

Ключевые слова: творчество, художник, художественная форма, пластическое мышление, «зов природы» и глаз художника, архетипы визуальности, самоизображаемость рисунка.

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

Key words: creativity, artist, artistic form, plastic thinking, "call of nature" and the artist's eye, archetypes of visuality, self-image.

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

КРИВЦУН О. А.

Художник видит мир и то, что недостает миру, чтобы стать картиной

Автор размышляет об истоках выразительности природы, способной стать произведением искусства. «Мера живописности» как качество художественности, которое хорошо ощущает как творец, так и зритель, подвержена историко-культурным модификациям. На факторы модификации влияют эволюция картины мира, эволюция самосознания человека, а также подвижность собственно художественных представлений о целостности произведения, пластической драматургии, пластической деформации.

KRIVTSUN OLEG A.

The Artist Sees the World
and What the World Lacks
in Order to Become a Picture

The author reflects on the origins of expressiveness of nature, which can become a work of art. "The measure of picturesqueness" as a quality of artistry, which both the creator and the viewer can feel, is subject to historical and cultural modifications. Modification factors are influenced by the evolution of the picture of the world, the evolution of the person's self-awareness, and also the mobility of artistic ideas about the integrity of the work, plastic drama, plastic deformation.

Вынесенная в заголовок мысль французского теоретика М. Мерло-Понти обнажает самую суть пластического мышления: таинство творчества рождается там, где совпадают «зов природы» и взгляд художника. В искусстве субъективное становится объективным и наоборот. Благодаря этому художник выступает не только «гласом самого себя», но и глаголом Универсума. То есть пластическое чувство автора и есть тот исток, который наделяет формой изобразительное поле картины. Получается, что пластическое чувство, живущее внутри художника, эстетически равновесно в своем значении с посылом, идущим от природы. Главное здесь: смыслы не привносятся художником извне, а возникают именно как итог пластического претворения, в процессе рождения «новой вещественности» искусства.

Распредмечивание этих смыслов предполагает участие не столько рациональных знаний, сколько способность к включению художественного переживания, ассоциаций, эмоций, архетипической памяти и т.д. Пластическое мышление проявляет себя через череду подготовительных этюдов, набросков, черновиков. Главная проблема пластического мышления — как совместить, с одной стороны, «зов природы» — то есть уловить, что за органика «проклевывается» внутри изображаемых вещей и явлений. А с другой стороны — способность художника преломить природу сквозь призму своего темперамента, наделять природу непреложностью индивидуальной творческой воли, побеждающей господствующие шаблоны и формулы. То есть такой непреложностью, которая начинает «высекать» искры символики, онтических значений из языка художественных форм. Хорошо известно наблюдение Сезанна, который, прогуливаясь по горам в окрестностях Экса, своим острым глазом замечал: «Много встречается красивых

пейзажей, но мало среди них — живописных». Очень точное чувство. Красота уравновешена, гармонична, самодостаточна. Живописность же пейзажей — это что-то особо выразительное, валентное художнику, порождающее в себе свет витальности, моментальное желание творческого претворения.

Понятие «пластическое мышление» в наше время у всех на устах: у художников, у искусствоведов, у критиков и арт-журналистов. Однако предметное, содержательное наполнение этого слова — размытое. Поистине, чем интегративнее понятие — тем больше оно везде. Однако сам факт востребованности этого словосочетания показателен. К нему прибегают, когда хотят отметить некие сущностные характеристики того или иного произведения, особенности авторского художественного воображения. Также можно заметить: если это словосочетание употребляется в той или иной публикации — оно служит гарантом подлинности, известной высоты предмета (произведения), о котором идет речь.

