фотоизображение, как правило, мультипликативно, то есть с одного негатива можно получить множество отпечатков. Поэтому фотоотпечаток разрушает онтологическую логику, для которой безусловен приоритет единственного оригинала перед случайной копией. Своеобразный вариант «онтологического» («Так было!»[(1)]) суждения о фотографии предлагает Р. Барт: «То, что фотография до бесконечности воспроизводит, имело место всего один раз; она до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном… Она являет собой абсолютную Единичность, суверенную, тусклую и как бы тупую Случайность. «Это» (это фото, а не фотография как таковая) есть «Тюхе», Случай, Столкновение, Реальность в их самом что ни на есть неумолимом выражении» [4, с. 12–13].

Мультиплицирование в фотографии связано не только с умножением копий, но может быть также достигнуто за счет смены ракурсов, один и тот же объект может быть сфотографирован разными объективами и т.п. В этой ситуации возникает любопытное логическое противоречие, связанное с отношениями транзитивности. Рассмотрим ситуацию, рассуждает Кэрролл, когда один снимок («фотокопия» объекта) сделан обычным объективом (снимок X), а другой — широкоугольным (снимок Y). Оба снимка «идентичны» оригиналу, равнозначно являются его световыми копиями, то есть являются равноправными репрезентациями. И по принципу транзитивности они должны были бы соответствовать также и друг другу, но этого не происходит, поскольку снимки одного объекта, полученные разными объективами, различны и по масштабу, и по другим техническим характеристикам. А поскольку за фотографией закрепилась «документальная функция», то мы, напротив, можем воспринимать нереальные сочетания предметов при фотомонтаже или необычные цифровые виртуальные искажения как точные аналоги некой неизвестной реальности.

Поэтому, по мнению Кэрролла, онтологическое утверждение о том, что фотография хранит состояние вещей такими, какими они являются или были в прошлом, внутренне противоречиво. Безусловно, в прошлом реально существовали те или иные конфигурации предметов, но то, что они существовали именно так, как зафиксировала их фотография, сказать окончательно невозможно, об этом по фото можно судить только приблизительно. К числу метафизических или сущностных метафор, которые аналитический подход стремится деконструировать, относятся утверждения о непосредственной связи фотографии с реальностью. Примерами таких онтологических генерализаций, по Кэрроллу, могут быть высказывания: «Фотография свидетельствует о присутствии в реальности»; «Фотография скрывает истинное положение вещей (бытие) за светочувствительной поверхностью

(1) «Названием для ноэмы Фотографии будет в таком случае “оно там было”, другими словами — Неуступчивость» [4, с. 97].
«В Фотографии присутствие вещи в некоторый момент прошлого никогда не бывает метафорическим» [4, с. 99].

фотокарточки»; «Фотография документирует реальность» и подобные. К таким генерализациям может быть отнесен концепт Р. Барта «punctum» («укол реальности»), трактуемый французским семиологом как непреднамеренность в общем стиле снимка, нарушение привычной визуальной грамматики (punctum противополагается преднамеренному stadium'у). Punctum — своеобразная реакция на сюжет, внесюжетная деталь.

По мнению Кэрролла, любой объект может генерировать бесконечное множество фотоотпечатков, а следовательно, punctum'ов. Ощущение, что punctum не единичен, что нет уникального genius loci, как и «гения» предмета, вроде бы схваченного фотомастером, складывается, когда мы впервые видим фотографии знакомых нам издавна мест, сделанные когда-то незнакомыми нам людьми в разное время. С очередным видом знакомого объекта ряд вариантов punctum'а расширяется. Что также противоречит сущностному, или онтологическому, утверждению об уникальности «укола бытия». Поэтому имеет смысл говорить о релятивности фотообраза, зависимости его интерпретации от определенных контекстов.

В противоположность аналитическому подходу, известные теоретики фотографии А. Картье-Брессон, Р. Барт, Р. Краусс, С. Сонтаг выдвигают такие трактовки фотографии, которые допускают наличие в фотографии некоторой скрытой или явной «объективности», неповторимой онтологической сущности. У Барта в концепции punctum'а, в концепции «решающего момента» А. Картье-Брессона, в понятии фотографии-«индекса» Р. Краусс имплицитно скрыта мысль о том, что фотография — это своеобразный и непосредственный «отсвет» бытия, раскрытие истины момента.

Не является ли тогда спонтанный натурализм фотоизображения условием его реалистичности, иначе говоря, не обеспечивает ли особая автоматическая природа фотографии ее онтологической связи с реальностью? Является ли такая аппаратная или механическая обусловленность фотографии тем признаком, который отличает ее от других видов изобразительности? В изобразительном искусстве, однако, можно найти немало примеров приемов автоматизма: автоматизм в процессе нанесения краски на холст, в скульптурной лепке и т.д. То есть в любых искусствах неизбежна определенная степень автоматической или физически-механической опосредованности и фиксации. Любая визуальная репрезентация, как и любой фотоотпечаток, несет в себе элементы причинно-следственных связей. Разница между искусствами — только в масштабах обращения художника к «автоматической» манере. Например, Дж. Поллок автоматизму исполнения придает явно большее значение, чем тому придавалось в традиционной живописной технике. Поэтому, по мнению Кэрролла, анализ соотношения фотообраза и реальности нужно вынести за пределы вопроса аппаратной обусловленности, механического автоматизма или натурализма.

Существует понятийная путаница, когда смешиваются термины «реальный» и «реалистический». Реалистичность — конвенция, меняющаяся в историческом времени и в различных контекстах, но она не является реальностью. Реалистическое в фотографии признается таковым, когда соотносится с горизонтом ожиданий современника, с конвенциональным определением реального. Реальность, так сказать, скрыта за реалистичностью фотографии как некое неизвестное и неконтролируемое посредством знаков пространство, некое гипотетическое условие реалистичности. Фотография постоянно взывает к тому, что лежит за пределами фотографии, что именно вызвало ее появление, но что она не может непосредственно выразить. Парадокс фотографии заключается не столько в ограниченности выразительных средств, сколько в невозможности исчерпать бесконечное пространство зрительного опыта (даже в punctum'е). Широко распространенная документальная функция фотографии экстраполируется на все фотоискусство как некая a priori реалистическая, объективизирующая функция.

На самом же деле мы имеем дело с типичной логической ошибкой, универсализацией документального начала фотографии. Например, идентифицирующая функция документальной фотографии является предельно знаковой, условной, действует в узких рамках социальных конвенций. Художественный фотопортрет в отличие от документальной съемки стремится преодолеть это предельно узкое назначение фотоотпечатка, обратить внимание на какие-то малозначимые для документа частные черты.

Другой пример ухода фотографии от документальности: в рекламной фотографии часто снимаются узнаваемые актеры, шоумены, но тот продукт или услуга, который они рекламируют, не приобретает черт

характера данного человека, на них распространяется их общая харизма, но не «документальная индивидуальность». В ряде случаев требования реалистичности по отношению к живописи могут быть даже выше, чем к репортажной, подчас случайной и быстрой съемке (так, исторические полотна или круговые панорамы претендуют на демонстрацию всех элементов и атрибутов события, так, отсутствие в военной панораме знаковых фигур главнокомандующих воспринималось бы как крайне нереалистическое). Требования реалистичности, степень реалистичности варьируются в зависимости от жанра в каждом виде искусства, и нивелирующий эти различия и меры условности онтологический подход, пытающийся придать реальному и нереальному внеконтекстуальное значение, оказывается неприменим.

Фотография фиксирует не сами объекты, а их внешний облик, вид. Фотография, по мнению Кэрролла, не репрезентирует объект, а создает некий узнаваемый, но виртуальный «представитель/заместитель» или удаленную модель («proxi») реального объекта [2, с. 44]. То есть фотография является моделью-заместителем предметности, несущую способность-казаться-предметом.

Двусмысленность (конвенциональность) фотографического изображения выявляется при сопоставлении фотоискусства с кинематографом. В основе обоих видов искусства лежит фотоизображение: в одном случае единичное, в другом движущееся. Но если a priori от фотографии ожидают документальности, предполагают, что фотообраз референтирует к реальности, то точно такой же «документирующий» кадр в кинематографе уже будет восприниматься иначе, как часть изменчивого визуального потока. Характерно, что «реалистичные» природные виды в кино часто снимаются в искусственном окружении или павильоне[(2)]. Реалистичность репортажной фотографии — не онтологическое качество, а конвенция, релевантная для субъективного восприятия. «Степень релевантности репрезентации, которую мы наблюдаем в фотографии и кинематографе, не является следствием онтологической функции фотообраза, но зависит от тех задач, которые мы связываем со статичным или движущимся фотоизображением», — так резюмирует свою предельно антиэссенциальную позицию Н. Кэрролл [2, с. 48].

Несколько отличной от идей Р. Барта, С. Сонтаг и Р. Краусс, но также эссенциалистской, оказывается своеобразная «апофатическая» позиция А. Базена и Ж. Бодрийяра, заключающаяся в том, что реальность в фотографии раскрывается только в условиях отсутствия наблюдателя. А. Базен отмечает, что «все искусства основаны на идее соприсутствия человека (художника) и его модели, но только фотография стремится извлечь эффект из его отсутствия» [1, с. 13]. Сходную идею выражал Ж. Бодрийяр, утверждая, что фотография способна передавать ситуацию отсутствия наблюдателя: «В классической традиции субъект затмевает объект. Субъект — это источник чересчур ослепительного света. Поэтому способность образа раскрывать буквальность игнорируется в пользу идеологии, эстетики, политики и потребности устанавливать связи с другими образами. Большинство образов говорят, рассказывают истории; их шум нельзя заглушить. Они стирают молчаливую сигнификацию своих объектов. Мы должны избавиться от всего, что останавливает и скрывает манифестацию безмолвной очевидности. Фотография помогает нам очиститься от влияния субъекта» [8].

Бодрийяр отмечает, что на нейтральную фототехнику по инерции экстраполируется миф о художнике-творце, но на самом деле, по его мнению, техника не играет активной роли в создании образа. Объекты и объективные свойства оптики вступают в непредсказуемую игру с отображаемой реальностью, постоянно меняясь с ней местами (так, объектив переносит на фотобумагу не только объект, но свои оптические свойства). Субъективное начало не присуще фотографии и лишь привносится в нее извне, например, из сферы эстетики, которая наделяет фотографию внешней содержательностью, сюжетностью, выразительностью, по аналогии с живописью.

«Обмен между реальностью и ее образом невозможен. В лучшем случае, между реальностью и образом обнаруживается фигуративное соответствие. “Чистая” реальность — если такая вообще возможна, — это вопрос без ответа. Фотография также вопрошает “чистую реальность”. Она обращает вопросы к Другому, но не ждет ответа…» [8]. Согласно Бодрийяру, «негативная онтология» фотографии освобождает ее от оценочного (субъективного) смысла. «Образ открывает себя в том,

(2) В этом плане интересны некоторые студийные виды Хироши Сугимото, явно постановочного характера, подчеркивающие свою постановочность и искусственность в противовес ожидаемой от фотографии документальности.

что есть; он возвеличивает наблюдаемое как чистую очевидность без всяких искажений, уступок и украшений. Он открывает в нас то, что не является ни нравственным, ни «объективным», то, что, напротив, остается непонятным. Он показывает не то, что соответствует реальности, а, скорее, злой дух (malin genie) реальности (благоприятен он или нет). Он выявляет нечеловеческое в нас, и он ничего не обозначает» [8].

Но если фотография, в концепции Бодрийяра, вытесняет субъекта, не лишает ли она зрителя возможности соучастия, опыта «партиципации»[(3)]? Десубъективизирующий подход Бодрийяра оказывается двусмысленным, когда речь идет о фотографиях, на которых демонстрируются, например, страдания[(4)]. Критикуя теорию созерцательности и невовлеченности, С. Сонтаг показывает возможности сохранения «принципа реальности» при восприятии фотообраза: «Говорить, что реальность превращается в зрелище, — поразительный провинциализм. Это значит приписывать всем зрительские привычки маленькой образованной группы населения, обитающей в богатых странах, где новости превращены в развлечение… Есть сотни миллионов телезрителей, которые отнюдь не очерствели от того, что они видят на экране. Роскошь покровительственного отношения к реальности — не для них» [11, с. 82–83].

Содержание фотографии, согласно Сонтаг, не может быть полностью десубъективизировано. В этическом дискурсе Сонтаг аналитическое и эссенциальное начинают дополнять друг друга: содержание фотообраза выводится в широкий контекст устойчивых социальных и нравственных значений, которые и придают содержательный смысл и вес конкретным репортажным снимкам бедствий и страданий.

(3) Данный термин подразумевает не столько «соприсутствие», сколько «воздействие», в настоящее время часто используется в энвайронментальной эстетической теории для обозначения непосредственного эмоционального контакта реципиента с окружающим миром.

(4) Сонтаг С. «Смотрим на чужие страдания»: «Мнение, изложенное в книге «О фотографии», относительно того, что наш эмоциональный и нравственный отклик на увиденное теряет остроту из-за беспрерывного показа вульгарных и страшных изображений — это мнение можно назвать консервативной критикой таких изображений. Я называю эту точку зрения консервативной, поскольку она подразумевает, что выветривается *чувство* реальности… Это утверждение, по существу, — защита реальности и слабеющего живого отклика на нее» [11, с. 81].

Поэтому у Сонтаг герметическая «негативная» онтология фотообраза сочетается с прагматистским анализом контекстов употребления образа, анализом коллективного сознания, которое ожидает от фотографии документальности и может приписать «реалистичность» актуальным в сюжетном, а не в выразительном плане снимкам.

Аналитическая философия позволяет выделить в фотографии и иные уровни конвенциональности. Вслед за вопросом о реальности в фотографии возникает более частный вопрос — что такое *очевидность*, эффект очевидности, сопровождающий созерцание фотоизображения? *Как* ее можно наблюдать *посредством* фотографии, чем *очевидность* является?

Вопросы очевидности, реалистичности, подлинности применительно к фотографии являются вопросами риторическими, своеобразной проекцией фотографической логики, когда сама процедура фотосъемки является знаковой формой вопрошания о подобиях и градациях реалистичности. Поэтому фотографию можно трактовать как монологическое или, скорее, риторическое высказывание, ни к кому не обращенное, не требующее ответа или интерпретации. Видный американский постструктуралист второй половины XX в. Поль де Ман в работах, посвященных проблеме истолкования, тщательно исследует структуру и семантику риторических высказываний с позиций деконструктивизма [5; 6]. Он приходит к выводу, что проблема эстетической интерпретации заключается в невозможности преодолеть риторическую форму языка истолкования[(5)]. Прикладывая этот вывод к языку фотографии, можно заключить, что полное понимание фотографии (то есть выявление референций снимка) невозможно, поскольку степень риторичности и безадресности в фотографии очень высока. Но что такое эта риторическая форма или фигура? Следуя в русле аналитического подхода, П. де Ман утверждает, что риторические

(5) «На основании анализа художественных и философских текстов де Ман приходит к заключению о наличии некоего напряжения между их референциальным замыслом, намерением и тем, как оно выражено — т.е. риторической структурой. Но это напряжение, по де Ману, приводит не к взаимодействию смыслов, а к их взаимному опровержению. Риторическая структура языка, — утверждает де Ман, — постоянно и методично разрушает его референциальное значение. Чем сильнее наше намерение выразить что-то, тем меньше у нас возможностей сделать это однозначным образом…» [9, с. 292].

высказывания, не имеющие четкого адресата, непременно ускользают от обобщенного и окончательного истолкования. Структура риторического высказывания напоминает форму риторического вопроса, не требующего ответа.

Анализ риторических высказываний, проделанный П. де Маном, демонстрирует, как риторическая форма порождает цепи риторических высказываний, — и это частный случай аналитического и антиэссенциалистского подходов, который также может быть экстраполирован на исследование фотографии. Впрочем, для иллюстрации своих идей П. де Ман обращается к анализу стихотворной формы. Малая стихотворная единица (например, отдельная строка) может быть риторичной и своим лаконизмом напоминать фотографию. С одной стороны, каждая строка в стихотворении интонационно и семантически оказывается связанной со всем смысловым строем строф. С другой, в стихотворении каждая строка оказывается и самостоятельной метафорой, загадочной и малопонятной в ситуации изоляции от целого. Отказ от тематического истолкования стихотворения как образа чего-то объективного, предметного позволяет сконцентрировать внимание на формальной риторике и формальной композиции стихотворения.

Естественно, проводить прямую аналогию между литературной и изобразительной, фотографической риторикой нельзя. Но общая структура риторических высказываний, вербальных и визуальных, опирается на принцип отсутствия референта или адресата. К риторическим фотообразам можно отнести серии фронтальных фотопортретов американских фермеров, сделанные в 1940-х гг. Майком Дисфармером. В работах Дисфармера есть и холодящая очевидность ускользающей реальности, и удивительный вневременной юмор и наивность. Нарочито прямолинейные фотопортреты задают риторику постоянного взаимообмена между воображаемым и реальным, ироническим и меланхолическим. Фотопортреты известных деятелей американского искусства и литературы, сделанные в 50–60-е гг. Хансом Намутом, выражают идею «смерти автора», его растворения в своей работе и даже в фотоопечатке. В одной из работ Намута мы едва можем рассмотреть за световыми пятнами фигуру творящего Поллока. Реплики-отражения знаковых произведений мастеров художественной фотографии мы видим в работах современного американского мастера Шерри Ливайн. Ливайн специально использует в качестве оригинала известные работы американских фотографов 40-х гг. (например, Уолкера Эванса) и делает фотокопии ухудшенного по сравнению с оригиналом качества (серия фотографий под названием «По мотивам…»). Ливайн намеренно переснимает известные фотографии, чтобы снизить их первоначальный индивидуальный авторский пафос и противостоять таким образом идее творческого доминирования.

Репродукция ставится на место оригинала, в чем проявляется также не только риторическая структура, но и более широкая тенденция современной фотографии к демистификации и демифологизации. В фотографиях Ливайн словно сталкиваются лишенные оригинальности световые следы. Ливайн как бы стирает часть эстетической информации, связанной с качественным исполнением (к похожему приему — созданию нечетких копий известных живописных полотен — прибегает современный немецкий художник Герхард Рихтер, например, в работе «Благовещение по Тициану»). Каков смысл перечисленных выше фотографических дубликатов? Можно было бы сказать, что тут просто присутствует логика симуляции или имитации.

Копии-дубликаты оказываются менее реалистичными по сравнению с оригиналами. Но Ливайн, Рихтер, отчасти Намут демонстрируют выразительные фигуры и структуры повторения. Копии сделаны с намеренно пониженным качеством, и поэтому главным содержанием данных работ становится предъявление риторической сущности фотографического. Ситуации тавтологического умножения, которые задают Намут, Ливайн интересны тем, что объектом фотографирования становится сама фотография, ее объективный статус остается скрытым за риторикой повторения.

Японский фотохудожник Хироши Сугимото в 2004 использовал в качестве оригинала не фотографию, а работу Марселя Дюшана «Большое стекло» (The Large Glass). Помимо того, что эта работа выполнена на прозрачном стекле, ее фабула базируется на излюбленной теме дадаистов — «машинерии любви», автоматизме жизни. Любопытным нюансом этой известной работы стали трещины на стекле, образовавшиеся во время неаккуратной транспортировки работы работниками галереи почти сразу же после первого экспонирования работы. С тех пор эти трещины, как своеобразные маркеры реаль-

ности, стали интегральной частью самой работы, что признал сам автор. Сугимото перефотографирует работу Дюшана и сетует на то, что из-за отсветов это оказывается сделать не так просто. Сугимото заворожила проницаемость стекла. Он задался целью получить след от того, что проницаемо для света и не может создавать следы, — от стекла. Сугимото попытался перенести идею механики в область, в которой повторение наименее предсказуемо. Механика дадаизма получает дополнительное подтверждение в автоматизме фотографии. Фотокопия дюшановского «Большого стекла» становится эмблемой механического искусства. В интервью по поводу выставки своей реплики «Большого стекла» Сугимото поддерживает дюшановскую концепцию «найденного объекта» [3]. В контексте этой теории фотография японского фотохудожника — это не просто копия, это найденный объект. Сугимото стремится трактовать фотографию не как репрезентацию объективной реальности, а как риторический объект, след следа (когда трещина на стекле становится самой значимой подробностью дюшановского «оригинала»).

Подобная парадоксальная риторическая ситуация обращенности образа к самому себе возникает в случае живописного жанра фотореализма — имитации фотостилистики живописными средствами, когда фотография вступает в прямой диалог с традиционными изобразительными техниками. Фотография, которая сама скрывала реальность, еще и становится для изобразительного искусства источником для подражания, приобретает статус оригинала. Бодрийяр посвятил фотореализму несколько строк, описывая творчество его предтечи, американского художника Э. Хоппера, у которого усматривал черты фотографического мышления.

Описание живописной манеры Хоппера у Бодрийяра весьма метафорическое: «Персонажи, их лица, ландшафты проецируются в свете, который принадлежит не им. Они насильно освещаются извне, словно странные объекты, и озаряющий их свет возвещает о приближении неожиданного события. Это абсолютный свет, буквально фотографический, который требует не смотреть на него, а наоборот, закрывать глаза на содержащуюся в нем ночь. Интуиция света, присутствующая в работах Хоппера, напоминает интуицию света, которую можно обнаружить на картинах Вермеера. Однако секрет вермееровского света в его интимности, тогда как у Хоппера свет выявляет безжалостную наружность, сверкающую материальность объектов и их непосредственного воплощения, откровение через пустоту» [8]. Абсурдные сюжеты Хоппера предвосхищают фотореализм не только игрой с сюрреалистическим условным светом.

Как фотография утаивает реальность, так фотореализм утаивает фотографическое, скрывая его за странным индифферентным сюжетом. Фотореализм приписывает сюжет тому, что не несет в себе никакого сюжета. Поэтому художник-фотореалист помогает понять, как возникают значения в фотографии. При восприятии фотореалистических работ возникает риторический вопрос примерно такого содержания: «Так значит, реальность еще проще, чем ее пытается представить фотография?». Если от фотографии мы еще ждем какого-то интенсивного и неожиданного свидетельства о реальности, то монументальность живописной репрезентации, присущая и фотореализму, подчеркнуто фиксирует отчужденность от реальности.

Риторика фотообраза указывает на что-то, находящееся за пределами собственно изображения, о-страняет образы реальности, активизирует и расширяет рецептивный опыт зрителя.

Список литературы:

1 *Bazin A.* What is Cinema? Berkeley: University of California Press, 1967. 207 p.

2 *Carroll N.* Theorizing the Moving Image. Cambridge University Press, 1996. 427 p.

3 *Sugimoto H.* Marcel Duchamp's Influence. URL: http://www.art21.org/texts/hiroshi-sugimoto/interview-hiroshi-sugimoto-marcel-duchamps-influence. Дата обращения 18.03.2018.

4 *Барт Р.* Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., 2013. 272 с.

5 *Де Ман П.* Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999. 368 с.

6 *Де Ман П.* Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики. СПб., 2002. 256 с.

7 *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. 320 с.

8 *Бодрийяр Ж.* Фотография, или письмо света (пер. А. Меликяна) (Baudrillard J. "La Photographie ou l'Ecriture de la Lumier: Litteralite de l'Image" / "L'Echange Impossible". Paris: Galilee, 1999. P. 175–184). URL: http://media-shoot.ru/publ/18-1-0-185. Дата обращения 24.02.2018.

9 *Никонова С.Б.* Постструктурализм: деконструкция как метод интерпретации текста // Эстетика и теория искусства XX в. под ред. А.С. Мигунова, Н.А. Хренова. М., 2005.

10 *Сонтаг С.* О фотографии. М., 2014. 272 с.

11 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М., 2014. 96 с.

Ключевые слова: Испания, национальная культура, Ортега-и-Гассет, национальное самосознание, распад империи.

Гирин Юрий Николаевич
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Москва
yurigirin@hotmail.com

Keywords: Spain, national culture, Ortega y Gasset, national identity, the collapse of the empire.

Girin Yuri N.
Doctor of Philology, Leading Researcher, The A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow
yurigirin@hotmail.com

ГИРИН Ю. Н.

К вопросу о становлении испанской культуры начала XX века

Данная статья посвящена проблематике становления испанского национального сознания на рубеже XIX–XX веков. Претерпевшая цивилизационную катастрофу 1898 года бывшая империя оказалась перед проблемой обретения национально-культурной идентичности. «Испания как проблема» — вот основная тема национальной рефлексии, ее дискурса, как сказали бы мы сегодня. Этот магистральный дискурс, в свою очередь, генерировал различные авторские мифы и мифологемы, сочетавшие отрицание наличной реальности с созданием утопических образов и проектов будущего, причем с непременной опорой на непреходящие ценности национальных традиций. Испанская культура данного периода выпала из обоймы мирового авангарда, роль которого пришлась только на поколение 1927 года.

Formation of Spanish Culture of the Early XXth Century

The article is devoted to the formation of Spanish national consciousness at the turn of 20th century. Former empire went through civilizational crisis in 1898 and faced with a problem of national and cultural identity acquiring. “Spain as an issue” is the main theme of the national reflection, its discourse. This main discourse in turn generated various authors’ myths and mythologems which combined the denial of reality with the utopian images and future projects based on timeless values of national traditions. Spanish culture of this period broke away from the world avant-garde which only influenced on the generation of ‘27.

Предмет заявленной темы — культурное состояние Испании первой трети XX века — рассмотрен во множестве трудов зарубежных и российских авторов. Тем не менее он не перестает оставаться под вопросом, а вопросов делается все больше по мере развития научной методологии. За рубежом проблемам испанской культуры и испанской философской мысли посвящена, естественно, обширная литература; в СССР исследовательское предпочтение отдавалось, скорее, не XX и не XIX векам, а более древним временам — вполне очевидно, в этом сказывались идеологические предпосылки советской эпохи, отвергавшей «цветущую сложность» начала XX века.

В Испании не было естественно-эволюционного развития художественно-идеологического, артистического процесса — именно поэтому ими самими за основу был взят «принцип поколений». Испания — необычная страна еще и в том отношении, что, располагая мощными философскими умами, после ликвидации арабской и еврейской культур, она практически не знала собственной философии. Такой мыслитель, как Х. Ортега-и-Гассет (1883–1955), принадлежит, скорее, XX веку и всей европейской философии.

Особого рода соотношение идейно-художественных комплексов существует между испаноамериканским модернизмом и так называемым «поколением 1898 года» — испанской творческой интеллигенцией, остро переживавшей свою «национальную катастрофу»: поражение в испано-американской войне и потерю последней заокеанской колонии. Несомненно, что общественная атмосфера, царившая в испаноязычном мире конца XIX в., несмотря на политический антагонизм между метрополией и бывшими или все еще не вполне отпавшими колониями, имела много общих моментов, порождавших и сходные идейно-художественные тенденции. Эта общность умонастроений, выражавшаяся, кстати, и в жанрово сходных проявлениях (поэзия, эссеизм, журналистика, гибридные художественно-философские формы), это смутное беспокойство, наполненное тревогами и ожиданиями чего-то неведомого, но значительного, отливались в ряд авторских мифологем, сочетавших в себе неприятие наличной действительности с утверждением утопического образа будущего на основе нетленных ценностей национальных традиций. И лишь 1927 год придал окончательный облик этой аморфной целостности.

Аморфность эта была особенно специфична ввиду того, что, помимо всех бед, Испании в начале XX века пришлось испытать колоссальную культурную дефицитарность: ее покидают многие из тех, кто в XX веке прославится именно в качестве испанцев, но — уже из Франции. Исход происходил, в основном, из Каталонии, тогда еще лишенной политико-административной самостоятельности, но уже давшей миру величайшие образцы художественного творчества, известного под именем «каталонский модернизм». Достаточно упомянуть имена П. Пикассо, Х. Гриса и Ж. Миро. Затем — Бунюэль, Дали (впрочем, вернувшийся в свой Кадакес), но и великое множество других художников и поэтов, отправившихся в рассеяние. Престарелого А. Мачадо выгнал уже Франко, а судьба Гарсиа Лорки всем известна. Есть какой-то неявный смысл в том, что гении исходили именно из регионов двойной пограничности и что полностью раскрывались они именно в ситуации экстерриториальности. В культуре Испании образовалась колоссальная лакуна, но тем самым страна вписалась в общеевропейский контекст.

«У меня болит Испания», — сказал великий испанский философ Мигель де Унамуно (1864–1936), автор большого трактата «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos (1911–1913)). Одним из первых трудов Унамуно было эссе «Об испанскости» (En torno al casticismo, 1895), где он, анализируя проблемы Испании, впервые выдвинул до сих пор не отзвучавший тезис об «интраистории» национального духа и тем самым поставил одну из главных вех (перекличка с русской проблематикой отнюдь не случайна) в поисках культурной идентичности Испании. Но почему же потребовалось искать собственную сущность? Испания была все-таки страной сложившихся устоев, культурных

ценностей, традиций, богатейшего прошлого… Казалось бы. Но ведь в ту эпоху собственную сущность искали все, и русские — в первую очередь: так, если Н. Федоров называл ницшеанского сверхчеловека «недорослью», то несколько позже Ортега называл свою эпоху «веком самодовольных недорослей»: «заурядность, прежде подвластная, решила властвовать» [4, с. 333]. Многие нашли (все шли разными историческими путями). Что касается России, то свою навязчивую национальную идею она, видимо, так и не нашла и не найдет никогда, хотя бы потому, что ей не удалось обрести свою идентичность.

Самое начало XX века в Испании не отмечено сколько-нибудь цельными стилевыми образованиями и структурообразующими векторами. Характерная черта испанской культуры начала XX в. состоит в том, что она не знает своего пути — потому-то тема пути (равно как и в русской культуре) оказывается ее идефиксом (в русском варианте — национальной идеей). Это эпоха личностей, а не движений, течений и направлений. Таковые возникают лишь в середине 1910-х гг., уже в лоне поэтики авангарда (Р. Кансинос Ассенс, Г. де Торре, Р. Гомес де ла Серна и др.), и то носят исключительно осмотический характер. Вплоть до 1920-х годов XX века Испания все еще не знает определенного культурного профиля, что является для нее мучительной травмой. Национальная катастрофа 1898 года погрузила Испанию в глубокую растерянность и побудила к поискам своего места в мире и к попыткам (буквально — ensayo, эссе) самоосознания.

Поиски «интраистории», выражение «У меня болит Испания» — все это знаки мучительных поисков национально-культурной самоидентичности. Поиски собственного Я оборачиваются открытием национального пейзажа, который обретает в культуре идеологическую функцию [6]. В этот период в Испании доминирует философская эссеистика со своеобразным, по-испански окрашенным оттенком метафизичности. Это вынужденное погружение в себя, внезапный и неожиданный переход национального сознания описательно-сюжетного, экстравертного типа к интровертной рефлексии и ментальности и привело к расцвету эссеизма метафилософского типа. Таким образом, от древнейших мифопоэтических представлений вплоть до середины XX века национальная идентичность Испании и ее индивидуальный способ бытия, в сущности, проникнуты единым метафизическим строем, нашедшим свое наивысшее выражение в жанрах поэзии и эссе. Что же представлял собой этот специфический способ национальной рефлексии о смысле собственного бытия?

Многие исследователи испанской культуры начала XX века (Эдуардо Мартин Искьердо, например) полагают, что ее отличает особо лирический настрой. Другие убеждены, что она проникнута глубоко идеологизированным настроем, вбирающем в себя и национальный пейзаж (что верно, но недостаточно). Третьи (о чем уже говорилось) предпочитают механическое деление по поколениям. Многие (сам Унамуно, в первую очередь) видел особость испанского мироощущения в его особом трагизме.

Видимо, действительно, «испанскость» (hispanidad) в основе своей коренится в глубоко трагическом мироощущении, суть которого нелегко понять со стороны. Взять хотя бы такой специфически испанский феномен как тавромахия (в просторечии — «бой быков»). Достаточно вспомнить серию офортов «Тавромахия» (1816) Фр. Гойи или «Минотавромахию» Пикассо, проходящую лейтмотивом сквозь все его творчество. Очевидно, что и в том, и в другом случае художник ассоциирует и себя, и действительность с этим онтологизированным образом. Вот эта, порожденная архаичным ритуалом проблематика и составит следующий пласт исследования т.н. «обновленческой» культуры Испании.

Но почему же обновленческой? Что же такого надо было обновлять в целостной культуре рубежа веков? Оказалось, все. Жизнь Испании рубежа столетий определяется двумя опустошающими испанскую национально-культурную идентичность войнами: «национальной катастрофой» 1898 года, когда Испания потеряла свои заокеанские колонии и превратилась в задворки мира, и гражданской войной 1936–1939 годов, также закончившейся всенациональным поражением и всеподавляющей диктатурой Ф. Франко.

Несмотря на то что испанская *культура* вполне сложилась еще до «Золотого века» ее истории, культура *XX века* осуществилась фактически в поколении 1927 года, вскоре сломленного террором 1930-х годов. Первые два десятилетия XX века и последующие два носили диффузный характер, маркированный, однако, яркостью чисто испанского мироотношения. Литература Испании (особенно в ее иберoамериканском объеме) отмечена прерывностью традиций и эволюционного вектора, что не исключает ее рассмотрения как

цельного культурного континуума. Неслучайно в конце XX века девизом Испании стало «единство в различии» (España una y diversa).

Однако поколение 1898 года и поколение 1927 года разделены существенной дистанцией и в культурогенном смысле чрезвычайно различны. И в то же время эти две исторические вехи соединены общими культурными смыслами, скреплены взаимопроницаемыми векторами. В собственно художественном плане на рубеже XIX–XX столетий культура (и литература) Испании в значительной степени все еще были подвержены реалистическим тенденциям — творчество В. Бласко Ибаньеса (1867–1928), например, — и вместе с тем (и это, пожалуй, главное) вписывались (и не могли не вписываться) в общемировой неоромантический контекст. Заметим попутно, что то же многоцветье школ и тенденций было характерно и для России. В нашем случае значимо прежде всего то, что неоромантизм в типологическом аспекте означал прежде всего возрождение национальных ценностей, звал к некоему духовному возрождению. А вот дальше начинаются сложности. В культурной рефлексии самих испанских художников и мыслителей популярным был концепт Regeracionismo, что, по сути, означало не просто возрождение (былого духа, что было реальной проблемой), а некий духовный вектор и идеологическую программу (хотя и смутную) одновременно. Во всяком случае, то было не «возрождение» и не «возрожденчество», а «обновление» или даже, если воспользоваться русским словом, «самостановление». То есть путь исканий. Исканий собственной идентичности. Причем испанское «обновленчество» было теснейшим образом связано с традицией и опиралось на нее.

В ходе историко-литературного процесса национальная культура слилась в единое целое с Испаноамерикой и образовала т.н. иберо-американский культурный мир. Но этот процесс был чрезвычайно долгим, неровным и прерывистым. И своеобразным.

В общем смысле культура Испании начала XX века словно бы выпадает из общей картины мира. Конечно, каждая культура уникальна. Но она выпадает из *типологической системы* мировой культуры. Испания как проблема — вот суть рассматриваемой культуры конца XIX — начала XX веков. «Первая и центральная тема поколения 1898 года — Испания, ее прошлое, ее историческая судьба. “Испания как проблема” — определит эту тему Педро Лаин Энтральго» [6, с. 37]. Но что же такого произошло в Испании в конце XIX века, чего не происходило больше нигде? Тот факт, что «империя, в которой никогда не заходило солнце», в 1898 году лишилась своей последней заокеанской колонии, нанес стране неизлечимую душевную травму. И великая еще недавно Испания оказалась на задворках Европы, да и всего мира. Испания пала, но, как и всякая душевная травма индивида, она обернулась глубокой задумчивостью над собственной судьбой. Это был «внутренний коллапс Испании», о котором писал Ортега-и-Гассетт: «Пейзаж после землетрясения» [5, с. 53]. Слова эти очень неслучайны.

Историческая фрустрация деморализовала общество — оно разлагалось. Слабые всплески национального неоромантизма и критические выступления Бласко Ибаньеса никак не могли послужить идентификаторами национального самосознания. Таковое формировалось лишь апофатически — Ортега-и-Гассет сформулировал его в неопубликованной при жизни книге «Анатомия рассеянной души» (1912). В самом деле, философ не щадил современников:

«К 1890 году эта традиция принимать впечатляющую позу достигла своего апогея. Все живое, продуктивное, способное к действию и страданию, все главные силы, которые обеспечивают кровоток мира, все, что включается в понятие “действительность”, улетучилось из Испании и взамен осталась атмосфера, в которой сконденсировались жесты за многовековую историю» [5, с. 39].

Этим и объясняется термин «интраистория», введенный М. де Унамуно, сказавшим «У меня болит Испания…»

И когда Испания, потерявшая свои имперские амбиции, занялась самоосмыслением и изучением собственной формы бытия, она выработала особый способ рефлексии, не бывший ни чистой философией, ни собственно эссе: возник жанр *el filosofar*, что можно очень приблизительно перевести как «философствование». Эухенио д’Орс удачно заметил, что в Испании интеллектуалы привыкли «мыслить эссеистически» («pensar por ensayos»). Эта тенденция была настолько укорененной, что А. Хорнет уверенно утверждает, что каждый поэт или писатель считал для себя необходимым высказаться в той или иной форме о собственном творчестве [1, с. 46]. Ибо проблема Испании традиционно осмыслялась не столько национальной философией (которая в целом вплоть до XX в. так и не сформировалась), сколько поэзией и эссеистикой, которые носили вполне философский характер.

К этому синкретическому жанру относятся и творения Мигеля де Унамуно, введшего понятие «интраистории», и Хосе Ортеги-и-Гассета, и практически всех, прикасавшихся к проблематике «глубинной» Испании. Первым, кто попытался осмыслить суть «испанскости», был, очевидно, Анхель Ганивет (1865–1898). В своем фундаментальном эссе «Испанское мировоззрение» (Idearium español, 1897) он осмысливает испанскую литературу и искусство как основу «идеального мира» Испании, ее национального духа. Проявление этих черт национальной жизни он находит в исключительно субъективных качествах, основным из которых он считает специфический мистицизм и религиозную экзальтацию. Но если А. Ганивет слыл приверженцем ретроградной, феодально-католической культуры «во имя спасения истинной Испании», то есть выступал своего рода «испанофилом», то неудивительно, что находились «западники», сторонники прямо противоположных идей. К таковым можно с известными оговорками отнести, например, Мигеля де Унамуно, опубликовавшего еще в 1895 году эссе «Современная Испания», где он призывал к воссоединению чисто испанского традиционализма с современными европейскими ценностями во имя выхода из исторического тупика. Призывы к обновлению, к модернизации, к европеизации так и носились в воздухе. В то же время, такое испанское по природе эссе, как «Восстание масс» рассматривается критиками в гораздо более широком контексте: это было, как считает Д. Вильянуэва, «глобальное эссе», «очерк о судьбах Европы» [2, с. 119]. В результате интеллектуальная, социальная и политическая сферы Испании оказались чреваты всемирными предгрозовыми всполохами.

Очевидно, здесь вновь сработал феномен пограничности, рубежности как некий движитель культуры. Испанская культура издавна отличалась постоянным и обостренным ощущением внешней границы, восполняющим отсутствие границы внутренней, идентификационной. Это в полном смысле культура пограничья. Не было границы и отчетливо исторической: все было взаимоналожением рубежностей и пограничья.

Если исходить из общепринятого на сегодняшний день суждения о том, что начало XX века следует мерить не хронологическими мерками и что фактически он обозначился в мировой культуре в конце века XIX, то применительно к испанской культуре эта точка отсчета идеально совпадает с «Поколением 1898 года». Но, если исходить из реального хода историко-культурных процессов именно в Испании, то такой точкой отсчета оказывается «Поколение 1927 года». Этот критерий гораздо ближе к истине, учитывая, что культурный процесс в Испании, как в Латинской Америке, так и в России (оба — пограничные регионы), испытал на себе воздействие фактора ретардации.

Однако модернизирующая тенденция — как это было и в России — не отбрасывала вовсе предшествующие ценности и не стремилась к реставрации непосредственно ушедшего, но базировалась на глубокой архаике, на культурном плюсквамперфекте, на том, что только и можно было считать истинными ценностями. Самый рубеж веков и особенно 1910-е годы оказались для Испании периодом доподлинного исторического, культурного и политического пограничья, interregno, промежуточности, вненаходимости. Ситуация вненаходимости, по М. М. Бахтину [3], именно и предполагает построение культуры на границе и приятие чужого слова как своего (о чем неоднократно говорил и Ю. М. Лотман). Таким образом, мнимо негативная ситуация вненаходимости как раз и позволяет субъекту обрести целостную идентичность. Вот почему Испания с такой готовностью восприняла, казалось бы, чуждое ей течение испаноамериканского модернизма, этот щедрый дар Рубена Дарио.

Другой парадокс связан уже с 1927 годом, придавшим культуре Испании современные черты и неповторимый облик. Эта дата связана с 300-летним юбилеем барочного поэта Л. де Гонгоры, призванного обеспечить величие и самость Испании, но сам этот факт обращения вспять как раз и стимулировал обращение испанской литературы к современным тенденциям! Очевидно, в случае с анархичным Гонгорой в Испании вновь сработал феномен пограничности, рубежности как стимулятор культурного прогресса, который и разрешил «проблему Испании», придав ей искомую национально-культурную идентичность. Впрочем, поколение 1927 года заслуживает отдельного большого разговора…

Список литературы:

1 *Jornet A.* «Férvido apasionamiento intelectivo»: ensayismo y lírica en la vanguardia española / Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.

2 *Villanueva D.* Ortega y Gasset en los años veinte: del ensayo carpetovetónico al ensayo global // Ondulaciones, 2015.

3 *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

4 *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. // Он же. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

5 *Ортега-и-Гассет Х.* Анатомия рассеянной души. // *Бароха П.* Древо познания. М.: Лабиринт, 2008.

6 *Тертерян И.А.* Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М.: Наука, 1973.

Ключевые слова: футуризм, музыка, звук, культура, Италия, Россия, будущее, наследие, технические аудиосредства.

Петрушанская Елена Михайловна
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
elena.petrushanskaya@gmail.com

Keywords: Futurism, music, sound, culture, Italy, Russia, future, technological audio equipment.

Petrushanskaya Elena M.
PhD in Art Studies, leading researcher of The Mass Media Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
elena.petrushanskaya@gmail.com

ПЕТРУШАНСКАЯ Е. М.

Forward to past: есть ли будущее у музыкального футуризма?

В работе ставится вопрос о ценности достижений футуризма в сфере музыки. Предложены гипотезы о мифологических обоснованиях трансформации естественных звучаний, анализ сонорных особенностей и путей развития технологических аудиосредств и основных тенденций, сопутствовавших периоду первой трети XX века в создании футурологической картины мира. Представлены точечный обзор и размышления о ценностях наследия музыкального футуризма, о культе скорости, Машины, электричества.

PETRUSHANSKAYA ELENA M.

Forward to Past: Does Musical Futurism Have a Future?

The importance of Futurism heritage in the field of music is analysed in the article. The hypotheses of mythological grounds of natural sounds transformation are represented. Author concentrates on analysis of sonant features and audio equipment development which are associated with the forming of Futurist view of the world in the first three decades of the twentieth century. Review of examples is followed by reflections about the value of musical Futurism connected with the cult of the Machine, speed and electricity.

Грядущее настало, и оно
переносимо; падает предмет,
скрипач выходит, музыка не длится.
И море все морщинистей, и лица.
А ветра нет.
Иосиф Бродский
«Второе рождество на берегу
незамерзающего Понта…»

Период грани XIX и XX веков — «второе Рождество», кульминация «взрыва» в российской культуре. Исследователи отмечают расширение границ искусства, изменения отношений художников с языком, тягу к искусственным конструкциям будущего, поиски «естественного взгляда», эстетики «новой чувствительности», трансформацию структуры зрения [2, с. 143]. Что в сложной культурной вязи происходило с жизнью звучаний?[(1)]

Одна из ведущих тенденций 1910-х годов — феномен кубофутуризма. Приглашенный Николаем Кульбиным, в Россию приехал Филиппо Томмазо Маринетти. Идеи футуризма прокламировали В. Шкловский, Г. Якулов, А. Лурье, братья Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский и др. Оставаясь независимыми, среди их сторонников были музыканты: С. Прокофьев, В. Каратыгин, А. Лурье, М. Гнесин…

Футуристы, как по призыву в романе Николая Чернышевского «Что делать?» («Любите [будущее]… Переносите из него в настоящее, сколько сможете перенести…»), стремились к отрицанию прошлого, боготворя и созидая будущее, словно захватив его у последующей эры: «Грядущее настало, и оно переносимо…». Оказалось, человечество в силах выдержать такой напор, хотя с вопиющими потерями. Все активнее шли разработки кардинальных изменений звучаний в технических аудиосредствах. Кроме прежних тенденций (интенсификация индустрии автоматофонов), возникали изобретения для фиксации и консервации звука. Благодаря новым инструментам и технологиям открылись пути создания искусственных сонорных миров и средств звукопередачи, трансляции акустических звуков; приборов для увеличения громкости. Расширяющимся аудиториям сопутствовали музыкальные открытия[(2)]. С горделивым насильственным преодолением природных ограничений развивался культ сверхчеловека и присущих ему высокой скорости, мощности, усиления звука, преодоления прежних пределов [5]. Воспеванию lirismo violento, dinamico <…> rapidissimo, brutale e immediato «механического superuomo» [16, p. 75–76] сопутствовал топос автоматоподобия в музыке.

Среди дерзостей футуризма, более ярких в изобразительном искусстве и литературе, выделим существенное и для слышимого. «Падает предмет» элитарности в пользу тиражируемого; уходит приоритет «штучной», ручной работы, единичного художественного объекта. Новые медиа начинают конкуренцию с концертным восприятием: «скрипач выходит». Нарушается преемственность стилей и языков: прежняя классика, «музыка не длится». Залогом взлета индустрии в создании предметов искусства стало поклонение Машине, МАШИННОСТИ. Воцаряются идеи равенства; в том для личностей и массы преобладал негативный опыт («и море все морщинистей, и лица»). В творчестве, потреблении, также с помощью массмедиа, множилась усредненность [20]. Но вот наступило «настоящее» и спугнуло грезы о будущем; прежний энтузиазм, вихрь идей утих («а ветра нет»).

Помимо девальвации ценностей прошлого возникла концепция сонорной экспансии, захвата пространства все более громкими звучаниями, а идеологически — мощно воздействующими на сознание.

(1) По сравнению с нашей работой «Фонография в контексте других форм воспроизведения музыки», в ином ракурсе вслушаемся в явления, и поныне кажущиеся радикально смелыми.

(2) К концу первого десятилетия XX века созданы самые гигантские в истории музыки партитуры, не только по диапазону обращения к человечеству, а составу исполнителей, как в симфониях Густава Малера.

Тем характерна программная позиция «улица входит в дом». Ее предвещала картина футуриста Умберто Боччони «Поднимающийся город» (La città che sale, 1910), что буквально воплотилось в практике советского радио. Звуки индустриального мира заполоняли «дома» с обязательностью приказа. Началось же с того, что в 1921 году на площадях Казани установили радиорупоры с усилителем звучания радиотелефона, затем распространив эту практику на столицы и крупные города России. Повсюду звучали «радиогазеты РОСТА»; на улицах, в домах настойчиво, постоянно гремели указующие слова и музыка из громкоговорителей.

Названные тенденции требовали сонорных средств для единовременного воздействия на аудиторию невиданного ранее масштаба. Им стала развивающаяся индустрия фонографии, способная к гигантским объемам тиражирования, и медиа, где распространялись звучания: радио, кино, а позже — телевидение. Мечты о том существовали издавна. Футуризм, признававший лишь вектор в будущее, дал им новый стимул.

В отличие от философски-поэтических предвидений радиотрансляции и «звуковой экспансии» у творцов XX века [23], обратимся к прообразам грядущего в древности.

БУДУЩЕЕ В АРХАИЧЕСКОМ ПРОШЛОМ

Были ли основания в истории культуры для развития аудиотехнологий? В далеких предтечах (звукозаписи, усиления, радикальной коррекции звучаний, эффектов сонорных воздействий на человека) поищем следы будущего, отступив в архаическое, мифологическое время преданий, на грани реальности: в античности, Древней Греции и Риме, библейских преданиях, народных сказаниях, сказках. Можно ли усматривать там предвестников футуристических мечтаний и реальных открытий XX века?

Вот ряд значимых примеров такого возможного опережающего отражения:

Учащаются находки древних (созданных много тысяч лет назад и позже) помещений неясной функциональности в разных местах планеты, под поверхностью острова Мальта, в Камбодже, Индии и пр. В этих локусах с необъяснимо сложными для времени архитектурными условиями создана уникальная акустика, когда достигаются эффекты подавления низких частот, многократного эхо и некоей «вибрации» на частотах выше 110 Hz, что вызывает позитивные эмоции и способствует концентрации. Это близко направлению лучизма в кубофутуризме[(3)].