Сегодня понятно, что пластическое мышление — это, конечно же, не просто «зона» такого творческого посыла, в основе которого лежит рисунок, сюжет, повествовательность. Понятие пластического мышления в широком нашем понимании не противопоставляет себя «живописному мышлению» (по классификации Г. Вёльфлина), а включает последнее в свое содержание. Пластическое мышление — это мышление посредством чувственных форм, объемов, линий, света, тени, красок — то есть мышление посредством всей совокупности визуальных характеристик формы. Однако если одни визуальные объекты мы легко и свободно можем интерпретировать в категориях пластического мышления, то другие — нет. Те, другие, если они нам покажутся хламом, средоточием случайности — не будут попадать под юрисдикцию этого красивого и мягкого словосочетания «пластическое мышление». Значит, это понятие несет в себе и некий ценностный иерархический уровень, а не только автоматически олицетворяет процесс художественного формообразования.

Сегодняшнее состояние искусствоведческой науки требует разминать и дифференцировать это понятие. Смотреть — какие формы пластического мышления в современных исследованиях нашли большее воплощение, а какие требуют пристального анализа. В последнем случае речь идет о таких малоработанных, но чрезвычайно важных



Илл. 1. Жорж Брак. Сакре Кер.
1910. Музей современного
искусства метрополии Лилля

понятиях, как пластическая система, пластическая драматургия, пластическая деформация, пластическое чувство.

Отдельный разговор о понятии «доминанты пластического мышления». Всякая типология хромает. Именно поэтому всевозможные «классификации», «типологии» бывают так уязвимы, слишком «спрямляют» тонкие художественные процессы. На мой взгляд, не следует рассчитывать на то, что кто-то из нас сможет зафиксировать некий набор глобальных типов пластического мышления сегодня. Их — безбрежное множество. Хотя в такой типологии больше всего «повезло» понятию *композиции*: в истории живописных картин выделяют три типа: классическую пирамиду, диагональную композицию и кулисную.

Уже это перечисление наталкивает на мысль, что доминант пластического мышления — не безбрежное множество, их мало. Полагаю, что каждая пластическая художественная доминанта — это определенная *мыслеформа*, дающая жизнь огромному спектру всевозможных изобразительных вариаций. А мы знаем, что мыслеформа — это и есть архетип. Архетип отвечает как на вопрос «что» (что происходит), так и одновременно на вопрос «как» (как происходит, как действует). Именно такова природа любой художественной реальности. По этой причине поиск пластических доминант в поле современного творчества — чрезвычайно важное дело, способное нам помочь понять нас самих. Что изобретается сегодня «с чистого листа», а что — претворяется как память («уснувшая, вытесненная память»), как след, как реплика прошлых культур? Эти следы и отклики могут быть непрямыми: как известно, Юнг обнаруживал в сновидениях африканцев фабулы европейских сказок.

Другими словами — архетип (в живописи в том числе) чаще всего не наследуется, а самовозрождается. Истоки и причины здесь видятся в единой человеческой природе и европейцев, и африканцев, которая дает себя знать и в формах живописного творчества — в композиционных структурах, в приемах воплощения спектра так называемой «цветовой толерантности» и во многих других устоявшихся «принципах визуальности».

Опираясь на обозначенную гипотезу о том, что пластические доминанты имеют свои корни в субстанциональных свойствах «меры человеческого» и в модификациях последней, можно попытаться выявить *линии пластического воображения*, которые так или иначе становятся наиболее авторитетными в истории культуры. И продолжают свою жизнь, преодолевая стыки разных эпох и культур, то есть в полной мере явлены и в сегодняшних практиках.

НЕМНОГО ТЕОРИИ

Все сказанное подводит к мысли о том, что процесс художественного формообразования — это мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека — преобразования хаоса в порядок, аморфного — в целостное. В этом смысле понятие художественной



Илл. 2. Морис
Вламинк.
Ресторан-
на-машине-
на-Бугивал»

формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности. Механизм творческого преобразования или рождения в эстетике обозначается через понятие *энтелехии*. Энтелехия означает способность преобразовывать хаос в порядок, претворять внутреннюю форму, живущую в душе художника. Энтелехия есть одновременно и процесс, и результат. Через энтелехию духовная или физическая материя обретает облик и форму, воплощая творческую энергию через автора-творца. Особенность художественной энтелехии — в ее диалогичности и творческой динамике. Окончательная художественная форма сохраняет в себе всю «рассеянную энергетику», через ее завершенность просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения.

На протяжении всей истории искусства, в процессе смены художественных стилей не умолкали вопросы теоретиков: откуда берется форма? Из чего состоит поле ее источников и областей влияния? Луис Генри Салливан писал: «Форма есть во всем, везде и в каждом мгновении. Некоторые формы определены, иные неопределены; у одних есть симметрия, у других только ритм. Одни абстрактны, другие материальны. Одни привлекают зрение, другие слух, осязание или любое их сочетание. Но все формы безошибочно символизируют о связи между материальным и нематериальным, между безграничным духом и ограниченным разумом» [цит. по: 1, с. 48–49].

В процессе создания произведения любой художник сталкивается с решением двуединой задачи: развертывание пластического мышления, с одной стороны, подчиняется приемам художественной техники. С другой стороны, в подлинно новаторском произведении всегда должна присутствовать не просто техническая виртуозность, но и важная онтологическая составляющая, то есть зондирование сущностных аспектов бытия. Это состояние, когда, согласно Канту, восприятие произведения заставляет много думать, но при этом ни одно понятие ему не адекватно. Говоря другими словами, в большом произведении всегда ощущается прямое *усмотрение истины, не опирающееся на доказательство*.

В этом отношении пластическое мышление можно рассматривать как онтологический бросок, как выявление новых сущностных смыслов бытия. На протяжении всей истории искусств модификации художественной формы претерпевали те или иные деформации. В искусстве был период, когда художественное сознание пыталось максимально приблизиться к выявлению совершенного (Возрождение, наследующее эстетику античности). В ренессансной системе координат чувство меры, гармония, симметрия мыслились как начала абсолютные для сложения произведения. Однако в последующие эпохи возникают практики, которые демонстрируют относительность нормы, особую выразительность «неправильного» в искусстве (барокко, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм). Да и в ренессансной практике трудно обнаружить чистые, «беспримесные» формы. Они всегда испытывали влияние полистилистического контекста художественной жизни.



Илл. 3.
Анатолий
Слепышев.
Путник.
1980. Частное
собрание

Что касается пластической драматургии, то, как показывает история, художественная деформация, контрасты, противопоставления важны и нужны. Но только в тех случаях, когда намеренная модификация художественных форм *идет от силы художника*, а не от слабости. Когда рождается от умения, от продуманности, от сознательного намерения. Так, например, как подчеркивают опытные кинематографисты, начинающим мастерам легко спрятаться за «дрожащую» камеру. Или же фотографам — за несфокусированный кадр. Однако такие приемы в кино и в фото — лишь особая краска. Злоупотребление ими часто граничит с непрофессионализмом, с эпигонством, с вторичностью творчества. Это касается всех существующих приемов, всех красок искусства. Каждая имеет свое предназначение, целесообразность. При этом ни один выразительный прием невозможно абсолютизировать.

Еще в начале XX столетия в одном из писем Э. Грабарь утверждал: «История искусств, понятая широко, почти превращается в историю культуры». В этом тезисе — глубинная убежденность в том, что не-

смотря на обилие жанров в центре искусства всегда стоит ЧЕЛОВЕК. В этом отношении правомерно следующее утверждение: в истории искусства действовали не сами по себе готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди. Вне этих форм они были бы безязыки и бессловесны, не могли бы в полной мере выразить себя.

Если та или иная художественная форма подхватывается обыденным сознанием, пускает свои корни в повседневности — следовательно художник, «сокрушающий устои», уловил нечто ОБЪЕКТИВНОЕ, то, что носилось в воздухе, но что выразить смог лишь он один. По этой причине исторически складывающаяся форма любого произведения искусства — есть свидетельство не только свойств творческого воображения, но и отражение нашего знания о человеке: как изменялись способы его восприятия и мышления, как он научался соединять то, что прежде казалось несоединимым, противостоящим, контрастным. Как развивалась его рефлексия, диалог с внутренним миром.