В символике нимфы Эхо усматриваем не только факт долгого воспроизведения отзвучавшего, с эффектом реверберации, натуральным усилением и продлением звуков благоприятными природными условиями. Еще обладая нормальной «речью», нимфа целиком повторяла чужие фразы. Став назойливой, Эхо мешала коммуникации. Наказав за болтливость, Боги лишили ее голоса. Теперь она повторяет лишь концы фраз: «не могла говорить первая и не могла молчать, когда говорили другие». В отличие от первичной инициации звука, тут важен принцип частичного воспроизведения волнового отражения (возможно, и закон акустической маскировки), что сравнимо с принципом множителя эха, т.е. вариантными искусственными задержками следов звучаний, delay.

Пример желанной сверхъестественной мощности воспроизведения — с помощью усиления естественной реверберации, продления следов звучаний, т.е. вторжения в звуко-временные процессы. В легенде о иерихонской трубе важна аллегория роли сонорного усиления [4, гл. 6]. При осаде Иерихона, на седьмой день священнослужители обошли город, трубя в трубы, и стены неожиданно рухнули. Древние народы знали о мощи звучаний, усиленных благоприятной архитектурно-акустической конструкцией. Многократное отражение умножило громкость звука, а большим трубам свойственны звучания с низкими частотами. Этот резонанс, благодаря совпадению длины звуковых волн и пространственным параметрам, уничтожил прегра-

(3) О лучизме см. у М. Ларионова (1914); в брошюре «Ослиный хвост» и «Мишень» (1913); в работах А. Иньшакова, как «Лучизм в русской живописи и мировой авангард» (Искусствознание. 1999. Выпуск 2. М.: Государственный институт искусствознания. С. 354–371); в работе Поспелова Г.Г. «Равновесие танца» или «Огородное пугало»?: Лучизм Ларионова: от плоскости к пространству (Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации. Сб. статей / Комиссия по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг.. М.: Наука, 2001. С. 22–30.) Понятие лучизма, напоминающее о свето-цветовых концепциях Римского-Корсакова, Скрябина, сформулировано как своего рода развитие идей итальянских футуристов о световой эманации цвета, об эмансипации световой динамики, о последовательном дивизионизме, где царит «внутренняя дополнительность, абсолютно необходимая в живописи, как свободный метр в поэзии и полифония в музыке» (Из «Манифеста Футуризма» [12, p. 30].

ду. Ныне возможны искусственные воссоздания подобных приемов: вибрации на низких частотах, вплоть до «унтертонов», обладающие разрушительным, угнетающим психику воздействием (помимо оборонных целей они применяются в музыке).

Также мы видим консервацию и воспроизведение звуков, искусственно производимых механическими приборами, в соединении с инженерным воссозданием человекоподобия — в андроидных куклах, статуях, о которых с древности возникали мифы, легенды, фантазии. Особенные эффекты мнимой жизненности добавляли встроенные в них механизмы воспроизведения искусственно сконструированных звучаний.

Предтеча консервации естественного звука — во встреченных принцем королевства Утопии Пантагрюэлем давно замерзших и оттаявших слов, точнее, в ледяных слепках их звучаний (XVI в., Рабле, гл. LV–LVI); в рассказе барона Мюнгхаузена о замерзших и размороженных мелодиях рожка [18, с. 14].

В сказке, где голос девочки, притаившейся за спиной медведя, управляет им (*«высоко сижу, далеко гляжу»*), чувствуется предвкушение возможностей трансляции, позже осуществленных на радио и в телевидении.

«Волшебное зеркало» мачехи в сказке о Белоснежке позволяло не только увидеть нечто происходящее на расстоянии, но и услышать его: не прообраз ли это телетрансляции изображения и звука?

Значима роль преобразования естественных звучаний в легендах и сказках; такова «перековка» голоса Волка на тонкий голос мамы-Козы в сказке о семерых козлятах, обманутых нежным тембром. Ныне, с переходом из акустической формы существования в электромагнитный и цифровой модусы фиксации, подобная трансформация тембра и высоты звучания возможна при соединении артикулированного звука с частотной окраской другого, как в одном из современных технологических решений, вокодере.

Следующим этапом становились все усложняющиеся возможности монтажа, то есть новая пространственно-временная организация звучаний. Это и ныне доступные, и совершенствующиеся возможности: умноженное, виртуальное и вариабельное «эхо», тембровая «модуляция» при частотной коррекции, ракоходное движение звука (реверс), пространственно движущаяся звуковая картина, вариабельная акустика, коррекция высоты, долготы звука…

Характерно, что все эти и другие возможности фонографии, воспринятые чутким слухом музыкантов, из прикладных технологических средств способны преобразиться в музыкальные выразительные эффекты. Так, это отмечал А. Шнитке в «пространственной музыке», указывая на истоки многопластовости его партитур [22, с. 290–300], [29].

О ПРЕДПОСЫЛКАХ И ОСОБЕННОСТЯХ ТЕХНИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ ПЕРИОДА ФУТУРИЗМА

Для музыкально-технических идей футуристов одними из влиятельных явились пророчества Ферруччо Бузони (*Saggio di una nuova estetica musicale,* 1907).[(4)] Призвав к пересмотру тональной системы, предвещая замену прежних звуков еще неведомыми, а инструментов — электрическими, Бузони искал новой «моцартовской простоты», смелого освоения «банальности», ждал чудес от Машины (метафорически описывая трансляцию звучаний!) для «не властной расстояниям мировой музыки», восхваляя динамофон С. Кэйхилла (1903)[(5)]. Одними из первых в футуризме стали манифесты Франческо Балилла Прателла: первый обращен к музыкантам-футуристам (1910); второй — La musica futurista: manifesto tecnico (1911); третий любопытен тезисом о борьбе с равномерной квадратностью строения музыкальных фраз.

Начав с деклараций новых правил, адепты футуризма призывали изменить мироздание, методы коммуникации, представления о личности, соотношении ее с общественным (оттого и шум, мусор «улицы входит в дом»). Требовали бурных мистерий, смены сакральных символов. Но осуществилось ли это в создаваемой музыке?

Ощущая несоответствие своих слов и звуков, мечтатели усилили значимость прямолинейных самовыражений. Для того пригодилось то, что ранее считалось внемузыкальными «подпорками»: грубая

(4) См.: *Авербах Е.* Музыка и СМК: из прошлых прозрений, прогнозов и проблем // В зеркале критики. Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации. М.: Искусство. 1985. С. 214–231.

(5) Русский перевод брошюры: *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб. 1912. Ч. 50–51.

громкость, шокирующая негармоничность, эффекты резких шумов, доступность примитива. И — ждали неслыханных чудес от новых технических идей и аппаратов.

Основа таких ожиданий — богатые достижения прошлого. С XIX в., продолжая предысторию глокешпилей и автоматофонов (музыкальных шкатулок, табакерок, искусственных птичек, «озвученных карет», карийонов, напольных, башенных курантов), множились аппараты для искусственного проигрывания музыки, предтеча и признаки иной эпохи. Тенденция развития технологического прогресса неизменна: и ныне новации-редкости быстро становятся расхожим товаром. Широкое распространение технологических изобретений обусловлено было ростом общественной потребности. Она возросла в пору стремительной модификации классовой структуры, когда преобладает жажда доступных развлечений демократизирующегося общества. А для футуристов «скорость, динамика, темп… осмысливаются в категориях пространства и предметности; с одной стороны, художники славословили интуитивность и антирациональность… с другой стороны, они оставались в рамках утилитарных или прагматических представлений» [30, с. 198]. Оттого у футуристов сонорные приоритеты сосредоточены в сферах прикладной и фоновой музыки: чуткие к изменению вкусов, смене художественных вех на «человека массы», они ценили появлявшиеся технические средства массовой коммуникации как важные признаки будущего. Их звуковые создания ориентированы на свежие лозунги, например, у Маринетти в Manifesto della Radia и Sintesi per il teatro radiofonico и в его звуковых артистических выступлениях, звукозаписях (Futurism on the Gramophone [13, с. 167–169][(6)]).

Технический инструментарий казался ярким самовыражением оригинальности и панацеей нетленности. Потому, одной из центральных овеществленных идей звукового футуризма, наряду с оркестрами брюитистов (ударных инструментов, эффектами шумов), стали изобретенные братьями Руссоло аппараты Интонарумори (произносимые, осмысленные шумы). С тарелками динамиков, они схожи с деревянными ящиками, где внутри — бренчащие предметы. Характерны в футуристическом оркестре Л. Руссоло их названия различной этимологии: ululatori (воющие), stropicciatori (шаркающие, трущиеся), ronzatori (жужжащие, гудящие)[(7)]. По сути, они — накопители, звукосборники (по аналогии с мусоросборниками), а от них ждали откровений нового музыкального языка. Складирование и дифференциация сонорных материалов полезны для последующего озвучания в кино (на радио, в театре), имитаций многообразных звуков, шумов, воздействующих на психику человека. Но не они стимулировали создание нового словаря, стиля музыки.

Что же вдохновляло в звучаниях эпохи? Стали вслушиваться в картину обыденности. Начались опыты фиксации фонографических портретов сонорного ландшафта города. Множился вал развлекательной «музыки быта». Продолжая традиции конструкторов звуковых игрушек, стали повседневными оркестрионы, аппараты для воспроизведения музыки в общественных местах. А также — устройства, фиксировавшие работу пальцев на клавишах.

Движения фортепианных молоточков и демпферов запечатлевали на перфолентах скорость, очередность, даже, кажется при слушании, интенсивность касания клавиш. Следы прикосновений пальцев при натуральных «тактильных съемках» мумифицируют на перфолентах процесс музицирования пианистов. Механическая пианола с помощью перфолент (rulli) словно оживляла игру невидимых рук легендарных музыкантов, и такое магическое, мистическое впечатление «игры призраков» стало метафорой неувядающих следов человеческой деятельности и ее же автоматизма. Потому технологические тенденции времени в фонографии близки идеям футуристов, акцентировавших и воспевающих механистичность человека и его творчества как машинный продукт. А в послереволюционной России идея регулярности и послушания воле хозяина «машинного производства служила моделью всех сторон человеческого существования» [25, с. 320].

(6) Звукоподражательные спектакли Маринетти на компакт-диске: CD *L'autimmobile de course* (3), *L'aeroplane*, 4 [13, p. 167–169].

(7) URL: http://www.elapsus.it/home1/index.php/musica/avanguardie/161-ululatori-stropicciatori-ronzatori-lorchestra-futurista-di-luigi-russolo Дата обращения 27.10.2017.

ЧЕМ ОТЗЫВАЕТСЯ НА ЭТО ПОЭТИКА ФУТУРИСТОВ В СФЕРЕ МУЗЫКИ?

От утопических идеалов музыки как отображения божественной «гармонии мира», идеальной математической конструкции, через звуковые разведки, до истинно научных, сферы «темной материи» (в XIX веке — разыскания «дьявольских», все более утонченных звучаний) авангард XX века повернул на иной путь. В сфере сонорной движение к опрощению: минимизации средств выражения, сакрализации *примитивной* моторики, механической (скорее хтонической**)** сущности, — к обожествлению Машины, «учителя точности и скорости», образчика красоты. Характерно, что это сопутствовало возникновению мифа о «человеке, умноженном машиной» и возвеличиванию идола — Электричества.

А музыка итальянских футуристов? Она, думается, ныне интересна не художественными достижениями, а острыми, протестными тенденциями, новыми и значительными программными сюжетами. Но результат таков: вследствие очередной в истории искусства волны упрощения содержательной, эмоциональной, сонорной ткани артефакта на грани манифеста, звуковые опусы футуристов ближе опытам дилетантов, также и по их преимущественно однолинейной агрессивной направленности.

К примеру, пьеса Л. Руссоло «Пробуждение Города» (Risveglio di una Città) высоко оценена некими комментаторами, композитор сочтен гордостью Италии, лучшим музыкантом-авангардистом[(8)]. Но в пьесе примитивные гаммы и унисоны не производят достойного эстетического впечатления, пускай в ней задействован — ведь экзальтированное поклонение Машине привело к подражанию машинности в движении, звучании и тембрах музыкальной ткани — изобретенный Л. и А. Руссоло механизм интонарумори[(9)]. Он, один из фантомов, «троллингов» новой эстетики, с чьей помощью мечтали воплотить страсть к экспансии, изменению сонорного пространства, — курьез-аттракцион, сонорный манифест. И в таком, как «Пробуждение Города», важна не звуковая плоть, а ракурс заглавия: следы антропоморфизма, сакрализации внечеловеческого.

Если трагическая опера «Авиатор Дро» Прателлы (1913–1920) — вариант дедаловского мифа, нова в ней идея очищающего полета — жертвы вечному Духу. Хотя о футуризме говорит точечное присутствие интонаторумори, музыка являет странную смесь влияний импрессионизма и экспрессионизма. Отсутствие собственного языка не позволило ей, несмотря на активную пропаганду и ряд постановок, войти в оперный репертуар. Забвение преодолела тема — но не звуковая картина — аэромузыки (отдельный интересный аспект!). Но поучителен опыт звукоподражания, расширения вариантов музыкальной фактуры и орнаментики, вторящей футуристической визуальной графике.

Многие программные названия гласят о новых ракурсах слуха в эру индустриальных ландшафтов и технологий. «Индустриальная утопия», урбанизм, производственная тематика отображались в музыке прямо и символически. Следы есть в жанрах, кажущихся чуждыми этим темам, например, в итальянском балете «Эксельсиор» последней четверти XIX века о новациях в науке и технике. 40 лет спустя созданы «советские балеты» — «Стальной скок» *Прокофьева (по заказу Дягилева, 1927),* «Болт» Шостаковича (с пантомимой «установки машин», 1931). Тема была модна, вплоть до музыкальных «портретов» машин и их частей. Так, в опере Макса Брандта «Машинист Хопкинс» есть живые персонажи — части механизмов: шестерни, вал, ремень, поршень, колеса. Индивидуальны их «голоса» и звукоизобразительные, темброво-фактурные характеристики [17, с. 320–325].

Заняли место в художественных приемах музыки грядущего эффекты воплощения языка машины. Это актуальные для футуризма средства, кои отображают, по сути, архаическое сознание: полиостинатность (многократное повторение, возможно и в разных пластах музыкальной ткани, одного сегмента) и фактурно-динамическое нарастание. Ими обусловлен язык и форма близких футуризму mouvement symphonique «Pacific-231» А. Онеггера (1924), «Завода» А. Мосолова (1928), симфонического плаката «Завод» Вс. Задерацкого (1935). Также — далеких от эстетики и этики футуризма опусов, как «Болеро» Равеля (1928), многое в музыке Прокофьева, в разработке 7-й симфонии Шостаковича, в саундтреке Г. Свиридова к фильму «Время, вперед!».

(8) URL: https://www.youtube.com/watch?v=IC3KMbSkYNI Дата обращения 27.10.2017.

(9) Intonatorumiri, the Rumorarmonio — группа 27 звуко-шумовых модуляторов; шумогенераторы изобретены братьями Руссоло и Уго Пьятти (1913) для демонстрации манифеста «Искусство шумов». Ими изобретен также Rumanarmonio (Russolofono) — клавишный инструмент, нечто вроде пианино, собиравшего звуки различных интонаторумори (патент 1921 г.).

Репетитивность (повторяемость; этот термин, более поздний, здесь определяет комплекс разностилевых явлений, которые объединяет феномен частой, множественной повторности) в музыке первой трети века соединялась с новаторской, шокирующей цирко-театральностью, как в действе «Парад» Эрика Сати (по заказу С. Дягилева, 1917), в музыке Джорджа Антейла к фильму «Механический балет» (1924)[10].

Эстетизация автоматизма (в художественной ткани, в жестах, пластике) — в целом, типологический мотив звуковых проявлений футуризма. Если довольно «топорны» первые разработки топоса автоматизма, словно конвейерные товары массового производства, то у больших мастеров приемы повторов звуковой ячейки вырастают до сильнодействующих художественных средств, преображаясь в исследования глубин психики. Яркая примета стиля Прокофьева с 1910-х годов — суггестивные ostinato, вплоть до маниакальных блоков в инструментальных опусах, балетах, операх (особенно в «Игроке», «Огненном ангеле»). Там, лишенные свойственной футуристам иллюстративности, они воплощают и символику метонимов времени: то ускоряющийся бег событий, то эффект застывшего момента бытия.

Иная черта — звуковые экскурсы в небесный разреженный ландшафт, опережающие практику воздухоплавания — у Александра Скрябина: в сонорных образах полета, парящего эротизма, в экстатически-символистском ключе. Ранее, первая опера по теме аэромузыки, основанной Маринетти, — указанный «Авиатор Дро» Прателлы. В 1919 г. Феделе Азари опубликовал Teatro Aereo futurista. В постреволюционной России архитектор-мечтатель Яков Чернихов искал соотношений с музыкальными закономерностями своих уникальных воздушных рисунков (ныне поражает их сходство с фрактальными построениями). Связь *графических* представлений о музыкальном орнаменте с миром пластических искусств давняя; для футуризма она продолжена в 1934 году в Manifesto futurista dell'aeromusica sintetica geometrica e curativa Маринетти и Альдо Джунтини[11].

(10) Композитор Джордж Антейл, автор синхронизированной «абстрактной» музыки к немому дадаистскому фильму «Механический балет» Фернана Леже и Дадли Мерфи, стал автором манифеста «Мой Механический балет: что он означает» (1922), в котором утверждал: «Мой Механический балет — первая музыкальная пьеса НА ЗЕМЛЕ, сочиненная ИЗ машин и ДЛЯ машин». URL: https://www.youtube.com/watch?v=XFFvCouNm2s. Дата обращения 19.01.2018.

(11) *In: Stile Futurista* (A. I, n. 2. Torino, agosto 1934). Цит. по: [12, p. 23–24].

Хотя обращение взгляда и слуха в небо, поэтика «взвешенности» в воздухе, в космосе являли типологический пласт музыки футуристов «leggera più dell'aria», в их опусах аэромузыка звукописует конкретные ситуации. Подчас далеки от заглавия стили письма: школьный набросок L'Aeroplan du pape Маринетти (1912), Aeroduello-dinamosintesi Луиджи Гранди, экспрессионистический Suicide in an Aeroplane Лео Орнштейна (1913), до скучного каталога Primo Dizionario Aereo Italiano Маринетти. Тут идея dell'aeromusica sintetica — механистический, звукоподражательный опыт, как и в легкой музыке на эту тему: Two-Step Velivolando…

Русским музыкантам меньше свойственны экскурсы в эту сферу, но ее прочтение проникнуто метафизичностью, как в цикле «Формы в воздухе» (1915) А. Лурье, со стремлением воплотить то универсальное единство, оторванность от поэтики прошлого, ту незавершенность, которые провозглашал Маринетти.

Некое соединение поэтик полета и автоматизма усматриваем у Антейла, основавшего неофонизм, связанный с неофутуризмом. В его музыке для фильма Леже есть ощущение воспарения над огромным урбанистическим центром, с эффектами настойчивой повторяемости. Этот принцип — также основа авангардной «меблировочной музыки» (изобретение Э. Сати, 1916). Угловатые мелодии для незаметного фона упорно повторяемы, как элементы индустриально воспроизводимого орнамента (это предвещало минимализм).

Но звуковым миром, по мощи истинно созвучным грандиозности деклараций футуристов, слышится в третьем тысячелетии творчество не причислявшего себя к этому направлению Эдвара Вареза (гениально использовавшего даже и вой сирены в музыкальной ткани).

ЗВУКОВЫЕ РЕАЛИИ И ПРОЕКТЫ В РОССИИ

Эти тенденции развивались в предреволюционной России, с азартом создания новой эстетики, «разломом старой декорации и музыкальной гармонии» [13, с. 158], и, после революции, с «одержимостью будущим», во имя которого часто осуществлялось «насилие над настоящим» [29, с. 91–92].

Характерно, какой виделась сторонникам первая кубофутуристическая «опера» («Победа над солнцем» 1913): «Смысл оперы — ниспровержение одной из больших художественных ценно-

стей — солнца — в данном случае» [9, с. 72], по совокупному мнению Малевича и автора музыки М. Матюшина [7, с. 43]. Для Кручёных смысл действа казался иным: «защита техники, в частности — авиации. Победа техники над космическими силами и над биологизмом» [9, с. 108].

Начиная с названия, спектакль претендовал на изменение космогонической концепции мира. Наряду с фольклорными, театрально-типологическими, народно-площадными истоками в нем принципиально разрушение основополагающего «солярного мифа» культуры, с попыткой создать новую мифологию, что в спектакле сочеталось с эсхатологическими мотивами; «уничтожение солнца, в котором воплощена стабильность космоса, влечет за собой конец мира» [7, с. 44–45].

Судить же о музыкальных чертах «Победы над солнцем» можно лишь по отрывкам; свидетель, поэт Бенедикт Лившиц узрел там «хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги» [11, с. 146]. Фрагменты нотного текста, на наш взгляд, открывают бессистемную, случайную диссонантность и примитивную звукоизобразительность (как в сцене «Выезд Авиатора», эпизоде «Шум машин» 6-й картины). Не потому, что «логически» не оправданы мелодические «дергания», насыщение ткани неуместными кластерами; видим глубинное противоречие позиций, перспективных для пластических искусств, и — тупиковых для музыки.

В реконструкциях «Победы над солнцем» ощущаем тот же конфликт[(12)]. Воплощение звукового слоя на основе нот Матюшина и вне их наталкивается на непреодолимые препятствия. Есть тому объективно-эстетические причины: не столько внемузыкальные интенции ограничения материала и методов звукового повествования, сколько заданное первоисточником отсутствие собственно музыкальной изобретательности, смелости, истинной новизны. Хотя текст «Победы…» яркий футуристический манифест, но пока — мертворожденное по музыкальному воплощению создание, несмотря на «вливания» в реконструкции этого текста современных технологий.

Не согласимся с выводом исследователя: якобы извлекаемая из оперы многосмысленность, «при всем кажущемся примитиве и абсурдности, ставит “Победу” в один ряд с лучшими достижениями прошлого» [7, с. 51]. Уровень музыки, несмотря на утвердившуюся традицию восхваления «Победы», говорит, в целом, что это, по нашему мнению, — «фейк». По сравнению с современными опусу сочинениями в России, не убеждает примитив музыки Матюшина. Даже желая отметить перспективные новации «полудилетантского» текста нотных фрагментов, эксперт считает, что в них прямолинейное отображение языка «зауми» привело к «увесисто-косноязычной гармонии, <…> что соответствует апологии диссонантности в футуристических манифестах» [10, с. 212]. «Соответствует апологии», но не смелой, покоряющей дерзости манифеста. В нотах «диссонантность» кажется не услышанной, а «написанной», звучащей нарочито, случайно, невнятно, неубедительно.

И особенно «необязательным» звучит примитив музыки Матюшина по сравнению с современными «Победе над солнцем» сочинениями, созданными в России. Незначительность звуковой картины «Победы над солнцем» оттеняют связанные с антиномией Света и Тьмы «Жар-птица» Стравинского (1910) и «Скифская сюита» (Ала и Лоллий,1914) Прокофьева. Характерна суть сюжетов обоих этих балетов — всеобъемлющая победа солнца. В финале опуса Прокофьева испепеляющие лучи уничтожают повелителя нечисти Чужбога (врага света, «чуждого бога»); ширится «шествие Солнца», победительный рассвет Велеса. «Жар-птицу» завершает освобождение из тьмы царевны с помощью света и огненного пера феникса[(13)].

Однако отметим: любительские попытки Матюшина во фрагменте оперы «Будетлянин» указать четвертитоновые звучания

(12) Это визуальные обновления, с внесенной Эль Лисицким «электромеханической пластикой» марионеток, 1920–921; существует немало иных попыток, как постановка под рояль с добавлениями конкретной музыки 1983 г. Victory over the Sun; реализации в Базеле, в Петербурге — PAMT, 1997; спектакли с 2013 года московского театра Стаса Намина с костюмами по старым эскизам, мощными электронными звучаниями (видеозапись «реконструкции аутентичной постановки»: URL: https://www.youtube.com/watch?v=iZ0bMBy3dCo. Дата обращения 16.07.2017); URL: https://www.youtube.com/watch?v=7EX7Z9I716U. Дата обращения 19.01.2018.

(13) Характерно, что 2017 году, в интерпретации музыки балета в стиле хип-хоп, которую можно увидеть на сценах Москвы, царевич освобождает не царевну, а сам Свет, Жар-Птицу.

опережают общее для круга энтузиастов стремление выйти за пределы темперированной системы. Он и Артур Лурье в 1915 году опубликовали свои «революционные Prélude op.12 № 2» – «для рояля с высшим хроматизмом». Идеи микроинтервалики, ощущаемые и Скрябиным, впервые ощутимы в «попытках четвертитоники»: в творчестве Ивана Вышеградского, Алоиса Хаба, Николая Обухова. Впоследствии свою трактовку этой системы и в целом микроинтервалики, ее нотации глубоко обосновывал Георгий Михайлович Римский-Корсаков, внук композитора. К этим музыкантам к концу 1920-х годов присоединился и Арсений Авраамов (о нем — далее), декларируя свою «Универсальную систему тонов».

Но не зря отмечал Петр Сувчинский: «обновление плодотворно, только когда следует рука об руку с традицией <…> Россия же видела только консерватизм без обновления, либо революцию без традиции…» [7]. Фактически, нет художественно убедительной звуковой составляющей действа, несмотря на доводы о продолжении отечественных традиций «литературности» музыки и «музыкальности» текста [8].

Подобное слышим и в других футуристических опусах, где яркая задача-манифест не поддержана оригинальностью сонорной ткани, конкретного творческого решения.

Так, например, происходит в «Первой аэрофонической сюите»[(14)] еще жившего тогда в СССР Иосифа Шиллингера, и в его же дуэте для терменвокса и фортепиано Mouvement electrique et pathetique (1932)[(15)]. Претензия на острую современность — лишь в названиях; сама же музыка банальна, эклектична, пусть вызывает уважение композиторская открытость к новому. Опережают свое время и остаются в «грядущем» как истинные художественные произведения лишь те, которые созданы не «внешними», эффектными словесными идеями, а музыкальным талантом, как опусы авторов новой венской школы, Шостаковича, Прокофьева, Вареза…

Для «музыки будущего» требовались не знаки нового языка, а его истинно новая внутренняя музыкальная организация. Не только кардинальные социальные изменения в России, но важные открытия, как иной звуковой мир народов Азии, Африки, да и фольклора Европы, особенно восточной, как расширение частотного диапазона во вновь изобретенных музыкальных инструментах, — все это изменило представления о границах музыки. Эстетическое освоение «технизированных» сонорных средств изменяло прежнюю аудиосреду.

Назрела ли необходимость радикальной переделки бытия и человека? Это всегда сомнительно, однако мощные усилия в названном направлении велись. Переделка касалась основ человечности: а душа — «это зренье и слух» (И. Бродский). Зренье видоизменялось изобразительным искусством футуристов и авангардистов. И слух, и особенно слух советского человека, пытались перековать «на орала», полезное орудие для выращивания нового сознания, восприятия действительности.

Напомним, идущие, как представляется, от футуризма проекты «звуковой экспансии» проявлялись в беспримерных переворотах системы ценностей, в том числе музыкальных, и в пересмотре — а часто, трансформации — содержательных устоев художественного творчества. Идеологические установки в СССР определяли практически все стороны жизни, культуры, не говоря об отношении к наследию искусства. Например, творчество Чайковского признавали не соразмерным революционному пафосу классовой борьбы, а «мещанским»; до начала 1930-х годов, его сочинения в музыкальном радиоэфире занимали не более двух процентов звучания. Опусы эмигрантов Рахманинова, Метнера, не говоря о Стравинском, долго были под запретом. Напротив, сочинения и фигуры Бетховена, Скрябина, Мусоргского, по выбору властей, в то время трактовались и пропагандировались в качестве провозвестников за борьбу рабочего класса с эксплуататорами, с классовой несправедливостью. Не без участия экстремизма идей гениального конструктивиста Ле Корбюзье, собирались очистить от старых памятников Москву, включая здание Большого театра. Повсеместно в газетах, речах ораторов подвергались постоянному пересмотру «с точки зрения классовых позиций» признанные шедевры, мастера и герои классического искусства.

(14) URL: https://www.youtube.com/watch?v=QoDYELzotCk. Дата обращения 19.01.2018.
(15) URL: http://classic-online.ru/ru/production/43705. Дата обращения 19.01.2018.

ЧТО В РОССИИ ОСТАВИЛИ ПОСЛЕ СЕБЯ МУЗЫКАНТЫ-ФУТУРИСТЫ?

Один из пророков новых синтезов звука и изображения Хлебников считал единственного композитора в группе русских футуристов, Артура Лурье, «председателем земного шара» от сферы музыки. Музыкант хотел отображать концепцию Смерти Бога, то есть исчезновения морального ценза и центра в звуковой символике. Перенося поэтику футуризма в сферу музыки, Лурье близок атональности, с ее отсутствием функциональной иерархии. Соавтор Б. Лифшица и Г. Якулова в петербургском футуристическом манифесте (1914), он считал необходимым включать в музыкальный текст любые звуки окружающей среды, теоретически предвещая более позднее направление musique concrète. Попытки создания сонорных аналогий геометрическим пропорциям, расширения музыкального пространства «в глубину» есть в «Формах в воздухе» Лурье (1915), созданных под влиянием живописи Пабло Пикассо и близких идеям сопутствовавшего футуризму лучизма.

Пустозвонной мелодекламации Лурье «Наш марш» (по Маяковскому), пафосу «раздувания мирового пожара» созвучно предложение совсем другого сторонника футуризма. Предложение народному комиссару по делам искусств Анатолию Луначарскому поступило от автора радикальных статей и идей о необходимости коренных изменений в жизни музыки, изобретателя Арсения Авраамова. Суть его — пора «Сжечь все рояли!»; радикальная идея обоснована была ее автором устарелостью темперированной системы клавишных инструментов («*эту интернациональную балалайку я уж, во всяком случае, перестрою!*», по воспоминаниям А. Мариенгофа). Популярной в Европе и России стала в те времена четвертитоновая система, отрицающая прежнюю, равномерно темперированную [10, с. 216]. Ее считали панацеей и опорой будущей музыки (в том «ультрахроматизм» Авраамова вторил чаяниям первооткрывателей идеи).

Шире взглянем на этот яростный протест: почему же образ «короля инструментов» — рояля — стал невыносим? И не только в качестве олицетворения дворянской культуры, но как изысканное орудие длительного профессионального совершенствования — то есть как часть непрагматического, враждебного барского времяпрепровождения. А помимо этого в первые годы послереволюционной России уничтожение роялей явилось вдвойне деструктивным символическим жестом. Еще ранее «зажигательного замысла» Авраамова, множество инструментов — символов прошлого — разрушали, сжигали в пору бунтов, гражданской войны.

Хотя нельзя отрицать, что активисты деструкции прошлых звуковых ценностей творили и новое. С начала 1920-х годов ширилось агитационное театрально-музыкальное движение «Синяя блуза». В новациях театра «Пролеткульт» немало от конструктивизма. Пропагандистское действо С. Третьякова агит-гиньоль «Слышишь, Москва?!» с режиссурой С. Эйзенштейна (1924) поражало шумовым оркестром родом из футуризма, «монтажом аттракционов», провокацией агрессивных эмоций зала. Скандировали тексты под музыку того же Авраамова [19]. Эйзенштейн ввел шумовой оркестр в постановку «На всякого мудреца довольно простоты» (1923). И даже в систему ГУЛАГа эти веяния проникали, подобно музыке заключенного А. Кенеля к спектаклю «Учитель Бубус»: так, в самодеятельном театре лагерников на Соловках, в звуковом ряду представления имитировался уанстеп, а также «шум машин».

В отличие от музыкантов-футуристов, гений режиссуры предвосхитил будущие возможности фиксации звука на пленке, важную прикладную роль шумовых фактур в кино [21], [24, с. 189–197]. Хотя, как и многие, он предполагал, что лишь кардинальная технологическая новация, терменвокс, откроет путь к нетемперированной и импровизированной музыке, а ведь такие возможности есть у многих прежних струнных и ряда духовых инструментов…

В России, до перелома 1932 года, длилось время манифестов и мистерий. Знаковыми (хотя в реалии они прошли мало заметно) видятся ныне два воплощения «Симфонии гудков» (1924, 1927), мистерии соединения людских масс с городским и небесным ландшафтом. В них горит стремление воплотить пафос «будетлянского клича», когда «искусство» (оркестры на площадях) вторгается в социальную жизнь, включая в свою партитуру шумы города, гудки фабрик, заводов, захватывая воздушное пространство. Подобное встречаем много позже в струнном квартете К. Штокхаузена, исполнявшемся на четырех вертолетах.

Однако без достойного качества звуковой ткани, без собственно музыкального изобретательства, основанного на новых сонорных представлениях творцов, да к тому же без еще не изобретенных фонографических средств усиления, трансляции, «хеппенинг» с гудками лишь по замыслу оказался грандиозен. Но вовсе не «симфонией». Да и гудки, увы, не удавалось синхронизовать с планами автора этого действа… Однако само это — шаг на пути позже оформившейся конкретной, а также пространственной музыки.

След футуристического масштабного пафоса через десятки лет вернулся в Италию. Продолжатель идей футуризма, композитор и художник Даниэле Ломбарди, кроме исследовательских работ о русских футуристах-авангардистах, кроме создания большого словаря футуристических артефактов, визуальных и звуковых, помимо исполнения и звукозаписей музыки, осуществил ряд фантасмагорически масштабных симфоний для десятков фортепиано (синхронизированных с помощью возможностей компьютерных коммуникаций), установленных на улицах Флоренции. То был «акт захвата» улиц, с магией пространственного музицирования.

Воззрения музыкантов отображали также и линии движения к «массовому обществу», к упрощенчеству, стремление к механистичности творчества и воспроизведения музыки. В Италии этика и эстетика футуризма влияла на рождение и воцарение фашизма. А в России схожие идеи, обретшие даже и поддержку некоторой части интеллигенции, были ловко модифицированы для переворота 1917 года. Что же стало сакральным, точнее, квазисакральным, в том числе и для звуковых искусств, в свете этих событий?

ЭЛЕКТРИЧЕСТВО И МУЗЫКА — ВПЕРЕД, ОТ ФУТУРИЗМА

Воспринятая от футуристов мысль о главных богах новой эры для искусства и индустрии музыки — Электричестве и Машине — воцарилась и в послереволюционной России. Эти приоритеты господствовали не только для экономико-социальных, материальных направлений развития общества (так, западное изобретение называли для невежественной аудитории достижением лишь революции, советской «лампочкой Ильича»), но и государственно направляемой преференцией в культуре и искусстве. Какие «перспективные линии» аудиотехнологий поддерживали идеологию советской власти?

Те новые жанры и виды художественной деятельности, что связаны с новыми технологиями, особенно коммуникационными, восхваляемыми в свое время футуристами, были искусно использованы для пропаганды:

- ведущая, вопреки традиционной системе искусств, роль кинематографа, что сразу отметил Ленин; в его фразе «важнейшим из искусств для нас является кино» в реальности речь шла об агитационных короткометражках, сопровождавших продвижение Красной армии по стране;
- главенствующая речевая идеологическая продукция в индустрии советской звукозаписи. Лишь обозначив отвоеванное большевизмом пространство страны, в 1919 году производство грампластинок национализировали, и пластинка с записью «Обращения к Красной Армии» В.И. Ленина стала одной из первых; тогда и в 1920 году отдел Центропечати «Советская пластинка» выпустил более 500 тысяч пластинок, преимущественно с записями выступлений партийных и общественных деятелей;
- с начала возникновения идеи, не системы функционирования, футуристами сакрализовано радиовещание, оно воспето как основное коммуникационное средство будущего;
- новый звуковой инструментарий с участием электричества для создания звучаний служил козырем отрешенного от «груза консервативного прошлого» искусства новой России.

Один пример из обширной сферы новаторского инструментария. Позволявшие продвигать приоритет СССР, очень важны технологические новации, одной из которых стал терменвокс. Параллельно изобретению сигнализирующего охранного устройства для Кремля, в 1919 году родился электромузыкальный инструмент с искусственным продуцированием звуков. Нетемперированный «бесконтактный синтезатор на основе электромагнитных излучений» назван по имени автора, Льва Термена (доклад «Катодный музыкальный инструмент», 1921, [28, с. 215–254]). Терменвокс (thereminvox) аналогичен прибору обнаружения посторонних предметов в электромагнитном поле; он идеально вторил поддерживаемому советскими верхами лозунгу «ис-

кусство как наука». По мнению исследователя авангарда, он «в общем контексте культуры представлял уже вполне ретроградную тенденцию» [3, с. 120], но был поднят на высоту как творение революции и советской власти. Характерна тут прямая связь с идеями футуризма: и «машина», и «“электрификация” совмещается в данном случае с максимальным участием исполнителя в процессе звучания с полной свободой…» [6, с. 38]. Восторги и надежды почитателей прибора напоминают зацикленность футуристов на идеях светлого будущего, когда счастье обеспечено прямолинейным следованием научным открытиям.

Парадоксально: в стране, где одним из главных являлся лозунг «Владыка мира — Труд», людям очень пришлось по душе, что не надо тратить усилий, долгого времени на обучение: терменвокс «не требует от исполнителя «каторжной» тренировки… им можно овладеть в несколько дней» [6, с. 39], [14, с. 376]. Еще парадокс: то, что чаще исполнялось на терменвоксе, по происхождению было совершенно «нереволюционным»! Может, в том влияние футуристической «сдвигологии» смыслов [1, с. 58–62]? Если с лучизмом ассоциируется физическая основа инструмента, есть ли в его музыкальной природе и в созданных для него сочинениях средства воплощения нового звукового содержания? Увы! Репертуар «инструмента будущего» остался крайне узким, не оправдал его мнимого «сверхчеловеческого потенциала». По рассказам Термена, на показе прибора как примера чуткости охранного устройства, Ленин, пожелав «поиграть» на терменвоксе, пытался воспроизвести не «Интернационал» или «Варшавянку», а мелодии, по этике революции связанные с мещанским прошлым, как, например, старинный романс «Не искушай меня без нужды!».

Однако и массу, и творцов такая новинка «искусила». В краткий период (1920–1930-е годы) множились попытки художественного использования терменвокса: у Гавриила Попова, Иосифа Шиллингера, Эдгара Вареза (но у последнего, исключение из общей тенденции, мощные создания воистину соответствуют величию и смелости футуристических мечтаний). В реальности же представляются на редкость малозначимыми восхваляемые опусы, пусть они любопытны как опыты освоения возможностей терменвокса [14, с. 134].

Долгое время этот аппарат, его наследники и «попутчики» (как эмиритон и пр.) рождались и демонстрировались под эгидой плодов «революционного» оздоровляющего воздействия на устаревшую культуру прошлого. В СССР эксплуатировали тембр, не звуко-содержательные потенции инструмента. А в послевоенные годы он звучал в советских эстрадных коллективах и в киномузыке дежурным признаком «современности», «космичности», хотя эти звуки, по сути, уже не были истинно новаторскими и даже нужными[16]. Кажется не случайным, а символическим и «судьбоносным» то, каким внешне выглядит процесс музицирования на терменвоксе. Когда исполнитель, не обязательно музыкант-профессионал, не касаясь струн и клавиш традиционного инструментария, лишь движением рук в воздухе управляет звучанием одноголосной мелодии, возникает, словно из пустоты, холодноватый, «неземной» завораживающий тембр. Внешнее впечатление от игры на терменвоксе сравнимо с руководящими жестами дирижера. Подобно этому и лидеры большевистского движения, разводя в воздухе руками, по сути, не вполне основываясь на реальностях, уж не говоря о почвенных традициях, оторвали свои высказывания от принципов человеческого существования, используя высокие мечтания в завораживающе беспощадном «ледяном свете» новых целей.

Итак, в сфере художественных звучаний, помимо создания важных для дальнейшего тенденций, деклараций, масштабных манифестов, футуризм как целостное направление музыкального творчества, на наш взгляд, не состоялся.

О РАЗВИТИИ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ЗВУКОВОЙ ЭСТЕТИКИ ПОСЛЕ ЭПОХИ ФУТУРИЗМА

И все же слышим в музыке последних ста лет яркие примеры плодотворного использования отдельных приемов сонорной эстетики, близкой кубофутуризму.

Мы уже отмечали, что отдельные элементы свойственной кубофутуризму звуковой картины развернули по-своему, наполнив своими стилистическими чертами, своим темпераментом, а подчас, юмором и шаржированным «шиком», великие отечественные мастера:

(16) Некими полезными вариациями стали разработки на основе идей Л. Термена подобного инструмента для танцплощадок и многоголосного терменвокса (1975).

Прокофьев, Шостакович, Стравинский… Ценно, что одна из характерных черт создания художником-футуристом своего самовыражения — конструктивизм — стала воистину великим художественным направлением, в том числе и для музыкального искусства.

Несомненно присутствие и важная роль «механистических» сонорных картин в киномузыке, впрочем, в этом жанре оставили следы и преобразились черты практически всех музыкальных жанров, стилей, языков. Следуя идеям «Звуковой заявки» Эйзенштейна и «Радио-Уха» Д. Вертова или независимо от них, непосредственно за «расцветом» футуризма и особенно с конца 1920-х и в 1930-х годах развернулись различные варианты искомого еще Скрябиным синестетического единства. Это проявлялось в смелых, изобретательных опытах синхронизации изображения и звучания.

В то время в России перспективы поисков и создания искусственного «рисованного звука» разрабатывали в кино и в мультипликации, в том числе в проекте Авраамова «Мультзвук». В разработках участвовали замечательный оператор и режиссер Николай Воинов, автор инструмента для реализации рисованной звуковой дорожки «Нивотон»; аниматор и режиссер М. Цехановский, с которым работал и Шостакович; акустик Борис Янковский, осуществлявший «перевод» музыкальных партитур в микротоновую Welttonsystem; а Евгений Шолпо также изобрел инструмент «Вариофон».

Энтузиасты в буквальном смысле слова открыли рукотворный синтез звука для фильма «Пятилетка. План великих работ», надолго опередив синтезирование звука в синтезаторах, секвесторах, в попытках создать технологии, которые впоследствии, только к 1990-м годам стали доступны компьютерным музыкальным манипуляциям со звуком. В создании нашими соотечественниками искусственных сонорных миров были интереснейшие «промежуточные этапы». Назовем только создание Евгением Муриным аппарата с огромными креативными возможностями, неспроста названного АНС (Александр Николаевич Скрябин), на котором «нарисованы» многие электронные звуковые картины — А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Артемовым, Э. Артемьевым и многими другими. . Да и эксцентрический инструментарий, изобретенный в первых десятилетиях XX века футуристических опусов, вне породивших его воззрений, концепций, подчас используют композиторы последнего полувека. Особенно это свойственно волне авангардизма 1960-х годов, в том числе в СССР. Да и вне его, в восточной Европе, впрочем, определенно влияли на советских авангардистов волны 1960-х годов авторы шокирующих открытий «Варшавской осени», польские композиторы-смельчаки. Так, Кршиштоф Пендерецкий тогда активно включал в партитуры своих сочинений сирену, стуки пишущей машинки, звуки пилы по железу, стеклу и т.п. Подчас футуристические звучания соединялись с христиански-католическими программными названиями произведений. А в СССР отдельные приемы футуризма композиторов периода оттепели бывали созвучны духу и тематизму «новой фольклорной волны», что, впрочем, естественно, вспоминая давние опыты футуриста Ф. Праделлы по сбору, изучению и претворению в своей музыке народного песенного наследия итальянской области Эмилия-Романия (того амбивалентного инкубатора, где родился и фашизм, и такие его противоположности, как Федерико Феллини…).

Важно, что с футуристических мечтаний о «лучах», «машине», решающих все проблемы, трудности обучения, изучения, исполнения, воспроизведения, создания музыки, начался, как ныне можно проследить, путь к «цифре», к виртуальному в искусстве и культуре. Это движение к анти-вещности, к уходу *материальных* носителей. А также к преодолению границы между профессиональными и любительскими возможностями владения материалом. И растут все более выразительные и художественно самостоятельные результаты начатого почти век назад процесса тактильного «извлечения звука из воздуха» в технологиях без «вещных» носителей: в электронной фонографии, фото-, кинопродукции без пленки, с автоматической коррекцией и обработкой, и пр.

Развитие в России футуристической и обэриутской эстетики на грани третьего тысячелетия явно прослеживается в творчестве Э. Денисова, Н. Сидельникова, Ф. Караева; в опытах театрально-музыкального синтеза, как в «медиаоперах» И. Юсуповой, в интермедиальности Д. Пригова; в абсурдистской рок-поэзии и музыке (С. Курехин); в «заумных» текстах самих композиторов (Т. Михеева, В. Николаев, В. Мартынов), в некоторых перформансах и замыслах «Электротеатра».

Но нет однозначных ответов на многие вопросы. Отчего светлый «образ будущего» ныне не столь интересует творцов музыки? Что ожидать от обретений и потерь при все более активном техническом вторжении в искусство музыки? Есть ли символический смысл пути

исчезновения из обихода акустических инструментов – ведь игрой на первом из которых, кифаре, Аполлон выстраивал «музыку сфер»? Нарушен ли архаичный хиазм (параллелизм) соотношений? Разошлись пути музыки, где царят облегчающие критерии воздействия, и музыки как мыслительного языка. Музыки как философии, устремленной к осознанию высокого предназначения Человека, усмирению разрушительного инстинкта, алгоритмам гармонизации, где технические средства — посредники, помощники, не приоритеты…

Футуризм не случайно зародился в Италии, центре европейских, на все века, представлений о критериях красоты, родине великих шедевров и строительных систем, изобретений, средств массового воздействия и коммуникации. Великими в истории остаются высокие созидательные и мощные деструктивные процессы. Футуристы грезили о грандиозном разрушении прежней человечности и об «обнулении», как считали, отжившей культуры. Грезили о новом мире и о том, что считали грядущим его властителем: кентаврическом соединении идеологизированного гуманоида с техникой («человек, умноженный машиной»).

Ныне аудиодостижения позволили далеко продвинуться по этому пути. Оказалось, принципиально важны разные пути, исходящие из времен молодого футуризма. Это все более точное приближение к акустической картине звучания (реконструкция в технологиях звукозаписи реальных событий). Это трансформации, усложнения и создания новой, виртуальной цифровой аудиореальности (технологенерирование, с конструированием художественно организованных пространственно-тембровых средств фонографии как искусства, в прикладной экранной сфере[(17)] и в «станковой»). Это минимизация, сужение сонорной плоти в звукозаписи в целях несложного ее массового распространения (MP3 как популяризация).

Однако все более заметный в культурной практике уход естественного «акустического диалога» — не столько посланий в децибеллах, а в идее равенства общающихся — исказил ситуацию людского общения. Дал ли миру футуризм в сфере звучаний воистину перспективу Будущего? Каково наставшее «грядущее», если нет плодоносного «ветра» счастливых перемен?

Пусть без декларации тоталитаризма, мы постоянно *насилуемы* с «лучшими целями» — развивающимся культом скорости, сакрализированной техникой. Техника — слово, генетически связаное с «искусством», но тяготеет к его антиподу. Не потому ли заметно «истаивание человечности» или кардинальное изменение ее, сближение с некоей кентавричностью? Слышим таковое ныне в музыке: одна ее ветвь пытается быть психологическим барометром и философией современности, но ей не хватает грандиозности личностного масштаба слышания и воплощения; а на другой ветви развлекательная индустрия не *развлекает*, а множит праздное замещение, имитируя, сужая и травестируя задачи человеческого существования.

(17) Это происходит в экранных искусствах для создания особой, слуховой реальности, что сравнимо с технологиями 3D в кинематографе, где, аналогично с сонорным творчеством, для «усиления иллюзорного присутствия фантазийного киномира… цифровая реальность вкупе с компьютерными ухищрениями создает… новую мифологию внутреннего строения живой и неживой материи, а также динамики ее процессов» [26, с. 156–157].

Список литературы

1 *Бессонова М.* К вопросу о «сдвигологии» смыслов в кубизме Пикассо и Брака и творчестве русских кубофутуристов. // Русский кубофутуризм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.

2 *Бобринская Е.* «Естественное» в эстетике русского авангарда. // Русский кубофутуризм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.

3 *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: Государственный институт искусствознания, Новое Литературное Обозрение, 2006.

4 Ветхий Завет, книга Иисуса Навина.

5 *Воскресенская В.В.* Миростроительные утопии в отечественной художественной культуре 1920-х годов // Художественная культура — электронный рецензируемый журнал, 2015, № 3–4 (16). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2015-3-4/istoriya-i-sovremennost/4832.html.

6 *Дроздов А.* Лекция-концерт Л.С. Термена // Музыка и революция. 1927. № 5–6.

7 *Енукидзе Н.* «Победа над солнцем»: несколько взглядов на первую футуристическую оперу // 100 лет авангарда. Сб. ст. М., 2013.

8 *Енукидзе Н.* Футуристическая опера «Победа над солнцем»: о литературности музыки и музыкальности текста // Музыка и незвучащее. Сб. ст. Ред.-сост. *Цивьян Т.В.* М.: Наука, 2000.