У многих рисунков Клода Моне, Поля Сезанна, Жоржа Брака, Мориса Вламинка, Ильи Машкова есть замечательное качество: это ощущение органического роста формы, которая строится изнутри, как бы нащупывая свои границы. Причем границы формы могут оказаться так и не обозначенными, но лишь угадываемыми. Здесь перед любым творцом встает трудная проблема: в какой момент принять решение завершить работу над произведением? Художника подстерегает опасность оставить картину не вполне вызревшей, сыроватой, это относится и к ее пространственной организации, и к цветосветовому, и к графическому решению. Точно так же риск может состоять и в том, чтобы «переработать» над картиной. Такая картина оказывается излишне рациональной, как правило, структурно утяжеленной, что также не идет ей на пользу.

В XX и XXI веках все чаще используется понятие открытой формы, развивающее положение о *non finito* как осознанном приеме творчества. Еще Кант подчеркивал единство в произведении свободы и особого пластического «намерения». По его словам, в природе прекрасно то, что вызывает представления о намеренности, об искусности; в искусстве же прекрасно то, что походит на природу, обращено к идее свободы и бесконечности. Действительно, претворение художественного замысла связано со свободой, непринужденностью. Но, с другой стороны, художника ведет *намерение*: сбившись с пути,

он может потерять способность изобретать. Завершая картину, автор как бы предъявляет нам свое представление о ее начальном замысле. Главный опознавательный признак рождения новой художественной целостности — это способность картины «дышать», источать ауру, передавать неразличимую эманацию чувственных и смысловых токов.

Художественная целостность — это особый тип сопряженности элементов произведения искусства, который, казалось бы, сложился сам собой, настолько силен в этой сопряженности элемент органики и непреложности. Понятие художественной целостности — это понятие классической теории искусства. Здесь имеется в виду сложная наука графических, цветовых, композиционных сцеплений и контрастов, связей, отношений, натяжений, противостояний, взаимовлияний. В результате возникает художественная драматургия произведения, передающая себя через ощущение напряженности во взаимосвязи всех визуальных элементов произведения. Ощущение необычной сцепленности, динамической напряженности есть свидетельство определенного пластического единства картины и одновременно — знак акцентируемых в картине доминант.

Специалисты говорят о существовании в любом произведении «эпицентров активности», которые могут быть истолкованы как определенные пластические доминанты картины, скульптуры, архитектурного произведения. Такого рода «эпицентры активности» можно обнаружить и в плане композиции произведения, и в его образном строе, в цветовом решении, в контрастах света и тьмы. «Эпицентры активности» образуют художественную драматургию, лежат в ее основе. Хорошо написал об экспрессии пластической драматургии С.М. Даниэль: «Вырубленные, высеченные контрастными плоскостями, при активном использовании светотени, эти формы производят эффект “возмущения” пространственной среды. Если же изображение включает в себя целый ряд форм с пересекающимися “орбитами”, картина получается чрезвычайно сложная, обнаруживающая иерархию центров “возмущения”, сфер их влияния и т.д.» [2, с. 83].

Во все века художники стремились достичь завершенного единства картины. Истоки разных типов пластической целостности обнаруживаются в эволюции художественной культуры мира и целостного мышления вообще. С точки зрения теории целостное мышление про-

тивостоит лоскутному, клиповому мышлению. Вместе с тем целостное мышление как таковое — это не всегда залог позитивного результата. Так, в философии Гегеля специалисты усматривают противоречие между диалектическим характером метода ученого и статичностью, «сочиненностью» его целостной системы. Следовательно, и ученый, и художник не должны следовать намерению во что бы то ни стало «подрессоривать» итоговую картину; ее завершенность и целостность могут показаться искусственными, особенно в условиях разорванного мира и разорванного сознания как культурной доминанты времени.