9 *Кручёных А.Е.* Наш выход: к истории русского футуризма // Алексей Кручёных. Сб. ст. Сост. и авт. вступ. ст. Дуганов Р.В. М., 1996.

10 *Левая Т.* В диалоге с кубофутуризмом // Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Изд. имени Н.И. Новикова, изд. Дом «Галина скрипсит», 2017.

11 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989.

12 *Lombardi D.* Nuova Enciclopedia del Futurismo musicale. Milano: Mudima Ed. 2009.

13 Futurist Manifesto's. Ed. By *U. Apollonio*. L. 1973.

14 *Кравец В., Татьяна Б.* Явление пророка // Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / сост. *Бретаницкая А. П.* М.: Московская консерватория, 2015.

15 *Матюшин Михаил.* Футуризм в Петербурге // Футуристы. М., 1914. № 1–2.

16 *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista. Milano: Mondadori editore, 1968.

17 Опера в музыкальном театре. История и современность. Материалы межд. научной конференции 12–14 октября 2015 г. Сб. ст. Ред.-сост. *И.П. Сусидко*. М.: изд. РАМ им. Гнесиных., Государственный институт искусствознания, 2016.

18 *Охотников Д.* В мире застывших звуков. М.: Гостехиздат, 1948.

19 *Петрушанская Е.М.* Фонография в контексте других форм механического воспроизведения музыки // История русской музыки. В 10 томах. Том 10Б. 1890–1917 годы. М.: Музыка, 2004. С. 805–818.

20 *Петрушанская Е.М.* Эхо радиопросвещения в 1920–1930-е годы: Музыкальная гальванизация социального оптимизма // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб.: Академический Проект, 2006. С. 113–132.

21 *Петрушанская Е.М.* Альфред Шнитке о поэтике масс медиа // Альфреду Шнитке посвящается. In memoriam. Материалы и доклады. Ред.-сост. *Богданова А., Долинская Е.*. Вып. 6. Академия им. А.Г. Шнитке, МГК им. П.И. Чайковского, Посольство Германии в Москве. М.: изд. дом «Композитор», 2008. С. 290–300.

22 *Петрушанская Е.М.* Агит-гиньоль. О музыке для масс по Авраамову и Термену // Ракурсы. Сб. ст. Вып. 9. Ред.-сост. *Вартанов А.С.* М.: Государственный институт искусствознания, 2012.

23 *Петрушанская Е.М.* Литературные видения радиоутопий в первой трети XX века // Художественная культура. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. №1 (17). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-1-17/istoriya-i-sovremennost/4935.html.

24 Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио». Сб. ст. Сост. *Авербах Е. М.* М.: Искусство, 1985.

25 *Савенко С.* «Музыка машин» и ее авторы // Оркестр. Сб. ст. и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Московская консерватория, 2002.

26 *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017.

27 *Сувчинский П.* Дневник // Из заготовок к «Музыкальной поэтике» И. Стравинского. Приложение. Заключение к V лекции, 1939 / Цит. на основе публикации Ю. Мелих. URL: https://skurlatov.livejournal.com/402061.html и http://rus-istoria.ru/component/k2/item/1032-petr-savitskiy-i-petr-suvchinskiy-%E2%80%94-perepiska-sudba-evraziytsev. Дата обращения 12.03.2018.

28 Терменвопль. Интервью Л.С. Термена (литер. Обработка и комм. *Петрушанской Е.М.)* // Средства массовой коммуникации в художественной культуре XX века. В 4 т. / Том 1. История. Ред.-сост. *А. Шерель.* М.: Государственный институт искусствознания, 2001.

29 *Шнитке А.* Новый материал музыки? // Рождение звукового образа. Сб. ст. М.: Искусство, 1985. С. 215–222.

30 *Ханзен-Леве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

Ключевые слова: равновесие, неопластицизм, Мондриан, Адер, ван Зон, концептуализм, видеоарт.

Лебедева Илона Владимировна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
lilona@mail.ru

Keywords: equilibrium, Neo-Plasticism, Mondrian, Ader, Van Zon, conceptual art, video art.

Lebedeva Ilona V.
PhD History of Art, Researcher of the Department of Contemporary Art of the West, The State Institute for Art Studies, Moscow
lilona@mail.ru

ЛЕБЕДЕВА И. В.

В поиске равновесия: Пит Мондриан, Бас Ян Адер и Эрика ван Зон. К столетию неопластицизма

Статья посвящена эволюции понятия *равновесие* в творчестве трех голландских художников XX века: Пита Мондриана, Баса Яна Адера и Эрики ван Зон. Каждый по-своему, они дополняли ключевое представление для концепции Мондриана — неопластицизм — все новыми оттенками смысла. Поводом для написания статьи стало празднование столетия неопластицизма в Голландии в 2017 году.

LEBEDEVA ILONA V.

In the Search for Equilibrium: Piet Mondrian, Bas Jan Ader and Erica van Zon. To the Centennial Anniversary of Neo-Plasticism

This article is devoted to the evolution of category equilibrium in the art of three Dutch artists of the XX century: Piet Mondrian, Bas Jan Ader and Erica van Zon. Equilibrium is one of the key categories in Mondrian`s Neo-Plasticism. And each of these artists introduced the new shades of its meaning. This article is written on the occasion of the celebration of the 100th anniversary of De Stijl (The Style) in the Netherlands in 2017.

В 2017 году в Голландии прошли выставки, посвященные Питу Мондриану (1872–1944) и его влиянию на последующие поколения авторов, работающих в самых разных техниках и направлениях. В 2017 году исполнилось сто лет его главному детищу — неопластицизму. Это стройная теоретическая концепция в духе авангардных утопий начала XX века, связанных с поиском новых основ жизнестроения, затрагивавшая живопись, архитектуру и дизайн среды, а также до некоторой степени — литературу, музыку, кино и хореографию.

Голландец Пит Мондриан стал мастером международного масштаба, без имени которого сложно представить себе историю искусства первой половины XX века. Абстрактного и не только. Узнаваемая формула его живописи после 1917 года — квадраты или прямоугольники трех базовых цветов в решетке черных линий — была растиражирована и интерпретирована многими художниками и дизайнерами. Костяк группы «Де Стейл», заявившей о себе в 1917 году на страницах одноименного журнала, составили четыре голландских авангардиста: Пит Мондриан, Тео ван Дусбург, Барт ван дер Лек и Геррит Ритвелд. Их задачей являлось создание направления искусства, не имеющего ничего общего с художественными стилями прошлого. Художники пророчили стремительное приближение эры, в которой иным будет не только искусство, но и сама жизнь, что, в свою очередь, приведет к формированию человека, обладающего новым типом мировосприятия. В основе революционных по духу и утопичных по размаху представлений группы «Де Стейл» лежала идея синтеза искусств: черты нового стиля должны были просматриваться во всем, от декоративных элементов интерьера, которых эстетика неопластицизма предполагала минимум, до нового уровня мышления. Но ярче всего неопластицизм проявился в живописи и теории Пита Мондриана.

Празднование столетия неопластицизма в Голландии приобрело без преувеличения общенациональные масштабы: выставка «100 лет «Де Стейла»: Мондриан — голландскому дизайну» (100 Years of De Stijl: Mondriaan to Dutch Design), по сути, переросла в растянувшийся на весь 2017 год фестиваль, который охватил крупнейшие голландские музеи и не только. Основными центрами стали Утрехт и Амерсфорт — малые родины основных членов авангардной группы «Де Стейл». Часть проектов носила мемориальный характер, повествуя о разных этапах творческого становления самого Мондриана и других художников группы «Де Стейл». Но были и совершенно иные экспозиции, ставившие перед собой исследовательские и концептуальные задачи. Например, крупная выставка «Цвет группы «Де Стейл»» (The Colours of De Stijl) исследовала отношение к цвету и его влияние на человека в творчестве художников последующих десятилетий, в результате чего внутри экспозиции складывалось своеобразное путешествие по искусству XX века (прежде всего, живописи). Голландский фестиваль неопластицизма демонстрировал и другие стратегии работы с наследием группы «Де Стейл». Многие современные принципы музейной работы были использованы в проекте «Дом Мондриана» (Mondriaanhuis). В нем удалось превратить экспозицию дома художника в Амерсфорте[1] в более крупный по задачам музейный проект, раскрывающий (в том числе и медийными средствами) суть творческого поиска голландского модерниста и масштаб его влияния на других представителей культуры XX века.

Но, пожалуй, одними из самых любопытных стали мероприятия фестиваля, подчеркивающие значение концепции неопластицизма для голландских дизайнеров. Представление их объектов подчеркивает, что Мондриан не просто изобрел доходчивую и удобную визуальную формулу, но сделал нечто большее — утвердил некие базовые представления о порядке и гармони. Именно с такими по-

(1) Действует с 1994 года как Музей конкретного искусства — Museum for Constructive and Concrete Art.

нятиями работают не только его последователи в области живописи, но и дизайнеры, делая это зачастую с иронией. Так, как, например, члены интернациональной группы «Друг Дизайн» (Droog Design)[2], создающие «слоистую» мебель в основных цветах неопластицизма, тумбочки, выкрашенные синим цветом внутри или же занятные, будто бы рассыпающиеся объекты из довольно беспорядочно соединенных ящиков — таких по-мондриановски простых и ритмичных в своей основе. Члены этой группы с уважением принимают Мондриана «в компанию», утверждая своим творчеством, что именно всем вместе им удалось создать то, что в истории дизайна стало определяться как голландский стиль и означать сочетание безупречного качества, функциональности, чистоты форм и цветов, простоты общего замысла и некоторой ненавязчивой самоиронии.

Поэтому самый главный вывод, который можно сделать сегодня, заключается в том, что хотя современные художники чаще всего цитируют тем или иным образом внешнюю модель неопластицизма, подспудно в их работах все же проглядывают и глубинные темы, важные для Мондриана. Но естественным образом они интерпретируются согласно законам того времени, в котором жили и работали обращавшиеся к ним авторы.

И одной из таких тем, сквозящих в творческих проектах тех, кто вспоминал и перерабатывал опыт Мондриана, стала тема *равновесия*. Равновесия — как состояния гармонии всех частей композиции (в какой бы технике ни была она выполнена). Равновесия — как оптимальной пропорции в сочетании базовых цветов и их простого ритма. Равновесия — как определенного качества, которое приобретает организованное по законам неопластицизма (или по его следам) пространство. Эти характеристики заложил в теорию неопластицизма в свое время Мондриан. А далее художники разных десятилетий XX–XXI вв. дополняли его собственными нюансами отношения к пространству, цвету, ритму и действиям, производимым мастером со всеми этими составляющими произведения искусства. Авторы последующих поколений, скорее, вступают в односторонний спор с концепцией Мондриана, представляя собственное понимание этой темы. Но именно несогласие молодых позволяет еще глубже раскрыть смысл как самого термина, так и того состояния, которое он призван выражать.

Сразу же следует отметить, что двух других голландских мастеров, о которых ниже пойдет речь, значительно больше интересует прежде всего чувственная сторона вопроса. В отличие от Мондриана, у которого это понятие всесторонне разработано и на практике, и в теории, Адера и ван Зон интригует само *состояние равновесности*. В этом отношении к вопросу, объединяющему некоторые их творческие поиски с мондриановскими, и Адер, и ван Зон представляются авторами, абсолютно точно отражающими общую установку искусства второй половины XX века — важность индивидуального голоса (будь то зритель или автор) и акцент на эмоциональной составляющей. Прежде всего, на чувствовании, а не осмыслении. На получении опыта и автором, и зрителем произведения через активное переживание, через испытание на прочность своих чувств от действительности, а не через теоретизирование (как это было характерно для утопических концепций жизнестроения эпохи модернизма) о том, какими эти переживания могли бы быть в некотором идеальном пространстве, выстроенном по определенным законам (в данном случае — по законам равновесия)...

Пит Мондриан помимо живописных произведений оставил множество теоретических статей[3], в которых сформулировал основы неопластицизма и свои взгляды на современное искусство. Как известно, суть неопластицизма заключается в использовании базовых геометрических элементов (прямых линий, прямых углов) и основных цветов по определенным, весьма строгим правилам. В исполнении Мондриана неопластицизм превращается в жесткую систему: композиции строятся на гармоничном сочетании горизонталей и вертикалей, пересекающихся строго под прямым углом. По-

(2) Группа основана в 1994 и ее название переводится с нидерландского приблизительно как «Сухой дизайн» в смысле «строгий».

(3) Из них самыми известными, впоследствии дополненными самим художником и переведенными на другие языки стали: *Mondrian P.* Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form. In: *Seuphor M.* Piet Mondrian. Work and Life. N.Y., 1954. P.301—352; *Mondrian P.* The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. Documents of 20th Century Art. Ed. by Holtzman H. and James M.S. N.Y., 1993.

лучающиеся между ними квадраты и прямоугольники располагаются на плоскости по принципу асимметрии[4].

В своих текстах художник неслучайно постоянно подчеркивает особую роль линии. Именно раскрывая значение линии он, по сути, и создает свою концепцию *равновесия* вертикалей и горизонталей — концепцию в духе собственных идеалистических теософских представлений о том, что все со всем взаимосвязано в природе, мире, человеке, вселенной. Сообразно этим взглядам мастера, существует некий идеальный мир, который живет не по правилу борьбы противоположностей, а по высшему закону — гармонии и полноты проявления любого начала. Именно такой — идеальный — мир и пытался отразить в своем творчестве Мондриан[5]. Кроме этого, удачно найденный ритм (то есть, прямой угол) в представлении Мондриана обеспечивает духовную наполненность произведения: «многократное выражение "исконной связи" создает ритм, выражающий Абсолют» [4, с. 323]. Такой поиск гармоничной связи всех элементов композиции и есть путь к обретению *равновесия* по Мондриану.

Итак, под *равновесием* художник понимает гармоничное состояние (пространства, картины), можно сказать, то самое единство противоположностей (горизонталей и вертикалей, светлого и темного), при котором ни одна из составляющих не перевешивает и не угнетается.

Тема равновесия в разработке Мондриана послужила отправной точкой для объединения в некоем едином интеллектуальном пространстве трех совершенно разных голландских авторов, отделенных друг от друга многими десятилетиями: самого Пита Мондриана, Баса Яна Адера и Эрики ван Зон. Бас Ян Адер (1942–1975) — таинственно пропавший[6] фотограф, режиссер и мастер перформансов стал важным героем для концептуалистов 1960–1970-х годов. А Эрика ван Зон (род. в 1979) является нашей современницей, особенно активно заявившей о себе в 2000-х годах.

Степень влияния этих двух соотечественников Мондриана на современное искусство разнится, но показательно само их обращение к вопросу осмысления пространства, поиска гармонии и равновесия. Как и Мондриан, они создают собственные правила пребывания в равновесном состоянии, каждый — своими средствами. И прежде всего, к этому глубокому осмыслению роли человека в пространстве обращается Бас Ян Адер, в творчестве которого с опытом Мондриана

(4) Основной закон неопластической композиции — рациональность. Важнейшую роль в неопластицизме играет цвет. Три основных, чистых цвета (красный, синий, желтый) использовались в сочетании с тремя подчеркивающими их «нецветами» (белым, черным, серым). По мнению Мондриана, разделяющего идеи теософов, каждая линия и фигура, будучи на своем месте, приобретает глубокий философский смысл. Одним из основных положений теософии — интуитивной формы богопознания и религиозно-мистического учения, приверженцем которого был Мондриан — является представление об Абсолюте как некоем универсальном принципе построения Вселенной. В свою очередь, понятие «абсолютности» по определению не может иметь никаких ограничений — это та степень полноты, в которой деление на «противоположности» просто невозможно. К отражению состояния цельности и стремился художник, но для этого работать ему приходилось с привычными «бинарными парами» противоположностей, которые он стремился уравновесить и тем самым гармонизировать. Сама же плоскость картины, организованная по законам неопластицизма, должна излучать духовный свет. Неопластицизм стал заключительной стадией духовных и религиозно-философских исканий Мондриана: начиная примерно с 1920 года, его стиль практически не меняется и представляет собой узнаваемые «вариации на тему».

(5) Лучше всего об этом пишет сам живописец: «Для меня всегда было характерно чувство прямой линии, ее понимание — она наиболее совершенна. <…> В природе и в художественном произведении все держится на взаимных связях. Ритм — неизменная связь. Но во всем многообразии связей неизменной остается лишь одна — прямой угол, где горизонталь — один предел, а вертикаль — другой. Труднее всего найти равновесие между ними: если возможно найти крайнее выражение одного, то другое будет ущемлено, а, следовательно, общее равновесие нарушено. <…> Все управляется связью и взаимодействием. Так, цвет осуществляет себя только через другой цвет. Пространство определяется другим пространством. И так — во всем. Вот почему я говорю, что связь — принципиальная вещь». Цит. по: *Mondrian P.* Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form. In: *Seuphor M.* Op. cit. P. 323.

(6) Адер родился в крошечном голландском городке Винсхотене. Его художественное образование началось в Нидерландской академии искусств и дизайна, носящей имя Геррита Ритвелда — одного из создателей неопластицизма группы «Де Стейл». Обучение продолжилось в США. Всю жизнь в судьбе Адера особую роль играло море. Последняя работа называлась «В поисках чудесного» (In Search of the Miraculous). Странным образом в ней грань между искусством и жизнью художника стерлась окончательно, оставив множество неразрешенных вопросов. Это должен был быть триптих, в третьей части которого Адер собирался документировать путешествие по морю. Если бы все удалось, Адер побил бы мировой рекорд по пересечению Атлантического океана маленькими парусниками, управляемыми одним человеком. Путешествие стало последним. На лодке «Океанская волна» (Ocean Wave) в июле 1975 года он отплыл от самой восточной точки штата Массачусетс (полуострова Кейп-Код), чтобы провести в океане максимум 90 дней. Шесть месяцев спустя останки лодки нашлись у берегов Ирландии, а сам художник считается без вести пропавшим…

коннотирует как минимум около трети произведений (в отличие от единичного случая у Эрики ван Зон).

Для Адера это обращение к опыту Мондриана неслучайно: оба художника работают с философской категорией «Абсолюта», но совершенно по-разному. По воспоминаниям одного из американских коллег Адера, он был «очень увлечен философией и мечтал создать искусство, в котором не было бы махинаций — искусство, основывающееся на абсолютных и неопровержимых истинах, таких как математика» [5, с. 1]. К этому же, как известно, в свое время стремился и Мондриан. Само постоянное апеллирование к наследию Мондриана и своеобразное «цитирование» его узнаваемых произведений концептуальными средствами (перекличка названий, аналогии в композициях, работа в одних и тех же местах и т.д.) стало для Адера его авторским приемом исследования еще большей темы — темы адекватности наших привычных жизненных устоев, среди которых так много совершенно оторванных от жизни взглядов. И идеализированное мондриановское понимание темы равновесия становится плодотворной почвой для жестких, утрированно реалистичных экспериментов Адера.

Его творчество до сих пор мало изучено и выглядит совершенно отдельной, особой страницей не только голландского авангарда 1960-х[(7)], но и всего концептуального искусства. Все потому, что сквозь иронию и провокацию, уже используемые им как прием, сквозит эпическая тема — трагизма бытия. Некоторые его проекты рождают даже нехарактерное для концептуализма щемящее чувство глубокой тоски (кстати, это качество его произведений считывается далеко не всеми западными исследователями). Это он возглавляет не очень обширный список авторов, про которых в связи со знаменательной выставкой «Внутри и вне Амстердама: путешествия в концептуальном искусстве 1960–1976 годов»[(8)] обозреватель «Нью-Йоркера» написал: «Ранний концептуализм, со всеми своими интеллектуальными метаниями и визуальным аскетизмом, может легко считаться последним, предсмертным вздохом или падением романтизма» [3, с. 75–76].

И действительно — в эпоху, когда многие концептуалисты предпочитали чистые, честные, жесткие формы искусства фотографии и тексты, стремившиеся к объективности, трогательный душевный порыв грозил автору обвинением в сентиментализме и неадекватности. Возможно, именно поэтому, интерпретируя работы этого художника внутри уже сложившейся традиции восприятия самого концептуализма, западные критики обычно трактуют всю его утрированную трагическую мимику на фотографиях и даже слезы в видеороликах исключительно в ироничном ключе — как исследование художником нашей привычки воспринимать те или иные реакции организма строго определенным образом. Привычки, из-за которой мы не видим своеобразной комичности, например, плачущего лица. Но подобный однобокий и можно даже сказать несколько ангажированный анализ произведений Адера обедняет их смысл, приуменьшает их более широкое звучание. А искусство Адера именно такое — человечное, эмоциональное, нервное. Каким-то образом ему действительно удавалось сочетать чувственность и эмоциональность с иронией, даже сарказмом, оправдывая эпитет, которым его наградил один из критиков: «болезненно ироничный». Например, в своем знаменитом видео «Я слишком печален, чтобы сказать вам»[(9)] («I Am Too Sad to Tell You», 1971), в котором он на протяжении нескольких минут просто плачет перед камерой, Адер демонстрирует, что при таком близком и довольно долгом (3 минуты 34 секунды) всматривании в слезы и в породившие их эмоции за чрезмерной эмоциональностью стирается значение горя как повода для слез. Стирается настолько, что появляются посторонние, не приставшие случаю мысли о странности и почти что комичности человеческой

(7) В 1960–1970-х годах одной из художественных столиц мирового значения становится Амстердам: художники из разных стран, в том числе и США, стремятся сюда, привлеченные свободной атмосферой жизни в городе, прогрессивными и свободолюбивыми взглядами его жителей, уровнем галерей и новаторской программой работы с современным искусством, внедряемой Городским музеем (Stedelijk Museum). Неслучайно здесь сформировалась очень плодотворная для зарождения всего нового творческая атмосфера. Одно из особо ярких художественных сообществ Амстердама тех лет представляли концептуалисты.

(8) In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960–1976, MoMA, Нью-Йорк, 19 июля — 5 октября 2009 г.

(9) В русскоязычных текстах о художнике название этого его видео чаще переводят именно так. Хотя, возможно, более точным был бы другой перевод: «Не могу вам высказать, как мне грустно».

мимики во время плача. На этом этапе многие исследователи творчества Адера останавливаются, приписывая ему ту самую жесткость и сарказм, которыми он прославился. Останавливаются на этом втором шаге интерпретации, не замечая, что Адер рыдает перед камерой ровно столько, чтобы зритель прошел три стадии наблюдения, а не две: сопереживание — осознание комического в мимике плачущего лица — печаль. Эпичную, настоящую и неподдельную, лишенную сарказма. В эту печаль Адер погружает внимательного и чуткого зрителя именно через проживание комического: в определенный момент драматургию видео составляет настоящая трагикомедия — сочетание Горя и Смеха. Комическое начало, накопившись в избыточной мере, начинает переходить в свою противоположность — в трагическое! Некое индивидуальное человеческое горе перерастает свои масштабы и превращается в частицу общечеловеческой печали — безмерной тоски от осознания своего бессилия… И эта третья стадия проживания адеровских произведений присутствует в его творчестве почти всегда. В этом, пожалуй, и заключается так точно подмеченная болезненная ироничность Адера, придающая многим его произведениям глубоко трагическое звучание.

Адер удачно соединяет фотографию, видео, документирование с тенденцией, когда авторы перформансов, акционисты и концептуалисты рассматривали само свое тело как объект или инструмент искусства. Адер в буквальном смысле и есть его искусство: на всех своих фотографиях и во всех перформансах и акциях документируются те или иные реакции его тела как средства исследования мира, общества, психологии восприятия человека и его эмоций.

Адер будто бы решил проверить тридцать лет спустя, актуальны ли еще выводы, сделанные Мондрианом. Так как в текстах его предшественника все базируется на гармонии связей, то есть авторском понимании *равновесия*, то именно это понятие Адер и избирает областью исследования и делает ключевой категорией своего собственного искусства. Адер — практик, а не теоретик. Мондриан работал исключительно с прямыми линиями, а Адер, как истинный акционист, все проверял на себе и представлял зрителю самого себя в виде одной из таких прямых. Он будто говорил тем самым: «Человек — это и есть наиболее яркое воплощение вертикали: посмотрим, как ведет она себя в действительности, а не на бумаге или холсте». С телом-вертикалью Адер постоянно производил какие-либо манипуляции, которые, чаще всего, приводили к падению. Причем само падение (это в буквальном смысле документация моментов падения тела) понято художником чрезвычайно широко: как повторяющийся из акции к акции мотив; как идея трагических для человеческой судьбы жизненных неожиданностей — своего рода «рок»; как визуализация тотальной невозможности сохранить «равновесное», т.е. гармоничное состояние. Наконец, как характерный прием воплощения собственных взглядов: художник назовет «Падениями» (Fall 1, 1970; Fall 2, 1970; Broken Fall (organic), 1971; Broken Fall (geometric), 1971; Nightfall, 1971) несколько показательных для своего творчества работ. Движение вниз, притяжение тела и разных объектов к земле — у Адера это не просто естественное действие силы тяжести, а инструмент исследования феномена вертикальности и изменений состояния человека: его физического положения в пространстве, его эмоционального фона. За каждой акцией с падением чувствуется превращение вертикали, как некоего структурирующего, связывающего, по выражению Мондриана, мир элемента, не просто в горизонталь, а в хаос.

Относительно Мондриана и Адера напрашивается более широкое сравнение — не только их творческих подходов, но и судеб, в которых также наблюдаются параллели. И Мондриан, и Адер имели голландские корни, но в итоге возглавили передовые направления современного искусства далеко за пределами Голландии. Оба работали в последний свой период жизни в США: Мондриан четыре года, а Адер — десять лет. Оба до определенного момента воспитывались в религиозных семьях (отец Мондриана был кальвинистом, и родители Адера принадлежали к влиятельному в Нидерландах направлению кальвинизма — Голландской реформатской церкви). Кстати, еще одна любопытная деталь — оба сократили свои традиционные имена до кратких форм: Питер Корнелиус Мондриаан (Pieter *Cornelius Mondriaan*) превратился в Пита Мондриана, а Бастиаан Йохан Кристиаан Адер (Bastiaan Johan Christiaan Ader) стал Басом Яном Адером. И оба считали искусство не просто формой самовыражения, а, скорее, стилем жизни и образом мыслей, разновидностью личной философии и веры. Возможно, поэтому проживающий в Лос-Анджелесе молодой художник голландского происхождения Бас Ян Адер однажды начинает последовательно обращаться к опыту своего знаменитого соотечественника: произве-

дений, в той или иной мере связанных с философией Мондриана или просто посвященных этому выдающемуся художнику у Адера, повторим, не менее трети. Каждой новой своей работой он будто вступает с Мондрианом в односторонний спор: о возможности гармонии и, как результат, о достижимости равновесного состояния — в искусстве и самой жизни. С категорией *равновесия* работали оба мастера, но какими же разными получились результаты их экспериментов, в каждом из которых, как в зеркале, отразилась эпоха.

Одним из самых первых мотивов, связавших творчество Мондриана и Адера, стал маяк. На западной оконечности острова Валхерен, принадлежащего нидерландской провинции Зеландия, есть маленький городок Весткапелле. С трех сторон он окружен водами Северного моря, для моряков которого здесь установлено два маяка. Собственно, ими город и знаменит. Один — довольно новый, чугунный, высотой 16 м, построен в 1875 году. Второй, возведенный в 1458–1470 годах, является истинным хранителем этих мест на протяжении более чем пяти веков. Этот местный колосс высотой 52 м, сочетающий в себе элементы готической и ренессансной архитектуры, до сих пор служит основным ориентиром не только для тех, кто в море: с тех пор как в XVIII веке сгорела местная церковь, он остался единственной в округе доминирующей вертикалью в архитектурном и символическом смысле. За долгие годы своего существования эта устремленность старинного маяка к небу, видимо, приобрела для местных жителей особое звучание. Именно этот маяк и привлекал внимание Мондриана. Ему посвящены многие карандашные наброски 1909–1911 годов и несколько холстов примерно того же времени под названием «Маяк в Весткапелле» (Lighthouse at Westkapelle).

Маяки на ранних полотнах Мондриана появились, скорее всего, не случайно. С одной стороны, лапидарная конструкция маяка легко поддается формальному упрощению, которое интересовало художника в начале его творческого пути, когда из арсенала всех авангардных художественных течений начала XX века он выбирал приемы, позволяющие достичь максимальной чистоты формы, линии и цвета. А с другой стороны, не будем забывать, что существует явно символическое значение маяка, укорененное в истории классического европейского (и в частности голландского) искусства — быть проводником, дарить свет путешественникам, осуществляя связь между пребывающей в полумраке душой земных путников и небесным-светом. Свет, сияние и путь, указываемый маяком — вот важнейшие символические характеристики данного мотива. Вспомним, что впоследствии в теории неопластицизма Мондриан акцентирует значение плоскости картины. Гармоничная, устроенная по законам равновесия, она должна была излучать духовный свет (как своего рода маяк), так как настоящая гармония для этого художника выражается именно в сиянии. Кульминацией этой идеи является стремление Мондриана запечатлеть яркий свет дня. Получается своего рода модель мира этого художника-теософа — прекрасная в своей простоте. В этой модели постоянным внутренним ориентиром человеку должен служить духовный свет собственной души. Солнце освещает человеческий день, луна — ночь. А маяки служат своеобразными проводниками, связующими разные миры: внешний и внутренний, материальный и духовный, земной и небесный.

На раннем этапе творчества у Мондриана часто встречались целые серии, в которых художник любовно и кропотливо разрабатывал один мотив (море и пирс, дюны, дерево, церковь, мельница). И маяк — в числе таких принципиально важных повторяющихся мотивов. Обычно в этих работах центральное пространство занимает одинокий, не особенно детализированный объект изображения. Причем легко заметить, что все любимые мотивы художника (за исключением дюны) имеют вертикальную направленность. Уже тогда для него было важным найти в композиции гармоничное, т.е. уравновешенное сочетание линии горизонта (позднее — просто горизонтальной полосы) и вертикали, которую мельницы, церкви и маяки напоминали по своей лапидарной массе и зачастую лаконичному цветовому решению.

В мондриановских «Маяках в Весткапелле» огромная, уходящая в небо форма маяка обычно задана несколькими динамичными цветными вертикалями. Выбранный художником ракурс взгляда на маяк снизу вверх делает человека маленьким, а холсту придает монументальность, несмотря на его сравнительно небольшие размеры (в среднем, примерно 130х70 см). В период 1909–1911 годов, когда созданы эти работы, художник решает, прежде всего, цветовые задачи, но выходящие из-под его кисти холсты звучат торжественно и символично, как низкие звуки, исполненные на органе в пустом храме и более похожие на вибрации самой земли. Это их эпичное звучание позволяет вклю-

чить такие работы в круг произведений, в которых уже в некоторой степени разрабатывается тема *равновесия*. Элементом, задающим его (и в композиции, и в символическом плане), является маяк.

Своеобразный спор с Мондрианом начался в творчестве Адера в 1970 году с фирменных адеровских падений и продолжился в 1971 ими же. Для создания серии своих падений Адер едет на остров Валхерен к «мондриановскому» старому маяку Весткапелле. Там он выбирает место с лаконичным пейзажем, где вымощенная булыжником дорога убегает вдаль, уводя взгляд зрителя к дальнему плану, на котором возвышается тот самый маяк. Здесь в 1971 году художник создал одну из своих первых работ на мондриановскую тему — фотографическую[(10)] «Ловушку на пути к новому неопластицизму» (Pitfall on the way to a new Neo-Plasticism), содержание которой, можно сказать, наглядно демонстрировало невозможность достижения утопических идеалов, сформулированных Мондрианом. Эти идеалы символизировал маяк, к которому Адер тщетно пытался дойти — и не мог. Он все время падал по пути, хотя прихватил все необходимое, в строгом соответствии с теорией Мондриана: синее одеяло, желтую канистру и красную сумку. Казалось бы, все «формальности» соблюдены: есть человек, чье тело представляет собой визуализированную вертикаль, и есть три основных цвета. Но мондриановская формула рассыпается на глазах, в буквальном смысле. На фотографии изображен момент, когда Адер — как всегда, в черном костюме — летит на вымощенную дорогу. Это своего рода пародия на излишнюю серьезность по отношению к самому себе и своему делу. Существует целая (хотя и небольшая) серия фотографий, позволяющая рассмотреть детали адеровского «пути к неопластицизму». На них последовательно документированы разные моменты перформанса. Вот Адер, весь в черном, лежит на синем одеяле, которое разложено на той самой дороге, ведущей к мондриановскому маяку в Весткапелле. Вот он помещает над рукой «квадрат» желтой канистры, а под ногой — «прямоугольник» красной сумки. Но даже когда мы видим всю композицию целиком, она все равно больше напоминает вид не лежащего, а упавшего человека. Несмотря на то что теперь все детали были разложены по предписанным Мондрианом правилам, тело старательно пыталось вписаться в отведенное ему пространство, послушно изгибаясь исключительно под прямыми углами. Все должно было сработать, но в итоге получилась совершенно мертвая натура, в которой тело художника выглядит безжизненно и даже как-то беззащитно перед мощью возвышающегося над ним вдали старинного маяка — символа некоего недостижимого и уже почти совершенно утраченного идеала. Само соблюдение жесткой интеллектуальной схемы, придуманной Мондрианом, снова оказывается ловушкой для живого тела человека.

Гармония остается в идеальном мире утопии, созданной Мондрианом. А Адеру остается лишь фиксировать свои «шаги к неопластицизму», порождающие чувство горечи и потери, ускользания чего-то важного и невозможности физического покоя, ибо художник наглядно демонстрирует: если его тело не будет крутиться, а попробует сохранять прямоту, падения будут случаться еще чаще.

В этом первом споре сразу же становится очевидным, насколько по-разному художники относятся к сфере идеального, а также к пониманию пространства вокруг человека и идеи *равновесия* как инструмента его гармонизации. Утопия Мондриана хотя и не была воплощена, имела мощный позитивный, жизнестроительный заряд. Она была направлена на совершенствование человека и окружающей его среды, а значит — всего мира. Равновесие кажется Мондриану достижимым, в отличие от Адера, который со всем скепсисом и иронией демонстрирует невозможность даже приближения человека к равновесному состоянию. Но при всей иронии ранних работ художника, к ощущению от них всегда примешивается чувство тоски по утраченным и недостижимым идеалам, в которые поколение Мондриана еще верило, а поколение Адера — уже нет.

В 1973 году Адер возвращается к спору с Мондрианом и создает работу «Без названия (Весткапелле, Голландия)» (Untitled (Westkapelle, Holland)). Это концептуальный фотодиптих, изображающий один и тот же простой пейзаж: плоское зеленое поле с легендарным маяком вдали. Сразу же бросается в глаза, что автор этого произведения снова играл с мондриановским визуальным кодом, предполагающим наличие вертикалей, горизонталей и красных, желтых и синих акцентов. В данном

(10) От перформанса как от акции с падением остались фотографии, запечатлевающие его разные стадии.

случае Адер будто иронично спрашивает у зрителя, возможно ли найти в действительности хотя бы отдаленное подобие такого сочетания элементов. Роль красного прямоугольника играет сам маяк, сложенный из изменившего со временем цвет розово-терракотового камня. На среднем плане композицию прорезает светлая, ровная дорожка и украшает большая желтая будка. Голубое небо над линией горизонта, вытянутый прямоугольник зеленой травы и такой же по размеру фрагмент асфальтовой дороги на первом плане делят композицию на три почти равные части. Прочие вертикали и горизонтали намечены попавшими в кадр предметами: фрагментами забора, фонарями, невысокими вертикальными конструкциями в поле и даже тенями. Казалось бы — вот она, идеально уравновешенная и вполне мондриановская композиция, найденная концептуальным фотографом в действительности.

Но это еще не все: данная работа относится к тем произведениям, за которые некоторые критики окрестили Адера веселым и смешным. Сумятицу в гармоничную композицию вносит сам художник, чья фигура в черном костюме красуется на переднем плане в правой части композиции. Высокий и стройный, стоящий спиной к зрителю, он контурами своей фигуры действительно напоминает вертикальную линию. Получается, что с появлением человека — такого живого и эмоционального даже в молчании — все мнимое, так хорошо придуманное на бумаге мондриановское равновесие исчезает. Это действительно забавно: представив себе эту композицию без фигуры автора, еще можно увидеть довольно строгий и уравновешенный минималистичный пейзаж, но само вмешательство человека, да еще так старательно пытающегося вписаться в предложенную схему, делает представления о гармоничном сосуществовании противоположных элементов (тех самых бинарных пар, на которых все зиждется у Мондриана) совершенно невозможными. Во второй фотографии художник развивает свою идею и, потерпев фиаско в «роли» вертикали, пробует вписаться в композицию в виде горизонтали. Хотя он лежит очень аккуратно, прячет пальцы рук в складки черного костюма, приглаживает волосы, располагает себя параллельно дорожке и мимикрирует под горизонталь, его тело разбивает гармонию композиции. Таков адеровский опыт очередной встречи с маяком Весткапелле.

Что же доказал Адер своими болезненными падениями на фоне старинного маяка? Для Мондриана возможен и важен поиск *равновесия* как отражения гармонии, царящей в некоем идеальном мире. Для Адера характерно ироничное отношение ко всему, что хотя бы претендует на покой и стабильность: стремление зафиксировать момент хрупкого равновесия в череде вечных, трагичных изменений — вот его стихия.

Адер еще не раз будет апеллировать к опыту Мондриана в своих перформансах. Начатый в «Ловушке…» своеобразный спор продолжается в «Разбитом падении (геометрическое)» (Broken Fall (geometric)) 1971 года, в «Разбитом падении (органическое)» (Broken Fall (organic)) и «Ночном падении» (Nigthfall) того же года.

Каждым своим перформансом Адер будто возвращает идеализировавшего (в теории) реальность Мондриана на землю — в буквальном смысле, демонстрируя, что его идеи утопичны не потому, что плохи, а потому, что не срабатывают в этом мире, управляемом неумолимым действием силы тяжести. Похоже, художник ставит под сомнение даже не возможность обретения человеком равновесного состояния в этом мире, а саму необходимость стремления к гармонии и равновесию через страдание. Неожиданно художник, вышедший из эпохи хиппи и обретенных обществом новых свобод, по сути, затрагивает в своем творчестве тему, хорошо знакомую классическому искусству — тему соотношения телесного и духовного, возможности обретения гармонии и душевного рая на земле через преодоление природы плоти. Одно наблюдение остается бесконечно печальным в работах Адера: даже преодолев через боль и многочисленные падения свою природу, человек все равно оказывается не в состоянии уловить своим телом, прожить телесной оболочкой момент *равновесия* как момент гармонии. Телу все время что-то мешает: то слабый ветер, то силы судьбы. Взгляд Адера — это взгляд на мир очень современного человека, мыслящего, но смотрящего на жизнь без розовых очков. И в этой позиции отражается вся эпоха — со всеми ее противоречиями и культурной многослойностью. Гармония остается в идеальном мире прекрасной утопии, созданной Мондрианом. А Адер наглядно демонстрирует: если его тело не будет крутиться, а попробует сохранять прямоту, падения будут случаться еще чаще и еще быстрее, чем это происходит в его фильмах.

Игру с мондриановским цветом и ритмом Адер объединяет в другой своей работе. Это графическая инсталляция 1974 г., название

которой можно примерно перевести с голландского как «Не Пит» (Piet Niet). Она состоит из восьми небольших (54,4x50,8 см) гуашей. Каждая гуашь вверху как бы подписана: ее цветовое поле прорезает одна из букв названия, данная белым цветом. Работы располагаются в два ряда по 4 штуки, друг над другом. В целом вся инсталляция напоминает лаконичное, важное сообщение, сделанное цветными морскими флагами. Критики оказались единодушны, обратив внимание на то, что мондриановские цвета в этой работе приобрели качество принадлежности массовой культуре, превратившись из элементов живописной композиции в товарный знак Мондриана. Если всю композицию поделить пополам вертикально, то по цвету они будут почти идентичны: две верхних работы представляют из себя красный и синий прямоугольник, две нижних — желтый и… неожиданно прорезанный неприемлемой для Мондриана диагональю. В левой четверке над диагональю белый треугольник, а в правой наоборот — черный. Наличие этих двух работ раскрывает смысл названия инсталляции, которое приобретает весьма ироничное звучание: казалось бы, здесь использованы мондриановские цвета и строгие вертикально-горизонтальные ритмы, и все же это произведение сделал «Не Пит». Ибо для Пита Мондриана диагональ означала недостаточно гармоничный вид связи между элементами композиции[11]. И самое главное, диагональ, как известно, придает ощущение динамики, а Мондриан — певец покоя[12], который в его творчестве синонимичен гармонии, порядку и *равновесию*.

Чаще всего эта инсталляция демонстрируется вместе с другой — неоновой скульптурой «Без названия» (1974), которая на самом деле также воспроизводит надпись «Не Пит»: восемь неоновых букв, образующих словосочетание «Piet Niet», горят в четырех черных рамках. Внутри каждой рамки — по две буквы: одна у верхней планки и у нижней. Буквы исполнены в трех основных мондриановских цветах. А вокруг них — пустота: надпись «Не Пит» висит в собственном цветовом облаке и почти в невесомости. Адер и здесь подчеркнул диагональ композиции и свое отношение к мондриановской прямоте, просто прислонив рамки с буквами к стене, под большим углом: получилось, что некий «идеальный» мондриановский цвет все время перебивается, как пульсом, живым ритмом адеровских диагоналей.

Поиграв мондриановскими ритмами, в одной из работ 1974 г. Адер принимается за интерпретацию мондриановских цветов. Он снова обращается к теоретическим текстам Мондриана, откуда извлекает определение «первичные цвета» (primary colours): основные — красный, синий, желтый и дополняющие их «нецвета» — белый, черный, серый. Адеровский ответ Мондриану сделан в формате видео. Чтобы окончательно зафиксировать взаимодействие с идеями Мондриана, Адер называет свое посвящение «Первичное время» (Primary Time). В своем цветном фильме художник, стоя в черной одежде на фоне белой стены, на протяжении примерно 27 минут… перекладывает в вазе гвоздики — красные, желтые, синие. В итоге он формирует букет, напоминающий праздничный салют в честь Мондриана. И если авангардист Мондриан лишь стремился к тому, чтобы цвет в его работах выступал в роли самого себя, старательно очищая его от традиции символической интерпретации[13], то концептуалист Адер воплотил это стремление, понимая цвет как «объектное качество» — как некую неизменную данность и своего рода реди-мейд (кстати, именно так и обозначали адеровские цветы критики, писавшие об этой работе). Сам же Адер называл это произведение «новой работой о Мондриане».

Можно сказать, что Мондриан — это всегда одна и та же (универсальная) «история мира», рассказанная при помощи линий, где геометрия выступает в роли инструмента выражения характера связей в произведении. Даже в последние годы формула его искусства

(11) Диагональ появилась лишь в самых последних работах Пита Мондриана, относящихся к американскому периоду. Ее появление было во многом связано с некоторыми изменениями, произошедшими у самого Мондриана по отношению к его неизменной до этого концепции неопластицизма: новые ритмы Нью-Йорка не просто вдохновили его, но расширили его взгляды на мир и искусство.

(12) «Различие в том, что вы восхищаетесь цветом и тоном, а я — тем, что они выражают, то есть покоем». Цит. по: *Mondrian P.* Natural Reality and Abstract Reality. In: *Seuphor M.* Piet Mondrian. Work and Life. N.Y., 1954. P. 310.

(13) Мондриан писал по этому поводу: «Цвет — это наслаждение. Но ценность цвета исходит от его противопоставления другому цвету — то есть, от связи цветов. Эта связь дает цвету его собственное чистое звучание. <…> Пора покончить с «мольбертной» живописью. Вопрос не в том, чтобы писать основные цвета, а в том, как их писать верно и в верном соотношении друг с другом». Цит. по: *Mondrian P.* Natural Reality and Abstract Reality. In: *Seuphor M.* Piet Mondrian. Work and Life. N.Y., 1954. P. 310.

осталась прежней: «Чувство покоя, приближающего нас к Абсолюту, сообщает равновесие: так как это — закон природы, то любая демонстрация его в материале прекрасна» [4, с. 223]. Справедливости ради, необходимо отметить, что Мондриана, на свой лад, интересовала сфера эмоционального восприятия: «Эмоциональная нагрузка от реалистического объекта ограничена. Чтобы расширить эмоции необходимо разрушить объект» [4, с. 223]. Но многократным повторением знакомых элементов в своих композициях он *фиксирует постоянные моменты* равновесия.

А Адер обращает внимание на то, что человеческое тело по своей природе есть конгломерат мягких линий и переходов, прямой угол — высшая точка гармоничной взаимосвязи противоположных элементов для Мондриана — в реальной жизни оказывается крайне редким явлением. Адер подчеркивает все время, что в природе нет прямых углов, как и практически нет идеальных прямых. Это — выдумки математиков и интеллектуалов. Попытки навязать живой природе жесткие схемы оказываются трагичными, и Адер не жалеет собственного тела для демонстрации этого тезиса.

Но вот что поражает: как бы ни пытался художник в этой и других работах убедить зрителя в том, что он — весельчак-пересмешник и антипод Мондриана, ощущение создается совершенно обратное. Сквозь постоянную иронию, граничащую с сарказмом, пробивается иное настроение: практически от всех работ Адера, в которых он спорит с Мондрианом, остается привкус горечи, их пронизывает тоска и печаль. Он будто физически страдает от невозможности видеть мир таким, каким его видел Мондриан — прекрасным и утопично-идеальным.

Всю свою жизнь художник посвятил исследованию падения как невозможности достижения *равновесного состояния* с одной стороны и как «феномену фиаско» в человеческой жизни — с другой. Мондриановская тема при этом не являлась превалирующей, она органично вплеталась в более масштабное исследование мира, которое проводил художник, подвергая свое тело бесконечным пространственным «неудачам». Его исследование, скорее, было посвящено изучению границы между естественным и искусственным, видимой жизнью организма — и судьбой как стихией, врывающейся в повседневность в самые неожиданные, обыденные моменты, и превращающей эти самые «обыденные моменты» в судьбоносные. Это также важное для нашей культуры и всего современного искусства исследование степени влияния человека на внешние обстоятельства — поиск грани, до которой он еще способен контролировать ситуацию, и после которой в силу вступает Неведомое. За этой-то гранью вполне реалистичное творчество Адера естественным образом сливается с мондриановскими идеалистичными представлениями о мире.

Эрика ван Зон отличается своим стилем работы и от Мондриана, и от Адера, представляя собой довольно яркий для нынешней голландской художественной сцены пример современного автора, работающего на стыке самых разных техник и технологий. Одной из важных для ван Зон тем является как раз работа с пространством: в целом ряде своих выставочных проектов она представляет некие ассоциативные пространства, связанные то с конкретными людьми (как например, пространственная инсталляция и одноименная персональная выставка «Может быть, кофе» (*Coffee Perhaps),* посвященная известному новозеландскому арт-дилеру Хелен Хитчингс), то с воспоминаниями о прошлом или впечатлениями о настоящем. Своеобразие ее принципа работы заключается в том, что в подобных произведениях, обращенных к теме осмысления пространства, она создает целые инсталляции, насыщенные удивительными рукодельными объектами. Это и объекты, выполненные в разных техниках и материалах (керамика, ткачество, гобелен, бисероплетение и всевозможные другие виды плетения и вышивания, аппликации, витраж, сварные конструкции), и фотографии, воспроизводящие композиции из них (как, например, в работе «Чайник» (Tylee Teapot, 2016) — вариация на тему натюрморта, запечатленная в цифровой фотографии). Они являются новым прочтением значения ремесла и в более широком смысле — ручного труда вообще. Любопытно, что Эрика использует как традиционные «женские» техники (ткачество, плетение), так и «мужские» (сварка, стекло), подчеркивая тем самым важное для нее феминистское звучание современного произведения искусства.

Посвящая свою работу «Призматическое время» (Prismatic Time, 2009) обоим выдающимся соотечественникам, Эрика делает даже не один, а несколько букетов. В десятиминутном видео на глазах зрителя рождается целый ряд цветочных композиций, в которых один доминирующий цвет сменяет другой, двигаясь по спектру от

красного до фиолетового. Эрика начинает с голландских тюльпанов, подчеркивая тем самым и происхождение всех трех художников. При определенной концептуальности этого видео его можно считать современным эмоциональным ответом холодным построениям минимализма и чувственным, женским развитием темы, заданной мужчинами. В ее работе больше цвета, больше динамики и больше иронии по отношению ко всем трем авторам, включая ее саму. Пространство и равновесие для ван Зон — это некая игровая условность. У нее нет самоцели уловить момент равновесия, как и нет задачи доказать неправоту Мондриана. Создавая свои букеты, она играет в искусство — играет в концептуализм и неопластицизм, показывая, что создание цветового и ритмического *равновесия* в букете является всего лишь милой шуткой. Она просто апроприирует известные элементы искусства XX века (в виде творческих подходов, узнаваемых визуальных кодов Мондриана и Адера) и демонстрирует, что и то, и другое — всего лишь игра, интерпретация, бесконечная перестановка уже известных слагаемых в попытке создать собственную реальность. И такой взгляд на искусство очень характерен для ряда художников последних десятилетий. Поэтому опыт интерпретации мондриановско-адеровского наследия Эрикой ван Зон во многом показателен: концепция *равновесия* прошла все стадии развития — от теории к практике, от идеалистического до ироничного, от того, что составляло жизнь человека — до того, что составляет его игровую, т.е. в некотором роде виртуальную реальность, в которой возможно все и которая занята не столько «воспитанием», взращиванием души человека, сколько созданием симулякров, имитирующих жизнь и саму историю искусства. Для этой художницы важна тема коллективного нарратива, тема общего, коммунального пространства и того, как люди влияют в нем друг на друга. Естественно, такое общее пространство не может быть идеальным. Но оно на это и не претендует — напротив, создаваемые ван Зон пространственные инсталляции будто бы несут на себе следы, отпечатки и память о многих людях, о целых поколениях, об общем прошлом. Этот ракурс темы исследования пространства — что в нем общего, а что частного — является одним из актуальных направлений современного искусства вообще и находит отражение в творчестве художников, работающих в самых разных направлениях. Ван Зон — лишь один из многих примеров, но он довольно показателен. Так мондриановская концепция равновесия и идеального пространства становится в руках Эрики ван Зон инструментом исследования современной реальности и типов мышления современного человека.

Резюмируя выводы, к которым привел опыт двух молодых голландских художников по обращению к мондриановской концепции *равновесия*, можно отметить, что Адер и ван Зон, конечно, отходят от заданного понимания этой темы. Но самое главное их отличие от Мондриана заключается в том, что они не ищут средств отразить некое абстрактное представление о равновесии. Для них равновесие — вовсе не характеристика идеального пространства. И уж тем более — не универсальное качество мироздания, не одна из непременных характеристик Абсолюта (хотя Адер, как уже говорилось, искал неизменные качества Абсолюта), к отражению которого в своем творчестве стремился Пит Мондриан. Для них равновесие — одна из многих тем, с которыми современный художник позволяет себе играть. У Адера это также состояние, которое он, по сути, представляет недостижимым в условиях нашей реальности. Для ван Зон это часть нехитрой психологии, окружающей современного человека: ее равновесие, продемонстрированное в мемориальном видео, напоминает разновидность легкой успокаивающей медитативной практики, которая, к тому же, приобретает в ее исполнении черты привычного повседневного действия.

Но ирония в том, что, убегая, каждый своими путями, от идеалистичного звучания темы *равновесия*, заданного сто лет назад Питом Мондрианом, и Бас Ян Адер, и Эрика ван Зон своими произведениями не убили мондриановскую концепцию, а продемонстрировали ее витальность, дополнив ее понимание новыми смыслами. В их работах главный посыл концепции самого Мондриана становится даже более очевидным: равновесие, понятое как гармония и соразмерность — это глубинная потребность человека, к которой он будет стремиться всегда, даже осознавая недостижимость этого состояния в нашей далекой от идеала действительности.

Список литературы:

1 In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960–1976. MoMA, N.Y., 2009.
2 *Mondrian P.* The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. Documents of 20th Century Art. Ed. by Holtzman H. and James M.S. N.Y., 1993.
3 *Schjeldahl P.* Conceptual Motion. From the Sixties, in Amsterdam // The New Yorker, 2009, August 3. Pp. 75–76.
4 *Seuphor M.* Piet Mondrian. Work and Life. N.Y., 1954.
5 Quotations of Bas Jan Ader. Comments by Bill Leavitt. URL: http://www.basjanader.com/dp/Leavitt.pdf. (дата обращения – 23.04.2018)

САРАСКИНА Л. И.

Бальные коллизии русских романов в экранных проекциях

Статья посвящена теме балов, широко представленных не только в сюжетах и коллизиях русской классической литературы, но и в кинематографе. Бал для художественного фильма — это красивейшее и одновременно тревожное музыкальное зрелище, где актеры в роли танцующих персонажей могут показать свою стать и пластику, костюмы и прически, в конечном счете — свое мастерство. Бал — это квинтэссенция интриги художественного произведения, начало или завершение любовных коллизий, проверка намерений и чувств танцующих. Бальные перипетии более, чем многие другие сцены, раскрывают замысел экранизации, выявляют характеры, желания и страсти танцующих.

Ключевые слова: бал, замысел, кинематограф, любовь, интрига.

Сараскина Людмила Ивановна
доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
l.saraskina@gmail.com

SARASKINA LUDMILA I.

Ball Time Collisions Depicted in Russian Novels as Reflected in Cinema Versions

Balls (dancing parties) have been often presented not only in the works of classical Russian literature, but also in various cinema versions of those works. For a feature film, a ball is the most beautiful and, at the same time, the most disquieting show. During such a show, actors, playing the roles of dancing characters, get a chance to demonstrate their figures and their art of moving, their dresses and their hair-does, actually, the whole of their mastery of art. The ball is the quintessence of the plot of a work of art; it is there that love collisions begin or come to an end; it is there that the intentions and feelings of dancers are tested. Vicissitudes of balls, more than many other episodes, make manifest the conception of a film version, revealing the natures, wishes and passions of those who dance at those balls.

Key words: ball (dancing party), conception (of a work of art), cinema, love, intrigue.

Saraskina Ludmila I.
Doctor of Philology, Chief Researcher, Mass Media Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
l.saraskina@gmail.com

Из обширного перечня произведений русской классики, начиная с сочинений А.С. Грибоедова и включая М.А. Булгакова, большинство были экранизированы, и не по одному разу. И в каждой экранизации сюжет бала и бальной истории — это та составляющая, от которой никто из постановщиков (за очень редким исключением) никогда не избавлялся и которую никто не пытался урезать — настолько она оснащает и обогащает кинокартину. Бал для художественного фильма — это красивейшее и одновременно тревожное музыкальное и танцевальное зрелище, где актеры в роли танцующих персонажей могут показать свою стать и пластику, костюмы и прически, в конечном счете — свое мастерство. Им приходится многое совмещать в одном кадре, в одной сцене: ведь они не просто танцоры, танец для них — это возможность выразить отношение к тому или к той, с кем она или он кружатся в паре. Бал — это квинтэссенция интриги художественного произведения, начало или завершение любовных коллизий, проверка намерений и чувств танцующих [5].

Бальные перипетии более, чем многие другие сцены, раскрывают замысел экранизации, выявляют характеры, желания и страсти танцующих.

Обратимся к фактам.

В экранизации 1952 года спектакля Малого театра «Горе от ума» (постановка П.М. Садовского) для Центральной студии телевидения бала в привычном понимании этого слова фактически нет. Меньше минуты экранного времени потрачено на то, чтобы под звуки вальса (играет не оркестр, как положено на балах, а невидимое фортепиано) несколько пар, кружась, плавно скрылись со сцены.

Но вместо танцевального вечера друзья Фамусова участвуют в фарсе: разыгрывают сочиненную Софьей клевету о сумасшествии Чацкого. Уродливые старухи и клоунского вида мужчины с энтузиазмом подхватывают сплетню о повреждении ума у человека, который им сильно не нравится. Не нравится, впрочем, поделом — так он навязчив в своих обличениях, так не уместен он в бальной зале. Ему бы сдержаться, умерить свой пыл, вспомнить, что прибыл он сюда для других целей. Ведь в дом Фамусова его позвала любовь, сюда он явился прямо «с корабля». Но с первой же минуты Александр Андреевич торопится наградить насмешкой и отца Софьи, и ее дядюшку, и ее тетушку, и общих знакомцев, и Молчалина, и даже танцмейстера Гильоме.

Тон был задан; не вышло ни любви, ни прежней дружбы, ни праздника с танцами, о чем и говорит при разъезде гостей крайне недовольная вечером графиня-внучка. Незамужней великовозрастной внучке, конечно, больше бы хотелось танцевать с молодыми кавалерами, а не выслушивать, как уродливые старики и старухи поносят какого-то приезжего, который к тому же ни с кем не танцует. Да и странно было бы видеть его вальсирующим: Чацкий в исполнении М.И. Царева (здесь артисту уже около пятидесяти), игравшего эту роль еще в театре Мейерхольда в 1937 году, а потом еще и много лет спустя, — выглядит, как автомат для произнесения монологов, как резонер-декламатор. В его любовь к 17-летней Софье поверить трудно, ибо исполнительнице этой роли, актрисе И.А. Ликсо, здесь хорошо за тридцать, а выглядит она, особенно на крупных планах, еще старше. Какой любви хочет этот поживший и изрядно помятый мужчина от этой видавшей виды женщины? Почему эта упитанная дама в свои солидные лета еще не замужем и только невестится? Как быть с анонсами картины, которые излагают содержание комедии о молодом дворянине Александре Андреевиче Чацком, после трехлетнего отсутствия возвратившемся из-за границы к своей возлюбленной (а ей тогда было всего четырнадцать), с кем они выросли вместе и с детства любили друг друга?

Фильм-спектакль представил не столько комедию, сколько памфлет, с большой дозой сатиры и сарказма, где уместными кажутся только «великие старухи Малого театра»: Е.Д. Турчанинова (княгиня), В.Н. Рыжова (графиня бабушка), В.Н. Пашенная (Хлёстова), ну и, конечно, блистательный К.А. Зубов (Фамусов). Зрелище московского обще-

ства — гостей Фамусова — ярче, чем даже текст комедии Грибоедова, доказывает правоту А.С. Пушкина, считавшего, что монологи Чацкого перед скопищем уродов и бесполезны и бессмысленны, как бисер перед свиньями, то есть перед глупцами, невеждами, мракобесами.

Как говорится, умный умничать не станет.

Двухсерийный фильм «Горе от ума» (1977), снятый опять-таки по спектаклю Малого театра образца 1975 года, четверть века спустя после предыдущего, и теперь уже в постановке М.И. Царева, выглядит лиричнее, как-то даже душевнее: бывший Чацкий (Царев) отныне играет Фамусова, и куда убедительнее, чем 25 лет назад играл Чацкого. Понятно, что актер в роли отца взрослой дочери может быть в каких угодно летах, лишь бы только не мальчик и не юноша. Фильм в целом смотрится свежее и моложавее, хотя артисту Виталию Соломину в роли Чацкого 36 лет, артистке Нелли Корниенко в роли Софьи — 39, а не 17. Зато Евгения Глушенко, которая была принята в Малый театр на роль Лизаньки сразу после окончания Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина (курс Михаила Царева), ослепительно хороша и молода в свои 25 лет.

В. Соломин показывает совсем другого Чацкого, нежели его знаменитый предшественник: он мягок, ребячлив, наивен; свои обличительные монологи произносит без ярости и гнева, что называется, не брызгая слюной. С ним и Фамусов ведет себя мягче, по-отечески, всегда памятуя, что имеет дело с сыном (пусть и непутевым) своего покойного друга. Ему и Софья без особого раздражения выговаривает за несдержанность.

Гости Фамусова танцуют с увлечением, бал не бал, но танцевальный вечер (звучит чудесный вальс Е. П. Крылатова) получился вполне, с перевесом, правда, в разговорный жанр. Может быть, поэтому напряженный конфликт в доме Фамусова и травля Чацкого выглядят не столь оголтело и надрывно: музыка и впрямь смягчает ожесточенность нравов. Старики не так безнадежно стары и глупы, женщины не так безнадежно пошлы. И когда старуха Хлёстова (Е.Н. Гоголева), свояченица Фамусова, пытается вступиться за оклеветанного Чацкого, защита получается вполне искренней и даже сердечной.

Фарса, гротеска, карикатуры — всего того, чего было в избытке в картине 1952 года, здесь резко поубавилось, действо приобрело вполне приемлемые очертания, и даже прежний совершенно пародийный Репетилов (Н.А. Светловидов), крики и вопли которого доходили до истерических припадков, здесь выглядит почти нормально (Н.В. Подгорный). Хотя, если вслушаться, то станет понятно: вот кто настоящий сумасшедший, свихнувшийся, как он сам признается, на почве вульгарной политической болтливости.

Замечу все же, что нет и скорее всего не может быть такого спектакля или фильма, где в числе танцующих и поющих был бы Чацкий. Не его стезя, не его поприще. Но ведь танцевать на балах не зазорно; этому занятию предавались лучшие кавалеры России, кстати, современники Чацкого, такие же умные и образованные, как он. Фиаско, которое потерпел Чацкий в глазах Софьи и в представлении гостей ее дома, не случайно: на протяжении всего дня он азартно вызывал огонь на себя — своими насмешками, своей дерзостью и резкостью. Его надежда найти в мире место, «где оскорбленному есть чувству уголок», во многом, если не целиком, зависит от него самого.

…Какой бы ни была экранизация «Евгения Онегина», немой или звуковой, когда бы она ни была сделана, в 1911 году (дата создания первой немой картины) или сто лет спустя, где бы она ни была произведена, в России или за рубежом, снята ли была по тексту романа или по либретто оперы, — сцены двух балов в ней так или иначе будут присутствовать — настолько важную роль оба эти бала играют в судьбах героев. Так, либретто оперы, написанное П.И. Чайковским и К.С. Шиловским по роману в стихах, включает сцены бала как обязательные [2, с. 134–135].

В советском полнометражном цветном художественном фильме-опере «Евгений Онегин», поставленном в 1958 году на киностудии «Ленфильм» режиссером Романом Тихомировым по одноименной опере П.И. Чайковского, сцены двух балов — деревенского и петербургского — занимают в общей сложности 32 минуты экранного времени из 100 минут картины (без титров), то есть ее третью часть. Праздник в честь именин Татьяны Лариной в имении Лариных длится 22 минуты и имеет полное право носить название бала: большая для деревенской усадьбы танцевальная зала, в которой только танцуют; военный оркестр на хорах, множество молодых девиц, одетых по провинциальной моде; толпы молодых военных в парадных мундирах; в кругу танцующих не менее двадцати пар.

Дамы в восторге, пожилые помещики признательны отменному развлечению. В центре внимания гостей — вальсирующие Онегин (В.А. Медведев, поет Е.Г. Кибкало) и Татьяна (А.В. Шенгелая, поет Г.П. Вишневская). Фильм-опера гораздо рельефнее показывает причины нарастающего раздражения и даже озлобления Онегина: о нем судачат дамы-сплетницы, и весьма нелицеприятно. Окончив танцевать, Онегин медленно проходит через зал, прислушиваясь к разговорам, и не слышит о себе ничего хорошего. Он раздосадован: в романе Онегин рассержен уже по одному тому, что попал на пир огромный и усажен напротив бледной и трепещущей Татьяны.

В романе Татьяну на первый вальс пригласил не Онегин, а Ленский (И.В. Озеров, поет А.А. Григорьев); Онегин же танцует не с Татьяной, а сразу с Ольгой, и только с ней. В фильме Онегин подходит к Ольге (С.В. Немоляева, поет Л.И. Авдеева) одновременно с Ленским, но Ольга почти демонстративно игнорирует Ленского и с энтузиазмом отвечает на приглашение Онегина.

В фильме Онегин хмур, молчалив и нелюбезен с Татьяной, с Ольгой же улыбчив, разговорчив и галантен. Ольга хохочет, лицо выражает удовольствие. За ней и за Онегиным ревниво наблюдает Ленский и страдальчески — Татьяна. Все вальсы, все экосезы очарованная Онегиным Ольга танцует только с ним. Для Онегина это развлечение от скуки, для Ленского — драма всей его жизни, непримиримая дуэльная ситуация. Кульминация наступает, когда начинается котильон, обещанный Ольгой Ленскому. Но она наказывает жениха за ревность и отказывает ему. Распорядитель бала подводит к Онегину двух барышень Лариных, Онегин выбирает Ольгу и, танцуя с ней, наслаждается эффектом. Ему кажется, что мщение свершилось, цель достигнута. Ленский публично, в самых резких выражениях, требует сатисфакции, бросает Онегину перчатку, и тот ее вынужден поднять. Ссора необратима, дуэль неизбежна.

Кинематографическая версия бала гораздо более жесткая, чем романная. Язык кино во много раз усилил ссору друзей, Ольгу выставив бездушной (а не невинной) кокеткой, которая неспособна понять мучения ревности жениха. Теперь она для него — демон коварства и зла. Онегин сознает, что пошутил слишком небрежно, но сделать уже ничего не может.

Фильм оставил без внимания московский бал в Собрании — ярмарку невест, куда Татьяну привезли «показывать», где гремели галоп, мазурка, вальс и где с нее не сводил глаз «какой-то важный генерал». Далее — по умолчанию — сватовство генерала и его женитьба на Татьяне.

Но вот Онегин возвратился из странствий. Действие происходит в Петербурге, в роскошном дворце на берегу Невы. Онегин входит по богатой мраморной лестнице в парадную залу с колоннами, гремит оркестр, танцевальные пары двигаются в торжественном церемониальном полонезе. Дамы в изысканных светлых платьях, мужчины во фраках и в мундирах, в лентах и орденах. Онегин хмуро наблюдает, оглядывается по сторонам, едва кланяется знакомым лицам, смотрит в лорнет, скучает и — не танцует.

И вдруг… В прекрасной гордой даме, вошедшей в зал под руку со статным немолодым генералом, он узнает прежнюю Татьяну и ослеплен видом этой величавой, небрежной законодательницы зал. Фильм усиливает интригу и острый драматизм сцены: муж Татьяны доверчиво признается Онегину, своему кузену, что любит жену безумно, что с ней к нему вернулись и жизнь, и молодость, и счастье. Слушать исповедь влюбленного мужа Онегину непереносимо. Бал большого света заставил Онегина иначе взглянуть на свою деревенскую соседку, а ныне блистательную княгиню. Представленный Татьяне, он едва смог совладать с собой, и, собственно, бальная история для них обоих на этом закончилась. Оба покидают дворец — она с мужем, он в одиночестве, но то обстоятельство, что дама сердца замужем, что ее муж — друг и родня, очарованный своей женой, нисколько не останавливает безумца, и он немедленно предпринимает дерзкую атаку — в фильме она куда более выразительна, чем в романе, и почти ультимативна.

Но атака захлебнулась. Татьяна осталась тверда в своем решении. Онегин отвергнут. Счастье, которое, может, и было возможно, оказалось несбыточным. В фильме-опере Онегин предстает тем, кем он показал себя в бальной истории с Ленским: бесчестным соблазнителем, беспощадным интриганом, для которого не существуют ни законы дружбы, ни узы родства. Автор романа был куда милосерднее и сочувственнее к своему герою, чем авторы либретто.

…Британско-американский фильм «Онегин» (1999) Марты Файнс — единственная экранизация, не связанная с оперой П.И. Чайковского,

а поставленная по роману в стихах Пушкина в жанре вольной интерпретации. Однако вольности не искажают сюжет, они лишь добавляют ему красок и деталей: стихи передаются прозаическими репликами; Евгений Онегин (Рейф Файнс), сын младшего брата почившего дяди, Николая Андреевича Онегина, 1768 года рождения, получает в наследство: дядину усадьбу о двадцати окнах Покровское Псковской губернии, 500 душ крепостных, три деревни, заливные луга у реки Сороть, дом в Москве близ Крестовоздвиженской церкви. Наследство богатое. Столичная жизнь Онегина расцвечена сценами, которые в романе стоят за скобками: Онегин повесничает, предается любовным утехам, посещает танцовщиц и куртизанок, хотя понимает, что более они ему не по средствам.

Сцена деревенского бала, куда Онегин явился с намеренным опозданием, совмещает собственно бальное развлечение с объяснением Онегина: видя, что Татьяна (Лив Тайлер) вышла из залы и движется по дороге к дальней беседке, он идет за ней, и там, в крохотном домике, среди садового инвентаря, звучит его «отповедь». Изложенная прозой, она воспринимается суровее и жестче.

Вернувшись в залу, протанцевав с Ольгой (Лена Хиди) вальс («На сопках Маньчжурии») и вскружив ей голову, он продолжает «мстить» Ленскому (Тоби Стивенс).

«*Ленский*: Что ты делаешь? Ты соблазнил мою невесту.

Онегин. Если б я захотел, это было б нетрудно. Твоя невеста юна и ветрена» (мы приводим цитаты именно по экранным версиям). Ольга действительно в этот момент самозабвенно танцует с неким веселым гусаром. Слышать такой «комплимент» в адрес Ольги ее жениху было невыносимо. Последовал вызов, который здесь сформулирован иначе, чем в романе и опере: «Вы оскорбили честь моей возлюбленной». Бал в британской картине усугубил вину Онегина: он не только легко соблазнил невесту друга, но еще и унизил ее в глазах жениха. Исход дуэли неизбежно трагичен.

Великосветский бал в роскошном петербургском дворце, куда приезжает Онегин после долгих странствий, — это бал во дворце князя N. (Мартин Донован) и его жены Татьяны Лариной, ныне княгини N. Она — хозяйка дворца, и это новое обстоятельство в бальной истории. «В честь давнего знакомства подарите мне следующий танец», — просит Онегин у нее, едва поздоровавшись. «Я не танцую», — холодно отвечает статная красавица княгиня. «Она никогда не танцует», — комментирует отказ жены князь.

Это ключевая сцена: знак подан публично. В ней разгадка их судьбы — но Онегин, все еще находясь в обаянии письма прежней Татьяны, которое он сохранил и теперь перечитывает, преследует ее своей запоздалой любовью. «Чего вы ищете? Мгновения триумфа? Мимолетной интрижки?» — высказанные прозаически, слова Татьяны категоричны и ранят больнее. «Оставь меня и никогда больше не приходи. Прощай навсегда».

Понятно, что он не посмеет больше показаться ей на глаза. Бальный отказ получил в этом случае статус закона.

Первая экранизация повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», то есть немая короткометражная (15 минут) черно-белая картина Петра Чардынина 1910 года, была ориентирована скорее на либретто М.И. Чайковского одноименной оперы П.И. Чайковского, чем на литературный оригинал. Премьера оперы состоялась в конце 1890 года, а события ее отнесены в конец XVIII века, так что все персонажи носят пудренные парики и костюмы своей эпохи. Воспитанница старой графини Лиза в опере — ее внучка, а не воспитанница, наследница и невеста князя Елецкого, знатного и богатого вельможи. Однако не жених владеет ее сердцем, а незнакомец, в глазах которого «огонь палящей страсти».

Бальная история героев картины также подчинена оперному либретто. В доме богатого сановника проходит костюмированный бал — танцуют пастухи и пастушки, веселятся гости, но молодому офицеру Германну (Павел Бирюков) не до веселья. Только появление Лизы (Александра Гончарова) дает ему шанс сблизиться с ней и проникнуть в дом ее бабушки, старой графини (Антонина Пожарская). Лиза очарована страстным поклонником, назначает ему свидание и вручает ключ от дома, где она живет вместе с бабкой. Далее все движется по роковому сценарию: графиня отказывается назвать три карты, Германн угрожает ей пистолетом, старуха умирает от разрыва сердца, призрак графини называет офицеру три карты, Лиза никак не может поверить, что была всего лишь средством, а когда поняла, что ее возлюбленного интересуют только карты, бросается в канал и погибает. Обдернувшись в игре

(вместо заветного туза выскочила вдруг проклятая дама пик) и разом проиграв все свое состояние, закалывается Германн.

Бальное знакомство, вопреки литературному первоисточнику, где Лиза, удостоверившись в нечестных намерениях Германна, благополучно выходит замуж, а Герман всего только сходит с ума, — заканчивается двумя самоубийствами. *Кинематограф на заре своего развития стремился усугублять финалы историй, придавать им мелодраматизм*.

Шесть лет спустя после чардынинской картины свою «Пиковую даму», тоже, разумеется, немую и черно-белую, но уже полнометражную (80 минут) с обширными титрами, снял Яков Протазанов (здесь он режиссер и сценарист), пригласив Ивана Мозжухина на роль Германна. Автора картины в пушкинской повести волновала, кажется, только карточная история — тайна графини и трех «верных» карт графа Сен-Жермена, выигрывающих кряду. Поэтому сценарий Протазанова не включил эпизоды, сколько-нибудь отклоняющиеся от мистики загадочных тройки, семерки и туза: сцена бала длится секунды — старой графине ритуально целуют руки бальные завсегдатаи, отдаленно слышны звуки мазурки, но Лиза, бедная воспитанница графини (Вера Орлова), с Томским не танцует, и их «мазурочной болтовни», где речь идет о военном инженере с лицом Наполеона и душой Мефистофеля, нет, как нет и эпилога, в котором сообщается о судьбе девушки. Зато сцены молодости графини, ее интриг, ее романов, запойной карточной игры, таинственных встреч с графом Сен-Жерменом представлены с возможной полнотой и обставлены с подобающей роскошью.

«Пиковая дама» Протазанова стала легендой дореволюционного немого кино, наряду с «Николаем Ставрогиным» и «Отцом Сергием», этой выдающейся кинематографической трилогии, где в главных ролях снялся Иван Мозжухин: задачу режиссера, в частности, «Пиковой дамы» — показать, как человек сходит с ума на почве игорной мании, — артист выполнил блистательно. Все остальное было для него, по-видимому, излишним.

Советский полнометражный (100 минут) цветной художественный фильм-опера, поставленный на киностудии «Ленфильм» в 1960 году режиссером Романом Тихомировым по одноименной опере П.И. Чайковского, точно следует либретто и отличается большой пышностью, богатыми костюмами и интерьерами, не говоря уже о голосах певцов и игре артистов. Олег Стриженов в роли Германна (поет Зураб Анджапаридзе) угрожающе красив, демонически мрачен и никак не уступает Ивану Мозжухину.

Бал, поражающий роскошью, поистине действующее «лицо» картины. Здесь, на бале, Лиза (Ольга Красина, поет Тамара Милашкина) решается накануне свадьбы оставить своего жениха князя Елецкого и бежать с Германном, буквально приворожившим ее: едва ли не на глазах князя она передает Германну записку, в которой вызывает его на свидание в сад и там вручает ключ от потайной двери, через которую он сможет попасть в спальню графини, а оттуда в ее комнату. Девушка хочет всецело принадлежать любимому, но тот решает, что сама судьба толкает его к ногам графини. Таинственный голос произносит за спиной Германна: «Смотри, любовница твоя!»

Бал, исполненный коварства, сводничает, разлучает, угрожает, предрекает беду, обманывает, сводит с ума, доводит до самоубийства. Вернувшись с бала и предавшись воспоминаниям своей молодости, графиня будет смертельно напугана и упадет бездыханная. Лиза бросится в реку и утонет.

В фильме «Пиковая дама», поставленном на киностудии «Ленфильм» Игорем Масленниковым в 1982 году, с текстом от автора, который читает, играет, представляет Алла Демидова, бальная тема присутствует косвенно. Та минута, когда в кадре промелькнула бальная зала, две-три танцующие пары и графиня в креслах, была наполнена «мазурочной болтовней» Томского (Виталий Соломин). В его слова напряженно вслушивается Лиза, ибо в легком светском монологе Томского она услышала что-то такое об инженерном офицере, от чего заледенела. «Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства».

Лизавете Ивановне придется вспомнить эти слова, когда Германн сообщит ей о смерти графини и о том, что стал ее убийцей — в четвертый раз. Она получила опасный сигнал на бале во время «бесконечной» мазурки, но, пока танцевала, не придала ему значение. Очевидно: если бы отнеслась серьезно, могла бы остановить убийство. Но Лизавета Ивановна предвкушала тайное свидание наедине и по сути дела спровоцировала убийство.

Хотя бал сведен здесь к минутной сцене, бальная болтовня оказывается пророчеством, которое реализуется сразу после бала.

Если бал в произведениях русской классики очень часто становится местом, где обманывают, интригуют, злословят, подсыпают яд, вызывают на дуэль и убивают, то почему ничего подобного нет в современной картине Павла Лунгина «Дама Пик» (2016), снятой по канонам психологического триллера с использованием сюжета повести Пушкина? Наверное, потому, что вместо бальных развлечений, которые были неотъемлемой частью жизни людей большого света и отрадой скромных обывателей губернских городов и даже уездов, территорией любви и смерти артистов оперы из картины Лунгина стали игорные дома, где крутится колесо рулетки, идет большая карточная игра, выигрываются и проигрываются огромные деньги, ставится на кон сама жизнь.

Сюжет оригинальный — оперный спектакль, снятый внутри фильма: оперная дива Софья Майер (Ксения Раппопорт) с мировой известностью после долгих лет эмиграции возвращается в Россию с намерением поставить оперу «Пиковая дама» на сцене, где когда-то пела. Что сделать, чтобы спектакль стал событием сезона, чтобы стареющей звезде удалось удержаться на достигнутых когда-то оперных вершинах (в молодости она пела партию Лизы, ныне согласна на старую Графиню)? Чтобы все актеры проснулись знаменитыми, чтобы мечты о славе и больших гонорарах стали и для них реальностью?

Артистами, и маститыми, и начинающими, владеют призраки прошлого и демоны настоящего, они одержимы алчностью, ненавистью и завистью — к тем, кто моложе, или к тем, кто богаче, или к тем, кто талантливее. Натуры азартные, жаждущие славы и богатства, они пускаются во все тяжкие. Достаточно упомянуть, что покровитель и спонсор оперной дивы, миллионер и, по-видимому, ее бывший любовник (Игорь Миркурбанов), — владелец подпольного казино, которое и является той самой территорией любви и смерти. В пространстве игорных заведений надеется амбициозный певец Андрей (Иван Янковский) стать настоящим Германном, то есть не просто вжиться в эту роль, но самому стать одержимым игроком.

Для Андрея игра на сцене, игра в подпольных казино и игра со смертью в жизни — все слилось воедино. Он и сам перестал понимать, кто он, артист в роли Германна или реальный Германн, игрок, у которого три или больше злодейств на душе; перестал разбирать, где опера, где карточный фараон, а где его действительная жизнь. Он знает только одно: надо идти к своей цели, ступая по головам и по судьбам, сметая все на своем пути, ни с кем и ни с чем не считаясь. Но точно так же с ним поступает и оперная дива, которая легко смутила и привычно соблазнила его, ворвалась в его жизнь и сломала ее — ради один раз сыгранной им роли на одном лишь спектакле; она из таких режиссеров, кто любым запрещенным способом сумеет заставить актера извлечь нужный для спектакля звук. «Она, — трактует свою героиню П. Лунгин, — игрок, для нее игра — гораздо круче любого другого занятия. И как страстный игрок, она хочет выиграть. Еще она — режиссер и мечтает создать спектакль не только на сцене, но и в жизни» [10, с. 34].

Вместо шумного бала в дворцовых залах — закрытый игорный дом и бандитский притон. Вместо мазурки — колесо рулетки и фараон. Вместо котильона и вальса — разбивание силой голоса электрической лампочки под потолком в окружении мафиозных физиономий, которые за такое удовольствие хорошо платят. Вместо мирового турне с постановкой «Пиковой дамы» — русская рулетка в подпольном заведении китайцев, уголовных авторитетов.

Молодой певец так и не понял, что петь Германна в опере и быть им наяву невозможно: божественный дар не простит измены искусству и будет потерян навсегда. Или «настоящий» Германн убьет оперного Германна. В одном из своих интервью Ю.П. Любимов рассказал прекрасную историю, как Лоуренс Оливье снимался в одном фильме с Дастином Хоффманом. «Были тяжелые съемки, Хоффман еле живой, а Лоуренс сидит спокойный, курит сигару, пьет виски со льдом. Хоффман спрашивает: “Дорогой лорд, скажите, как вы так можете? У меня совершенно нет сил, а вы свежи, каким вы секретом владеете?” — “Дорогой мой, а вы не пробовали — играть?”. Это и о русской актерской душе, о наших артистах, которые один раз сыграют, а наутро он приходит, хрипит: “Ты что, пива выпил?” — “Нет, темперамент захлестнул!” А за границей тебя просто выгонят, и будешь безработным. Тот же Лоуренс Оливье играл восемь Отелло в неделю!» [1].

Так и «настоящий» Германн: сыграл премьерный спектакль, и в финальной сцене, где вместо выигрышного туза у него в руке оказывается роковая, то есть проигрышная, дама пик («Ваша дама убита!» — злорадно говорит ему банкомет), он полоснул себя по горлу

острым краем разбитого стеклянного бокала — убить себя не сумел, но связки свои перерезал и голоса себя лишил навсегда.

Это и есть русская «Пиковая дама» («Дама Пик») XXI века.

Две экранизации лермонтовского «Маскарада», снятые с дистанцией в сорок четыре года (1941 и 1985), по-разному интерпретировали драму центрального героя, Евгения Арбенина. В картине Сергея Герасимова, посвященной столетию гибели М.Ю. Лермонтова, с Николаем Мордвиновым в роли Арбенина, акцент сделан на человеческой неблагодарности, мужской страсти и женском легкомыслии, ревности и — самое главное — мести. Молодой повеса князь Звездич (Михаил Садовский), спасенный Арбениным от ужасного проигрыша, начинает волочиться за женой своего спасителя и не чувствует в том никакого неудобства. Нина Арбенина (Тамара Макарова), скрывшая от мужа, что провела полночи на бале-маскараде, том самом, куда поехал и он, попадает в неприятную историю, случайно обронив один из своих парных браслетов. Случайно же браслет находит ее подруга, баронесса Штраль (Софья Магарилл), и дарит его, как свой, князю Звездичу, в которого тайно влюблена. Князь показывает Арбенину браслет, похваляясь своей победой, и, увидев вскоре на руке Нины такой же, подозревает, что подарок получен именно от нее. Интрига закручена. Арбенин, полагая, что коварно обманут и женой, и ее любовником, начинает мстить всем и каждому. Месть по роковой ошибке — главная тема экранизации.

Иначе увидел эту историю Михаил Козаков, поставивший «Сцены из драмы “Маскарад” М.Ю. Лермонтова» и сыгравший роль Евгения Арбенина. Конечно, все происходит по сценарию: бал, танцующие маски, браслет, интрига, ревность, месть. Но внимание Козакова приковано к Арбенину — профессиональному карточному игроку и шулеру, и в еще большей степени — к самой игре, к тому самому злосчастному фараону, жертвой которого стал пушкинский Германн, а часто становился и сам поэт.

Банкомет и понтеры, зеленое сукно стола, нераспечатанные карточные колоды, мелки и цифры, колдовское очарование игры, сплетение случайностей, хоровод возможностей и везение, которое предстает как мистическая работа неких высших сил. Гофман, Бальзак, Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Лев Толстой, Некрасов пытались проникнуть в царство случая, в заповедный мир единственного шанса, который перевернет жизнь игрока. Фараон — самая простая из азартных карточных игр, то есть игра фатальная, для которой не нужны мастерство, расчет, хладнокровие, а нужны везение, удача, счастье. Как и рулетка — колесо фортуны.

Арбенин когда-то был завсегдатаем и ветераном игорных заведений, но ныне легкомысленно полагает, что можно выйти из игры, забыть прошлое и зажить вне игры. «Сцены» воспроизводят те фрагменты драмы, которые относятся к игорной истории Арбенина (он называет себя «инвалидом» фараона).

Но оказывается, что совсем выйти из игры карточному шулеру невозможно: зловещее прошлое напомнит о себе или напомнят о себе жертвы шулерской игры. В «Сценах» Михаила Козакова выбраны как раз те эпизоды, которые настойчиво напоминают Арбенину о его прошлом. Если в картине Герасимова игроки за карточным столом показаны все сплошь как клоуны и шуты, то здесь, у Козакова, это люди серьезные, проницательные, не знающие жалости. Такие, как и сам Арбенин.

С «почетной» репутацией Ваньки Каина, знаменитого московского вора, легендарного героя воровских приключений, садится Арбенин играть вместо князя — и, разумеется, отыгрывается. Дошлый Казарин хорошо понимает этот характер: в душе старого игрока сидит зверь, и победить натуру невозможно.

Арбенин не скрывает от молодого и наивного князя, что проиграть он не мог: шулера («мастера») не проигрывают. В том кругу, где Арбенин *свой*, действуют жесткие правила. Их предельно ясно выражает Казарин, игрок и философ игры: мир для него — колода карт, рок мечет, он играет и правила игры он к людям применяет.

Арбенин-Козаков исповедует ту же философию и, как игрок с большим стажем, нечистый на руку, он применяет правила игры и к своей жене (Евгения Симонова), не сомневаясь в ее в измене и коварстве. Арбенин-Козаков исходит из мысли, что честных и чистых людей не бывает. И как прежде Арбенин был неумолим, безжалостно разоряя партнеров по фараону, так и теперь он неумолим, убивая подозреваемую в неверности жену. Не помогают ни ее мольбы, ни ее слезы, ни крики о помощи.

Но когда страшная ошибка вышла наружу, терпит крах не только Арбенин-шулер; терпит крах вся шулерская философия: мир — совсем

не колода карт, он куда сложнее и многозначнее, а жизнь — не банк; и если применять правила игры к людям, можно *обдернуться*. Козаков и сыграл Арбенина, который, *обдернувшись*, перепутал туза с пиковой дамой: был всего только карточным шулером, а стал убийцей-отравителем. Убив жену, он утратил звание игрока, сколь бы сомнительным оно ни было. Игрок заигрался и доигрался.

Лермонтову был всего двадцать один год, когда он написал «Маскарад»; он гениально угадал, что бывших шулеров не бывает и что, перенеся в жизнь правила фараона, применяя их к близким и любимым людям, неминуемо *обдернешься*. Козаков, с высоты своего опыта, эту истину мастерски воплотил в кинодраму, создав подлинный шедевр.

Одна из первых экранизаций «Мертвых душ» была снята режиссером Михаилом Швейцером в пяти сериях (385 минут) в жанре сатирической трагикомедии. Чичиков (Александр Калягин), губернские дамы (Лидия Федосеева-Шукшина, Инна Чурикова и др.) играют Гоголя в «натуральную величину», то есть с большими преувеличениями, пародируя и окарикатуривая своих героев. И, конечно, ярче всего это проявилось в сценах, связанных с губернским балом (4-я серия): как дамы покупают себе шляпки и ткани на платья, и как они прихорашиваются, и какими тяжкими трудами горничные зашнуровывают им корсеты, и как они лихо выплясывают галоп. Стараются все: ведь прошел слух, что Павел Иванович Чичиков — миллионщик.

Но Павел Иванович легкомысленно упустил из виду, что, будучи всеобщим любимчиком, он не должен отдавать явного предпочтения ни одной из дам. И слаб человек: увидев кукольной красоты губернаторскую дочь, совсем еще девочку, только что выпущенную из института (Ирина Малышева), он неприлично обомлел, всех оставил и устремился навстречу хорошенькому ангелу. Разумеется, за такой проступок он тотчас был наказан: девица, слушая его россказни, зевала и интереса к миллионщику никакого не проявляла; прочие же дамы затаили не просто обиду, а мстительное желание расквитаться.

Разъяренные дамы, не простившие миллионщику измены, бросились бунтовать. Сцены «бунта» полны ярости и мести; лица дам в нарядных шляпках искажены судорогой — предвкушением расправы над «смиренником», о котором сначала они сами распустили было слух, что он диво как хорош, а потом догадались, что он и вовсе не хорош, а даже, наоборот, совсем плох. Живым человеком, а не мертвой душой, пусть и авантюристом, мечтающим о чиновничьей синекуре при таможенном царстве с его необозримыми возможностями, предстает здесь один только Чичиков, потерпевший крушение и вынужденный бежать из города; остальные — маски, бездушные, холодные, уродливые. Истинными мертвыми душами выглядят в картине как раз те, с кем Чичиков хочет совершить сделку.

В чем разница между поэмой «Мертвые души» и одноименной экранизацией в жанре сатирической трагикомедии? В том, по-видимому, что при переводе классического сочинения Гоголя на язык кино авторам понадобились более резкие краски, сгущенные гротескные тона, пародийные и нарочито карикатурные образы. Все преувеличено, все — слишком. Сказывается общая тенденция советского времени изображать досоветское российское прошлое в самых мрачных тонах. Мрак Гоголя усиливается советскими идеологическими стереотипами о «темном царстве». Акцентируются мрачные стороны жизни, ужасы крепостничества и купечества, царской и чиновничьей власти, действуют универсальные идеологические шаблоны («салтычиха» как синоним помещичьего строя, как его собирательный образ). Кинематографу не нужно было даже угадывать, что от него ждут, когда он берется изображать прошлое своей страны, — идеологические установки работали по умолчанию.

Но вот артисты МХАТа в спектакле «Мертвые души», поставленном в 1932 году К.С. Станиславским и В.Г. Сахновским (инсценировка М.А. Булгакова по одноименной поэме Н.В. Гоголя), изображают совсем другую жизнь. В 1960-м Леонид Трауберг снял черно-белый фильм по этому спектаклю, и надо сказать, ничего «прекрасного» не обнаружил: то же утрированное безобразие, те же маски, то же клоунское поведение всех без исключения губерских чинов. Дамы на балу как-то особенно уродливы, и губернаторская дочка, которой неосмотрительно должен был увлечься Чичиков (Владимир Белокуров), тем лишь хороша, что от одного вида Ноздрева (Борис Ливанов) надолго упадет в обморок. Чичикову же испортит репутацию всеобщего любимца не столько она, сколько буян Ноздрев, который громогласно откроет секрет диковинной и непостижимой для местных обывателей негоции приезжего. Бал и грандиозный ужин на несколько десятков персон

стал убедительным аргументом для окончательного разоблачения и падения Чичикова. В «черно-белой» галерее помещиков не осталось ничего белого; и если авторы знаменитой экранизации ставили своей задачей не увидеть ни в ком и ни в чем ничего человеческого, то они ее выполнили с блеском.

В новые времена, когда кинематограф освободился от цензуры худсоветов, министерств и ведомств, все, связанное с творчеством Гоголя, стало смотреться еще гуще и страшнее. Осенью 2005 года телекомпания НТВ показала российский телесериал «Дело о "Мертвых душах"», снятый по мотивам сразу нескольких произведений Гоголя: «Мертвые души», «Ревизор», «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Вий», «Нос» и др. Сценарий восьмисерийной картины с подзаголовком «Фантазии по произведениям Гоголя» написал Юрий Арабов, поставил ее Павел Лунгин, обозначив синтетический жанр фильма: комедия, драма, приключения, мистика. Анонс картины сообщал о молодом чиновнике по имени Шиллер, который отправился в город N. провести расследование. Дело оборачивается для следователя серьезным испытанием — его начинают преследовать таинственные происшествия.

Шиллер Иван Афанасьевич (Павел Деревянко), выполняющий функции дознавателя, который должен найти в городе N скрывающегося от следствия мошенника Павла Ивановича Чичикова (Константин Хабенский), очень скоро начинает вести себя как Хлестаков, чему весьма способствуют негодяйский губернатор из «Ревизора» Антон Антонович Сквозник-Дмухановский (Сергей Гармаш) и все его отвратное окружение, людишки исключительно дурные и преступные, циничные и подлые. Фантасмагория, абсурд, небывальщина, мрак и сумятица, суеверия и темнота — таков климат города N с его никогда не просыхающими лужами на всех улицах, по которым привольно прогуливаются гуси и свиньи. Царство дури, тупости и безобразий, символом которого стал вкопанный на краю самой большой городской лужи верстовой столб с указателями: «Рим, Париж, Москва, Лондон, С.-Петербург, Пекин». Косное население ежедневно этот столб откапывает, распиливает, выбрасывает на дорогу (с этого действа начинается каждая серия). Время от времени жители задаются вопросами: «Кто придумал этот город?», «Кто придумал этот народ?» Ибо народец здесь такой, что только поставят в городе какой-нибудь памятник, так они нанесут под него всякого мусора, нечисти и дряни. В городе царит продажность, злокачественное мздоимство, тотальное воровство и убеждение, что еще не родился такой человек, который бы не брал взятки. И еще одна мысль не дает покоя иным светлым головам: народ глуп, пьян и дерзок; надо бы заменить этот народ на любой другой.

Образ русской провинции (а не только отдельно взятого города) показан в картине как воплощение идиотизма и мерзости жизни: свиньи полощутся в городских лужах, свиные рыла восседают в кабинетах, дурь навечно поселилась в головах, так что зрелище правильнее было бы назвать «Дело о мертвых душах и живых мертвецах». «Благородное собрание» говорит о себе само: «Содомская палата». Гоголевские глупые рожи и дух «гоголианства» усилиями режиссера превращены в скопище уродов и человеческих пороков, в крысиные морды и мерзкие хари; сатира и гротеск — в фарс и бредни сумасшедших, бытовая комедийная чертовщина — в страшное дьявольское наваждение. Дьяволом выступает как раз оборотень Чичиков, скупающий мертвых душ, меняющий облик, мимикрирующий под дознавателя Шиллера. И это уже, конечно, не мир Гоголя, это мир Лунгина.

Разумеется, «Дело о "Мертвых душах"», с его миксом из всего Гоголя, не могло обойтись без сцены губернаторского бала — и, как почти во всех случаях, эта сцена (из 6-й и 7-й серий) наполнена специфическим смыслом. На бале-маскараде «в честь поминовения почившего прокурора» (так значится в пригласительном билете) должна якобы состояться помолвка губернаторской дочери с Шиллером; ожидаются также «негры из Тамбова», танцы под оркестр и множество иных развлечений. Но на самом деле губернатор и его свита готовят западню для слишком ретивого дознавателя — арест, тюрьму и в конечном счете физическое устранение («шпок» — как об этом выражаются спецы из ближнего губернаторского круга). То есть помолвка на бале — это крючок, на который рассчитано поймать и уничтожить «жениха». Но и «жених» не так-то прост: на свою якобы помолвку он за шиворот приволакивает почтмейстера Шпекина (Роман Мадянов), обнаружив, что тот регулярно вскрывает депеши, адресованные в Петербург, и подменяет их другими, лестными для местного начальства. А это уже вскрытие государственной переписки, должностное преступление.

Бал, таким образом, кардинально переосмыслен и становится территорией криминальных разборок. Без любви, но со смертью.

Одиннадцать экранизаций «Войны и мира» вместе с тридцатью четырьмя экранизациями «Анны Карениной» дали кинематографу в общей сложности пятьдесят четыре бальных эпизода — ведь Наташа Ростова танцевала не на одном, а на двух балах. Однако ее первый бал помнят все; о нем пишут девочки в школьных сочинениях, культурные символы и исторический контекст этого бала анализируют культурологи и историки литературы, музыкальные реалии исследуют музыковеды и музыкальные критики, спецификой танцев озабочены хореографы и балетмейстеры. Второй бал Наташи, когда год спустя, она, все еще помолвленная невеста Андрея Болконского, поддается роковому соблазну и страстно отвечает на столь же страстное, но лукавое увлечение тайно женатого князя Анатоля Курагина, — этот бал обычно бывает смазан, затушеван и отодвинут на периферию киноповествования.

Три первые экранизации «Войны и мира» в российском немом короткометражном кинематографе (две чардынинских и одна протазановская) вошли в историю кинематографа благодаря актерским работам звезд немого кино — в картине 1913 года в роли Андрея Болконского снялся Иван Мозжухин, в картине 1915 года — блистали Вера Каралли и Витольд Полонский, еще одну Наташу Ростову воплотила Ольга Преображенская.

И только спустя сорок лет за толстовскую эпопею взялся Голливуд, предложив режиссеру Кингу Видору снять цветной полнометражный (208 минут) фильм по роману Толстого, а супругам Одри Хепберн и Мелу Ферреру сыграть Наташу Ростову и Андрея Болконского. Выбор актрисы на роль Наташи попал в десятку — женщина экзотической красоты, тонкого обаяния и неотразимой притягательности, Одри Хепберн «вытащила» из прелестной толстовской героини не только очевидное — яркую живость характера, романтичность, отвагу и высокое нравственное чувство. Актриса обнаружила в Наташе Ростовой безоглядную женскую страстность, готовность рискнуть и своей девичьей честью, и своим будущим, и репутацией семьи — ради мгновенного любовного увлечения.

Наташа уже почти год помолвлена с Андреем Болконским; он — после того памятного, первого в ее жизни прекрасного бала, стал ездить в дом, говорить волнующие слова. Она видит, что нравится ему и что он милый, умный, серьезный, значительный, при этом чувствует себя при нем стесненно и зажато; временами ей даже страшно: чужой человек вдруг стал ей кем-то совсем близким. Ей кажется, что, конечно же, она его любит; она честно ждет, когда пройдет этот проклятый, невыносимый год ожидания свадьбы. Ведь за этот год она может состариться, и ей будет уже не восемнадцать, а все девятнадцать, и это ужасно. К тому же жених никак не соответствует взрывному темпераменту девушки: вместе они — лед и пламень. Мел Феррер как раз и играет такого несколько «деревянного» Андрея Болконского: Наташа огнем своих огромных черных глаз зажгла в нем что-то новое, неизведанное, этого нового хватило, чтобы признаться в любви и сделать предложение, но не хватило, чтобы невеста думала о нем днем и ночью. Тем более «деревянный» Андрей не смог стать преградой для увлечения таким пылким повесой, каким был Анатоль Курагин (Витторио Гассман).