В живописи любые деформации, взаимодействия, переключки, даже контрасты — ищут согласованности. То есть можно сказать, что художественная форма всегда синергетична. Никогда ее строение не антагонистично, несмотря на внутренний драматизм и контрасты. Обрыв связей, соотношений — это тоже взаимодействие. Как и «недостающие», но угадываемые части в произведении так называемой «открытой формы».

Интересны в этом плане живописные произведения Анатолия Слепышева на историческую и современную тематику. Часто художник имитирует «большой возраст» картины и даже, возможно, ее не очень бережное хранение. Достигается это созданием своеобразных «потертостей» на полотне, нередко обнажающих зернистую фактуру холста. Художник пишет фигуры людей, повозки, дома, деревья, рядом с которыми просвечивают незагрунтованные фрагменты холста. И вместе с тем у зрителя возникает ощущение очень живой полноценной картины. Может быть, для самой природы нашего взгляда вполне достаточно выхватывание и «визуальное осязание» отдельных деталей, чтобы постичь эмоциональную интонацию живописи Слепышева, как и любого другого художника. Это и есть работа на сильном контрасте, нарушение правил, что подвластно только большим художникам. Как ни странно, но «сделанность» и «умелость» отступают в такого рода произведениях на второй план. Притом что Слепышев был велико-лепным мастером: окончил Суриковский институт, несколько лет работал в мастерской своего учителя А. Дейнеки.

Подобное ощущение «антагонистичности» художественных связей обладает крепким сцеплением, чтобы выражать нужное состояние. Эдгар Дега настойчиво повторял: «Послушайте, воздух, которым дышишь в картине, это не то же, что естественный воздух,



Илл. 4. Эмиль Бурдель. Геракл,
стреляющий из лука. 1909.
Музей Орсе. Париж

который вдыхаешь» [3, с. 124]. Этот воздух более насыщен, заряжен, энергетичен. Отсюда вывод: выразительность произведения не зависит напрямую от выразительности отображаемых им образов жизни. Внутри искусства протекает своя особая жизнь, и надо обладать умением схватить фермент художественности, который обретает и претворяет художник. Эти правила художественности всякий раз — новые.

Э.А. Бурдель видел истоки художественной целостности в отказе от произвольности. В способности художника суметь схватить в изображаемом предмете то, что «проклевывается» изнутри как его сущность. «Натуру необходимо увидеть изнутри; чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придавать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении» [4, с. 142].

Обобщая сказанное, важно отметить, что аналитика художественной формы побуждает говорить как бы о «двух истинах» — внехудожественной (система координат, в которой натура, предмет существуют вне искусства) и художественной или *архитектонической*. Следовательно, мы можем сделать вывод, что архитектурная ис-

тина прорастает через видение художника, через его индивидуальное ощущение тектоники, пространственности, фактуры, линейности, через смелые эксперименты с модификацией формы. Правда, сегодня все чаще высказывается такая точка зрения: в связи с растущей свободой от устойчивых художественных правил *тектоника* в искусстве отступает на второй план, а на первый в произведении искусства выступает индивидуальность мастера, *человеческая экзистенция*. Это, в частности, видно по новейшим произведениям архитектуры, по произведениям скульптуры, живописи. Так, сегодня искусствоведы обсуждают ассиметричные, кособокие, наклоненные дома, которые знаменитый отечественный авангардный архитектор Александр Бродский возводит по частным заказам в Подмоскovie. Во всех подобных случаях на первый план выходит не функциональность, а художественность. Разумеется, к Александру Бродскому обращаются достаточно продвинутые заказчики, которые не подвержены испугу или даже панике при виде авторских проектов архитектора. Художник экспериментирует с художественной фантазией, но экспериментирует удачно, виртуозно, демонстрируя Творчество с большой буквы.