Первый бал Наташи в картине Кинга Видора — это бал ее девичьего тщеславия: она была замечена, она не пропустила ни одного танца, ее приглашали лучшие кавалеры, бал имел «правильное» продолжение, то есть сватовство главного танцевального партнера. Второй бал — в доме графини Элен Безуховой (Анита Экберг), приватный, почти что интимный — это нечто совершенно другое. Наташа, во-первых, не понимает, что против нее действует своднический заговор сестры и брата Курагиных, во-вторых, она не в состоянии видеть, что Анатоль к ней не просто внимателен, не просто не сводит с нее глаз, а буквально преследует ее, идет за ней из комнаты в комнату, из залы в залу, что выходит далеко за рамки светского поведения.

Неотразимый тридцатитрехлетний красавец Витторио Гассман, которого в те времена называли «немецким князем итальянского кино», выступает здесь в роли беспощадного охотника, который знает, что желанная добыча уже у него в руках, и который уверен, что сметет все преграды на своем пути. Тот факт, что Ростова — помолвленная невеста и что ее жених — князь Болконский, герой Аустерлица, только усиливает азарт и преградой для Анатоля не является: будь это преграда, девушка вела бы себя иначе и близко никого бы не подпустила к себе. Курагин же, опытнейший ловелас, ясно видит,

что темная, могучая страсть уже начинает овладевать маленькой графиней и что ему остается сделать последний шаг.

Второй бал Наташи Ростовой в доме графини Безуховой, где ее, невесту князя Андрея, жарко обнимает и страстно целует распутный обольститель Курагин, — этот бал разбудил ее чувственность и показал, что сдержанные поцелуи Болконского и огненные ласки Курагина — суть разные вещи, ничего общего между собой не имеющие, и что между нею и Курагиным нет никаких нравственных преград.

Потому-то, отвечая на упреки высоконравственной и добродетельной кузины: «Ты видела его всего три раза… отчего он не ездит в дом», Наташа — Одри Хепберн истерически кричит, захлебываясь слезами: «Мы любим друг друга… Я жить без него не могу… Никого не люблю, кроме него… Он властелин, а я раба».

Никакого другого мужчину молодая графиня Ростова, узнавшая, как это — «быть рабой», не смогла бы назвать своим «властелином»: ни князя Андрея, даже если бы он залечил свои раны и они бы поженились, ни тем более Пьера Безухова (Генри Фонда), который станет ее мужем. Но автор романа и автор экранизации дали любимой героине познать это «рабское» состояние, пусть только в его начальной стадии.

Стоит задуматься о трех репликах в адрес пристыженной Наташи — в американской картине они воспроизведены точно по тексту.

Первая — от Андрея Болконского, когда он, оскорбленный изменой и отказом Наташи, холодно, зло и неприязненно говорил Пьеру: «Я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу». Потом резко закричал: «Да, опять просить ее руки, быть великодушным и тому подобное?.. Да, это очень благородно, но я не способен идти sur les brisées de monsieur (по следам этого господина)» [7, с. 374].

Вторая — от Пьера, который приехал к Наташе с упреками в душе и «старался презирать ее»; но вдруг у него вырвалось: «Ежели бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире и был бы свободен, я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей» [7, с. 376].

И, наконец, третья реплика, когда к тяжело раненному Андрею, жившему после измены невесты со злобой в душе и с намерением отомстить Курагину, едва только он найдет его, приходит Наташа и со слезами просит прощения. «Я люблю тебя больше, лучше, чем прежде, — сказал князь Андрей, поднимая рукой ее лицо так, чтобы он мог глядеть в ее глаза» [8, с. 394].

Незадолго до этого князь Андрей увидел рядом с собой своего соперника Курагина, раненного в бою, страдающего от боли и страха при виде своей отрезанной ноги.

Опыт страданий показал им всем, как можно и нужно прощать.

Первая звуковая экранизация «Войны и мира» американского производства, которая имела шумный мировой успех и множество наград (три номинации на премию «Оскар», премию «Золотой глобус», две номинации на премию BAFTA и др.), сильно озадачила советских кинематографистов: почему же это главный русский роман масштабно экранизирован не на родине. Задача снять добротную русскую картину по классическому роману Толстого была объявлена делом государственной важности и национального престижа.

Важный государственный заказ звучал примерно так: ответить американцам более величественной киноэпопеей по сравнению с лишенной исторического фона голливудской беллетристикой. Государственная задача — усилиями режиссера Сергея Бондарчука — была успешно решена; шесть лет работы, колоссальный по тем временам бюджет, лучший из возможных актерский состав сделали свое победное дело: главный приз Московского международного кинофестиваля и «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке (1969).

Величественной киноэпопея «Война и мир» стала не только благодаря масштабным батальным сценам и богатому историческому фону. Масштабным было все — костюмы, парики, интерьеры, все пространство картины — от барских усадеб до крестьянских изб и охотничьих угодий. Масштабной, величественной и изумительно достоверной стала и сцена первого бала Наташи 31 декабря 1810 года. Огромный зал был выстроен в самом большом павильоне «Мосфильма» и роскошно декорирован под парадные залы Зимнего дворца для сезонных больших балов. Для украшений всех помещений были использованы богатейшие музейные коллекции, не менее сотни танцующих пар в парадных военных мундирах всех родов войск и в роскошных дамских бальных платьях двигались в торжественном полонезе, потом в вальсе, потом в мазурке, галопе, польке.

Молоденькая дебютантка из балетного училища Людмила Савельева, которую с великим трудом утвердили на роль Наташи Ростовой,

должна была не просто почувствовать себя героиней Толстого, но и соперничать с Одри Хепберн в решающих сценах. Но — российскому зрителю трудно было не оценить, как достоверно сыграла актриса страх потеряться на грандиозном бале, трудно было не увидеть неподдельную муку ее глаз, пока не случилось счастье и она не затанцевала; трудно было не заметить мгновенного преображения испуганного выражения ее лица в радостное ликование.

Вячеславу Тихонову, сыгравшего князя Андрея, сильно соперничать с Мелом Феррером, кажется, не пришлось: он выказал почти ту же сдержанность, что и американский артист. Тихонов играет еще более скованного князя Андрея, сознающего свою взрослость и серьезность. Покровительственный тон, назидательность, и эта мольба Наташи «Не уезжайте» вслед карете, увозящей жениха, не оставляют никаких иллюзий насчет будущего этой пары, которая вовсе не пара. Фильм, опережая события, ясно дает понять, что Наташа, которая боится и за него, и за себя, боится не зря.

Сильно не дотянул до амплуа рокового соблазнителя и Василий Лановой в роли Анатоля Курагина: ни по части мужского негодяйства, ни по искусству обольщения сравниться с Витторио Гассманом у артиста не получилось. Он, конечно, как и положено по сценарию, бросается завоевывать Наташу в доме своей сестры, и, танцуя с молодой графиней, не сдерживается — обнимает ее, целует, завлекает.

Второй бал показан очень камерно, как сугубо интимная сцена; звучит только музыка, но не слышно слов, произносимых танцующими, их губы движутся беззвучно, доносятся только отрывистые любовные реплики князя Курагина. Он и в самом деле выглядит влюбленным, романтичным, увлеченным Казановой. Бал, где Наташу соблазняет более чувственный и более дерзкий кавалер, нежели холодноватый и строгий, сдержанный жених, открывает в ней другого человека — женщину, способную на безрассудство и самозабвенный, отчаянный риск. Впрочем, режиссер, как мог, завуалировал в картине столь «неправильные» и «стыдные» качества Наташи Ростовой — они выбивались из хрестоматийного, школьного образа. Но она не стыдилась своей страсти. Она лишь горевала, что причинила зло князю Андрею.

Обе экранизации — и американская, и советская — стали вполне классическими, их даже называют эталонными: благодаря, скорее всего, обеим Наташам. Но вот прошло полвека после картины Сергея

Бондарчука и шестьдесят лет после фильма Кинга Видора, и в 2016 году на канале BBC появилась новая экранизация — британский драматический мини-сериал (шесть часовых серий) *War and Peace* режиссера Тома Харпера по сценарию Эндрю Девиса.

Главный любовный треугольник — Наташа Ростова — Андрей Болконский — Анатоль Курагин — возникает во время второго бала Наташи. Первый же длился так недолго, его мимолетность переплелась в картине с мимолетностью ухаживания вдового князя Андрея (Джеймс Нортон) за молодой графиней Ростовой (Лили Джеймс) и его коротким жениховством. К моменту сватовства Болконского прояснился характер князя Андрея: женившись на хорошенькой светской женщине, быстро охладел, был неласков, строг, даже суров с ней, скучал в ее присутствии и тяготился своим женатым положением.

Князь Андрей опасается новых отношений, то есть боится сделать «еще одну бедняжку несчастной». Он ощущает, что своей первой женитьбой весь исчерпан до дна, что у него не осталось больше души. Картина ставит неожиданный вопрос — а не ждет ли и Наташу Ростову судьба «еще одной бедняжки»?

Второй бал Наташи в доме графини Безуховой (Таппенс Мидлтон), отвечает на этот вопрос. Собственно, это был даже и не совсем бал: домашняя вечеринка для людей большого света, с выступлением актрисы, декламировавшей стихи, с танцами в соседней зале и с вызывающе распутным Анатолем Курагиным (Каллум Тёрнер), который не сводит глаз с графини Ростовой, настойчиво волочится за ней, касается ее рук, локтей, потом танцует с ней, говорит невозможные слова, потом, как охотник дичь, загоняет ее в тесную гардеробную, где целует и обнимает без помех. Как накануне к m-lle Bourienne в доме Болконских, Анатоль и к Наташе воспылал тем страстным, зверским чувством, которое побуждало его к самым грубым и смелым поступкам.

После скупого на ласки и слова любви князя Андрея любовное объяснение повесы Курагина больше было похоже на штурм крепости; к тому же Анатоль все «нет» графини Ростовой привычно воспринимал как безусловное «да». Грубый, брутальный напор Курагина возымел действие: Наташа потеряла голову.

История увлечения Наташи князем Курагиным («второй бал»), ее страстное желание быть им похищенной растянуты в британской картине почти на целую серию; и эта темная история куда больше

раскрывает импульсивную, взрывную натуру героини, чем благопристойные сюжеты с князем Андреем Болконским и графом Пьером Безуховым.

Вообще в британской картине куда больше откровенных эротических эпизодов, чем в прежних экранизациях. Все, о чем в романе Толстого говорится намеком или полунамеком, шепотом или полушепотом, здесь с избытком иллюстрируется постельными сценами — графини Элен с Пьером, Элен с демоническим соблазнителем Федором Долоховым (Том Бёрк) и даже Элен с Анатолем (фильм не сомневается в наличии инцеста между братом и сестрой). Авторы картины полагали, видимо, что Толстой просто забыл подробно описать пикантные подробности амурных похождений брата и сестры Курагиных, и решили восполнить пробел, а актеры, как они сами признавались, читали не роман, а сценарий.

Но «излишества» британской картины с лихвой окупаются яркими и трогательными сценами прощений — кажется, все прощают всех и за все. Два бала Наташи Ростовой объединяются в один грустный праздник, с тяжелыми утратами и воспоминаниями. Князь Андрей, прежде гонявшийся за Курагиным по всей армии, чтобы вызвать его на дуэль и убить, после Бородинского сражения видит его рядом с собой в лазарете, таким же изувеченным, как и он сам, несчастным и жалким. Он протягивает умирающему товарищу руку — война и общее горе примирили соперников. Долохов спасает из французского плена Пьера, и бывшие дуэльные соперники обнимают друг друга, как самые близкие люди. Пьер великодушно прощает князю Василию Курагину, потерявшему сына и дочь, все его коварные интриги.

Страна оправляется от ран, нанесенных Наполеоновским нашествием; семьи, похоронив и оплакав погибших родных, возрождаются к новой жизни. Британский сериал полон уважения и сочувствия к израненной войной России. Москве, сгоревшей в пожаре, не до балов, но она строится и рано или поздно расправит крылья.

Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», прочитанный не столько как столкновение мировоззрений — либеральных, консервативных и революционно-демократических, сколько как печальная история о несчастной и обреченной любви бедняка и нигилиста Евгения Базарова к богатой барыне Анне Одинцовой, имел свою отправную точку — бал у губернатора. (Впрочем, в романе упоминается и еще одна бальная история, отравившая жизнь ее герою, Павлу Петровичу Кирсанову, который встретил на бале в Петербурге некую странную княгиню, протанцевал с ней мазурку, влюбился в нее страстно, одержал легкую победу, которая, однако, не сулила ничего хорошего и оставила его навсегда одиноким и с разбитым сердцем.)

Базаров, как это ни странно, парадоксально повторяет тяжелый любовный опыт своего идейного оппонента. Успев до поездки в губернский город обозначить свои принципы и свой нрав — развязного студента-медика с небрежными манерами, убежденного материалиста, обличителя и отрицателя, не признающего никаких авторитетов, считавшего Пушкина и Рафаэля ничтожной ерундой, отвергающего красоту, Базаров видит на бале молодую даму, «на остальных баб не похожую». Наблюдая за танцующими, он глаз не сводит с Одинцовой, о которой пока только и может сказать, что она «ой-ой-ой», имея в виду ее плечи, ибо таких он «не видывал давно». Молодцеватый цинизм, который на первых порах владел Базаровым, пытавшимся понять, «к какому разряду млекопитающих принадлежит сия особа», скоро сменяется то смущением, то преувеличенной развязностью. «Этакое богатое тело, — поначалу аттестует Одинцову Базаров, — хоть сейчас в анатомический театр» [10, с. 180], но не прошло и двух недель, проведенных у нее в имении, как циническое настроение терпит сокрушительное поражение. Он не хочет больше говорить об Одинцовой с Аркадием, не бранит ее «аристократические замашки»; он видит в ней женщину, которой не удалось полюбить, и вынужден разглядеть и ее холодную красоту, и то, как она «добивается» его, вызывая на откровенный разговор и на признание.

Чувство, внушенное ему Одинцовой, мучило и бесило его; он готов был покрыть свое чувство презрительным хохотом и циническою бранью. Тяжелая и сильная страсть, похожая на злобу, билась в нем, но Одинцова, протянув ему руки и дав заключить себя в крепчайшие объятия, все же высвободилась и сказала испуганно, что он ее не так понял…

Она выбрала спокойствие, бездны страсти ее пугали. Оба решили, что вспышка была всего лишь одним любопытством, которое очень скоро выдохлось. Бал закончился ничем. Но только умирая, Базаров, забыв о своем нигилизме, захотел попрощаться с Одинцовой и призвал

ее к себе. «Ну, что ж мне вам сказать… я любил вас! это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно. Любовь — форма, а моя собственная форма уже разлагается. Скажу я лучше, что — какая вы славная! И теперь вот вы стоите, такая красивая…» [10, с. 270].

Историю о тщете нигилизма перед лицом любви и смерти не мог не полюбить кинематограф. Три отечественных экранизации по-разному рассказывают эту историю. Драма «Отцы и дети» режиссеров Адольфа Беркунгера и Натальи Рашевской, снятая в 1958 году на киностудии «Ленфильм», продолжительностью 100 минут, трактовала о столкновении поколений и взглядов. Анонс предлагал картину о социально-политическом конфликте двух мировоззрений, о взаимоотношениях младшего и старшего поколений, о вечной борьбе старого и нового, об истинных и ложных ценностях, о созидании и разрушении, о человеческой силе и слабости, о дружбе, любви и одиночестве…

Ни потрясения красотой, ни перемены убеждений нигилиста Базарова (Виктор Авдюшко), ни вспыхнувшей любви его к молодой барыне Одинцовой (Алла Ларионова) в картине не случилось. Она построена как будто бы по сокращенной программе, с опорой на самые острые точки споров, без оттенков и скидок. Базарову, крайне резкому, колючему, ожесточенному молодому человеку, важно не столько ответное чувство холодной красавицы Анны Сергеевны, которая дорожит только своим спокойствием. Базаров пуще всего боится растерять свой революционный пыл, свой обличительный пафос, смягчиться под ласковыми взглядами бездельной барыни, которая ведь никогда не сможет разделить с ним его убеждения. Любовь, нежность, желание счастья рушатся под давящей силой нигилизма. «Мы драться хотим», — самоуверенно говорит Базаров Аркадию (Эдуард Марцевич); фильм показывает такого Базарова, который «драку» не променяет ни на какую любовь, тем более на иллюзию любви. Бальный эпизод, как и вспыхнувший на бале интерес к незаурядной женщине, остаются для него досадной помехой. Так же, как автор романа «заставил» Базарова сойти с дистанции, так и фильм «заставляет» Базарова-Авдюшко повиноваться сценарию. Всем своим видом герой противится предписанной влюбленности в женщину из разряда «ой-ой-ой», но когда любовь не получилась, он с облегчением стряхивает с себя навязанную ему роль.

Четырехсерийная драма Вячеслава Никифорова «Отцы и дети» (1983) намного обстоятельнее и мягче: сериальный формат дал режиссеру и актерам больше пространства для подробностей и красок. Картина не ставила своей целью показать Базарова несгибаемым революционером: здесь нигилист (Владимир Богин) куда искренней влюбляется, куда сильнее переживает свою любовную неудачу, да и Одинцова (Наталья Данилова) не столь кукольна, не столь театральна, как Ларионова; когда она провоцирует Базарова, заглядываясь на него и на бале, и у себя в имении, она более искренна и человечна, без жеманства и лукавого стремления покорить брутального нигилиста. Бал у губернатора и все, что последовало за ним, смогли все же поколебать железные правила нигилиста, обнаружив в его душе и в его поведении сильнейший элемент романтизма.

Последние по времени «Отцы и дети» (2008) режиссера Авдотьи Смирновой и сценариста Александра Адабашьяна радикально пересмотрели концепцию романа — для них это поэма о несостоявшемся счастье, о несбывшейся любви, а не о нигилизме и конфликте поколений. «Я очень люблю этот роман, — признавалась А. Смирнова, — и очень часто его перечитываю, всю свою жизнь. И очень его люблю. Я считаю, что у этого романа очень несчастливая судьба. Этот роман, может быть, самый непрочитанный роман в русской классике. С того момента, как он вышел и вокруг него начались споры и скандалы, которые, собственно, привели Тургенева в эмиграцию, этот роман был прочитан и понят как идеологический. А этот роман вообще-то антиидеологический; это роман про то, что любая идеология перед лицом живой жизни и ее высшего проявления — любви — терпит фиаско. Это роман о любви. Просто ему очень не повезло. И в XIX веке его мало кто понял. Хотя умные люди прекрасно все поняли: Чехов обожал этот роман» [6]. Сценарист был солидарен с режиссером: «Впечатления, оставшиеся от прочтения его [романа] в юности, — никакого очарования. Перечитав сейчас, был поражен. В нем как минимум четыре потрясающие любовные истории!» [3].

И в самом деле, нигилист Базаров (Александр Устюгов), высокий, статный, красивый молодой человек, конечно, как и положено ему по тексту, бравирует своими радикальными сентенциями, пугая и раздражая окружающих. Но достаточно увидеть кадр, где он столбенеет при виде Одинцовой (Наталья Рогожкина), едва заметив ее

входящей в бальную залу, как загораются его глаза, как вспыхивает лицо, озаряясь совсем не нигилистическим скепсисом, становится понятно, насколько это живой и чувствующий женскую красоту человек — человек, способный и готовый влюбиться в барыню, про которую еще ничего не знает, вопреки своим идейным принципам и установкам.

Губернский бал средней руки, в скромной зале, без особого шика, только тем и запоминается в картине, что зритель видит, как вспыхивает интерес молодого мужчины к молодой женщине — такой интерес, когда все остальное кажется лишним, ненужным — и споры о женском вопросе, и презрение к идеологически чуждым собеседникам. Фильм показывает преображение Базарова, готового жертвовать своим нигилизмом ради любви — но окажется, что страстно любимая им женщина ничем жертвовать не готова, хотя полюбить вообще-то очень хотела бы. Счастье, может быть, и было возможно, близко, но суть в том, что каждый из них понимает счастье различно. Счастливы в картине Аркадий и Катя, Николай Петрович и Фенечка — те позволили себе любить безоглядно и быть любимыми. А для Базарова встреча с прекрасной дамой на бале и прогулки с ней в ее имении остались единственным светлым лучом его недолгой жизни. Правда, судя по тому, как прощалась Одинцова с умирающим нигилистом, как отдавала ему свой перстень с сияющим голубым камнем, все еще могло случиться, останься он жив.

Из всех экранизаций «Отцов и детей» картина Смирновой самая лиричная, самая светлая — несмотря на то, что умирает Базаров, уезжает на чужбину доживать свои дни Павел Петрович Кирсанов (Андрей Смирнов), такой же инвалид любви, как и Базаров, осиротели отец и мать Базарова, пребывает в одиночестве Одинцова.

Вообще в картине, как и в романе, много одиноких, обездоленных людей. Но почему-то ни одна экранизация не воспользовалась финалом романа с двумя свадьбами, где было несколько строк и о судьбе Одинцовой. «Анна Сергеевна недавно вышла замуж, не по любви, но по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом, твердою волей и замечательным даром слова, — человека еще молодого, доброго и холодного как лед. Они живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья… пожалуй, до любви» [9, с. 273].

Картина 2008 года и то, с каким смыслом она сделана, вполне могла бы поставить на место русского деятеля, женившегося на Одинцовой, Евгения Базарова.

***

Бал — в столичных дворцах, губернских залах или частных усадьбах — всегда был местом встречи героев русской литературы, в жизни которых могли поместиться любовь и счастье. Но почти всем им жестоко не везло ни в любви, ни в счастье. *Кинематограф, как правило, беспощадно усугублял это невезение*. Несбывшееся счастье, как и безответная любовь, стали постоянной рифмой бальных историй, не говоря уже о таких экстремальных случаях, как «Бал гувернанток» в «Бесах» или «Бал у Сатаны» в «Мастере и Маргарите». Кинематограф, за редким исключением, ожесточает историю — примерно так же, как опера ужесточает прозаический текст. Так, в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» судьба воспитанницы Лизаветы Ивановны складывается благополучно — после смерти старой графини она выходит замуж за «очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница» [4, с. 307].

А в одноименной опере по либретто М.И. Чайковского Лизавета Ивановна, обманутая Германном, бросается в реку и топится, а сам Германн не сходит с ума, а, находясь все же в здравом уме и сильном огорчении, закалывается кинжалом. Для оперного спектакля и для фильма-оперы одной смерти оказалось мало — понадобилось еще и два самоубийства. Иначе — что же это за несчастная любовь и пагубная страсть без суицида?

Так и кинематограф. Он ожидаемо сгущает краски, увеличивает смертность, визуализирует жестокость, проливает реки крови. Он не оставляет шанса на выживание страдающим персонажам, он — за казнь, даже там, где можно было бы обойтись банальной дракой. Так, в экранизациях «Бесов» «кадриль литературы» на бале гувернанток обычно много уродливее, чем даже она описана в романе. Ожившие мертвецы на бале у Сатаны во фраках, со страшными набеленными лицами, обнаженные дамы с оскаленными ртами, испуганная несчастная Маргарита, опутанная железными цепями на голом теле, из

рук и ног которой капает кровь, а кот Бегемот подтирает кровяные следы тряпкой; барон Майгель, шпион-наушник, которого расстреливают в упор и выпускают кровь прямо в чашу, во мгновение ока превращенную из отрезанной головы Берлиоза; рассыпающиеся в прах стены и фигуры — зрелище сериала в постановке Владимира Бортко не слабое.

А в экранизации «Мастера и Маргариты» Юрия Кары (1994) вместе с ожившими скелетами — негодяями и убийцами былых времен — на бал Сатаны являются Ленин, Сталин и Гитлер в качестве специально приглашенных гостей, и вместе с остальными ожившими мертвецами по окончании бала они тоже рассыпаются в прах. В булгаковском тексте этого, разумеется, не было и быть не могло — тем более что двое из спецгостей были во время написания романа еще живы, а впереди была Вторая мировая война.

Таким образом, фильм радикально дополняет и актуализирует бальную историю, сопровождая впечатляющее зрелище с фейерверками и множеством обнаженных фигур гипнотической музыкой — «Болеро» Мориса Равеля звучит здесь точно в рифму сатанинскому празднику. Бал решительно расправляется с теми историческими персонажами, которых однозначно считает злодеями и с которыми современный мир продолжает вести амбивалентную политическую дискуссию.

«Бал гувернанток» в «Бесах» и «Великий бал у Сатаны» в «Мастере и Маргарите», как и киноверсии обоих романов, подводят итог бальных коллизий русской литературы, поскольку являются трагической развязкой этих произведений — в отличие от пушкинско-толстовских романов, где со встречи героев на балах все только начинается.

Список литературы:

1 «А играть не пробовали?» Интервью с Ю.П. Любимовым // [Электронный ресурс]. URL: http://www.god.dvoinik.ru/genkat/488.htm

2 Оперные либретто. М.: Музиздат, 1962.

3 «Отцы и дети»: с газировкой на бал!» // TVcenter.ru. 2008. 3 января.

4 *Пушкин А.С.* Пиковая дама // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1936. Т. 4.

5 *Сараскина Л.И.* Балы русской литературы как территория любви и смерти // Художественная культура — электронный рецензируемый журнал, 2017, № 4 (22). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-4-22/prikladnaya-kulturologiya/5279.html

6 *Смирнова А.* Кино — ужасная зараза // Орловская правда. 2007. 4 сентября.

7 *Толстой Л.Н.* Война и мир. Том второй. Часть пятая. Глава XXI // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 14 т. М.: ГИХЛ, 1951–1953. Т. 5. 1951.

8 *Толстой Л.Н.* Война и мир. Том третий. Часть третья. Глава XXXII // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 14 т. М.: ГИХЛ, 1951–1953. Т. 6.

9 *Тургенев И.С.* Отцы и дети // *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1961–1962. Т. 3. 1961.

10 «Я всех освободил». Беседа А. Солнцевой с П. Лунгиным // Огонек. 2016. № 46. 21 ноября. С. 34.

Ключевые слова: отечественное искусство, социалистический реализм, художественное сознание, 1930-е годы, миростроение, утопия.

Воскресенская Виктория Владимировна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
viktoriavv@mail.ru

Keywords: national art, socialist realism, artistic consciousness, 1930th years, universe creation, utopia.

Voskresenskaya Victoria V.
PhD of Art, senior researcher, The State Institute for Art Studies
viktoriavv@mail.ru

ВОСКРЕСЕНСКАЯ В. В.

Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы)

Революционная идея строительства нового мира, нового человека, нового искусства модифицировалась в ходе грандиозного эксперимента по социоэстетической реорганизации действительности в СССР 1930-х гг. в рамках декларируемого нового метода — социалистического реализма. Различные ракурсы этой проблематики прослеживаются в экспозиции разнообразных аспектов культурной политики, художественного сознания и искусства (преимущественно живописи) данного периода.

VOSKRESENSKAYA VICTORIA V.

Art as the Method of the Universe Creation: Socialist Realism (1930th years)

Revolutionary idea of new world, new man, new art' construction was modified in the course of grandiose experiment in social and aesthetic reorganization of the reality in the USSR of the 1930th years within the frames of the declared new method—socialist realism. Different perspectives of these problematics are traced in exposition of various aspects of cultural politics, artistic consciousness and art (mainly, painting) of that period.

Одна из смыслообразующих тенденций проблемного поля культуры прошлого столетия, традиция «искусство как строительство жизни» фокусирует комплекс проблем, мотивов и смыслов в истории отечественной культуры: идеи просветительства и мессианства, постулирование основополагающей роли художественного творчества в установлении идеального миропорядка, понимание особого места художника в художественном самосознании культуры.

Идея миростроения актуализировалась в концепциях русских религиозных философов рубежа XIX–XX веков, декларациях и художественных системах символистов и мастеров авангарда. Яркие попытки реализации этой идеи предпринимались в пореволюционную эпоху, выразившись в устремленности к планетарным преобразованиям, грандиозным проектам переустройства социума, человека, искусства; преломлению революционного «космизма» в мотиве идеально-утопического «жизнестроения» и модификациям утопической футуронаправленности в 1910–1920-е годы. Собственно, понятие «миростроение» как умозрительная концепция построения мира, включая человека, общество, искусство, универсум, присутствовало в размышлениях и теориях отечественных символистов и мастеров авангарда, философов и космистов: в разных вариациях и смысловом наполнении — как «жизнестроительство», «жизненное творчество», «миротворчество», «теургия» у В. Соловьева, Н. Бердяева, А. Белого, Вяч. Иванова, К. Малевича, теоретиков ЛЕФа и др.

В 1930-е годы этот вектор пересозидания претерпевает трансформации в связи с общественно-идеологическими изменениями, ознаменованными партийной регламентацией художественной жизни в СССР. Под государственным контролем культуре определяется роль средства мобилизации народа для реализации программ партии по преобразованию страны, а творческие деятели директивно задействуются в процессе формирования советской культуры. В продолжение отечественной традиции — искусства как строительства жизни — уже в русле социалистического реализма художественному творчеству предписывается функция исправления и преображения мира, воспитания «нового человека».

Интеграция данных исторического и теоретического искусствознания, корпуса гуманитарных наук, подход, объединяющий различные принципы и методы анализа мировоззрения мастеров и художественных текстов, позволяют представить изучаемую тенденцию искусства в контексте общественной жизни эпохи. При исследовании этой проблематики предполагается рассмотрение аспектов формирования новой картины мира, особенностей художественного сознания, претворения проекта миростроения в социальной и художественной практике.

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕВИЗИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО КУРСА

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», декларирующее партийную реформу художественной культуры в СССР, было принято в ходе первой пятилетки — в рамках централизованного плана коллективизации, индустриализации, окончательной ликвидации НЭП. Уже изначально масштабный проект революционного переустройства включал пересозидание государства, человека, искусства, с мыслимой конечной целью — достижением коммунизма. Государственное, общественное, культурное «переформатирование» СССР реализовывалось посредством последовательной перестройки всех означенных сфер. Утопистские постреволюционные идеи корректируются на пути «новой линии» строительства советского общества и советской культуры.

Уверенность в победе коммунизма как основная мысль марксизма-ленинизма отвечала запросам общества в необходимости веры, направляющей людей в светлое будущее. Идея будущей коммунистической жизни привлекала гуманистической понятностью: неупорядоченное, несправедливое социальное «прошлое» сменится организованным, гармоничным «новым».

Тема мессианства, концепция особого пути России обретает характер социальной утопии о строительстве нового общества, переустройства мира. По мнению Б. Гройса, утверждающего «единую утопию классического авангарда и сталинизма», рассматривающего социализм как произведение искусства, «мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, то есть программы "построения социализма в одной стране" как истинного и завершенного произведения коллективного искусства, таким образом сбылась, хотя автором этой программы стали не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект» [5, с. 36, с. 38]. Так, полагает исследователь, сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преображению методами тотального эстетико-политического проекта.

Опорным идеологическим моментом в сфере художественной культуры становится создание «марксистско-ленинской эстетики» сотрудниками института Маркса-Энгельса-Ленина (Москва), опубликовавшими работы о взглядах «основоположников» на литературу и искусство: антология «Маркс и Энгельс об искусстве» (1933, составители М. Лифшиц, Ф. Шиллер), М. Лифшиц «Вопросы искусства и философии» (1935), собрание цитат В. Ленина «О культуре и искусстве: сборник статей и отрывков» (1938, составитель М. Лифшиц) и др. Использование высказываний К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина по литературным и эстетическим вопросам шло в глобальном русле — утверждения главенства и «истинности» существующего режима на базе соответствия его идеологии каноническим текстам, установления прямой преемственности от Маркса и Энгельса до Ленина и Сталина. В марксистской концепции общественную динамику определяла классовая борьба — и основным тезисом нового культурного строительства становится идея классовости культуры и искусства.

С позиции марксизма-ленинизма жизнь постигалась посредством раскрытия закономерностей общественного развития с помощью диалектического материализма. Это познание открывало бытие в проекции будущего: советское искусство потенциально могло проектировать мир, ибо находилось под руководством политической власти, способной воплотить эти замыслы. Таким образом, правящая идеология определяет для художественной культуры параметры знания о мире — осуществляя контроль над действительностью и над ее репрезентацией в искусстве.

Власть формирует свою версию истории и современности, изменяя социальную и историческую память общества в обширной идеологической программе. Одними из основополагающих пунктов в ревизии истории становятся публикация «Замечаний» И. Сталина, А. Жданова, С. Кирова «по поводу конспекта учебника по "Истории СССР"» и о конспекте учебника «Новой истории» (1936), публикация «Истории Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков), Краткий курс» (1938) и соответствующего постановления ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском "Краткого курса истории ВКП(б)"» (1938), где данная работа представлялась «энциклопедией» марксизма-ленинизма, «научной историей большевизма», давались указания о необходимости идеологической обработки интеллигенции.

Для нового общественно-экономического феномена, уникальной социокультурной системы — СССР — требовались доказательства жизнеспособности, необходимость демонстрации преимуществ нового общества. Эту функцию реализовывала и художественная культура.

Как известно, любое государство стремится в определенной степени контролировать художественную жизнь общества в интересах общегосударственной, официальной картины мира. В 1929–1931 годы в СССР происходит грандиозный переворот в общественном и художественном сознании, моральных, этических представлениях, социальной психологии — изменяется картина мира.

Со второй половины 1920-х годов в общественном сознании и искусстве идет постепенная трансформация прежних революционных мотивов. Прогноз близкого торжества мировой революции сменяется осознанием относительной стабильности мира, разъединенного на части. Так обозначился переход от проекта миростроения в планетарном масштабе к консолидации государства в его границах.

Идея пути к коммунизму корректируется в связи с тем, что надежды на мировую революцию не оправдались. Происходит поворот «курса» от утопических мечтаний революционной эпохи к «традиционным ценностям», культуре, основанной на мифотворчестве. Специфика мировосприятия времени проистекает, собственно, не только из насаждаемых партократией планов всеохватного подчинения

экономической, социальной, научной, художественной, обыденной жизни страны центральной власти, но и из глубинных установок массового сознания. Модифицируется социальная среда функционирования и развития искусства, означенная ростом пролетариата, развалом крестьянской культуры, изменением социального состава городского населения.

Как известно, тоталитарный режим — четко политизированный, базирующийся на смыкающейся с мифологией тотальной идеологии; идеология правящей партии регламентирует все области жизни. В рамках декларируемого в тоталитаризме совпадения потребностей личности и общества отдельный человек подчиняется массе; индивидуальное поведение контролируется коллективными партийными нормативами. Дополнительным стимулом здесь может быть стремление подчинения индивидуальности масштабным задачам социального прогресса. Всеобщая идеологизация частной жизни порождает и обратную корреляцию — в массовом сознании нарастает нетерпимость к личному своеобразию.

Свойственная авангарду проективность, четкая интенциональность перерождаются в тоталитарный авторитаризм, направленный на подавление индивидуальности. Ведь именно в русле присущих авангарду мифогенности, декларируемой непримиримости к инакомыслию, радикализме планируемых преобразований активизируется важный мировоззренческий перелом — человек, общество, мир предстают материалом воздействия творящей воли.

ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО МИРОСТРОЕНИЯ

Посредством регулирования картины мира государственной властью организуется в необходимом направлении деятельность населения. Соответственно, искусство рассматривается властью как средство утверждения официальной картины мира, при придании ей универсального значения как основополагающей, единственно верной. Художественная культура выступает эффективным инструментарием, с помощью которого государство формирует идеологическое единство культуры.

Перестройка базиса идет одновременно с полной переделкой надстройки — так можно обозначить всеобъемлющий процесс пересозидания общества и искусства, используя актуальную в то время терминологию. При этом к 1930-м годам отчетливо оформляется необходимость формулирования, художественного моделирования некоего тотального мифа, способного предельно использовать созидательную энергию масс.

Социалистический реализм декретируется, по И. Сталину, как метод, определяющий позиции партии в вопросах литературы и искусства. В соответствии с этим искусству надлежало функционировать теперь в определенном режиме с предписанными стилем, темами, сюжетами, средствами и определенной иконографией. Ликвидация художественных обществ и создание единого союза (писателей, художников и проч.) устанавливают партийно-государственную монополию на искусство — государство в директивном порядке унифицирует художественную культуру.

Творческие союзы занимают центральное место в структуре советской культуры; формально — это добровольно образующиеся общественные организации, объединяющие представителей творческой интеллигенции на основе идейно-творческого метода социалистического реализма. Их цели — защита автономии союзов и подчинение «общественному интересу», задаваемому политическими органами. Так, Московский областной Союз советских художников создается в 1932 году, Союз писателей СССР — в 1934 году, аналогичные союзы организовываются в других городах и регионах страны (Союз художников СССР будет образован в 1957 году). Отметим, что создание единых творческих союзов многими деятелями было воспринято отнюдь не как репрессивная мера, но как благоприятствующий для художественной жизни фактор, патерналистская акция заботящегося об искусстве государства.

Процесс «производства» художественных произведений также обретает теперь определенный регламент. В контексте единения политических и художественных установок формулируются актуальные тематические тенденции и четко структурируется иерархия тем в живописи: историко-революционная картина, индустриальный жанр, тема труда, тематическая картина и портрет, сюжеты на тему нового быта, советского образа жизни. Множество картин создается специально для тематических выставок. Их устройство представляло собой систему заказов, творческих командировок, консультаций,

координирования, согласований. Каждое произведение должно было соответствовать тематическому плану экспозиции, будь то продемонстрированная на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1932, Москва) история советского искусства и государства или масштабный замысел и подготовка в 1937–1939 годах грандиозной выставки «Индустрия социализма» (не осуществилась).

Властью проводится ряд организационных мер по формированию руководства художественной культурой — от смены наркома просвещения А. Луначарского на А. Бубнова (бывшего начальника политуправления РККА) в 1931 году до создания нового управленческого органа — Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР (начальник — П. Керженцев) в январе 1936 года. Консолидируется структура координации культурной жизнью: агитпропы (отделы пропаганды и агитации при ЦК ВКП(б) и местных комитетах партии), Наркомпрос и его органы на местах, органы цензуры под эгидой Главлита, деятельностью которых руководили ГПУ-НКВД.

И. Голомшток обнаруживает в СССР 1930-х годов, равно как и в Германии и Италии того же периода, признаки тоталитарного искусства: партийное государство объявляет искусство (как и область культуры в целом) орудием идеологии и орудием борьбы за власть; монополизирует все формы и средства художественной жизни страны; создает всеохватный аппарат контроля и управления искусством; из всего многообразия тенденций, существующих в данный момент в искусстве, выбирает одну, наиболее отвечающую его целям (и всегда наиболее консервативную), и объявляет ее официальной, единственной и общеобязательной; начинает и доводит до конца борьбу со всеми стилями и тенденциями в искусстве, отличными от официального, объявляя их реакционными и враждебными классу, расе, народу и т.д. [4, с. 10].

А. Жданов на I Всесоюзном съезде советских писателей (1934) оглашает «метод» социалистического реализма, «…говоря о тех обязанностях, которые налагает на писателей звание “инженеров человеческих душ”: “Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить <…> действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного произведения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. <…> Эта кристальная в своей ясности установка в сочетании со сталинским пониманием национальной культуры, как социалистической по содержанию и национальной по форме, порождает у всех национальностей нашей великой родины небывалый расцвет нового реалистического искусства”» [8, с. 21].

Вопрос о творческой платформе будущего Союза советских писателей обсуждался с весны 1932 года: на собраниях писателей, диспутах, в прессе предлагались разные определения метода советской литературы — «героический», «романтический», «революционный» и др. Впервые термин «социалистический реализм» фигурировал в статье И. Гронского в «Литературной газете» 23 мая 1932 года. Затем, 26 октября 1932 года, на встрече с писателями на квартире у М. Горького это определение санкционируется в выступлении И. Сталина.

Из известного высказывания И. Сталина о писателях как «инженерах человеческих душ» следовала однозначная директива: искусство обретает четкое педагогическое предназначение, направленное на радикальное воспитание народа путем внедрения в массовое сознание установок и требований партократии. Здесь возможно отметить определяемую властью функциональность «нового искусства»: посредством утверждения заданной картины мира в соответствующем русле организуется и деятельность людей, создается необходимое власти общество и человек. Искусство играет роль инструмента тотального идеологического воздействия, направленного на решение программных социально-политических и народно-хозяйственных вопросов. В русле глобальной задачи — утверждения новой картины мира — вопросы образования, агитации, культурного просвещения масс преобладают над остальными функциями искусства.

Надлежало коллективно сконструировать модель общества социальной справедливости и всеобщего счастья, базируемую на идеологии марксизма-ленинизма. В рамках этой мифологической задачи народу должны быть разъяснены и основные политические доминанты в обществе и мире. Посему новая вариация реализма и формировалась, опосредованно модифицируя художественно-эстетические принципы под антропологическую норму человека массы — «коллективного человека», строящего социалистическое общество. Многие мировоззренческие ценности и установки соцреализма

адресованы к эстетике массовой культуры, к народному пониманию счастья и благополучия. При формировании его концепции очевидна апелляция к наиболее устойчивым архетипам, близким к массовому бессознательному.

В стилистическом плане «абсолютная новизна» социалистического реализма не требовала внешнего, формального доказательства, поскольку вытекала из «абсолютной новизны советского социалистического строя и задач, которые ставит партия»: новизна советского искусства определялась тем самым новизной его содержания, а не «буржуазной» новизной формы, лишь скрывающей старое, «буржуазное» содержание. Б. Гройс объясняет эту установку тем, что «сталинская культура чувствовала себя не в проекте, а на самом деле, культурой после конца истории…» . [5, с. 43]. В рамках социалистического реализма история искусства выглядит как поле борьбы между активным, прогрессивным искусством, направленным на построение нового мира в интересах угнетенных классов, и искусством пассивным, не стремящимся к социальным переменам, принимающим мир как данность.

А. Луначарский, в целом трактующий соцреализм как особое миропонимание, в начале 1930-х годов идеологически конформно классифицирует творцов «старого» и «нового» искусства в категориях статики — динамики, буржуазного — демократического, чужого — своего: «Будучи статическим, описывая вещи так, как они есть, а не в их становлении, не имея никакого понятия о могучем процессе, который движет действительность вперед, не стремясь вовсе участвовать в этом процессе в качестве активной силы, такой буржуазный реалист является у нас, конечно, нытиком и реакционером.

Ведь само собой разумеется, что на нашей стройке есть очень много еще неоконченного, что на каждом шагу можно натолкнуться на разные несовершенства, даже безобразия, на всякие мучительные подробности. Замалчивать их художник вовсе не должен, но когда он берет их в качестве этапов движения, в качестве моментов, которые должно преодолеть и которые на самом деле преодолеваются, — получается один вывод, а когда он берет их как нечто самодовлеющее — получается критика всей нашей борьбы, осуждение всего нашего строительства» [10, с. 357–358]. Социалистический реалист «…сам активен», «…не просто познает мир, а стремится его переделать», «…весь целеустремлен, он знает, где зло и где добро, он отмечает те силы, которые останавливают движение, и те, которые способствуют его напряженному стремлению к великой цели» [10, с. 358].

Искусство выступает инструментом эстетизации действительности: реальность гармонизируется посредством создания прекрасной видимости. Что, естественно, предусматривает определенную методику реализации. Так, составной частью метода объявляется революционная романтика, предполагающая способность провидеть в современности будущее. Произведения искусства должны были раскрывать художественное видение жизни в СССР. Она представала грандиозным художественным творением, складывающимся из различных составляющих — индустриальных строек, колхозов, новых людей. Понятие «критический реализм» было сформулировано М. Горьким в докладе на I съезде советских писателей (1934). Оно определяло отношение к дореволюционному прошлому страны, при этом прогрессивными считались те явления художественной жизни, которые противопоставлялись официальной культуре Российской империи. Художественный процесс и творчество отдельных авторов корректировались в соответствии с общеисторической схемой освобождения «трудящихся масс» от «эксплуататоров».

В рамках государственной культуры очевидно стремление к воплощению тематических канонов, одобренных властью, и, далее, — созданию идеализированной реальности. Утвержденная канонизация соцреализма вела к единообразию советского художественного пространства и — к изоляции от других течений искусства и эстетических взглядов.

Борьба с «инакомыслием» ведется на идеологическом фронте с позиции политической доктрины государства — акцентируется проблема классовости искусства. Так, формализм осуждается на страницах журнала «Искусство», в цикле статей в «Правде» (1936): «…политика (в том числе и художественная политика) является высшей формой классовой борьбы, а классовая борьба еще надолго определяет пути социалистического строительства. Творческий вопрос о формализме поэтому является творчески политическим вопросом» (О. Бескин) [1, с. 1–2]. В этом контексте А. Дейнека, А. Родченко, Р. Фальк критикуются за «левизну», П. Кузнецов, М. Сарьян — за лишенное «всякого социального отклика» мастерство, в то время как А. Пластов — за

«правый уклон», «архаический реализм», мешающий живописцу прозреть в современности задел светлого будущего. Не прекращалась и борьба с натурализмом: некоторые работы И. Бродского, Е. Кацмана, В. Перельмана, С. Рянгиной заслужили обвинения в «мелкотравчатом» содержании, а также аналогичном фотоизображению или академической манере натуроподобном письме, неглубоком смысле — простое списывание с натуры также порицалось, ибо не раскрывало всей полноты, долженствующей предстать на полотне прекрасной действительности.

Здесь возможно говорить о попытках создания стиля эпохи по теории, согласно которой формы искусства обусловлены социальным строем государства. И если «формалисты» акцентировали в своем творчестве специфику пластическо-образной системы, эстетико-художественные аспекты, то соцреалисты — изображение революционных/современных сюжетов, в которых являла себя «правильная» классовая идеология.

Необходимо отметить, что провластная установка нередко встречала понимание и одобрение, искреннее ли, или же конъюнктурное, и у самих художественных деятелей: «В социалистических целях прежде всего нужно преодоление остатков пестрого мелочного индивидуалистического искусства, почти всегда непонятного массам, и борьба за здоровое, большое органическое искусство. Импрессионистическим пережиткам, жонглирующему формализму и всякого рода туманностям и недосказанностям нужно противопоставить четкие конкретные формы идейного искусства» (К. Юон) [18, с. 13].

Уже не раз отмечалось, что борьба с «формализмом» в искусстве, пропаганда под видом «реализма» эстетики, восходящей к классическому искусству античности, характерны для всех тоталитарных режимов, сложившихся в это время в Европе. Против «формализма» выступает Б. Муссолини; «здоровое» искусство, укорененное в древнегерманском эпосе, прокламирует А. Гитлер. В рамках новой мифологии идея сплочения народа базируется и на национальном фольклоре, осмысленном в соответствии с заданными идеологическими принципами.

В определенном плане, развитие отечественной художественной культуры 1930-х годов шло в русле общеевропейского художественного процесса перехода от идей авангардизма к традиционалистским и классицизирующим направлениям. Зачастую при этом явленных в монументальных формах — грандиозных архитектурных сооружениях, «монументальных полотнах», «эпических произведениях». Этот процесс можно охарактеризовать и как своего рода переосмысление утопического техницизма, машинной эстетики и обращение вновь к проблематике антропоцентризма.

Многие художники сознательно попытались отойти от европейского ли модернизма, или от реализма русских передвижников, с целью создания нового художественного стиля советского общества. Основным критерием при этом зачастую выступало утопическое требование совершенной понятности, доступности такого искусства для всех людей. Вследствие этого избранный язык представлял собой сведение приемов разных стилей, являвших определенное качество, — как правило, предполагавшее использование «узнаваемых» образцов, которые не требовали бы эстетического осмысления. «Соцреализм заключает творческое воображение в некоторый коридор, где жизнеутверждение в духе коммунистической утопии не переходит границу безусловной лояльности существующей власти, а правдоподобие в передаче форм зримой натуры (внешняя реалистичность) в известной мере корректируется их идеализацией в традициях классики» [15, с. 75], — отмечает А. Морозов.

Еще одно из первых образовавшихся после революции художественных объединений — Ассоциация художников революционной России (АХРР) — задекларировало служение искусством государству основой своей программы. Входящие в АХХР художники изображали гражданскую войну, реалии жизни трудового народа, приметы нового быта. Конкретность тематики, детально проработанный сюжет, прямая перспектива, язык объемно-пространственной, преимущественно натурной живописи отличают большинство их произведений.

Традиция живописи, идущая от реализма передвижников XIX века, близкая пониманию широких народных масс, и была избрана средством, позволяющим государству управлять массовым сознанием. Эстетика «обогащается» идеологической нагрузкой: изображать действительность следовало в свете идеалов социализма при акцентировании положительных сторон развития советского общества; искусству надлежало вселять в массы оптимизм и прививать им патриотизм и высокие нравственные идеалы (установленные и одо-

бренные партийным руководством). Акцентируя сюжетно-содержательную сторону в картине, ясность решения темы, законченность, соцреалисты избегают этюдности, деконструкции форм, цветовой экспрессии (что уже относится к «формализму»). Так, по словам А. Морозова, «соцреализму надлежало средствами жизнеподобной изобразительности воссоздавать черты социалистического проекта идеального бытия» [14, с. 23].

Стилистически соцреализм А. Морозов расценивает как конкретную историческую модификацию реалистического художественного мышления [15, с. 18]. В научной литературе реализм понимается как миметически верное копирование явлений внешнего мира. При этом Ю. Гирин отмечает, что реализм как некий референциальный модуль для искусства — миф, ибо он есть такая же конвенциональная система, как и все «-измы» в искусстве [3, с. 28]. Таким образом, имеет место практика отнесения феноменов искусства к «реалистическим» на основании конъюнктурных соображений, определяемых внеэстетическими факторами.

Так вместо художественных экспериментов, поисков новых решений утверждается традиционалистская форма, идеализированное жизнеподобие, — что в конечном счете приводило к нивелированию различий между художественной формой и явлениями действительности.

Требование доступности и понятности искусства можно расценить и как патерналистскую заботу государства о массовом потребителе, — ибо авангардное искусство было сложно и подчас непонятно народу. Наблюдался своего рода художественный сдвиг от аналитической тенденции к проблематике целого, синтезу. В творчестве пропагандируется зрелищность, эмоциональная доступность, естественность. О такой социальной переориентации искусства свидетельствует художественная практика и декларации представителей творческой общественности. Многие деятели искусства подчас искренне пытались переосмыслить свои творческие установки, соотнося их с задачами переустройства общества; некоторые — веря в необходимость определенных художественных нормативов; другие — выражая лояльность с целью сохранения возможности заниматься творческой деятельностью. К примеру, А. Лентулов отмечал: «Весь мой творческий путь сопровождался намерением выправить свою хромоту и привести свое искусство к реалистической форме. Это не так просто и не так легко» [цит. по: 13, с. 232].

В силу наделения искусства программным идейно-воспитательным значением, приемлемым и одобряемым форматом остается только реалистическое искусство, рассчитанное на восприятие самых широких масс. Что предполагало «снижение» художественного языка, воплощение в произведении не сложных индивидуальных смыслов, но использование узнаваемых, близких массовому сознанию идеологических и мифологических структур. Преимущественное акцентирование культуртрегерской роли искусства влекло же трансформацию эстетической сути художественного творчества. Так, писателям предписывается употреблять слова в прямом (не переносном) смысле, избегать двусмысленности, многозначности, модернистской фрагментарности, представлять ясное, четкое, целостное мировоззрение, идеологическую перспективу.

В стилистическом отношении в различных искусствах нередко наблюдается апелляция к стилям разных эпох: в архитектуре это могли быть отсылки к стилизованному классицизму или изобилующей декоративными элементами эклектике; в живописи — к натурализму, жизнеподобному реализму, зачастую с дидактическим уклоном; в скульптуре — обращение к древневосточным и античным образцам.

Из эстетических доминант соцреализма наиболее значимыми явились реабилитация понятия «красоты» и положение о необходимости освоения художественного наследия — и отечественного, и лучших образцов мирового «демократического» искусства. Так, инициированный и этой установкой расцвет исторической романистики в литературе 1930-х годов (А. Толстой работает над романом «Петр I» (1930 — 1-я часть, 1934 — 2-я часть), В. Ян завершает первую часть трилогии «Нашествие монголов» «Чингисхан» (1934–1939) и др.), в сущности, и раскрывал, и реабилитировал прошлое страны, и выступал еще одним фрагментом в процессе строительства и исторического упрочения новой империи.

На практике все это привело к тому, что искусство идеализировало современность, показывало жизнь в перспективе светлого будущего. Ю. Борев пишет об утопии социалистического реализма — он «выдвигал самый расплывчатый, самый абстрактный, самый непредсказуемый идеал в истории мировой художественной культуры — неопределенное,

далекое, но благодатное “будущее”»; он должен облагодетельствовать не личность, а «потомков», «народ», «человечество» [2, с. 107]. В вероятностном (но недостижимом) идеале заключалась притягательная сила соцреализма. Соответственно, и творческая свобода была возможна в пределах этого мифа о грядущем, где вымысел превалировал над реальностью, — художественной мечты о гармоничном и счастливом обществе в великой стране.

Е. Добренко в рамках функционального подхода предлагает интересную концепцию: он полагает соцреализм, важнейшую социальную институцию сталинизма, институцией по производству социализма; основной функцией соцреализма являлось создание советской реальности. В целом, исследователь оценивает его как важный политико-эстетический проект, выходящий за пределы искусства; как символическое «производство», в которое были вовлечены и авторы-функционеры, и крупнейшие художники эпохи [6, с. 6–7, с. 9]. В производстве реальности через ее эстетизацию (пересоздание мира по законам красоты и гармонии) соцреализм выступает радикальной эстетической практикой [6, с. 27].

Выявляется основная функция соцреализма — не пропагандистская, а эстетическая и преобразующая: его задача заключалась не в том, чтобы описывать мир, а в том, чтобы изменить его. Иными словами, производство социализма шло через переработку «реальности» в идеологически значимый продукт [6, с. 38]. Соцреализм производил символические ценности (романы об энтузиазме на производстве, поэмы о радостном труде, фильмы о счастливой жизни, картины о богатстве СССР) вместо реальности социализма.

Таким образом, в подобном ракурсе можно говорить о соцреализме как средстве структурирования социума и новой ментальности. Реализм выступает здесь скорее не как метод, но как совокупность отдельных регламентируемых приемов, выражающих определенную мировоззренческую систему, — комплекс техник по утверждению реализуемого политико-идеологического проекта.

ПЕРЕСОЗИДАНИЕ ОБЩЕСТВА, ЧЕЛОВЕКА

Курс форсированного социально-экономического развития определяет приоритеты в сфере переустройства страны. Грандиозны и по размаху, и по значению, и по затраченным усилиям народа (и его жертвам) составляющие этого пересозидания: индустриализация, коллективизация, строительство новых городов, гидроэлектростанций, каналов, освоение «новых земель» (одновременно — и интенсификация, и экстериоризация).

В научной литературе не раз подчеркивалась зрелищность, театральность этого времени, стремление поразить и удивить весь мир небывалыми свершениями, — будь то стахановские рекорды (30 августа 1935 года горняк А. Стаханов вырубает за смену 102 тонны угля вместо 7 по норме) или длительные беспосадочные перелеты (перелет В. Чкалова, Г. Байдукова, А. Белякова в Америку через Северный полюс в 1937 году). При этом декларируемое властью внимание к простому трудовому человеку наделяет и ударников социалистического труда героическими чертами. Героизацию «человека труда», который репрезентируется творцом всех этих подвигов, выражает монументальная скульптурная композиция В. Мухиной «Рабочий и колхозница» для парижской Всемирной выставки 1937 года: мотивом диагонального взлета фигуры возносятся на недосягаемую (и фактически, и метафорически) высоту.

Разрабатываются (и нередко осуществляются) грандиозные природопреобразующие практики: дальние перелеты, покорение высот и глубин, проекты поворота северных рек в пустыни. М. Горький неоднократно пишет о борьбе «разумно организованной воли трудовых масс» против стихийных сил природы и «стихийности» в человеке — анархизме личности, формулируя классические определения — «преобразование природы» и «перековка человеческого материала». Так, в статье «О борьбе с природой» (1931) он призывает — землю надо «выдрессировать, как дрессируют животных», «нужно научиться взнуздывать природу, как норовистую лошадь» [цит. по: 6, с. 128]. В его апологии природоборчества природа превращается практически в метафору классовой борьбы.

В искусстве изображение природы признается «целесообразным» лишь в процессе ее преобразования человеком. Так, в статье о пейзажах С. Герасимова критик высказывает новое кредо: «Если в портрете нам хочется найти черты нового человека, новый тип, созданный нашей действительностью, если в каждой сюжетной картине мы ищем образного выражения идей борьбы пролетариата, то пейзаж

должен приблизить к нам нашу природу, ту природу, над освоением которой работают ум, воля и руки человека» [12, с. 132].

Задача переустройства природной среды, имеющая одним из истоков и проект «регуляции природы» Н. Федорова, порождает «форсированную» генетику Т. Лысенко, который постулирует превалирование формирующихся под воздействием среды факторов над наследственными в процессе выведения новых видов растений в нереально короткие сроки. Требование целесообразности, согласно Т. Лысенко, — центральное в понимании природы и задач науки. Соединяя дарвинизм с марксизмом, он прокламирует направленное воздействие на природу в необходимую сторону с целью изменения наследственности организмов; вводит в эволюционное учение идею прогресса, определяя виды как «этапы» истории развития органического мира.

Установка на достижение небывалого изобилия в голодной, изможденной революциями и войнами стране воспринималась и претворялась в искусстве в фантазийном ракурсе: в кинофильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» (1929) обыгрывается мечта о «молочных реках»; в киноленте А. Довженко «Земля» (1930), драматической истории крестьянской семьи при коллективизации, царит буйство цветения и витальных сил природы; в фильмах И. Пырьева «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) бескрайние поля пшеницы экспонируют безбрежные плодородные просторы Родины; живописцы создают переполненные плотью, снедью, обильным урожаем изображения «колхозных праздников» (С. Герасимов, 1937; А. Пластов, 1937).

Своего рода моделью социалистического эдема в видении современников предстает Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (Москва, открыта 1 августа 1939 года). Комплекс сооружений, посвященных плодородию и изобилию, разворачивался вокруг центрального смыслового скульптурного сооружения — колоссальной статуи И. Сталина (скульптор С. Меркуров). В оформлении павильонов была заложена идея собрать характерные приметы страны — использовались элементы декора национальных стилей, народного зодчества, широко применялись барельефы, фрески, витражи, мозаики, майолика, создавая в совокупности ярко орнаментированный образ. Тема щедрости советской земли реализовывалась в растительных мотивах — декоре в виде колосьев, цветов, плодов.

Фигурировавшая как знаковое место встречи героев в кинофильмах «Светлый путь» (1940, режиссер Г. Александров), «Свинарка и пастух» (1941, режиссер И. Пырьев), выставка планировалась и воспринималась как грандиозное агитационное действо, базируемое на идее синтеза искусств. На ее территории, в павильонах посетитель погружался в идеальное пространство идеальной жизни. Человек здесь опять же соединялся с представляемым и изображаемым, — но не искусство изображало реалии действительности.

Здесь можно отметить еще один аспект советской культуры — заполнение жизненной среды предметами искусства как художественное преображение жизни (продолжение революционной тенденции «выхода» искусства на улицу и в быт). Городское, общественное, отчасти бытовое пространство было означено плакатами, фресками, мозаиками, барельефами, монументальными памятниками. Эта художественная концентрация создавала своего рода всеобщую территорию особой визуальности, репрезентируя процесс творения единой сферы эстетического эксперимента — совпадения искусства и жизни.

В архитектурных особенностях как павильонов идеального «города чудес», так и зданий и скульптурных композиций в городах страны очевидна тенденция монументальной грандиозности. Здесь заметны и следы социальных утопий постреволюционных лет, и демонстрация нового курса культуры. Равно как и ориентация на социально-психологические и художественные установки масс, в воззрениях которых будущая жизнь представлялась, в том числе, и величественными дворцами социализма. В этом аспекте дом на Моховой улице в Москве (1932–1934, архитектор И. Жолтовский) с ордером и другими элементами классицистической архитектуры, с явным ретроспективизмом и стилизаторством, отвечает и требованиям эклектизма официальной архитектуры, и представлениям народа о жилом здании социалистического города.

В целом, официальная тенденция градостроительства ориентируется на пересоздание городского пространства с целью воспитания нового человека-коллективиста. Эта установка развивает градостроительные и архитектурные традиции 1920-х годов и реализуется, в том числе, в благоустройстве рекреационных зон — строительстве общественных клубов, стадионов, парков культуры и отдыха.

Государственное значение обретает воплощение ряда крупномасштабных планов: проведение конкурса проектов Дворца Советов в Москве (1931–1933); реконструкция центра столицы (1935); возведение первой линии московского метро (1935), моделируемого как идеальный город под землей; строительство канала Москва — Волга (1937); открытие ВСХВ (1939).

Движущей и направляющей силой всей этой программы пересозидания выступает партийное руководство. В грандиозном замысле Дворца Советов (1933) Б. Иофана — храме «новой религии» на месте снесенного в 1934 году храма «старой религии» — гигантской скульптурой бессменного вождя партии (являющегося «живее всех живых») предполагалось увенчать это самое высокое здание Москвы. Вознесенная над столицей (и над всей страной), фигура В. Ленина олицетворяла истинных «творцов истории» и переустройства мира.

«Вождь», берущий на себя роль культурного героя и выражающий себя через массу, наследует индивидуалистическому творцу авангардной эпохи. Миф о демиурге — преобразователе социума и космоса, — присутствовавший и в социохудожественном сознании авангарда 1910–1920-х годов, в 1930-е годы находится в центре социальной и художественной жизни.

В рамках творения «новой» истории страны, ведущейся от Октябрьской революции как начала новейшей истории, актуализируется тема высшей власти, воплощенной в одном человеке. Очевидно, тема «отца народа» глубоко укоренена в отечественной патриархальной традиции, и сакрализация монарха имеет длинную историю в России. Воплощением прогрессивных исторических сил становятся вожди/герои. Исторические личности — цари, князья, военачальники — позиционируются «собирателями и защитниками русского государства», харизматичными, мудрейшими, выдающимися людьми. Советские исторические романы и фильмы 1930-х годов (кинофильм «Петр I» (1937–1939, режиссер В. Петров), «Александр Невский» (1938, режиссер С. Эйзенштейн)) основаны на центральном сюжете о великом историческом герое. В этом формате исполнитель «исторической воли», «исторической закономерности» — «прогрессивный царь», «вождь всего прогрессивного человечества» — увлекает за собой народные массы.

Изображение вождей как главных героев истории обретает свой канон. В определенном плане на глубинно-ментальном уровне иконография В. Ленина и И. Сталина наследует религиозной традиции «житий»: бытие ведется с детства до посмертного существования в веках. В системе соцреализма искусство визуализирует и сакрализирует советский миф посредством создания артефактов, подобных объектам культового поклонения, — парадных портретов, портретов вождей, долженствующих находиться во всех организациях: изображение выступает произведением новой мифологии.

Образ вождя-«отца» в массовом сознании репрезентирует восторженный пассаж из статьи, посвященной выборам в Верховный Совет СССР в 1937 году, в журнале «Искусство»: «Всюду: и в столице, и в колхозах, и на дальнем Севере, и в горных аулах Сталина выдвигали первым из кандидатов. Глубокая преданность народа своему вождю объясняется тем, что Сталин олицетворяет в себе все самое передовое, самое светлое, самое великое, что существует в мире. С его именем неразрывно связан весь героический путь рабочего класса и всего советского народа… Он — великий продолжатель дела Ленина, творец самой демократической Конституции в мире. Он проявляет неусыпную заботу о трудящемся человеке, учит бережно и внимательно выращивать людей, “как садовник выращивает облюбованное плодовое дерево”. Вот почему советский народ питает к товарищу Сталину чувства сыновней привязанности и любви, воспевает его в своих песнях, и каждый трудящийся готов отдать за него свою жизнь» [16, с. V].

Мифологизированные формулы представления о власти опираются на опыт мирового искусства, претворенный часто с излишним пафосом. Зачастую это выражается в изображении вождей как «сверхлюдей». Особенную патетику несут гигантские скульптурные композиции, подобные проекту И. Шадра 40-метрового скульптурного монумента В. Ленина — маяка (и в функциональном, и в метафорическом плане) на вершине возвышенности в Днепропетровске (1930–1934, не осуществлен). В живописных произведениях положение вождя подчеркивается композиционными, пластическими средствами (к примеру, выделяющий фигуру особый свет в картине В. Сварога «Штаб Октября» (1934)), не говоря о портретах — официальных изображениях непосредственного предназначения.

В полотне И. Бродского «Ленин в Смольном» (1930) возникает тема вождя как «самого человечного человека». Выполненному в манере бытового жанра изображению: запечатленный в интерьере, человек в кресле делает заметки, — тем не менее приданы черты гиперболичности и величавости. Эти же характеристики раскрываются в официальных портретах: «Портрете И.В. Сталина» (1933) И. Бродского, картине А. Герасимова «Выступление И.В. Сталина на XVI съезде ВКП(б)» (1932–1933). В кинофильме «Человек с ружьем» (1938, режиссер С. Юткевич) на экране воссоздается образ великого лидера мирового пролетариата: в эпизоде встречи солдата Ивана Шадрина с В. Лениным в Смольном это уверенный в неотвратимой победе руководитель, опирающийся на поддержку народных масс.

Вождь в окружении благодарного народа — самый актуальный сюжет времени. В картине Г. Шегаля «Вождь, учитель, друг» (1937) И. Сталин в президиуме I съезда колхозников-ударников объясняет председательствующей колхознице, как вести заседание, под осеняющей все действо статуей В. Ленина (буквальное выражение темы преемственности В. Ленин — И. Сталин). В полотне В. Ефанова «Незабываемая встреча» (1937) И. Сталин в окружении партийного руководства пожимает руку участнице совещания общественниц промышленности и транспорта в Кремле.

Руководитель государства в роли друга молодежи и детей — еще один широко используемый мотив. К примеру, эта тема была выражена в грандиозном зрелище в Москве в июле 1935 года: на Красной площади во время физкультурного парада пять тысяч пионеров несли созданный из живых цветов лозунг «Привет лучшему другу пионеров товарищу Сталину». Особую популярность обрел фотоплакат с изображением И. Сталина с девочкой Гелей Маркизовой (выполнен с фотографии, сделанной 27 января 1936 года в Кремле на «приеме трудящихся Бурят-Монгольской АССР»).

Получившая большую известность картина А. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938) представляет вождей уже в ином аспекте — высоко вознесенных над «массой». По мнению А. Морозова, здесь была зафиксирована ключевая подмена: народ как проблема, как тема художественного истолкования «снимается» путем изображения вождя-патриарха, «отца народа» (народов), которое самодостаточно воплощает в себе типические черты массы простых людей, равно как и их душевные устремления [14, с. 119]. Таким образом, общество рассматривается как пирамида, на вершине которой находится вождь, а в основании — народ.

Установка создания нового советского человека была заложена в принципах социалистического реализма. В идее «нового человека» компилируются как воззрения, традиционные для русского революционного движения («новые люди» Н. Чернышевского, тезис К. Маркса о том, что, изменяя мир, человек изменяет себя), так и отчетливое влияние тем и образов концепции Ф. Ницше (абсолютизация силы воли, победа человека над собой, ориентация на будущее и проч.).

Формирование новой социальной общности, «нового человека» с заданной картиной мира — такой социалистический заказ выполняло советское искусство под управлением партии. В русле соцреалистических практик — производственного или историко-биографического романа, колхозной поэмы, индустриального пейзажа или историко-революционного фильма — творился «прообраз» советской реальности. Счастливые, исполненные трудового энтузиазма, с отсутствием рефлексии, сложных размышлений, люди под чутким руководством строгого, мудрого, справедливого вождя строят в своей стране «вековую мечту человечества» — самое справедливое и прекрасное общество.

Эта идеологическая директива «единомыслия» базировалась и на вполне объективных факторах. Трудовой энтузиазм масс, вера народа в светлое будущее страны, патриотизм находили отражение в художественных произведениях: в прославлении человека труда, мотивах веры в социальную справедливость, братства между людьми и народами.

«Стихийный почин» горняка А. Стаханова подхватывают другие шахтеры; «стахановское движение» распространяется на все отрасли промышленности, в восприятии современников обретая героический и эпический масштаб. Возникает образ идеализированного, целеустремленного, образованного, всесторонне развитого рабочего — яркое воплощение нового советского человека. Становлению такого образа советского трудящегося способствовали и государственные меры в области образования и культуры: кампания по ликвидации безграмотности, утвержденная престижность книги, символа образованности, и чтения как необходимого вида досуга советского

человека, директивное учреждение библиотечной системы по стране, массовая печать периодических изданий.

Пропагандистско-просветительскую цель — увековечивание «истории советского пролетариата», превращения крестьянства в пролетариат — преследовал проект М. Горького «История фабрик и заводов». Согласно замыслу — написание самими трудящимися — учреждаются заводские редакции, получавшие большое количество материалов от рабочих, действительно увлеченных процессом создания этой летописи индустриализации.

В процессе поиска «социалистического героя», создания образа «нового советского человека» отразился своего рода антропологический поворот — от планетарного революционаризма к индивидуальной человеческой судьбе и характеру. Многими художественными деятелями эпохи двигал живой интерес к раскрытию внутренних закономерностей действительности через типичные образы созидающих ее героев. В галерее портретов передовых людей эпохи получают воплощение идейные, нравственные, эстетические идеалы «строителей социализма». Как отмечал Л. Зингер, «духовное и нравственное обновление человека в условиях социализма, его действенность, активность, коллективизм стали главной темой нашего искусства середины 1930 — конца 1950-х годов, фундаментом новой поэтики портретного образа современника» [7, с. 10].

Репрезентируется новая социальная типология изображаемых: красноармеец, ударник труда, партшколовец, колхозница, комсомолка (П. Беньков «Портрет колхозника-ударника» (1940)). Во многих произведениях человеческий характер воспроизводился подчас весьма наглядно-иллюстративно, прежде всего через выражение его социально-ролевой функции, по преимуществу производственной. Так, образ женщины — это, как правило, «новая советская женщина», «советская женщина-мать», «передовая работница» — модель в четкой общественной роли, социальной миссии (С. Саламзаде «Портрет хлопкороба Мании Керимовой» (1938). Пролетариат часто изображался в аспекте героической революционной борьбы — в русле исторического жанра образы романтизировались, наделялись патетикой, нацеленной на определенный эмоциональный ответ (Б. Иогансон «Допрос коммунистов» (1933), «На старом уральском заводе» (1937)).

Групповые портреты работников грандиозных строек эпохи (Е. Кацман «Ударники новостроек Коломенского завода» (1931), И. Лукомский «Строители Сталиногорского химкомбината» (1935–1936)) представляли обобщенные, иногда и индивидуально разработанные, образы трудящихся — членов единого коллектива. Собирательные образы соцтрудящихся репрезентировали монументальные произведения, как выполненное бригадой художников под руководством В. Ефанова панно «Знатные люди Страны Советов» (1939) или парадная театрализованная композиция А. Дейнеки «По Сталинскому пути. Стахановцы» (1937). В последней работе демонстрируется аффективно-восторженная атмосфера праздничного шествия: изображенная колонна демонстрантов фронтально наступает на зрителя, впереди идут пять пионеров с букетами цветов, в воздухе реют алые знамена, из летящих самолетов складывается аббревиатура «СССР». Центральные персонажи запечатлены в белых одеждах, их лица выражают не индивидуальные эмоции, но, скорее, общие коллективные чувства — восторг, гордость, уверенность.

Образ «нового человека» реализуется и в сюжетах спортивной тематики, в культе здорового, совершенного, «античного» тела: «Игра в мяч» (1932), «Бегуны» (1934) А. Дейнеки, «Купание коней» (1938) А. Пластова и др. Скульптура И. Шадра «Девушка с веслом» (1934–1936) для Центрального парка культуры и отдыха им. Горького в Москве — характерный и затем широко растиражированный пример решения этой темы. Слитная масса «идеальных людей» изображена в картине А. Самохвалова «С.М. Киров принимает парад физкультурников» (1935), которая получает своеобразную трактовку в связи с поставленной перед культурой задачей освоения мирового наследия (и соответственно — установления преемственности с «передовыми» образцами прогрессивного искусства прошлых эпох). Популяризация физической культуры, массовых спортивных соревнований, демонстраций, шествий выражает всеобщий интерес к красоте физически развитого человеческого тела, отразившийся и в широком распространении спортивной фотографии и кинохроники. Эта тематика актуализировалась и в неоклассицистическом повороте в Западной Европе: в Италии, прокламирующей себя преемственницей Римской империи, широко использовалась античная символика; в Германии физкультура становится частью военно-патриотического воспитания.

Идеализированные, энергичные, спортивные, жизнелюбивые люди, готовые «к труду и обороне СССР», — центральные образы живописи А. Самохвалова 1930-х годов: «Девушка в футболке» (1932), серия изображений «метростроевок» (конец 1930-х гг.). Массовую подготовку по строевым учениям и стрельбе для защиты страны проводят герои его работы «Военизированный комсомол» (1932–1933). А прищуренный, напряженный взгляд «Совпартшколовца Сидорова» (1931) словно подчеркивает бдительность изображаемого — оценивающего обстановку и пристально следящего за окружающим.

Утверждается набор физических и нравственных качеств «положительного героя», среди которых — молодость, здоровье, оптимизм, патриотизм, душевная щедрость и в то же время — ответственность, требовательность по отношению к себе и другим, к делу, которое он делает. Собственно, таковые персонажи фигурируют во многих литературных произведениях 1930-х годов, будь то «Гидроцентраль» (1930–1931) М. Шагинян, или «Время, вперед!» (1932) В. Катаева. Герой выступает строителем новой жизни, преодолевающим любые преграды и побеждающим всех врагов — с помощью коллектива и наставников.

Коллективистское сознание проявлялось в идее нравственного долга, утверждающего приоритет общества над личностью. Социалистический человек ощущал себя частью группы, партии, класса, — подчиняя свою деятельность достижению определенной социальной цели.

Наставниками, как правило, выступают представители партии — в них сконцентрированы самые достойные качества («ум, честь и совесть», по словам В. Ленина), которые они передают массам. Фиксируется опыт воспитания народа: «простой человек», получив сакральное знание и жизненный пример, транслирует их далее остальным людям. В этом плане серия «Жизнь замечательных людей» под патронажем М. Горького должна была представлять новые образцы для жизнеустройства.

Неоднократно отмечалось, что в структуре и образной системе советского романа воссоздаются архетипические образы героя и его помощников, врагов/вредителей, мудрого Отца, героя и толпы. К. Кларк анализирует советский роман в контексте центрального организующего мифа сталинской политической культуры о «Великой семье», отражающего всеохватную структуру произведения, в центре которого — эпопея борьбы личности за новую самоидентичность. Она рассматривает соцреалистический роман как притчу, показывающую историческое развитие «стихийных» (недостаточно политически просвещенных личностей/групп, в действиях которых возможны недисциплинированность, неорганизованность) и «сознательных» сил (тех, кто действует политически сознательно, в соответствии с установками партии). Положительный герой проходит путь от состояния «спонтанности»/стихийности к высшей степени «сознательности», которой он достигает через своего рода индивидуальную «революцию» [19, с. 16].

«Политическая притча» соцреалистического романа, по мнению исследовательницы, опиралась также на основной миф сталинской политической культуры, в котором развитие этой диалектики соответствовало мифу о «Великой семье». Этот миф описывал советское общество и историю в терминах сменяющейся иерархии «отцов» (высокосознательных представителей авангарда общества) и «сыновей» («стихийных» положительных героев), которые подготавливались «отцами» к политически сознательным действиям. Таким образом символически утверждалась и чистота линии преемственности от В. Ленина, исконного «отца», уверенное движение к коммунизму как ко всеобщей «сознательности» [9, с. 570].

Так, в романе «Как закалялась сталь» (1932–1934) Н. Островского описывается политическое становление Павла Корчагина. Во время скитаний на поприще профессионального революционера Павел встречает ряд наставников — большевик Жухрай, секретарь исполкома пограничного города Лисицын. Благодаря этим «старшим товарищам» он обращается к служению революции, реализуя классический пример советского героя, живущего благодаря силе воли и «великой идее», отдающего приоритет коллективному делу, а не частным проблемам.

Становление «нового человека» оказывалось подчас тернистым и тяжелым. Непростой путь исканий человека, прошедшего через революцию и трагедии Гражданской войны, с жизненной убедительностью и писательским мастерством разворачивает М. Шолохов в романе «Тихий Дон» (полностью опубликован в 1940 году), где установление Советской власти показано как весьма неоднозначный процесс. Среди драматичных реалий коллективизации в его романе «Поднятая целина» (1 том — 1932, 2 том — 1959) дано яркое описа-

ние леворадикальной психологии («перманентный революционер» Макар Нагульнов).

Впрочем, в советском обществе перевоспитываются самые, казалось бы, «отсталые» элементы, это доказывают педагогическая система и деятельность А. Макаренко, известные рассуждения М. Горького о строительстве Беломорско-Балтийского канала как школе трудового воспитания.

В коллективном труде авторов во главе с М. Горьким «Беломорско-Балтийский канал им. Сталина. История строительства» (1934) демонстрируются достоинства трудовой «перековки», использования насильственного труда и власти ОГПУ как инструментария создания советского общества.

ГУЛАГ, в систему которого входили лагеря, лаборатории-тюрьмы, промышленные предприятия, управления по строительству дорог, каналов, туннелей и др., являлся одним из важных элементов советской экономической системы, базирующийся на труде заключенных. «Пополнению» этих мест способствовало создание властью представления о постоянной опасности интервенции империалистических государств, что вело к общественной «осадной» психологии. Это оправдывало перманентное состояние страны, близкое к чрезвычайному, а репрессии — утверждением, что они направлены против вражеских агентов.

«Враги» выявлялись в любой среде: будь то организованные процессы над инженерными кадрами (Шахтинское дело (1928), дело Промпартии (1930)), над инакомыслящими партийцами (дело Союзного бюро меньшевиков (1931)) или «пресечение» враждебной деятельности «боевой террористической группы московских художников», по которому были расстреляны в апреле 1938 года бывшие руководители Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ) Л. Вязьменский, Ф. Коннов, А. Северденко и др. Тема поиска вредителей, тормозящих ход соцстроительства, реализовывалась в живописи. Смазанные лица персонажей закрепляют ощущение напряженной атмосферы в эскизе к картине С. Никритина «Суд народа» (1934). Нарративное решение работы М. Антонова «Разоблачение врага в цехе» (1938) строится вокруг подчеркнуто угрюмого лица выявленного «врага», на которого обличительно указывает один из окруживших его плотным кольцом рабочих.

Все советское общество подчас воспринималось как огромная школа по «переработке» человеческого материала. И общественные организации, в том числе ВЛКСМ, пионерская организация, являли собой специализированные инструменты партии в руководстве молодежью и детьми в сфере образования, воспитания, досуга. Собственно, роль этих структур в первую очередь сводилась к передаче и утверждению дозволенных знаний.

А. Макаренко, педагог, долгое время работавший в исправительных колониях ГПУ и НКВД, предлагал сделать свой опыт «перевоспитания» малолетних преступников, беспризорных в «Колонии им. Горького» (1920–1928) и «Трудовой коммуне им. Дзержинского» (1927) универсальным методом советской педагогики. В «Педагогической поэме» (1925–1935), базирующейся на материале из истории «Трудовой коммуны им. Дзержинского», он раскрывает свои наработки: превращение подопечных в коллектив, затем распространение усвоенной тактики перевоспитания внутри коллектива. Таким образом, ребенка предполагалось воспитывать коллективистом, в коллективе полувоенного типа, в уважении авторитета группы и ее руководителя. В «Книге для родителей» (1937) А. Макаренко обосновывает свою систему воспитания как социального процесса, аргументируя ее словами «гениального садовника, товарища Сталина»: «Людей нужно заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбованное плодовое дерево» [11].

Тема «переделки» человека получает широкое воплощение и в кинематографе. К примеру, первый советский звуковой игровой кинофильм, получивший мировое признание (закуплен для проката 26 странами), «Путевка в жизнь» (1931, режиссер Н. Экк) — это драматическая история о перевоспитании подростков в трудовой коммуне в первые годы Советской власти. (Сюжет фильма был основан на истории создания в 1926 году Болшевской трудовой коммуны ОГПУ (организатор и руководитель М. Погребинский).)

Как известно, советская власть видела в кино, этом «важнейшем из искусств», наиболее эффективное средство пропаганды и «организации масс» (о чем говорили Ленин и Сталин) — собственно, средство создания новой советской общности. Широкая галерея героических исторических и современных образов разворачивается в кинематографе 1930-х годов: «Чапаев» (1935, режиссеры — Г. и С. Васильевы),

«Семеро смелых» (1936, режиссер С. Герасимов) и др. Последовательная эволюция простого рабочего парня в революционера и активного участника знаменательных событий прослеживается в снискавшей большую популярность кинотрилогии о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга (режиссура и сценарий) — «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938).

Целое направление отечественного кинематографа — музыкальные комедии (кинофильмы Г. Александрова «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1941); «Богатая невеста» (1938), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941) И. Пырьева) — создает привлекательный образ советской жизни и идеологии, в конечном счете моделируя некий утопический чудесный мир, с которым идентифицирует себя зритель. Музыкальная эксцентричная комедия «Веселые ребята» о том, как талантливый пастух музыкант Костя (Л. Утесов) становится руководителем джазового оркестра, а домашняя работница Анюта (Л. Орлова) — певицей, демонстрирует возможности творческой реализации человека в СССР. Лирическая кинокомедия «Свинарка и пастух» о дружбе и любви знатной колхозной свинарки Глаши Новиковой (М. Ладынина) и прославленного дагестанского пастуха Мусаиба Гатуева (В. Зельдин) славит тружеников, для которых открыты все дороги. Демонстрация живых красочных характеров, успешного созидательного труда, счастливых личных историй завораживает своим жизнеутверждающим оптимизмом. Немалую роль в создании этих идеальных миров сыграли и песни из кинофильмов («Песня о сердце», «Песня о Родине», «Марш веселых ребят», «Марш энтузиастов») — мажорные, с простой мелодией, построенные куплетно, часто с рефреном и припевом, рассчитанным на хоровое «подхватывание», соединяющие элементы народной песни, джаза и легкого марша, с лирическими текстами, эмоционально описывающими пейзажи и людей родины.

Несомненна преемственность советской художественной культуры 1930-х годов от авангардной культуры 1910–1920-х годов — и, прежде всего, в наследовании грандиозному проекту пересозидания мира и искусства, получившему свой извод в тоталитарном государстве и социалистическом реализме. Так, по замечанию Н. Ковтуна, соцреализм — это «идеологическая фаза авангарда» [15, с. 9].

Как и авангард, советская культура 1930-х годов проекционна, ориентирована от настоящего в будущее или прошлое, представляет общественные мечтания о новом мире и человеке. Вера в эффективные возможности коллективизма оборачивалась социальной утопией, но в рамках соцреализма было порождено своего рода уникальное искусство. Художественная специфика этой эпохи проявилась и в создании единого, тотального визуального пространства, в котором сливались искусство и жизнь. При этом мифотворчество 1930-х годов основывалось уже не на художественной, а на социально-идеологической основе.

В условиях реализуемого в СССР в 1930-е годы масштабного проекта переустройства выявляется проекционность советской культуры этого времени. Искусство в рамках социалистического реализма демонстрировало коллективную мечту — желаемый, будущий образ благополучного общества, счастливой жизни гармоничного человека. По определению Ю. Борева, «…социалистический реализм был настоящей национальной драмой переживания утопии как жизненной возможности» [2, с. 11].

Идея миростроения обретает в этот период четкую художественную направленность — в силу возведенного в ранг политического орудия эстетического воздействия на социальную сферу. Базируемое на идеологической основе искусство декларируется как мобилизующее средство для движения всей страны по заданному партией курсу. В продолжение традиции русской культуры — искусства как строительства жизни, наследовании идее символизма искусства=жизни, отождествления художественного творчества и жизни в авангарде, в русле социалистического реализма «статус» сферы культуры и искусства закрепляется в государственной «пирамиде» — с установлением контроля над всеми областями этой сферы.

Многие художники были задействованы в официальном миростроительном проекте — с той или иной степенью вовлеченности и успешности пластической реализации. Тенденции творческого самосознания простирались от фанатичного следования новой социальной идее, приспособленчества, отказа от художнического «я» до вполне искреннего желания переосмыслить критикуемое творчество, поисков достойного компромисса с курсом властей.

Воодушевленные просветительскими идеями, живописцы обращались к близкому широким массам художественному языку — и подчас стремясь сделать это не за счет упрощения пластической выразительности, а за счет его модификации, адекватной отражению проблематики современности в соответствующей живописной манере.

Социальные мифы обрели форму художественных мечтаний о счастливом обществе — в виде иллюзорности, выдаваемой за реальность. Искусство в границах тоталитарного режима пластически моделировало тему организованного сообщества счастливых людей. Многие художники создавали в своих произведениях страну гармонии и счастья, соотнося этот умозрительный образ с характерными реалиями действительности, социальными, природными, бытийственными, — получая в итоге идеализированную модель бытия. При этом зрителем несоответствие правде жизни расценивалось не как вымысел, а как возможная, достижимая и довольно близкая во временном отношении явь.

В русле официального курса реализм воспринимался не столько как мимезис действительности (что могло квалифицироваться как натурализм), сколько как способность прозреть и воспроизвести художественный идеал в самой реальности. И в этой установке очевидно следование миростроительной традиции отечественной культуры — желание не прямого воспроизведения мира, но кардинальной его модификации.

Список литературы:

1 *Бескин О.* Формализм в живописи // Искусство. 1933. № 3. С. 1–2.
2 *Борев Ю.Б.* Социалистический реализм: Взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ; Олимп, 2008.
3 *Гирин Ю.Н.* Картина мира эпохи авангарда: Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
4 *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
5 *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Издательство «ЗНАК», 1993.
6 *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
7 *Зингер Л.С.* Советская портретная живопись 1930-х — конца 1950-х годов. М.: Изобразительное искусство, 1989.
8 Искусство в стране социализма // Искусство. 1937. № 6.
9 *Кларк К.* Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000. С. 569—584.
10 *Луначарский А.В.* Избранные статьи по эстетике / Сост. и коммент. А.Ф. Ермакова. М.: Искусство, 1975.
11 *Макаренко А.С.* Книга для родителей. Электронный ресурс: http://modernlib.ru/ books/ makarenko_anton_semenovich/kniga_dlya_roditeley/read.
12 *Мальцева Ф.* О новых пейзажах Сергея Герасимова // Искусство. 1937. № 3. С. 132.
13 *Манин В.С.* Искусство в резервации: [Художественная жизнь России 1917–1941 гг.]. М.: Едиториал УРСС, 1999.
14 *Морозов А.И.* Конец утопии: из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995.
15 *Морозов А.И.* Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007.
16 Под знаменем Сталинской Конституции // Искусство. 1937. № 4. С. V.
17 Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков / Отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: ФЛИНТА; Наука, 2011.
18 *Юон К.Ф.* Об искусстве / Сост. А.С. Галушкина. М.: Советский художник, 1959. (Об искусстве; Т. 2).
19 *Clark K.* The Soviet Novel: History and Ritual. 3d edition. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Ключевые слова: поп-музыка, рок-музыка, родина, патриотизм, песня, Город золотой, Чудесная страна, Маленькая страна; Город, которого нет; Мой адрес — Советский Союз.

Журкова Дарья Александровна
кандидат культурологии, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
jdacha@mail.ru

ЖУРКОВА Д. А.

Родина 2.0: мотив вымышленных миров в постсоветской популярной песне

Статья посвящена поп- и рок-песням трех последних десятилетий, опосредовано затрагивающим понятие родины. Обозначаются концептуальные изменения, произошедшие в песенно-патриотическом дискурсе после распада СССР. Разбирается один из сценариев замещения прежде монолитного концепта родины. Этот сценарий связан с придумыванием фантазийных мест (стран и городов), которые подразумеваются лирическими героями по-настоящему своими и родными. В качестве анализируемого материала выступают песни групп «Аквариум», «Браво», «Ленинград», ВИА «Песняры», а также исполнителей — Жанны Агузаровой, Наташи Королевой, Алены Свиридовой, Игоря Корнелюка.

Keywords: pop music, rock music, homeland, patriotism, song, Golden City, Wonderful Country, Little Country; The City That Does Not Exist; My Address is the Soviet Union.

Zhurkova Daria A.
PhD of Cultural Studies, senior researcher, The State Institute for Art Studies, Moscow
jdacha@mail.ru

ZHURKOVA DARIA A.

Homeland 2.0: the Motif of Fictional Worlds in Post-Soviet Popular Music

The article focuses on pop and rock songs of the last three decades, mediated by the concept of the homeland. The conceptual changes that took place in the song-patriotic discourse after the collapse of the USSR are indicated. One of the scenarios for replacing previously monolithic concept of the homeland is analyzed. This scenario is associated with inventing fantasy places (countries and cities), which are implied by lyrical heroes truly own and native. As the research material are the songs performed by the groups Aquarium, Bravo, Leningrad, VIA Pesnyary, as well as singers Janna Aguzarova, Natasha Koroleva, Alena Sviridova, Igor Korneliuk.

Песни патриотической направленности всегда занимали привилегированную нишу в массиве советской музыкальной эстрады и были неотъемлемой частью идеологического дискурса. Сочинение песен о родине входило в круг профессиональных обязанностей членов Союза композиторов СССР, а наличие подобных песен в репертуаре любого эстрадного певца было непреложным условием его карьеры. Важнейшую роль в популяризации (пропаганде) патриотических песен играли средства массовой коммуникации: выпускались печатные издания (сборники нот, специальные рубрики в журналах), формировался особый песенный хронотоп на радио [2], [7], записывались многочисленные передачи на телевидении [1].

Вполне закономерно, что с распадом Советского Союза отлаженная патерналистская система, инициировавшая создание патриотических опусов, канула в Лету. Исчез идеологический заказчик (коммунистическая партия), оказалась в глубоком структурном и финансовом кризисе исполнительная организация (Союз композиторов), а главное, стремительно рассыпался концепт советской родины. Однако, несмотря на обозначенные обстоятельства, все это время песни о родине с той или иной регулярностью продолжали появляться и звучать, в том числе с большой сцены. Безусловно, они во многом изменили свой настрой и содержание, а палитра представлений о том, «с чего начинается» и где заканчивается родина, стала гораздо шире. Процесс «нишеизации» массовой культуры [7] начал проявляться и в содержательном разнообразии поп-песен.

Вполне закономерно, что с начала 1990-х годов песни, отсылающие к патриотическим чувствам и затрагивающие тему родины напрямую, стали крайне редко достигать верхних позиций отечественных хит-парадов (исключение составляют несколько композиций группы «Любэ»). Но потребность в родном пространстве, где комфортно находиться как физически, так и морально — эта потребность отнюдь не исчезла, а наоборот, усилилась.

Поп-музыка, сознательно или нет, улавливала эту проблему поиска новой идентичности, новых ментально-ценностных ориентиров, необходимых как отдельному человеку, так и нации в целом. Одним из ответов на этот запрос стало гипертрофированное внимание к радостям и горестям будничного существования. Песни активно конструировали миры, лирические герои которых коротали время за чашкой чая (одноименная песня группы «Веселые ребята», 1987) и поеданием колбасы («Два кусочека колбаски», группы «Комбинация», 1993), завязывали отношения на узелках («Узелок», Алены Апиной, 1995), а потом расставались под «Дым сигарет с ментолом» (одноименная песня группы «Нэнси», 1992) — миры, в которых главней всего была «Погода в доме» (одноименная песня в исполнении Ларисы Долиной, 1997).

Однако в этот же период наряду с поэтизацией повседневности в поп-музыке усиливаются противоположные тенденции, связанные со стремлением оторваться от примет времени, уйти от «бытописания» и создать особые, далекие от реальности, пространства. Такое придумывание и бегство в воображаемые миры, которое, по сути, является обратной стороной тенденции «одомашнивания» песенного пространства, становится одним из самых востребованных средств ухода из реальности. В этом видится способ защиты от сотрясающих страну реформ, новых экономических отношений и нарастающей криминализации общества.

Огромным спросом начинают пользоваться песни, создающие свои собственные, зачастую выдуманные города и страны. «Розовый фламинго» (1994) Алены Свиридовой, «Этот город» (1995) группы «Браво», «Маленькая страна» (1995) Наташи Королевой, «Город, которого нет» (2000) Игоря Корнелюка — все эти шлягеры описывают вымышленные пространства. Но именно эти пространства лирические герои считают по-настоящему родными, упорно стремятся в них и «обживают» силой воображения.

Важно подчеркнуть, что поиск таких альтернативных пространств начался параллельно со стихийной деструкцией идеологически монолитного концепта родины. Это был двухсторонний процесс. С одной

стороны, примерно с середины 1970-х годов песни о родине уже теряют свойственный им прежде панорамный размах, все больше тяготея к камерности. «Патриотическая песня, — отмечает Юрий Дружкин, — насыщается лирическими интонациями, становясь более сердечной, приобретая характер личного эмоционального высказывания», из нее уходит «прямолинейная государственность, патриотический пафос» [4, с. 186]. Родина в песнях постепенно становится соразмерна обыкновенному человеку.

С другой стороны, герои лирических песен начинают активно моделировать свои собственные пространства бытия, зачастую вымышленные, нереальные, но крайне заманчивые и притягательные. Генетически эти пространства связаны с понятием родного места как некоего хорошо знакомого пристанища, но они теряют привязку к конкретным, реально существующим территориям и к реальности как таковой. Родину больше не выбирают — теперь ее все чаще придумывают.

Одними из первых знаменитых песен, в которых были воссозданы подобные вымышленные миры, стали «Город золотой» (композитор В. Вавилов, автор слов Ан. Волохонский, 1972) [5] в исполнении Бориса Гребенщикова и группы «Аквариум», а также «Чудесная страна» (композитор Е. Хавтан, авторы слов Ж. Агузарова, И. Понизовский, 1987) в исполнении Жанны Агузаровой и группы «Браво». В первом случае в качестве идиллического пространства подразумевается небесный Иерусалим, а во втором речь идет, скорее, о некоем курортном оазисе. При всей несхожести этих песен как в содержательном, так и музыкальном плане, они обнаруживают родство в самой идее ухода от реальности. Лирические герои обоих песен проникают в иные миры и делятся пережитым опытом духовного откровения.

О песне «Город золотой» сказано много, поэтому остановлюсь лишь на важных в свете данного исследования деталях. Особую роль в создании иного мироощущения в этой песне играет музыка. Она очень сдержана, аскетична по своему характеру, но малыми средствами добивается впечатляющей выразительности. Композитору Владимиру Вавилову удалось виртуозно стилизовать мелодию под старинную, написанную задолго до XX века. Автор музыки пользуется, казалось бы, простыми, в чем-то даже наивными приемами (секвенции, изобилие секстовых ходов, распетые мелизмы, классическая гармонизация), но достигает с их помощью предельной искренности и проникновенности, погружает слушателя в неспешный темпоритм других эпох. Немаловажную роль в этой стилизации играет и аранжировка песни. В самой популярной интерпретации «Аквариума» песня исполняется в сопровождении акустической гитары и блок-флейты — инструментов, существовавших издавна и отнюдь не ассоциирующихся исключительно с рок-музыкой. Такая инструментовка звучит под стать музыке: пронзительно и лаконично.

Слова песни, с одной стороны, крайне символичны и наполнены глубоко религиозными смыслами. Но с другой стороны, для непосвященных эти слова загадочны и непонятны. Если не знать религиозного толкования образов, то перечисляемые животные кажутся не более, чем сказочными персонажами. Одно несомненно и схватывается вне зависимости от степени слушательской эрудиции — это то, что в песне воссоздается призрачный, хрупкий мир, сугубо внутренний и неосязаемый. Но именно этот мир подразумевается своим, хорошо знакомым и дорогим для лирического героя песни. По сути, «город золотой» становится метафорой не столько заповедного места, сколько особого состояния души – просветленной любовью, воспарившей и отрешенной от всего бренного.

Если «Город золотой» повествует об ирреальном пространстве, имеющем символическую укорененность в Священном писании, то в песне «Чудесная страна» воссоздаваемый мир подразумевается полностью фантазийным.

Недавно гостила
В чудесной стране,
Там плещутся рифы
В янтарной волне.
В тенистых садах там
Застыли века,
И цвета фламинго
Плывут облака.
В горах изумрудных
Сверкает река,
Как сказка, прекрасна,
Как сон, глубока…

Рисуется некий курортный оазис, в котором одновременно присутствуют янтарные волны, тенистые сады, облака цвета фламинго, изумрудные горы, река и блестящая луна. Очень сочные, красочные прилагательные, сочетание разнородных элементов ландшафта (сады и горы, река и рифы, подразумевающие море) — все это свидетельствует о стремлении перечислить как можно большее количество природных красот, неважно, совместимых друг с другом или нет. Однако упоминание сна и сказки снимает с авторов необходимость быть правдоподобными и погружает слушателя в атмосферу мечты, «сна наяву». Помимо невероятного пейзажа в песне не описывается каких-либо других особенностей искомой страны, но именно она настойчиво объявляется лучшей: «Меня ты поймешь / Лучшей страны не найдешь». Трудно недооценить, как за полвека изменилось понимание лучшей страны — от горделивого обзора многочисленных примет необъятной реальной родины (например, в «Песне о Родине» из к/ф «Цирк», композитор И. Дунаевский, автор слов В. Лебедев-Кумач, 1937) [3] оно пришло к вальяжному любованию красотами некоего абстрактного курорта, вне государства, социума, даже конкретной географии.

Музыка песни в какой-то степени поддерживает описываемый в тексте оазис с помощью покачивающегося, синкопированного аккомпанемента, терпких соло саксофонов в проигрышах и завораживающего, потустороннего в своих переливах, тембра голоса Жанны Агузаровой. Но в то же время песня написана в миноре и в ней преобладают нисходящие интонации. Так, восходящие начальные фразы в куплете постоянно «гасятся» ниспадающим окончанием и даже призывно-скандирующие возгласы припева строятся на изломанных нисходящих хроматизмах. Повторение куплета и припева песни два раза без каких-либо изменений, скорее всего, обусловлено необходимостью продлить время ее звучания. Но этот прием создает двойственный эффект: с одной стороны, убаюкивает подобно гипнозу, а с другой — рождает ощущение, что за обрисованным крохотным оазисом ничего и нет, за ним — пустота.

Нельзя не вспомнить, что и «Город золотой», и «Чудесная страна» прозвучали в фильме Сергея Соловьева «Асса», во многом благодаря чему и стали известны самой широкой публике. «Город золотой» звучит в эпизоде, когда Бананан и Алика едут в вагончике по канатной дороге. Музыка и визуальный ряд удивительно гармонично дополняют друг друга. Камера плавно панорамирует город, создавая ощущение парения в невесомости. Среди пасмурного осеннего пейзажа из крыш домов и голых деревьев в какой-то момент возникают позолоченные купола храма. Тем самым религиозная метафоричность текста получает визуальное продолжение. Влюбленные герои сидят в тесном вагончике друг напротив друга, внешне никак не проявляя своих чувств, но тем не менее эта прогулка, во многом благодаря саундтреку, становится одним из самых романтичных и умиротворенных эпизодов фильма.

Тут, как в очень многих других случаях, пространство киногероев совершенно не совпадает с пространством песни: нет ни города золотого, ни прозрачных ворот, ни сакральных разумных животных, ни звезд. Все это есть только в их внутреннем мире, притом именно их мире на двоих, где-то между их душами, пока они существуют в унисон и в отрыве от очень противоречивой, абсолютно дисгармоничной реальности зимней Ялты. Таким образом, в «Ассе» город золотой (который в песне абсолютно реален, во всяком случае нет никаких указаний или намеков на его внутренне-духовный статус, и только) оказывается перекодированным в образ внутреннего мира влюбленных и обреченных героев. А, как показывает на протяжении всей картины Соловьев, в реальности никакого города золотого все-таки пока нет. Его предстоит созидать.

Песня «Чудесная страна» звучит в финале «Ассы», в сцене, когда Алика, убившая Крымова, после допроса собирается отправиться в тюрьму. Главная героиня проходит через унизительную сцену, где она полуголая ждет, пока сотрудница милиции методично прощупает и выдаст ей одежду. Заглавная фраза песни — «Недавно гостила в чудесной стране» — в новом контексте воспринимается крайне символично. Именно в чудесной стране гостила Алика, познакомившись и общаясь с Банананом. Песня звучит как воспоминание о яркой, но быстро и драматично оборвавшейся истории двух влюбленных. Неприглядная и жестокая действительность противопоставляется миру сладкой, манящей песенной фантазии.

«Город золотой» и «Чудесная страна» популяризировали тему вымышленных миров, которая в 1990-х годах дала целый ряд хитов. Несмотря на всю стилистическую и содержательную несхожесть

отдельных песен, их объединяет идея конструирования особого пространства — пространства, в котором герои счастливы, которое они ощущают по-настоящему своим и куда стремятся изо всех сил. Это может быть одухотворенный город, нарисованный, словно «мелом на стене» («Этот город» группы «Браво»), сказочная страна, где душе «всегда светло и ясно» («Маленькая страна» Наташи Королевой), загробный мир — «царство приведений», где можно «не думать о разлуке и не маяться от скуки» («Розовый фламинго» Алены Свиридовой). Или же это пространство постижения смысла жизни, где «горит очаг, как вечный знак забытых истин» («Город, которого нет» Игоря Корнелюка).

Особенности этих вымышленных мест зачастую определяются тем, от имени кого поются эти песни и какова их музыка. «Этот город» (композитор Е. Хавтан, автор слов В. Жуков, 1995) во многом продолжает линию «Чудесной страны», «оживляя» с помощью красочно-метафоричных эпитетов на этот раз урбанистические объекты («Голубые тротуары, синие цветы, / Ярко-желтые трамваи, розовые сны»).

Судя по образности мышления, город видится глазами творческого человека, то ли художника, то ли поэта. Недаром к его образу примешивается мотив странничества: «Я, пожалуй, отпущу попутный ветер / И останусь навсегда». Но слишком велика вероятность того, что город является вымышленным, существующим исключительно в воображении лирического героя. Останется ли он в этом городе надолго? Вряд ли — говорит музыка. Подвижный темп и непрерывающаяся ритмическая пульсация дают понять, что путешествие героя в скором времени продолжится, так как его предназначение как раз и заключается в том, чтобы придумывать различные волшебные миры. Успех данной композиции и группы «Браво» в целом был обусловлен тем, что в разгар экспансии западных бизнес-стратегий возник типаж героя художника, романтика и мечтателя. Героя, предельно далекого от стандартов новых экономических отношений; он противопоставляет материально-статусному успеху ценности свободы, творчества и путешествия по миру. (Эти же мотивы звучат в большинстве самых известных песен группы: «Любите, девушки», «Ветер знает», «Дорога в облака», «Оранжевый галстук» и др.)

Героиня Наташи Королевой в «Маленькой стране» (композитор И. Николаев, автор слов И. Резник, 1995) выбирает в качестве способа ухода от реальности образ страны из детской сказки. Песня исполняется от имени девочки, мечтающей о своем собственном, приватном «безоблачном» мире. Героиню отнюдь не устраивает ее нынешнее окружение («Льет за окошком дождь осенний, / Дома сижу одна»), и она рисует в своем воображении страну, населенную сказочными персонажами («звери с добрыми глазами»), гарантирующую вечное блаженство («Там, где всегда светло и ясно, / Там, где всегда весна») и личное счастье («Там ждет меня красивый мальчик / На золотом коне»). Такой универсальный, уютно-беспроблемный образ рая оказывается востребован как маленькими, так и «большими» девочками. Довершает иллюзию доброй сказки музыка с предельно ясной гармонической и интонационной структурой, а также аранжировка, тембрально колоритная, изобилующая лапидарными подголосками.

Гораздо более сложным и неоднозначным представляется пространство, обрисованное в «Розовом фламинго» (1994) Алены Свиридовой. Так и остается под вопросом, насколько положителен в своей природе тот мир, куда настойчиво зовет своего визави лирическая героиня песни. Она предстает в роли медиума между двумя мирами, выступает в образе инфернального проводника, наделенного сверхвозможностями («Может в жизни прошлой, мне трудно вспомнить, / Думай о хорошем, я могу исполнить»). Розовый фламинго понимается как символ заповедности, избранности того мира, в который отправляются герои песни. Влечет их туда, прежде всего, возможность отключиться от проблем и пустоты обыденной жизни:

Ты узнаешь, что возможно здесь не думать о разлуке;
И не вздрагивать тревожно, и не маяться от скуки;
И не помнить о расплате, не играть и сбросить маску,
Мы найдем любовь и ласку.

В предпоследней строфе звучит намек, что все эти привилегии подразумеваются заведомо «встроенными» в иную реальность, не требующими какой-либо платы. Так ли это, остается загадкой. Музыка песни часто замыкается на одной интонации и все время ходит по одному и тому же мотивному кругу. Такой прием отсылает к шаманству, некоему ритуальному действию, где неизменно повторяющийся мотив призван вызвать транс, усыпить бдительность. Но при этом от банальности мелодическую линию спасает прихотливый ритми-

ческий рисунок, к концу каждой фразы припева «закручивающийся» в скороговорку.

Наконец, совсем ирреален мир в песне-притче Игоря Корнелюка «Город, которого нет» (2000). Как и «Город золотой», эта песня повествует не о конкретном городе, а описывает путь к постижению смысла жизни, своего предназначения с пониманием того, что искомое знание (откровение) если и существует, то находится за пределами обыденной реальности. Казалось бы, вот он город, он виден — но он все равно бесконечно далек, так как расстояние измеряется не километрами и не шагами, а действиями, позициями, ценой бескомпромиссности, жажды отмщения, ценой предательства любви ради мести и т.д. Автор слов Регина Лисиц пользуется очень простыми, даже банальными метафорами («Там для меня горит очаг, / Как вечный знак забытых истин»), но музыка Игоря Корнелюка заставляет забыть об этом, подключая слушателя к переживанию глубокой драмы необратимых утрат.

Композитор проявляет себя как мастер переплетения различных стилистических средств. Во вступлении на фоне хрестоматийной гармонической фигурации звучит соло электрогитары. Оно начинается с традиционного для романсовой музыки хода по звукам тонического квартсекстаккорда, но в конце фразы «повисает» на неустойчивой седьмой ступени. Таким образом, буквально в первых тактах смешиваются три разных стиля: на аккомпанемент поп-песни накладываются интонации городского романса, исполняемые тембром из рок-музыки. Основная мелодия строится на вопросно-ответных интонациях. Вторая половина фразы все время уходит наверх на длинную ноту, расставляя смысловые акценты в тексте, меж тем как первая половина фразы как бы крутится вокруг своей оси. Сама по себе мелодия распевная, неторопливая, «зависающая» на длинных нотах, воплощает в своей структуре движение через преодоление, что полностью отвечает содержанию текста песни.

Противовесом размеренности основной мелодической линии выступают тревожные, ритмически и интонационно напряженные подголоски. Они неуклонно расширяют диапазон основной мелодической линии, возгоняя ее напряжение и обнажая в ней человеческое, мирское начало, несмотря на всю философскую сдержанность слов. Наконец, в кульминации, исчерпав ресурсы интонационно-тембрального наращивания фактуры, Корнелюк дает соло электрогитары в лучших традициях мотивной разработки. Оно звучит подобно бессловесному речитативу, досказывающему все то, что заложено в тексте между строк. Задуманная как поп-шлягер композиция вырастает в насыщенную, полифоничную партитуру, не теряя при этом простоты восприятия и убедительности.

Повторюсь, что по своему текстовому содержанию «Город, которого нет» напрямую наследует тематику песни «Город золотой». Пусть в новом шлягере и нет привязки к конкретным религиозным образам, но его содержание также связано с поиском некоего обетованного пространства. Однако музыка двух композиций разнится сообразно времени написания. От умиротворенности «Города золотого» не остается и следа, слишком противоречивой и драматичной стала окружающая реальность.

Недаром «Город, которого нет» звучит в качестве саундтрека к ключевому телепроизведению постперестроечной эпохи — сериалу «Бандитский Петербург» (реж. В. Бортко, 2000). В его первой части, с катастрофическим финалом и гибелью двух главных героев, эта песня, с одной стороны, обозначала невозможность гармоничной развязки, предчувствие несчастья, даже прощание с надеждами. С другой стороны, в этом жестоком мире, с перевернутыми полюсами добра и зла, пронзительность песни, подлинность переданных в музыке эмоций, становились единственным, пусть и призрачным, оазисом человечности. Песня символизировала само сознание необходимости иметь духовное пристанище, мир, альтернативный насквозь криминальной действительности, явленной в то время не только в сериале, но и в самой жизни.

Итак, как мы могли заметить, образы родных миров, создаваемые в песнях, словно находятся в полемическом диалоге с кричаще дисгармоничной российской реальностью конца XX века. И в большинстве случаев будет некорректно говорить об эскапизме именно потому, что песни разомкнуты в нашу несовершенную действительность, ориентированы на обсуждение картины реального мира.

Воссоздаваемые в песнях виртуальные миры сплошь и рядом оказываются далеко не безоблачными. Потеря чувства принадлежности к какому-либо конкретному месту может обернуться созданием виртуальной реальности, балансирующей между интернет-троллин-

гом и алкоголизмом. Речь идет о хите «WWW» (2002) Сергея Шнурова и группы «Ленинград». Звучащая рефреном строка «мой адрес не дом и не улица» — прямая цитата из шлягера советских времен «Мой адрес — Советский Союз» (композитор Д. Тухманов, автор слов В. Харитонов, 1972). Две композиции на одну и ту же тему, написанные с разницей в тридцать лет, заведомо претендуют на сопоставление. Вернее, Шнуров на него напрашивается и им бравирует.

Начнем сравнение с характеристики лирических героев. Героем песни «Мой адрес — Советский Союз» мыслится человек, для которого «не личное главное, а сводки рабочего дня»; который полностью пренебрегает собственными интересами ради большого общего дела. Он ощущает себя, прежде всего, частью огромной системы, занятой построением «светлого будущего». В 1970-х уже не так много советских людей в своей личной биографии были готовы искренне воплощать эту жизненную модель. Легкий и даже легкомысленно игровой характер музыки предназначался скорее для того, чтобы слушатель мог без натуги «проглотить» идеологию слов, не относясь к ней серьезно и не слыша по-настоящему серьезного отношения лирического героя к «моему адресу». Танцевальные ритмы должны были заглушить идеологический текст, сделать позицию героя скорее игровым освоением идеологических требований к личности, а не подлинной жизненной стратегией.

«WWW» в свою очередь, исполняется от лица шебутного гуляки, который в пьяном угаре пытается иронизировать над собой и над миром с помощью отсыла к виртуальной реальности. Предполагается, что лирический герой в виртуальной реальности пребывает постоянно, только эта реальность не компьютерная, а алкоголическая. Однако за приемами иронической постмодернистской игры со смыслами прячутся куда более серьезные проблемы, чем может показаться при первом приближении. За бесшабашным юродством скрываются, на мой взгляд, глубоко личные счеты с советским прошлым и чувством родины в том числе.

Несмотря на бойкий, задиристый характер и музыки, и ее героя, содержание песни представляется далеко не радужным. Возникает особый тип смеха — пляски «на костях», на развалинах как личной судьбы, так и судьбы страны в целом. Судьба героя сводится к беспросветному пьянству и припоминанию деталей своих похождений. А судьба страны — это прощание с советским наследием. Если раньше «не дом и не улица» были синонимом «единого, общего дома-страны, родственного и близкого в любой точке необъятного пространства СССР» [6, с. 115], то теперь отсутствие постоянного места жительства намекает, скорее, на бездомность героя. Привязка к конкретному городу звучит как горькая издевка, так как адрес подразумевается заведомо выдуманным, виртуальным, существующим, максимум, только в интернете. Более того, вместо прежнего Ленинграда новое название города сводится к трем согласным — СПб, напоминающим, с одной стороны, о советских аббревиатурах, а с другой — о скорости современной жизни, в которой стремительно ужимаются как слова, так и смыслы. Наконец, в завершении песни звучит характерный возглас: «Даешь интернет, б…», который становится саркастическим парафразом на лозунги советских агитплакатов.

Нельзя не заметить разницы и в музыкальной организации двух песен. Казалось бы, обе они написаны в подвижных темпах и подразумевают коллективное исполнение несмотря на то, что формально поются от первого лица. Однако при внешней схожести эти пункты обнаруживают принципиальные внутренние различия. В советском шлягере подвижный темп и непрерывная ритмическая пульсация передают ощущение рабочей занятости героя, его погруженности в трудовые будни. Вместе с тем вокальная партия изобилует лирическими интонациями, а вкупе с нежными тембрами голосов «Песняров» уравновешивает производственную целеустремленность героя, придавая его образу пусть и не индивидуальность, но определенную задушевность. В современном хите речь главного героя сводится к скандированию и напоминает речовку. Куплет, построенный на яркой ритмической фигуре, не требует вокализации. С одной стороны, он звучит жизнеутверждающе и вызывает безотчетное желание подпевать, с другой стороны, в нем легко проступает агрессивное начало.

Ансамблевый характер исполнения в первом случае обусловлен стилистикой ВИА и намерением создать ощущение коллективной общности, правда, скорее музицирующей молодежи, нежели работающей где-нибудь на «стройках социализма». Во втором случае роль коллектива играют виртуозные соло духовых инструментов. Однако цель коллективной деятельности изменилась до неузнаваемости.

Если раньше формально подразумевалось, что все вместе дружно работают, то теперь — дружно пьют.

Если иметь в виду традиционалистский, сформированный в советской официальной культуре концепт родины, неотделимый от концепта патриотизма, то все вышеописанные песни следует ему скорее противопоставлять. Однако парадокс заключается в том, что в постсоветской реальности песни, пытающиеся выстроить свои собственные вселенные, далекие от реальной действительности, гораздо честнее работают с понятием родного, по-настоящему близкого пространства, нежели бесчисленные современные композиции с ярко выраженной патриотической тематикой.

Устройство вымышленных миров как в зеркале отражает особенности реального мира. Несуществующие миры, по сути, заполняют «ментальные бреши» в существующей действительности, сигнализируют о том, чего остро не достает в реальности. Спросом пользуются понятия, связанные с духовным поиском («Город золотой», «Город, которого нет»), творческой свободой («Чудесная страна», «Этот город»), поведенческой раскрепощенностью («Розовый фламинго», «WWW») и личным счастьем («Маленькая страна»). Для героев всех этих песен воссоздание желанного для жизни пространства начинается с его умозрительного моделирования, а в конечном итоге только в этом пространстве им и оказывается возможным существовать.

Таким образом, чувства сопричастности, собственной востребованности и полноты жизни отрываются от географических мест, находя свое выражение в индивидуальных фантазиях. Больше нет крепко сплоченного, укорененного на конкретных широтах национального или государственного сообщества. Теперь расцветают исключительно индивидуальные, сочиняемые миры, которые создаются, по аналогии с технологией «Web 2.0», самими же героями-«пользователями». Но именно эти миры, альтернативные официально-патриотическому дискурсу «родных просторов», собирают вокруг себя новые общности. Рассматриваемые песни сделались столь популярны не в силу случайности, но потому, что им удалось в концентрированном виде предложить свой ответ на вызовы крайне сложной и противоречивой современной эпохи.

Список литературы:

1 *Генина Л.* С песней наедине // Советская музыка, № 3, 1978. С. 16–28.

2 *Горяева Т.* «Великая книга дня…» Радио и социокультурная среда в СССР в 1920–30-е годы // Советская власть и медиа. Сб. статей под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. СПб.: Академический проект, 2005. С. 59–75.

3 *Гюнтер Х.* Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. М., 1997, № 4. С. 46–61.

4 *Дружкин Ю.С.* Песня как социокультурное действие. М.: ГИИ, 2013. 225 с.

5 *Зеев, Гейзель (Владимир)*. История одной песни. URL: http://www.israbard.net/israbard/pressview.php?press_id=1049809438. Дата обращения 28.07.2017.

6 *Лелеко В.В.* Мифопоэтический образ родины в советской песне 1940–1980-х годов // Вестник СПбГУКИ, № 4 (17) 2013. С. 112–116.

7 *Петрушанская Е.М.* Путь к утрате взаимности? О ценностях российской музыкальной культуры 1917–1970-х годов // Высокое и низкое в художественной культуре. Том II. Отв. ред. Ю.А. Богомолов. М., СПб.: Нестор-История, 2013. С. 139–178.

8 *Стракович Ю.В.* Современная цивилизация: демассификация художественного спроса // Художественная культура — электронный рецензируемый журнал, 2016 № 2 (18). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5040.html

Ключевые слова: Викторианская эпоха, медицинская фотография, современный кинематограф, Шарко, Дарвин, объективация тела.

Юргенева Александра Львовна
кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания
lvovushka@yandex.ru

Keywords: Victorian era, medical photography, contemporary cinema, Charcot, Darwin, body objectification.

Iurgeneva Alexandra L.
PhD in Cultural Studies, senior researcher, The State Institute for Art Studies, Moscow
lvovushka@yandex.ru

ЮРГЕНЕВА А. Л.

Медицинская фотография XIX века: образы нормы и патологии

В статье отмечается актуальность медицинской фотографии XIX века для современной визуальной культуры. Сегодня снимки медиков, анатомов и пациентов второй половины XIX века ложатся в основу реконструкции исторической действительности в ряде широко востребованных фильмов и сериалов. Основное внимание автор уделяет анализу функционирования фотографии в области медицинского дискурса о теле в европейской культуре того времени. Посредством фотоснимка происходила визуализация болезни, опубликование образов больного тела как маргинального, ставшего таковым в результате душевного или физиологического недуга. Также медицинская фотография отражала характер взаимоотношений медика и обывателя и в известной степени мифологизировала процессы медицинского вмешательства.

IURGENEVA ALEXANDRA L.

Medical Photography of the XIXth Century: the Images of Norm and Pathology

The article notices the relevance of medical photographs of the XIX century to contemporary visual culture. Pictures of physicians, anatomists and patients of that time form the basis for reconstruction of historical reality in a number of successful films and TV shows of recent years. The main attention is paid to the analysis of the functioning of photography in the field of medical discourse about the body in the European culture of that time. These photographs turned the human body into a visualization of the illness and created a negative image of the marginal body, which became such as a result of mental or physiological illness. They also reflected the nature of the relationship between the medic and the layman.

В медийном пространстве последних лет появляется и циркулирует большое количество визуального материала из медицинской области XIX века. Во многом это происходит благодаря популярности киносериалов и полнометражных фильмов, действие которых происходит в Викторианскую эпоху. Одним из первых знаковых фильмов можно считать «Дорогу на Вэлвилл» (Алан Паркер, 1994), где подробно показаны некоторые новейшие веяния в американской медицине, введенные в практику доктором Джоном Харви Келлогом. Среди кинофильмов последних лет, где авторы сознательно делают акцент на подробной репрезентации медицинской сферы и области анатомического вскрытия, можно вспомнить также «Записки юного врача» (Великобритания, 2012—2013), «Морфий» (Алексей Балабанов, 2008), «Лондонский госпиталь» (Великобритания, 2008), «Опасный метод» (Дэвид Кроненберг, 2011), «Ворон» (Джеймс МакТиг, 2011) и, конечно, популярный сериал «Больница Никербокер» (Стивен Содерберг, 2014). Одним из источников для реконструкции реалий этой узкоспециализированной сферы выступила фотография.

Так создатели сериала «Больница Никербокер» о нью-йоркском госпитале обратились за консультацией к коллекционеру Стенли Бернсу, в архиве которого хранится огромное количество посмертных снимков и снимков, посвященных медицинской тематике. Фотоснимки из этого же собрания были использованы в фильме «Другие» (Алехандро Аменабар, 2001). Число изображений медицинской направленности, созданных в XIX веке, действительно очень велико, и они представлены во многих частных и музейных коллекциях. В этой статье мы попробуем разобраться в том, для чего медицинские фотоснимки создавались в таком объеме современниками и какое имели значение для формирования представления о человеческом теле в европейской культуре.

В XIX веке вокруг тела как предмета наблюдения вырастает целый институт. Оно оказалось в области перекрестного внимания одновременно нескольких сфер влияния, объединенных единой целью — подчинить его. Одной из таких влиятельных структур была медицина, которая к середине XIX века стала столь же авторитетным институтом как судебный, правительственный или церковный аппараты. Теперь она наделялась таким же решающим правом формирования истины о человеке, исходя из своих диагностических методов. Медицина стала одним из официальных наблюдателей за жизнью обывателя (социальной и биологической) и обладала способностью моделировать его самоидентификацию.

Как писал В. Флюссер, «монастыри, казармы, клиники, школы, тюрьмы, рабочие и каторжные дома практиковали принуждение взглядом, что в дальнейшем внедрялось в общественные отношения в виде принуждения образом» [13, с. 106]. Здесь видно, как исследователь подчеркивает изолирующую и недобровольную специфику медицинского наблюдения. Фотография была привлечена в качестве эффективного инструмента, который помогал выявить скрытые механизмы функционирования человека как психобиологического объекта. Фотография обладала способностью фиксации живых и неживых, динамических и статических объектов. Человеческое тело тоже могло становиться техническим фотообразом, который в зависимости от практических целей должен был воплощать конкретную проблему, явление или понятие. Речь идет о схематизме научного видения, в самой природе которого заложен, согласно Канту, схематизм исходных понятий. Елена Петровская формулирует эту особенность как «подведение многообразия чувственного под понятие» [8, с. 128]. Согласно Вилему Флюссеру, этот процесс является одной из специфических черт технического образа: технические образы, «как и все образы, не только символичны, но и представляют еще более абстрактный комплекс символов, чем традиционный образ» [13, с. 15].

Медицина на время рассматриваемого периода устанавливала полный контроль над телом, от появления человека на свет до момента погребения (она разделила эту обязанность с церковью, которой

раньше почти полностью принадлежала эта прерогатива). Возможным это делал тот факт, что как научный институт она включила в себя область клиники (собственно медицины), образования и анатомии, а также морги. Все эти подразделения были объединены медицинским дискурсом, формированию которого способствовала и фотография. Можно говорить о том, что тело больного и тело покойника в некотором роде были уравнены в правах: наделенные статусом покойника или больного переходили под юрисдикцию медицинской науки. В этот момент они одинаково репрезентировали собой «болезнь» в ее течении или на ее заключительном летальном этапе и рассматривались под углом представлений о гигиене (физиологической и социальной). Фотография, которая выстраивала объектные отношения со всем, что попадало в объектив ее камеры, говорила о законности и естественности подобного отношения к телу.

В это время особое значение приобрели оптические приборы, которые помимо своих прямых функций имели также значение инструмента социальной манипуляции и саморепрезентации. Можно говорить о том, что оптические приборы автоматически выстраивали субъектно-объектные отношения между смотрящим и находящимся в поле зрения или попадающим в объектив. Поэтому фотография, уже исходя из своей природы, закрепляла за пациентами образ «предмета» исследования.

Медицинское обследование предполагает снятие покровов. Врачебные манипуляции, проводимые в случае болезни в доме больного, разрушали интимность не только тела, но и пространства, которое пациент считал исключительно своим, приватным. Медик вторгался на территорию пациента, неся с собой чужеродную атрибутику и терминологию, сам становился на время хозяином, реализуя право специальности на суждение о жизни и смерти.

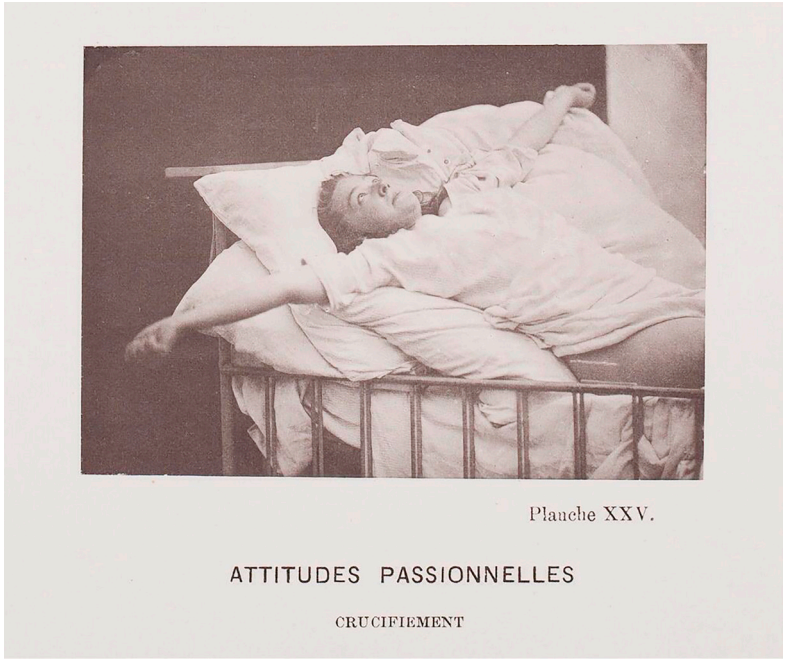
В область публичного вовлекалось тело, незащищенное нормами этикета (это касается его пластики и облачения). Единственная возможность спастись заключалась в умении моментально начать играть роль «пациента». И это происходило в тот момент, когда в XIX веке, согласно Ричарду Сеннету, началось падение культуры публичности и становление «структуры интимного общества» [13, с. 297], что находило свое выражение в установлении оппозиционных отношений между публичной и приватной жизнью.

Происходило и наложение приватного на публичное, то есть качество исполнения человеком социальной функции отныне оценивалось в зависимости от его характера, что делало необходимым постоянно поддерживать дистанцию между своей публичной маской и личностью. Но молчание и сдерживание чувств, используемые как защитные приемы поведения на людях, оказывались несостоятельны перед лицом постороннего в облике врача, который напрямую вел диалог с телом пациента.

Анатомические театры, зародившиеся в рамках культуры барокко, из развлекательного зрелища [11], которое могло завершаться сытным обедом с вином и пивом, как было на открытии в Лондонском Barber Surgeons' Hall в 1638 году, когда две трети от стоимости входного билета приходились на еду [19, с. 377], превращались в узкоспециальное пространство, находящееся в единой системе врачебной практики и медицинского образования. Автобиографическое сочинение Викентия Вересаева «Записки врача» (1895-1900) содержит множество ценных документальных свидетельств из медицинской сферы Европы и России того времени. В том числе он отмечает внутреннее сопротивление пациентов и их родственников, направленное против манипуляций с телом. Государственные больницы, куда обращались те, кто не был в состоянии заплатить за прием у частного врача, обладали правом на осмотр пациента студентами и вскрытие тел умерших «бесплатных» больных в научных целях. Это регулярно приводило к отказу от госпитализации: «из боязни вскрытия близкие нередко всеми мерами противятся помещению больного в больницу, и он гибнет дома вследствие плохой обстановки и неразумного ухода…» [2, с. 266]. Страх за целостность тела близкого человека, основанный на христианском догмате о всеобщем воскрешении, когда душе вновь понадобится ее земное тело, был сильнее желания продления его жизни. Робер Мюшембле высказывает точку зрения о том, что медицина стала в конце XIX века практически новой религией [7, с. 263]. В этом смысле тело оказывается разрываемо на части между веры в воскресение и веры в исцеление.

В примечаниях к изданию произведений Вересаева Ю. Бабушкин приводит фрагмент одного из требований берлинских рабочих во время стачки 1893 года: «… больным должна быть предоставлена полная свобода соглашаться или не соглашаться на пользование

ими для целей преподавания» [7, с. 476]. Этот исторический эпизод указывает на остроту вопроса о жизни тела в обществе, ощущении его уязвимости, и стремлении людей, незащищенных чином, родословной и состоянием, обезопасить свое тело, избавить его от пытливого и бесцеремонного научного взгляда — как взгляда Другого. Условное признание (или вовсе не признание) со стороны врача или ученого личности, стоящей за телом пациента, переводило этих специалистов в категорию Посторонних. В результате обращение за помощью к медикам воспринималось как экстремальная ситуация.

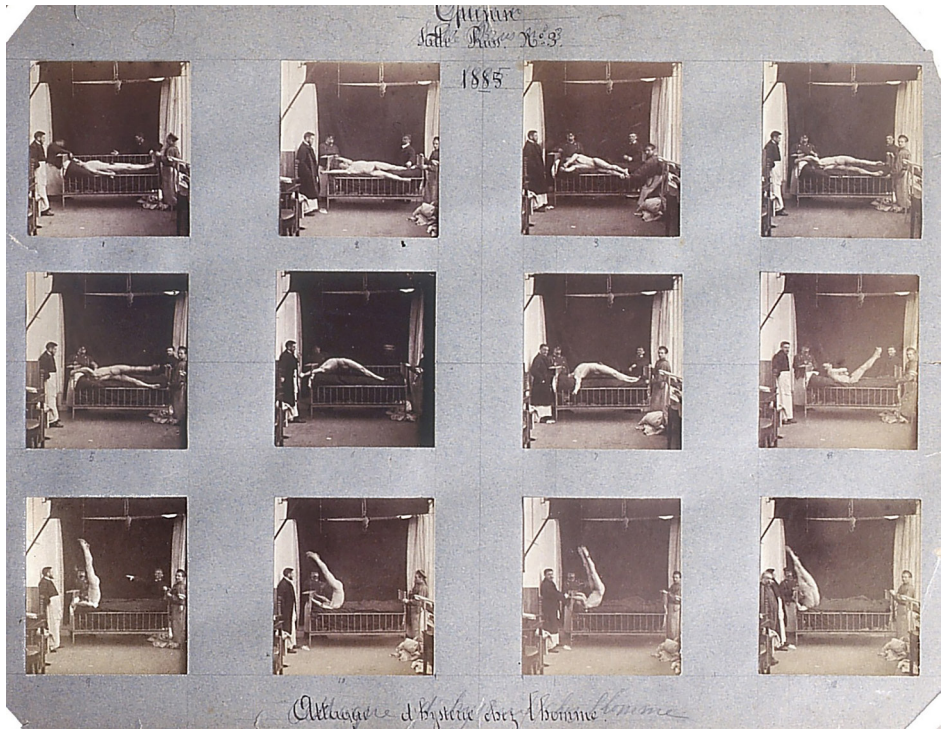


Аффективная поза. Распятие. Таблица 25. Бурнвиль и П. Реньяр. Фотографическая иконография Сальпетриера (том II,1878)

В медицинской сфере этого периода можно выделить область, для которой на том этапе наблюдение являлось, по сути, единственным методом — это психиатрия. Она еще не обладала набором действительно эффективных средств воздействия на состояние больных, поэтому единственное, что она могла предложить обществу — это оградить его от людей с психическим расстройствами. Поэтому фиксация сведений о течении и проявлениях заболеваний была для психиатрии того времени одной из основных ее функций, которая в будущем должна была помочь выработать свой собственный инструментарий для борьбы с душевными расстройствами. Можно сказать, что на поле этой медицинской отрасли визуальная составляющая закономерно развивалась активнее, нежели в других отраслях. Неслучайно созданная Жан-Мартеном Шарко фотолаборатория в лечебнице Сальпетриер, где он руководил отделением больных истерией, была, по свидетельству М. Фризо, «одной из наиболее оснащенных мастерских эпохи» [15, с. 262].

Пациенты лечебниц обретали статус безликого объекта наблюдения, набора симптомов и реакций тела. Следует отметить, что в подобное положение они, с точки зрения общества, автоматически попадали не сколько в силу официально поставленного им в последствии диагноза, но в результате неспособности контролировать свои эмоции и свое тело. Общество было склонно полагать, что личностная составляющая утрачена, если полностью нарушается механика принятого поведения. Ричард Сеннет формулирует существовавшее представление о норме следующим образом: «…личность, в отличие от естественного характера, контролируется самосознанием. Контроль, который индивид осуществлял в отношении своего естественного характера, предполагает сдерживание своих желаний» [13, с. 168]. Экстремальное эмоциональное проявление, обнаруживающее себя в припадках различной природы, автоматически вырывало субъекта из системы общественных отношений. Когда Шарко пригласил художников, писателей, журналистов и политиков [17, с. 163], чтобы в рамках лекции поделиться с ними результатами своего изучения истерии, где в том числе проводилась демонстрация симптомов, это была чистая репрезентация «истерии» как явления. По сути, это было «шоу», зрелище, которое должно было утвердить статус врача и быть свидетельством его научных успехов: «наука и медицина середины XIX века усердно культивировала идею об исключительности творческого научного ума и образе врача или ученого как героя» [20, с. 74]. Ассистенты Альберт Лонд и Пол Реньяр, сделавшие знаменитые снимки пациенток, создали документальное доказательство идей

Шарко: серийность снимков и разнообразие образцов, иллюстрировавших одно и то же понятие, визуально демонстрировали полноту проведенных исследований. Здесь, как и во многих других случаях, нашла отражение способность фотографии придавать «неколебимый научный характер тому, что тогда считалось собственно предметом фотографии» [6, с. 167], то есть движениям больной души, вырывавшимся наружу.



Приступ истерии у мужчины. Альбер Лонд. Лаборатория Сальпетриера, 1885 г.

Создание снимков помогало преодолеть элемент субъективности в наблюдении за пациентом, поскольку этот процесс воспринимался как прямое документирование. Джонатан Крэри отмечает, что успехи физиологии в первой половине XIX века привели к тому, что человек стал пониматься «как существо, в котором трансцендентальное накладывается на эмпирическое. Оказалось, что знание обусловлено физическим и анатомическим функционированием тела и, самое главное, глаз человека» [5, с. 106]. Иными словами, фотография, как тогда представлялось, предлагала медицине непредвзятую картину явления, которую уже мог спокойно анализировать специалист.

Существенно то, что возможность запечатлеть различные фазы приступа истерии действительно позволила Шарко выделить ее из других видов психических расстройств, определить ее специфические проявления, в том числе доказать отличие истерии от безумия. В своем исследовании Мартин Кемп называет это «непревзойденной попыткой создать то, что можно назвать «визуальной психологией», где изображение и внешнее окружение играют центральную роль в диагностике, регистрации, лечении и организации пространства вокруг пациента» [22]. На этих снимках пациенты представлены в нижних рубашках, у женщин можно увидеть задранный до середины бедра подол и широко распахнутый ворот, люди лежат или сидят на своих больничных койках. На некоторых фотографиях тело с трудом различимо среди постельного белья, выделяются выброшенные в стороны конечности и лица. Таким образом, человек репрезентирован лишенным социальных отличий, о которых могут говорить детали одежды и аксессуары, в том положении (в кровати), которое ассоциируется с приватностью. Пациенты зафиксированы фотографией совершающими невозможные в обществе экстатические жесты. Все это делало их полностью десоциализированными, лишенными права на приватную среду обитания, беззащитными.

Чарльз Дарвин в своей книге «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) пытается проанализировать механизм, который делает возможным визуальное отображение эмоций. В начале он отмечает, что рассматриваемый им вопрос очень темен, но его изучение является крайне необходимым. Эта книга — попытка предоставить обществу наглядное объяснение связи души и тела, и проиллюстрирована она серией фотографий, сделанных в рамках экспериментов Дюшана де Булоня. Он рассматривает основные эмоциональные состояния — страх, стыд, влюбленность, радость и проч. — так же, как демонстрировалась работа отдельных частей тела в анатомическом

театре, прослеживая путь от зарождения чувства до телесного жеста, следуя по пути нервных окончаний, сосудов и сухожилий.

Свою теорию ученый выстраивает, основываясь на принципе эволюции, предполагая, что ряд жестов, выражающих чувства, передавались от одного предка человека другому, пока не стали повторяться бессознательно. Также ученый опирается на изучение реакций самого организма, характеризующихся приливами крови к разным органам и прохождению по нервным клеткам «нервной силы» [3, с. 20]. В своей работе Дарвин дает в том числе научное обоснование пользы подавления эмоциональных проявлений, при этом предлагаемая им стратегия утверждает все тот же метод воздействия на душевную составляющую через тело: «подавление, насколько это возможно, всех внешних знаков смягчает наши душевные волнения. Кто дает волю сильным жестам, усиливает свой гнев; кто не сдерживает выражение страха, тот испытывает еще сильнейший страх. <…> Эти следствия вытекают отчасти из тесной зависимости, существующей между почти всеми душевными волнениями и их внешними проявлениями; частью же все это обуславливается прямым влиянием усилия на сердце, а стало быть, и на мозг» [3, с. 221]. Физиология несдерживаемых эмоций должна была заставить отрешиться от них, отнести их к процессам, происходящих с телом.

Исключение из общества больного, по крайней мере до его возможного выздоровления, полностью удовлетворяло защитным функциям социальной системы. Закон 1838 года, принятый во Франции, устанавливал право на принудительное помещение душевнобольного в лечебницу по распоряжению префектуры и знаменовал собой уже неприкрытое желание власти контролировать социальное поведение всех членов общества. М. Фуко так характеризует это смещение акцентов в деятельности психиатрии и новый поворот в функционировании психиатрии, объединившейся с административной властью: «Иными словами, под вопросом уже не симптомы недееспособности на уровне сознания, а очаги опасности на уровне поведения» [17, с. 175]. В то же время этот закон утвердил неспособность человека на самостоятельное обращение за помощью: больной оказывается лишенным прав так же, как и преступник. Личность низводится до диагноза так же, как до приговора.

Репортаж американской журналистки Нелли Блай, ставший отдельной книгой («Десять дней в доме сумасшедших»), был сделан уже в конце 80-х годов XIX века из лечебницы «Октагон» на острове Рузвельта, свидетельствуя об устойчивости отношения общества к душевнобольным. В своей книге Блай отмечает, что одним из самых разрушительных для личности факторов была полная изоляция: «Что, кроме пытки, может вызвать безумие быстрее этого лечения?.. Возьмите совершенно вменяемую и здоровую женщину, заприте ее и заставьте сидеть с 6 утра до 8 часов вечера на жесткой скамье, запретите ей говорить и двигаться в эти часы, не давайте ей читать, пусть она ничего не знает о происходящем в мире, кормите ее плохой едой и добавьте еще жестокое обращение, и посмотрите, сколько времени потребуется, чтобы свести ее с ума. Два таких месяца сокрушат ее психическое и физическое здоровье» [23]. Кроме всего прочего, журналист отмечает ограничение движения тела как один из методов борьбы с душевным недугом и символ контроля над болезнью.

Русский психиатр Павел Яковлевич Розенбах писал в 1898 году об огромном значении появившегося в 1830-е годы принципа *no restraint* (отказ от использования смирительных рубашек и прочих удерживающих механических средств), так как «в нем заключалось требование уважать в помешанном личность больного человека и охранять его от излишнего насилия» [10, с. 675]. В приведенной цитате хорошо заметно, что два понятия «помешанный» и «больной человек» разведены, первое понятие предполагает другие законы обращения. Свидетельство Розенбаха о том, что эта система до сих пор принята не повсеместно, подтверждает и результат расследования Нелли Блай.

Фуко отмечает, что после выделения психиатрии в отдельную отрасль она все больше отступала от поисков «природы безумия в органических причинах или в наследственной предрасположенности» [16, с. 497], уходя в область иррационального. Силу общественного резонанса, который вызвала книга Нелли Блай, также можно объяснить обнаруженным несоответствием между устаревшей концепцией лечения и новыми подходами. В то же время нельзя недооценивать и тот шок, который испытали обыватели перед самим безумием (и «лечением безумия» как неотъемлемым следствием самого заболевания). Безумие, от которого прежде они были избавлены, с этого

момента вторглось в их реальность как информация о той жизни, на которую обречены обществом умалишенные.

Структура, не предполагавшая реального исцеления, а только лишь изолировавшая здоровых от больных и составлявшая бесконечный фотокаталог патологий, позволяла выстроить систему отношений, где через фотоснимок происходило абстрагирование от личности до понятия «болезни». Артикуляция тела выражала уже не персональные желания, а жесты недуга. Техника хронофотографии, используемая для съемки эпилептических и истерических припадков, позволяла зафиксировать их последовательность. Это принудительное разделение динамической жизни тела на фазы, которые невозможно было выделить невооруженным глазом, сводило его к объекту, предназначенному для научного изучения. Однако динамика объекта не исчезала бесследно, но трансформировалась в динамику наблюдателя, с которым происходили изменения в процессе научного познания.

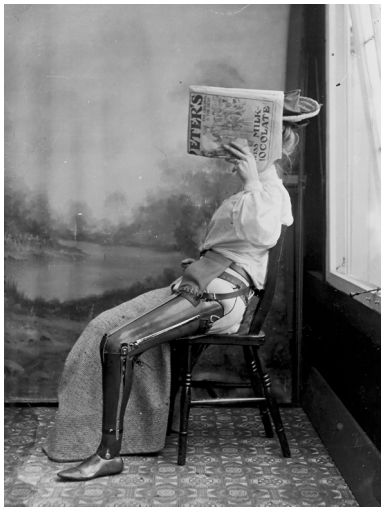
Медицинская школа Пенсильванского университета. Первые студенты-медики в секционной комнате. Ок. 1890 г. Архив Пенсильванского университета

Повседневная жизнь исключала у наблюдателей личный опыт пластики, подобной движениям пациентов. Таким образом, снимки апеллировали к тому анонимному переживанию телесной памяти, о возможности присутствия которого на фотоснимках, запечатлевающих некий, казалось, невыразимый опыт [8; 28], пишет Е.В. Петровская. Нина Сосна, анализируя текст Краусс, говорит о следующем принципе, выведенном исследователем: «Созерцатель не просто по необходимости активен, но и постоянно трансформируется, процесс разглядывания устроен таким образом, что идентичность смотрящего уже не может быть сохранена» [12; 50]. В данном случае этот принцип может быть понят шире, здесь речь идет уже не о конкретном ученом, но об изменениях, привносимых фотографией в научный мир в целом.

Личный телесный опыт субъекта трансформировался посредством фотографии в артефакт научного знания. Общество испытывало страх перед ничем не сдерживаемой эмоциональностью и отказывало себе в этом праве, вынося ее за свои границы. Способность к свободному эмоциональному проявлению человека была передана фигуре Другого, постоянно находящегося под медицинским наблюдением. И его опыт, в условиях контроля специалистов, мог быть публичным: это дозволялось ему в интересах научного познания.

Снимки предназначались не исключительно, но в первую очередь для узкого профессионального использования. В течение двадцати лет вышли иллюстрированные издания с фотографиями пациентов Шарко. Дезире-Магло Бурнвиль, работавший в больнице Сальпетриер, с середины 1870-х публикует снимки в медицинских изданиях, а позже объединяет их в книге «Иконография». В 1893 Альберт Лонд издает свою книгу «Медицинская фотография: применение в медицинской науке и физиологии» с посвящением Шарко.

Отдельно стоит сказать о снимках, носивших с современной точки зрения более гуманный характер — фотографиях, демонстрирующих протезы или устройства, используемые в терапии. Фотография стала применяться в научных исследованиях и использоваться в качестве иллюстраций, заменив собой гравюру. Основная цель этих снимков — демонстрация принципа работы приспособлений и информирования общества о новых технологиях. Так, американский врач Оливер Уэнделл Холмс на материале фотоснимков человека в движении смог подвергнуть критике распространенную модель ножного протезирования.



Женщина с протезом ноги.
Джеймс Джиллингем. Ок. 1890-1910г. Музей науки, Лондон

У Джеймса Джиллингема, который был владельцем мануфактуры по изготовлению кожаных протезов, за домом находилось маленькое фотоателье, где он делал снимки своих клиентов. Точное количество сделанных им снимков неизвестно, часть фотографий хранится в Музее Чарда (города, где он жил и работал), и 400 негативов хранятся в Музее науки в Лондоне. Известно, что к 1910 году его услугами воспользовалось более пятнадцати тысяч пациентов. Гравюры, сделанные по его фотографиям, публиковались в научном медицинском журнале *The Lancet* и на рекламных брошюрах услуг Джиллингема. Основной целью этих публикаций, помимо рекламного назначения, было проинформировать хирургов о том, в каких местах проводить ампутацию конечностей для сохранения их большей функциональности [20].

Поскольку создание наглядного изображения снимка требовало обнажения, выходящего за рамки приличия, а также потому, что клиентки не хотели выносить свои телесные изъяны на всеобщее обозрение, женщины на фотографиях сохраняли анонимность (модель либо обращена к зрителю спиной, либо скрывает лицо за полями шляпы или за газетой). Снимки мужчин напоминают традиционный для того времени фотопортрет: модель стоит в полный рост, опираясь на стул, стол или трость, прямо перед камерой или в пол-оборота (в то же время в этом архиве есть и снимок девушки с полным протезом одной ноги, которая позирует, изображая, что читает письмо). Эти фотографии, с одной стороны, представляют собой документальное свидетельство практически безграничных возможностей науки по модификации тела. С другой стороны, снимки говорят о гармоничном слиянии живого и неживого, которое стало возможным после научно-технической революции. При этом рукотворное изделие одновременно наделялось функциональными свойствами живой материи и указывало на возможность ее замещения.

Пациенты, чтобы получить протез, созданный по новой технологии, были вынуждены провести целый день в пути из Лондона, и на время его изготовления многие останавливались в доме Джиллингема. Они становились частью научного процесса, что и репрезентировали фотографии, увековечивавшие этот исторический факт. Можно предположить, что это было частью того же процесса, о котором пишет Крэри в связи с возникновением нового типа наблюдателя (об использовании фенакистископа): «индивидуальное тело одновременно становилось зрителем, субъектом эмпирического исследования и наблюдения и элементом машинного производства» [5, с. 144].

Еще одно направление в фотографии, существовавшей в области медицины, — снимки анатомов за работой, в их повседневном окружении. Можно рассматривать такие снимки как вариацию этнографического жанра. Они безусловно содержат ценнейший материал для современных режиссеров и художников. На них был представлен достоверный образ профессии со всеми присущими ей атрибутами, так же, как могли быть представлены ремесленники, охотники, лесорубы или возницы собачьих упряжек. Тела покойников были лишь антуражем деятельности живых, расходным материалом.

В. Флюссер пишет о кодифицирующем процессе, в который фотоснимок оказывается вовлечен с самого момента своего создания и вплоть до доставки его зрителю [14; 62], и далее приходит к понятию «медиа», как собственно «распространяющему каналу» [14; 66]. Но подобная структура присутствует и в более простой форме, которую, к примеру, мы наблюдаем в указанных выше фотографиях. То есть речь идет о заведомо известном назначении и адресате изображе-

ния: в данном случае это «документы» узкого профессионального сообщества, именно поэтому на большинстве из них запечатлены группы студентов-медиков.

Такие снимки — помимо юношеской бравады, о которой говорит шутливый и ироничный характер некоторых фотографий — служили свидетельством их приобщенности к закрытому знанию, знанию о тайнах тела. Действительно порой это принимало облик фамильярного, даже аморального, обращения с телом: как правило, на снимках анатомы позировали с инструментами в руках, демонстрируя процесс вскрытия. Но студенты могли и нарочито выставлять напоказ пилы для ампутации и излишне близко приближать свое лицо к телу покойного. Существует пародийный снимок, где наоборот студент лежит на столе, вокруг которого собрались скелеты со скальпелями в руках (и даже череп с трубкой во рту, по всей вероятности, соответствующий образу наставника). Но в целом эти фотоснимки представляли собой взгляд анатома, в котором очевидно высокомерие «знающего» по отношению к беззащитному объекту наблюдения и манипуляции.

В тот же период, как отмечает Мирейя Феррер Альварез, в больших европейских городах выработалось особенное отношение к смерти и неживому телу: морг «представлял новые научные концепции смерти, концепции, связанные с идеями позитивизма, который видел в науке парадигму общественной эволюции. По этой причине крупнейшие мировые столицы, такие как Париж, Лондон и Нью-Йорк, были решительно намерены обустроить или построить свои морги, чтобы обеспечить нужды этих огромных урбанистических центров» [18, с. 166]. По мнению этого исследователя, морг, где выставлялись на опознания тела, были наделены морализаторской функцией: «Морг предлагал зрелище, готовое для потребления широкой аудитории, это было пространство общения, вместилище реальности современной жизни, центр социального притяжения, зеркало, в котором общество созерцало смерть и унижение как часть главного спектакля жизни» [18, с. 165].

Походы в морг, как разновидность других публичных зрелищ [9], о которых пишет Эмиль Золя в романе «Тереза Ракен», говорят нам о том, что посетители не ощущали эмпатического чувства по отношению к покойным, напротив, они оказывались для них наглядной репрезентацией асоциального поведения и связанных с этим последствий. Результатом становилась безликая, лишенная индивидуальных черт смерть, которую сопровождают не традиционные обряды погребения, а санитарные процедуры и вскрытие в случае, если тело не будет востребовано, то есть сведение человека до его тела как биологического материала исследования. И зритель противопоставлял себя увиденному объекту. «Морг — зрелище, доступное любому бедняку; это развлечение, которое на даровщинку позволяют себе и бедные, и состоятельные прохожие. <…> Когда плиты пустуют, люди выходят разочарованные, словно обокраденные, и ворчат сквозь зубы. Когда же плиты густо усеяны, когда развернута богатая выставка человеческого мяса, посетители толпятся, наслаждаются дешевым волнением, ужасаются, шутят, рукоплещут или шикают, как в театре, и уходят удовлетворенные, говоря, что сегодня зрелище удалось на славу» [4, с. 463].

В работах художников тема анатомических вскрытий обретала яркий драматический характер. Такие художники, как Габриэль фон Макс, были известны своим негативным отношением к этой практике. Работы художников XIX века оказываются на пересечении нескольких традиций, в них встречаются: старый сюжет о корыстных врачах (который унаследовал и образ анатома), романтическая антитеза живого и мертвого и модный в конце столетия мистицизм, — все они выстроились вокруг современного бытового сюжета анатомического вскрытия и воплотили собой новую тенденцию отношения к телу и смерти. Как отмечает в своей работе М.Ф. Альварез, во второй половине XIX века происходит некий перелом и возникает новая структура живописного образа, репрезентирующего смерть: на картинах изображен стол в морге или больнице, на котором лежит труп молодой женщины, анатом на него либо просто смотрит, либо проводит вскрытие [18, с. 171]. Примеры такой структуры можно встретить на известной картине испанского художника Энрике Симоне «Анатомия сердца» (или «У нее было сердце?», 1890), где пожилой анатом поднимает к свету извлеченное сердце девушки, распростертой на столе, в работе немца Генриха Хассельхорста «Луце и вскрытие прекрасной жительницы Франкфурта» (1864) или в работе австрийца Габриэля фон Макса «Анатом» (1869), где анатом, приподняв покрывало, задумчиво смотрит на тело покойницы. Так или иначе мы сталкиваемся с антитетической парой «анатом — умершая молодая женщина».

Вскрытие прекрасного тела выступает метафорическим воплощением поиска технологии функционирования окружающего мира — человеческого организма и общества. Мирейя Феррер Альварез видит в этих изображениях то самое допытывание правды у природы, о котором мы говорили выше: «Анатомическое вскрытие репрезентировано как акт снятия одного за другим скрывающего истину природы слоя, которое воплощает собой действие рассечения органических оболочек женского тела…» [1, с. 174].

Тот факт, что для картин использовался образ именно женского тела, вероятно, с одной стороны опирается на идущую от мастеров эпохи Возрождения традицию изображения обнаженного женского тела, возлежащего на постели, в рамках античных или библейских сюжетов; а с другой — на идущее из Средневековья представление отцов церкви о том, что женщина в большей степени связана с природными силами, чем мужчина. Французский историк и публицист Жюль Мишле в книге «Любовь» (1858), следуя романтической традиции, с восторгом пишет о женском теле, которое существует в гармонии с ритмами природы и в соответствии с паттернами вселенной — отливами, фазами Луны [21, с. 79].

Людмила Йорданова, исследуя гендерные вопросы в научной и медицинской репрезентации, также исходит из существования в культуре базовой дихотомии, где функционируют пары абстрактных понятий мужское/женское, природа/культура, материя/дух, публичное/приватное и проч., последняя пара представлялась центральной в отношении изображений тела XVIII–XIX вв. [21, с. 52]. Обнаженное тело на картинах связывается ею не с эротическим контекстом, а с традицией персонифицированного изображения Природы и Истины в образе женщины.

В заключении хотелось бы высказать предположение о том, что медицинская фотография, несмотря на весь комплекс драматических переживаний, связанных с вторжением медицины в приватный мир человека, служила методом исследования тела и играла важную роль в формировании культуры и этики медицины. Фотография, с помощью которой эта наука составляла свой архив знаний, смогла частично заменить собой подлинный материальный объект, то есть пациента. Тело переносилось в безопасное пространство копии, где человек был репрезентирован как застывший биологический объект, индивидуальность которого могла быть отражена лишь в прилагающейся истории болезни. Фотография тела больного или его фрагмента становилась репрезентацией самой болезни. Такой снимок персонифицировал ее и позволял поместить в соответствующую главу архива научного знания. Технический образ медицинского назначения превращал изменчивую физическую оболочку человека в вечное (если учитывать диалектику научных открытий и создание репродукций изображений) свидетельство обладания наукой истины о теле.

Беньямин пишет о вытеснении фотографией культового значения изображения [1, с. 205]. Сосредоточенность медицинских снимков на человеческом теле служила созданию нового культа, который так же, как и религиозный, создавал свой архив тайного знания. Если прежде медицина существовала за пределами официальной культуры, то на рубеже XVIII–XIX вв. она перешла в единое с институтом христианской церкви пространство. Огромный массив медицинских фотографий отчасти служил документальным свидетельством ее компетентности и права на манипуляции с телом.

Для современных экранных произведений, подробно воссоздающих быт больниц и врачей, медицинская фотография имеет значение документа, представляющего «лицо» медицины того времени. Это своего рода портрет, отражающий привычки, обычаи и взгляд медиков на себя (если на снимке изображены врачи или анатомы). В кино и на телевидении этот портрет оживает, либо сохраняя верность исторической фактологии, либо модернизируясь. Прошло время, и наша современная культура смотрит на медицинскую фотографию, циркулирующую в медиасреде, как на социологический документ, материал антропологии и даже необходимую основу для «костюмного» исторического фильма.

Список литературы:

1 *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сборник статей / Составление и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. 288 с.

2 *Вересаев В.* Записки врача. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1961. С. 244–423.

3 *Дарвин Ч.* Выражение душевных волнений. Перев. М. Филиппова. СПб.: Типография А. Пороховщикова, 1896. 224 с.

4 *Золя Э.* Тереза Ракен // Собр соч.: В 20 т. Т. 1. М.: Гос. издат. Художественная литература, 1960. 616 с.

5 *Крэри Дж.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. 248 с.

6 *Мондзен М.-Ж.* История одного призрака // Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛО, Инст. философии РАН, 2011. С.156-180.

7 *Мюшембле Р.* Оргазм, или Любовные утехи на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней. М.: НЛО, 2009. 512 с.

8 *Петровская Е.В.* Теория образа. М.: Издательский центр РГГУ, 2010. 142 с.

9 *Розенбах П.* Психиатрические заведения // Энциклопедический словарь. Т. 25а. — СПб.: Типография И.А. Ефрона, 1898. С. 675–677.

10 *Сальникова Е.В.* Анатомический театр в контексте истории носителей визуальной информации // Человек и культура. № 1. 2012. С. 65–101. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_193.html. Дата обращения 21.05.2016.

11 *Сосна Н.* Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. М.: НЛО, Инст. философии РАН, 2011. 194 с.

12 *Сеннет Р.* Падение публичного человека. / Перев. с англ. О. Исаевой, Е. Рудницкой, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2002. 424 с.

13 *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.

14 *Фризо М.* 1839–1840. Открытия фотографии // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina: А.Г. Наследников, 2008. С. 23–31.

15 *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. 573 с.

16 *Фуко М.* Ненормальные. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году. СПб.: Наука, 2004. 432 с.

17 *Álvarez M.F.* The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting // Faces of Death: Visualising History / edited by Andrea Petö and Klaartje Schrijvers. Pisa: Plus-Pisa university press, 2009. P. 163–187.

18 *Brockbank W.* Old Anatomical Theatres and What Took Place Therein // Medical History. 1968. Vol. 12. P. 371–384.

19 Cabinet of Art and Medicine (bibliographical resource). URL: http://www.artandmedicine.com/biblio/authors/Gillingham2.html. Дата обращения 18.11.2017.

20 *Jordanova L.* Sexual Vision. Images of Gender in Science and Medicine between 18 and 20 Century. The University of Wisconsin Press, 1989. 208 p.

21 *Mellby J.L.* Jean-Martin Charcot's Visual Psychology // Graphic arts. URL: https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2012/07/visual_psychology_and_jean-mar.html. Дата обращения 20.02.2018.

22 Mental Floss URL: http://mentalfloss.com/article/29734/ten-days-madhouse-woman-who-got-herself-committed. Дата обращения 14.01.2018.

САЛЬНИКОВА Е. В.

От заставки «Твин Пикса» к заставке «Игры престолов». Эволюция механизма

В данной статье рассматриваются визуальные образы двух популярных сериалов нашего времени. Подробный анализ эстетики и картины мира в произведениях массового искусства традиционен для зарубежных исследователей массмедиа. Во вступлении статьи дается краткий обзор современных трудов, посвященных крупнейшим сериальным и трансмедийным проектам. В первой части автор сосредоточивается на заставке сериала «Твин Пикс» и прослеживает ее эволюцию от первого сезона (1990) к третьему (2017). Вторая часть статьи посвящена разбору семантических нюансов заставок «Игры престолов». Автор приходит к выводу, что для заставок обоих сериалов центральным образом является Механизм, надличная темная сила, от которой зависимы жизни героев.

Ключевые слова: массмедиа, сериал, кино, Твин Пикс, Игра престолов, глобализация, Дама-с-Поленом, Дэвид Линч, Джордж Мартин, карта Вестероса.

Сальникова Екатерина Викторовна
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий Сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
k-saln@mail.ru

Key words: mass media, TV series, cinema, Twin Peaks, Game of Thrones, globalization, Log Lady, David Lynch, George R. R. Martin, map of Westeros.

Salnikova Ekaterina V.
Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre history, Head of the Mass Media Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
k-saln@mail.ru

SALNIKOVA EKATERINA V.

From the Twin Peaks Title Sequence to the Game of Thrones Title Sequence. The Evolution of Mechanism

The visual images of two popular TV series of our time are discussed in the article. A detailed analysis of aesthetic principles and world views which underlie in the popular art pieces is common for foreign media studies. The introduction of the article provides a brief overview of contemporary works devoted to the major series and transmedia projects. In the first part the author focuses on the Twin Peaks title sequence and discusses its evolution from the first season (1990) to the third (2017). The second part of the article is devoted to the semantic details of Game of Thrones title sequences. The author comes to the conclusion that the central image of title sequences of both shows is the Mechanism, impersonal dark force, which affects the destinies of the characters.

Когда в 1990 году на телевидении разных стран появился телевизионный сериал Дэвида Линча «Твин Пикс», еще никто не понимал, что начинается новая эпоха в развитии не только сериала как жанра. Некоторые пласты массовой культуры начали активно двигаться в сторону серьезного искусства. «Твин Пикс» стоит у истоков современного авторского сериала, ориентированного на широкую аудиторию, однако предлагающего ей личностное режиссерское видение мира, в художественном отношении — нечто нетривиальное, не укладывающееся в знакомые жанровые и форматные клише.

Сериал «Игра престолов», начатый в 2011, вполне сопоставим с «Твин Пиксом» по уровню популярности и обсуждаемости (с поправкой на то, что выход двух первых сезонов сериала Линча предшествовал компьютерному буму и появлению мобильных экранов). В 2017 году шестой сезон «Игры престолов» почти встретился в медийном пространстве с третьим сезоном «Твин Пикса». Жизнь двух сериальных хитов разных десятилетий была в известной мере синхронизирована.

«Игру престолов» с трудом можно назвать авторским сериалом. Однако это экранное произведение вполне отвечает характеристикам сериала для интеллектуального досуга, в котором общую тональность могут задавать сюжет или медиадизайн, многоликая творческая группа, наконец, сама стихия творчества, находящаяся в бурном диалоге со своим временем.

Именно произведения популярной культуры, активно циркулирующие в повседневной жизненной среде, участвуют в процессах, «вызывающих структурные сдвиги внутри той или иной социокультурной или научной сферы», как описывает эту тенденцию К.Э. Разлогов [4, с. 93]. Культовые сериалы сегодня влияют на общественную атмосферу и в известной мере инициируют трансформации мод, вкусов, нравов, даже идеалов и ценностей.

В зарубежной гуманитарной науке и «Твин Пикс», и «Игра престолов» относятся к активно изучаемым произведениям, интересующим и эстетическим своеобразием, и соотношением с философией [7], [17], историей [13], интерпретацией гендерной проблематики [12]. В целом современные ученые исходят из представления о том, что произведение массового искусства активно участвует в диалоге человека с социумом, будучи представителем тех или иных позиций, взглядов, идеологических концептов. Для текущего периода обращение к «Твин Пиксу» и «Игре престолов» стало не менее существенно, нежели еще недавно интерес междисциплинарных исследователей к «Матрице» [8], [11] и к романам Джоан Роулинг о Гарри Поттере и их экранизациям [5], [15].

В целом мы трактуем сериалы «Твин Пикс» и «Игра престолов» как ключевые произведения массового искусства, устремленного в будущее медиа, когда деление на кинематограф, телевидение, интернет, судя по всему, продолжит становиться все более эфемерным. Оба сериала вписываются в тенденцию развития трансмедийных стратегий творчества.

Художественный язык таких произведений может транслировать смыслы любой сложности при выполнении одного условия — внешней легкости восприятия, возможности служить средством развлечения и эстетического наслаждения широкой публики.

В данной статье мы остановимся на визуальных образах заставок «Твин Пикса» и «Игры престолов» для того, чтобы прочитать тексты «высказываний», или посланий, с которых данные незаурядные продукты массового экранного искусства начинают общение с аудиторией. Наша цель — увидеть эстетические особенности заставок в соотношении с художественным целым, проанализировать смысловые акценты, транслируемые в первые минуты серий, и, наконец, осмыслить наличие или отсутствие внутренней соотнесенности этих двух значимых сериалов, рожденных в разные, хотя и близкие, исторические периоды.

«ТВИН ПИКС»

В 1990-1991 годах заставка сериала «Твин Пикс» Дэвида Линча начиналась под минорную музыку напряженного ожидания и предчувствия

(композитор Анжело Бадаламенти). Одинокая лесная птичка сидела на ветке, воплощая беззащитное одушевленноое существо. Пичужка поглядывала вокруг скорее с любопытством, нежели с тревогой, и явно не представляла, по соседству с чем ей довелось существовать. В состоянии такой «птички» периодически оказывались не только самые недалекие обитатели Твин Пикса, но и агент ФБР Купер, регулярно попадавший впросак, и упрямо любопытная, с авантюрной жилкой Одри Хорн, решившая проникнуть самолично во все тайны городка. Птичка выступала символом целостности индивида и веры во внутреннюю недосягаемость главных героев для глобального зла.

Кадр из сериала «Твин Пикс» Дэвида Линча и Марка Фроста, 1—2 сезон, 1990—1991. Операторы Фрэнк Байерс, Рональд В. Гарсиа. Композитор Анджело Бадаламенти

Далее в кадре возникало строение лесопилки с трубами, дымящимися в лесном безмолвии.

И, наконец, начинался показ картины работающего Механизма лесопилки. Двигались металлические детали общего целого. Вращалось и поворачивалось острое колесико. Работали рычаги и прочие детали. Как именно действует технология лесопилки, не мог сказать простой зритель без профессиональных познаний в области обработки леса. Именно этот эффект и был необходим сериалу в целом — он создавал атмосферу присутствия при неких необъяснимых, всегда не вполне понятных, но неотвратимо происходящих процессах «висекции», расчленения древесины. Процессы эти были мерными, неторопливыми и равнодушными к чему-либо конкретному, будь то отдельный кусок ствола дерева или отдельный человек, связанный с лесопилкой. А с ней прямо или косвенно были связаны практически все персонажи сериала.

Часть спиленного ствола толстого дерева красовалась перед зданием лесопилки, предваряя явление Дамы-с-Поленом.

Всегда живой Лес и неживой, но действующий Механизм выступали как два ключевых архетипических образа «Твин Пикса». Воздействующая страшная сила, с которой невозможно договориться (Механизм), и объекты воздействия (Лес) – все персонифицированные герои и герои-стихии делились на эти две когорты.

Пустое шоссе с видом на горы-близнецы, въездной постер и лесной массив звали нас проследовать в маленький захолустный город. И вновь словно ненароком подчеркивась важность леса как символического обозначения некоей субъектно-объектной категории.

Кадр из сериала «Твин Пикс» Дэвида Линча и Марка Фроста, 1—2 сезон, 1990—1991. Операторы Фрэнк Байерс, Рональд В. Гарсиа. Композитор Анджело Бадаламенти

Заставку завершали образы водной стихии. Белоснежная влажная пыль бурного водопада в окружении живописной северной природы и черная речная вода с отражающимися в ней стволами деревьев, —

они обещали бесконечное течение событий, бесконечные и бездонные тайны бытия за пределами городского быта.

В дальнейшем образы Леса могли соотноситься с теми героями, которые не желают быть только пассивными объектами, но пробуют разбираться в происходящем, находить всему объяснение и влиять на картину мира. Хотя, в то же время, отдельные герои, как и фрагменты Леса, периодически становятся лишь сырьем, которое используют, отрабатывают, не берегут. Но вот вопрос — кто или что является той силой, которая так обращается с Лесом, с субъектами событий.

Любопытно, что в заставке образ лесопилки как мерно работающего Механизма был в значительной степени абстрагирован от сюжета. Согласно раскладу сил в «Твин Пиксе», лесопилка принадлежит «хорошей» героине, Джози, а разорить лесопилку в своих гнусных целях хочет компания «плохих» персонажей во главе с мистером Хорном, местным бизнесменом. Парадоксом ситуации было то, что китайская красавица Джози являла при этом скорее экзотическую райскую птичку, а не продолжение или модератора работы Механизма. Визуально ее лесопилка символизировала сущность не своей владелицы, но скорее ее врагов, связанных внутренне с иррациональными силами тьмы.

А позже, в момент смерти, эта героиня оказывалась соотнесенной с древесной формой. Гладкая деревянная ручка тумбочки в номере отеля на несколько мгновений преображалась в гримасу ужаса и вопящий рот. В этом номере внезапно, на глазах влюбленного шерифа и умирала владелица лесопилки Джози. Дерево снова было вместе с теми, кого убивает невидимая сила, способная в дерево проникать или принимать его форму, концентрируя в себе всю темную энергию американской провинции. Дерево оказывалось проводником предсмертных конвульсий души.

Другая героиня сериала, Маргарет, всегда и всюду ходила со своим поленом и была известна в городке как Дама-с-Поленом. Оно передавало своей хозяйке послания, а та готова была донести их до полиции или частных расследователей преступления. Маргарет всегда старалась уловить некий текст, транслируемый мистическим лесным пространством Твин Пикса, который, казалось, не только что-то знает, но и думает по поводу загадочного убийства Лоры Палмер.

Образ черного вигвама, заявленный в диалогах сериала как образ средоточия мистической темной энергии, закономерно не мог быть напрямую визуализирован. Это придало бы неадекватно негативную нагрузку символу культуры народов доколумбовой Америки. Вигвам не имел права оказаться «злым персонажем».

Лесопилка же визуально воплотила не столько сущность темного начала, сколько сам факт наличия агрессивного воздействия, разрушения, бестрепетной деструкции живого. Образ работающей лесопилки в заставке «Твин Пикса» и образ птички предвещали конфликт двух основных антагонистических сил — имперсонального начала, неясного в своем строении, но неустанно разрушающего души и жизни, и, с другой стороны, индивидуалистических волевых усилий, предпринимаемых беззащитным и ничего не способным понять живым существом.

Тем самым заставки «Твин Пикса» двух первых сезонов задавали предельно непрямые коннотации мотивов, развиваемых в процессе серий, как бы дополняя развитие повествования неповествовательной визуальной структурой. В ней запечатлевались константные, хотя и неоднозначные расклады противоборствующих сил, а также константные парадоксы сюжета, не способные прийти к какому-либо убедительному разрешению.

Развивающееся линейное повествование предварялось нелинейными вариациями, иносказанием об устройстве мира Твин Пикса.

В 2017 году, более чем через двадцать пять лет, вышел третий сезон «Твин Пикса», поднявший мистические мотивы на новый уровень и предъявивший аудитории гораздо более сложное видение мира. Погружение в его хитросплетения, новые долевые соотношения рационального, постигаемого и иррационального, непостижимого, могло стать увлекательным для зрителя, склонного к размышлению, самопознанию и анализу. Но что при этом произошло с заставкой?

Она вобрала в себя те визуальные мотивы сериала, которые за четверть века сделались культовыми, многократно тиражировались в любительских видеоблогах интернета. Само наличие таких мотивов говорит о незаурядном и стабильном интересе к «Твин Пиксу», первый сезон которого вышел на несколько месяцев раньше, чем журнал Time оповестил мир о новом электронном чуде Сети, и уж точно раньше начала активного обыденного приватного использования интернета во всем мире.

Прежняя заставка принципиально не считала нужным ни завлекать и заинтриговывать, ни развлекать пиршеством форм, ни

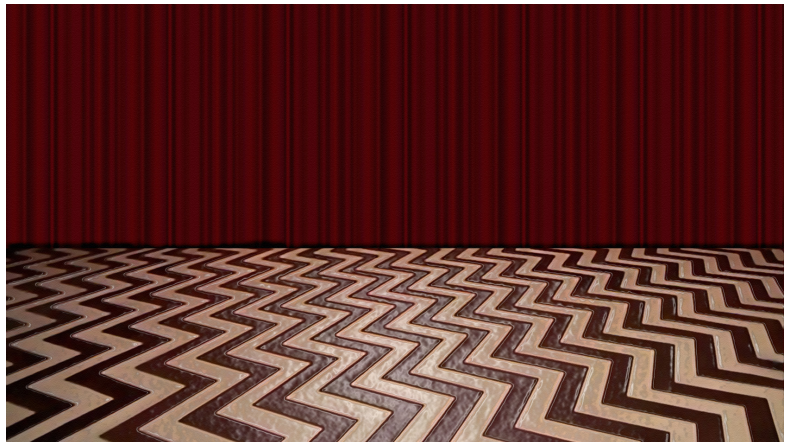
ласкать взоры аудитории их повышенным эстетизмом. Заставка была аскетична, местами подчеркнуто неэстетична. Дэвид Линч говорил такой заставкой, что он предельно доверяет своему зрителю, знает, что это зритель умный, терпеливый, наблюдательный, доверяющий, в свою очередь, режиссеру. Если тот решил начинать медленно, молчаливо, далеко не броско и не эффектно, значит, во всем этом видеоряде с лесопилкой и шоссе «что-то есть» — надо размышлять, искать смыслы. Заставка погружала в особую атмосферу скорее с помощью завораживающей музыки, нежели визуального ряда, внешне демонстративно лишенного мистики. Мир представал замершим в настороженном ожидании — и сериал строился так, что ожидание это должно было оказаться не приманкой для аудитории, не прелюдией к бурным разрешениям всех загадок, но основным способом существования и героев, и зрителей.

Как известно, Линч не хотел вести сериал к определенному финалу, к выяснению всех тайн. Внутренне он строил мир, в котором зло всегда неподалеку, «черный вигвам» может образоваться в душе каждого. А потому узнавание убийцы Лоры Палмер было лишь данью жанровым законам, которые Линча уговорили все-таки не разрушать до конца.

Третий сезон предложил новую заставку, избавившуюся от всего неэстетичного, визуально нейтрального или раздражающего. Зато она вобрала в себя все наиболее визуально привлекательное, чарующее и радующее глаз. Красоты природы Твин Пикса, красоты мистических пространств, красивый фотопортрет красивой девушки.

Едва проступает сквозь влажную дымку воздуха улыбающийся лик некогда убитой Лоры Палмер. Она призрачна, навсегда молода и прекрасна. Влажный туман застилает лесной массив, показанный в медленном движении сверху, без фокусировки на отдельных деревьях, птицах или других существах. Пенящийся водопад городка Твин Пикса с отвесными скалистыми берегами чарует и затягивает взгляд в белоснежную бурлящую бездну.

Волнующийся алый занавес и алая комната — вход в мир подсознания, обитель сумрака и средоточие мистических правил игры в Твин Пиксе. Пунцово-белые, переходящие в черно-белые зигзаги пола комнаты зрительно гипнотизируют и обещают движение по опасным и чарующим пространствам нераскрытых тайн.



Кадры из сериала «Твин Пикс» Дэвида Линча и Марка Фроста, 3 сезон, 2017. Оператор Питер Деминг. Композитор Анджело Бадаламенти

Перед нами своего рода популярный клип на мотивы сериала Дэвида Линча, маленькая энциклопедия повторяющихся и призванных нравиться зрителям визуальных формул. Они должны возбудить в аудитории предвкушение удовольствия от новых серий и увеличить время созерцания эстетизированных элементов темного начала, окрашенного в «Твин Пиксе» далеко не всегда в черные тона.

Кадр из сериала «Твин Пикс» Дэвида Линча и Марка Фроста, 3 сезон, 2017. Оператор Питер Деминг. Композитор Анджело Бадаламенти

В сущности, новая заставка сделана так, чтобы ее можно было воспринимать отдельно от серий, наслаждаться ею как неповествовательной, автономной «малой экранной формой», предваряющей собственно повествование сериала.

Такая заставка явно учитывает потенциальные «пожелания» зрителей и сам принцип современных манипуляций потребителя экранных искусств с материей конкретного произведения. Зритель может производить личную селекцию понравившихся ему фрагментов, вычленять их из материи произведения, создавать собственные видеоколлажи на мотивы произведения, тем самым смещая расставленные авторами акценты и выдвигая свои версии иерархии мотивов. При отсутствии прямой интерактивности, оставаясь в рамках закрытой формы, Дэвид Линч вступил во внутренний диалог с аудиторией, отреагировал на рождение новых принципов восприятия сериала и взаимодействия зрителя и экранного произведения, усвоил законы бытия сериала в интернет-реальности. И если принято писать о кинематографикации не только телевидения [6], но и компьютерных игр [14], то Линч производит своего рода двойную модернизацию: он интернетизирует сериал, который сначала был им же кинематографицирован.

Также в третьем сезоне многие серии завершаются сценой в придорожном баре, требует того повествование серии или нет. Сине-алый мрак этих сцен и непременный музыкальный номер смотрятся как поэтический постскриптум, автономная, очень близкая клиповой малая экранная форма. Эти сцены, как и заставка, легко поддаются изъятию из общего повествовательного массива и автономному восприятию в виде отдельного клипа или клипового «вертикального» сериала, с элементами мистической атмосферы и даже психоделической заторможенности.

При этом в третьем сезоне Дэвид Линч предложил аудитории совершенно другой, более сложный и мрачный по сравнению с первыми сезонами «Твин Пикс». Далеко не все старые фанаты оказались готовы к нему. В сериальном повествовании Линч остался гораздо более верен своим авторским представлениям о том, какой тип экранного развлечения может создавать уважающий себя режиссер и какой частью зрительской аудитории он имеет право при этом рисковать.

Иными словами, заставка третьего сезона выполнила функции «ребрендинга» и осовременивания сериала — через зримую готовность автора идти навстречу своей аудитории, учитывать акценты, уже сделанные зрителями за многие годы в любительских нарезках из старого «Твин Пикса». В новой заставке Линч выдал симпатичный бантик, визуальное лакомство для самых непритязательных. Такая заставка — это одновременно и рекламный ролик сериала, и ироничная игра режиссера в потакание фанатским вкусам.

В заставке Линч как бы старается охватить и заинтересовать аудиторию пошире, в том числе и ту, которая знает о «Твин Пиксе» от родителей и старших друзей, но самолично еще не смотрела этот «винтажный» сериал. А дальше — будь что будет, как бы говорит всей эстетикой Дэвид Линч, уходя предельно далеко от уютного патриархального мира Твин Пикса, усложняя сюжет, ударяясь то в холодную иронию, то в экстаз мистицизма, то в постмистический сумрак подсознания и грубый натурализм. Постмодернистское «игровое освоение хаоса» [2, с. 9], воплощенное в третьем сезоне, словно прячется за простоту броских образов заставки.

Тем не менее новая заставка зримо демонстрирует перемену в центральной ситуации сериала. Никаких автономных живых субъектов в радиусе действия темных сил уже не осталось. Показательно, что в третьем сезоне умирает Дама-с-Поленом (ее играет умирающая от тяжелой болезни актриса Кэтрин Коулсон), и тем самым, сделав по-

следнее сообщение, Полено «умолкает». А среди героев, при наличии целой команды служащих ФБР, практически нет людей, способных продуктивно мыслить.

Все образы в новой заставке представляют скорее иррациональные внеличностные стихии, мистические пространства, принципы и механизм функционирования которых не явлены никак. Автономный индивид и грозная надличная сила более не сосуществуют на равных. Последняя обретает разные лики, повышенный эстетизм — и тотальную, беспощадную власть вершить судьбы, разрушать целостность индивида, рациональную логику бытия, духовные начала.

Заставка одновременно ласкает взоры, но и предупреждает о том, что на месте старого «Твин Пикса» теперь существует постмодернистское пепелище, где уж точно не будет никаких ответов и закрытых финалов. Темная энергия, или черный вигвам, теперь повсюду. Механизм зла, не равного человеческому злодейству, нуждается не в краткой символизации, но в длительном распознавании. Его в заставку не уместить, его могут исследовать в процессе просмотра серий те зрители, у которых есть к тому интерес. А Линч будет иногда подпускать иронии по поводу жанровых клише, чтобы придать картине мира хотя бы крупицы веселости.

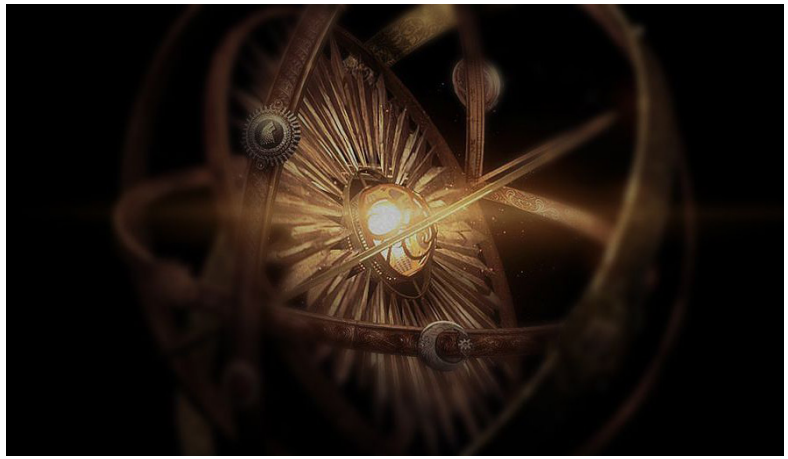
«ИГРА ПРЕСТОЛОВ»

В 2010-х годах сопоставимым по значимости со старым «Твин Пиксом» явился сериал «Игра престолов» по романам Джорджа Мартина. Его заставка, в отличие от «Твин Пикса», не претерпела одного радикального изменения за годы выхода сезонов, но видоизменялась перманентно. К концу четвертого сезона авторы насчитывали четырнадцать вариантов заставки [18, p. 15], сейчас их еще больше.

В самой первой серии первого сезона заставка с титрами возникает на седьмой минуте, после долгого тизера. Сериал стремится сначала обозначить основную драматическую ситуацию, а потом уже разворачивать условные визуальные решения и информацию.

Итак, после сцен за Стеной, среди снегов и чернеющих деревьев, на просторах холода и льда, зритель видит широкий пояс, он же гигантский меч, он же путь, пересекающий пространство кадра. Это линия человеческих множеств, с которыми будет знакомиться зритель по мере развития сюжета. На линии изображены головы волка, дракона, грифа и оленя — четырех гербов главных сторон конфликтов по переделу мира.

Но не успел зритель рассмотреть изображения на линии, как из глубины кадра вылетает раскаленная огненная сфера. Ее опоясывают несколько лент-поясов, сама же сфера свободно перемещается в пространстве.



Кадр из сериала «Игра престолов» Дэвида Бениоффа и Дэниэла Бретта Уайсса, по циклу романов «Песнь льда и пламени» Джорджа Р. Р. Мартина. Композитор Рамин Джавади

Эмблематичность изображений на широкой линии не вызывала сомнений. Эти изображения обозначали расклад сил, расклад конфликтующих сторон. Огненная и как будто плавящаяся сферическая форма могла восприниматься сразу и как космическое тело, угрожающее миру героев, и как символ той планеты, где будут происходить все перипетии сериала, и как символ основного «яблока раздора», то есть верховной власти.

Парадокс заключается в том, что в названии сериала обозначено именно символическое место центральной власти, откуда вершатся судьбы мира, throne. И в самих сериях Железный трон, сделанный из мечей разных королевств, периодически фигурирует как главный символ власти и мечтаемое достижение многих героев. Однако заставка

не визуализирует образ трона, а подменяет его образом планеты-мяча, планеты-яблока, планеты-раскаленного шара. Тем самым, речь идет не о власти над миром, но о самом мире и о символе того мироздания, где обитает человечество, пытаясь своим мирозданием жонглировать, играть, манипулировать, устраивая нескончаемую «игру переоценок», когда на жестокость иерархических структур, устанавливающих порядки, отвечают новой жестокостью неповиновения, разрушения [9].

Пока некоторые борятся за власть, на самом деле идет борьба за определение судьбы мира, а не обладателя власти. А мироздание, планета людей — раскалена, опасна для тех, кто желает с нею играть, и сама находится в опасности. Сгусток взрывоопасных горючих энергий, в управляемость и подвластность которых верится слабо, — вот что такое сферическое тело в кадре.

Этот символический образ контрастен основным образам опасности в самих сериях, а там это образы Зимы, ледяной Стены, мнимо делящей мир на цивилизацию и дикую местность, Стены, мнимо защищающей мир от снежных просторов, где обитают белые ходоки, нелюди. Заставка показывает, что всякая символизация относительна, а суть одна — смертельная опасность грядет, она близко, вернее, она всегда в мире людей.

Сферическое тело исчезает, отдавая весь простор кадра некоей карте и механизму сразу. Механизм «Игры престолов» чем-то неуловимо ассоциируется с Механизмом лесопилки «Твин Пикса».

И вот перед нами уже другой Механизм, он тоже постоянно работает, у него тоже есть колесики, винтики. Или как бы есть — так в проекции сверху выглядят крыши башен и некоторых других строений, спаянных воедино с ландшафтом и развивающихся на нем, подобно растительным формам.

Визуальный образ колеса, особенно не встроенного в привычные бытовые предметы, всегда может актуализировать смыслы, связанные с колесом фортуны, с решением судеб. В отличие от заставки «Твин Пикса», колес на этот раз много, речь идет о многообразии потенциальных возможностей обрести разные линии жизни. Множество сил судьбы одновременно участвуют в воплощении тех или иных паттернов бытия героев.

Кадр из сериала «Игра престолов» Дэвида Бениоффа и Дэниэла Бретта Уайсса, по циклу романов «Песнь льда и пламени» Джорджа Р. Р. Мартина. Композитор Рамин Джавади

Растут здания, вздымаются стены и колонны, протягиваются мосты, ландшафт постоянно меняется. На наших глазах возникают письмена, обозначающие особо значимые местности и города — Мейерин, Браавос, Железные острова, утес Кастерли, земли «одичалых» и пр. Высится белоснежная Стена и ползет по Стене темная коробочка лифта, поднимающая грузы и людей на самый верх, где несут свою вахту стражи Ночного Дозора. Заставка являет собой эмбрион многосезонного нарратива, нуждающегося в обозначении внутренних правил игры, в эстетизированном путеводителе по миру Семи Королевств. Карта изначально и была придумана для того, чтобы зрителям стало проще ориентироваться в географии фантазийной вселенной [18, p. 15].

Мы осваиваем мир «Игры престолов», летя вместе с киноглазом над ландшафтом-механизмом. Полет этот свободен и прихотлив. Иногда киноглаз как бы ложится на бок, и мы видим повернутое изображение. Так свободно летать, переворачиваться в полете и реять над гигантским пространством, то поднимаясь выше, то почти стелясь по земле, могут в мире «Игры престолов» только драконы, а еще, быть может, почтовые вороны, и Трехглазый Ворон, обладающий способностью видеть все, и в прошлом, и в будущем. И то, что

мы видим, это не только картина мира, выстраиваемая авторами, но и взгляд «изнутри» иррационального мира, с точки зрения природных и магических существ, хтонических и сверхчеловеческих сил.

У Механизма, представленного в заставке, есть особенность — его невозможно отделить от окружающего пространства, он сам и есть вся пространственная среда. А среда эта одновременно — и поверхность земли, и ее картографическое отображение, то есть сразу и живое пространство, и его условная искусственная модель.

Механизм универсален, это абсолютная данность. Он и почва, и вырастающие здания с башнями, и стены, и орудия. Каждая трансформирующаяся деталь не существует отдельно от Механизма, но является его фрагментом. И ничего иного, кроме Механизма, быть здесь не может.

В четвертом сезоне на поверхности Механизма-ландшафта появляется некий железный воин в доспехах — эта механическая фигурка может восприниматься и как собирательный образ воина, и как игрушечный сэр Грегор, жестокий и преданный королеве Цирцее после его возвращения к жизни. Появляется и скульптурное изображение крылатой девы, отсылающее к Дейнерис, матери драконов. Скульптура крылатой девы венчает строение, напоминающее о зиккурате и пирамиде одновременно. А стелу, растущую ввысь, обвивает Дракон с длинной шеей. Все новые на карте местности персонажи — живые лишь отчасти, если вообще живые. Прежде всего они есть продолжение динамики развертывания Механизма, детали его архитектурных и скульптурных композиций.

Если развивать сопоставление с заставкой «Твин Пикса», роль Леса в заставке «Игры престолов» не предусматривается, в этом мире не может быть ничего автономного, что полностью противоположно Механизму. И магическое дерево с бордовой листвой, в ветвях которого может обитать всевидящий Трехглазый ворон, растет в Механизме-ландшафте точно так же, как и башни, в том же ритме неотвратимого имперсонального действа.

И снова Линия человечества, линия с четырьмя гербами пересекает Механизм-ландшафт. Линия не соприкасается с Механизмом, но пребывает в свободном пространстве, однако не в свободном парении. Словно ее что-то держит, делает устойчивой, неперемещаемой и нетрансформируемой. Линия-пояс, линия-меч, линия-путь невольно символизирует те силы, которые как-то сдерживают пространство-карту, пространство-игру и актуализирует человеческое присутствие. Но это не присутствие одинокого индивида, аналогичного одинокой лесной птичке.

Скорее, это обозначение важности человеческих множеств, действующих в пространстве Механизма фортуны или Механизма «мультифортуны». Механизму, воплощающему стихию больших магических и природно-исторических процессов, противостоят не единичные индивидуумы, но несколько сообществ, человеческих объединений, каждое из которых претендует на право решать судьбы всех смертных.

Вид бескрайнего Механизма-универсума навеян компьютерной эпохой, тем более что компьютерные игры входят в данный трансмедийный проект, предлагающий варианты «вселенной» в разных видах медиапродукции [16, p. 265–270]. И апелляция к виртуальной среде компьютерного экрана, каждый миллиметр которой должен быть проработан и заполнен иллюзорной визуальной материей, конечно же, влияет на стилистику зримой фактуры заставки [3]. Однако это не просто внешняя стилистика, это своего рода визуализированная модель устройства мироздания. Ничто и никто не могут соблюсти свою автономность и самоценность, все живут, преображаются и исчезают, будучи частью общего надличного целого, будь то законы рода или законы Механизма. Эти законы непреложны, их осуществление перманентно и неумолимо.

Но надличные законы могут не являться единой системой с общим стержнем, а представлять мультисистемную динамику, симультанное бытие разных систем ценностей и идеалов, религий и безверия, магических энергий и волевых устремлений. И вопрос в том, с какой именно составляющей мультисистемного бытия больше связан тот или иной герой, та или иная личностная установка. Примерно таково послание, транслируемое заставкой.

Работа всеобъемлющего Механизма происходит под музыку Рамина Джавади, рождающую ощущение мощной неотвратимости творящейся истории, непредсказуемых из момента настоящего, хотя и предначертанных свыше событий. В этой музыке нет трепета человеческих переживаний, нет самого человеческого дыхания (которое, напротив, ощущалось у Анжело Бадаламенти в «Твин Пиксе»), это глас

имперсональной суровой стихии трансформаций. Здесь такая стихия доминирует полностью, и в диалог ей вступать не с кем.

Первые три сезона заставка начинала свое развертывание с середины второй минуты серии, после монтажа ключевых сцен предыдущих серий (previously on). С четвертого сезона заставка начинает серии. Сериал решил проблему увлечения аудитории своим повествованием и уже не считает необходимым прилагать особые усилия и с помощью долгих тизеров втягивать зрителей в просмотр. В процессе развертывания Механизма перед нами несколько раз мельком проносится огненная горячая сфера, «тело» опасности и мечты. Пребывание в кадре Линии человечества существенно сокращается, становясь все более дежурным и обозначающим. Доминирующую же роль в заставке с ее многослойной символизацией все более ощутимо играет Механизм-ландшафт.

Сериал, поставивший своим слоганом фразу «All men must die» и превративший в сленговое выражение «Winter is coming», отталкивается именно от убеждения в неотвратимости происходящего передела мира и того, что ни один из персонажей не застрахован ни от чего. С таким же успехом слоганом сериала могла статья фраза «С каждым может случиться все, что угодно фортуне». Ни один герой, даже самый обаятельный и благородный, не застрахован от вероломного убийства. Ни один герой, даже самый умный и честный, не застрахован от нравственных ошибок. Авторы пытаются отказаться от миссии высших судей и модераторов судеб персонажей, создавая иллюзию личного невмешательства в происходящее. Правда, другой мощной стихией, которую не может отменить авторская воля, окажется любовь зрителей, испытывающих глубокую личную привязанность к некоторым персонажам, а потому не способных смириться с их выбыванием из многосезонного сериала.

ОДИНОЧКАМ ТУТ НЕ МЕСТО

В целом заставка «Игры престолов» убедительно говорит о том, в каком мире мы живем и как его расцениваем — это постиндивидуалистический, хтонический и в то же время почти автоматизированный Механизм-универсум, за пределы которого выпрыгивать или «улетать» попросту некуда. И одиноким птичкам здесь не место. Если полагать, вслед за Никласом Луманом, что общество само себя наблюдает и истолковывает посредством медиапродуктов [1, с. 50], экстериоризирующих общественные настроения, то «Игра престолов» демонстрирует представления современного человека о мире как о грозной иррациональной стихии, безжалостной к отдельному слабому индивиду и не оставляющей ему почти никакой свободы.

Можно предположить, что нынешнее могущество транснациональных корпораций инспирировало мотив власти, основанной на гигантском капитале [10, p. 127]. А эпоха глобализации в целом привела к ощущению малости автономной личности перед лицом каких-либо могущественных сообществ, учреждений, структур. И заставка сериала закономерно воплощает настроения тревоги, зависимости, но и завороженности развитием жизни сразу всей цивилизации и всего универсума. Вместе с тем драматические переживания вуалируются в эффектной, впечатляюще декоративной аудиовизуальной материи.

При всей разнице творческих стратегий, заставки обоих сериалов представляются внутренне взаимосвязанными. Кажется, что ранние заставки «Игры престолов» сделаны не без влияния «Твин Пикса», а новая заставка Дэвида Линча учитывает картину мира, транслируемую в «Игре престолов». Теперь в заставке «Твин Пикса» тоже чувствуется мерное движение над земной твердью, в мерном «облете» или парении, которое производит не какое-либо живое существо, но некая надсубъектная стихия. Образ развернутой в пространстве темной энергии, которая не приходит и не уходит, но лишь активизируется или отдыхает, однако нигде не локализована и не заперта, — тоже соотносим с современной эпохой разрушения барьеров, эпохой транснационального бизнеса, трансмедийных проектов, мира, пронизанного коммуникационными системами. Оба сериала улавливают нынешнюю структуру мирового сообщества и демонизируют ее.

От первого сезона «Твин Пикса» к третьему, вышедшему в одно лето с шестым сезоном «Игры престолов», наблюдается своего рода эволюция образа Механизма, то есть иррационального, в большинстве случаев враждебного человеку устройства мира.

Если в начале 1990-х рядом с Механизмом было возможно существовать одиночкам, действующим только от своего лица, на свой

страх и риск, то теперь, во второй половине 2010-х, отдельные самостоятельные существа — утраченный вид. Таков вердикт заставки.

Само многосерийное повествование романного типа в «Игре престолов» все-таки упорно отстаивает веру в роль личности, способной влиять на жизнь мира в целом. Героев и героинь, объективно служащих радикальным сломам драматических ситуаций, набирается довольно много. Картина мира в сериале не тождественна картине мира в заставке, но скорее спорит и борется с ней. Однако эта борьба требует активного использования мотивов чуда, магического деяния, спасительной случайности. Видение мира в повествовании «Твин Пикса» третьего сезона гораздо сумрачнее и ближе настроениям заставки «Игры престолов», что является темой отдельной статьи.

Список литературы:

1 *Луман Н.* Общество как социальная система. М.: Логос, 2004.

2 *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009.

3 *Николаева Е.В.* Визуальная кинестетика в искусстве эпохи дабл-пост // Художественная культура — электронный рецензируемый журнал, 2017, № 2 (20). URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html

4 *Разлогов К.Э.* Образ города в киноискусстве. Между «Метрополисом» и «Матрицей» // Города мира — мир города. М.: НИИ РАХ, 2009.

5 *Berndt K., Dr., Stevaker L., Dr.,* ed. by. Heroism in the *Harry Potter* Series. Farnharm Ashgate Publishing Ltd, 2016.

6 *Creeber G.* Small Screen Aesthetics: From Television to the Internet. London: British Film Institute, 2013.

7 *Devlin W.J. and Biderman Sh.,* ed. by. The Phylosophy of David Lynch. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2011.

8 *Diaz-Diocaretz M., Herbrechter S.,* ed. by. The Matrix Theory. Amsterdam: Rodopi, 2006.

9 *Downes St.,* ed. by. Aestheticsc of Music. Musicological Perspectives. Routledge, 2014.

10 *Ewing J.* The Iron Bank Will Have Its Due. // The Ultimate *Game of Thrones* and Philosophy: You Think or Die. Ed. by Silverman E. J. and Arp R., ed. by. Newport: Carus Publishing Company, 2017.

11 *Gillis S., ed. by.* The Matrix Trilogy: Ceberpunk Reloaded. London: Wallflower Press, 2005.

12 *Gjelsvik A., Schubart R.,* ed. by. Women of Ice and Fire: Gender, *Game of Throne* and Multiple Media Engagements. Bloomsbury Publishing, 2016.

13 *Larrington C.* Winter is coming. The Medieval World of *Game of Thrones*. London, New York L. B. Tauris & Co. Ltd, 2016.

14 *Manovich L.* The Language of New Media. MIT press, 2001.

15 *Mulholland N., PhD.,* ed. by. The Psychology of Harry Potter. An Unauthorized Examination of the Boy Who Lived. Dallas, Texas: Benbella Books, Inc, 2006.

16 *Shacklock Z.* "A reader lives a thousand lives before he dies": Transmedia Textuality and the Flows of Adaptation. // Mastering the *Game of Thrones*: Essays on George R. R. Martin's *A Song of Ice and Fire*. *Battis J., Johnston S. Jefferson*, ed. By. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

17 *Silverman E.J. and Arp R.,* ed. by. The Ultimate *Game of Thrones* and Philosophy: You Think or Die. Newport: Carus Publishing Company, 2017.

18 *Taylor C.A.* Inside HBO's *Game of Thrones*: Seasons 3 & 4. San Francisco: Chronicle Books, 2014.