Обсуждая вопрос о взаимовлиянии архитектоники и экзистенции в произведении искусства, особо надо сказать, что на языке теории такое взаимовлияние и даже взаимопереход демонстрируют *внешняя и внутренняя форма* произведения. Когда-то эти понятия были в ходу в искусствоведении, но в последнее время о них стали забывать. А между тем одна и та же линия может быть по-разному содержательной. Ведь художник одновременно рисует как бы двумя сторонами линии. Во-первых, есть линия, которая непосредственно обращена к художественно-чувственному восприятию (*внешняя форма*). Она может погрузить нас в меланхолию или же вызвать эмоциональный удар. Или же сообщить неосознанное удовольствие, успокоение. Или же предчувствие конфликта с сопутствующей ему тревогой. Все это — спектры художественно-эмоциональных реакций на наше первичное восприятие пластики.

Но мы знаем, что одновременно этой же линией художник что-то говорит нам о человеке, о себе, передает подтекстовую значительность картины (*внутренняя форма*). Изнутри может вырастать ТЕМА, идея, смысл. Тема — это целостное жизненное пространство, не с одним, а с множеством голосов. Интерпретация темы может быть



Илл. 5.
Александр
Бродский.
Кенотаф Бобби
Фишера. XV
Международная
архитектурная
биеннале
в Венеции

шагом к нашему внутреннему мироощущению, а может и не быть, наталкиваясь на сопротивление нашего мышления, нашего опыта.

В любом случае, антропная интерпретация «чистой пластики» подключает к первой сигнальной системе ВТОРУЮ. Мы сопоставляем, радостно удивляемся, ликуем, наслаждаемся, впускаем в себя или же оцениваем картину холодно, ждем комментариев, подбираем тот регистр, ту систему координат, которая способна по-настоящему открыть для нас пока не вполне понятное пластическое пространство. Следовательно, *одна и та же линия в искусстве — и чувственно-проникающая, и концептуальная.*

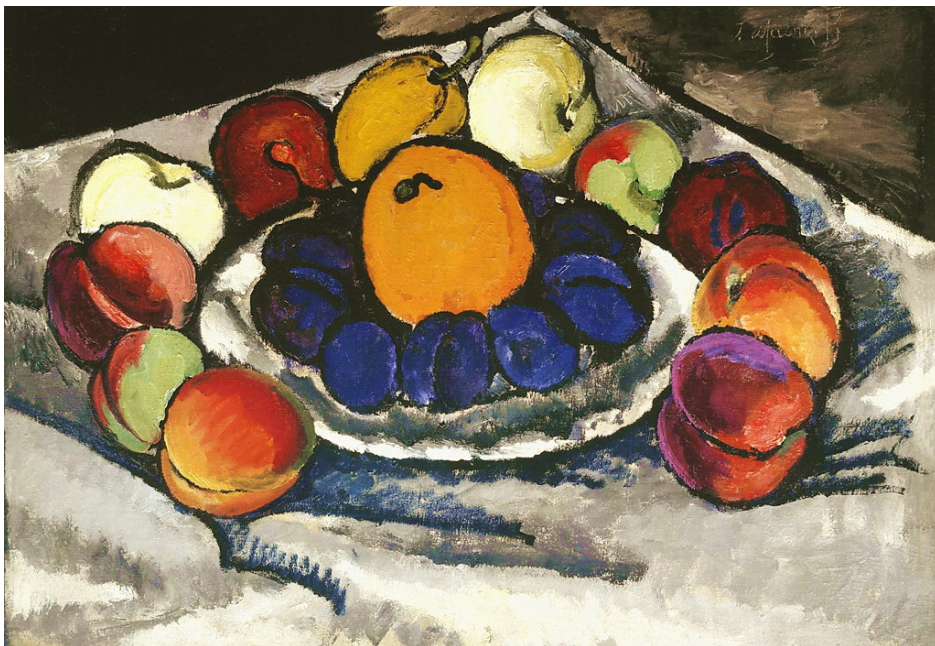
Когда мы хотим особо похвалить мастерство художника, то говорим, что «в этом произведении каждая точка картины знает о существовании всех других», то есть отмечаем органическую зависимость связей всего произведения. Эмиль Бернар рассказывал, что Сезанн полностью переписал картину, после того как положил на холст несколько усиливающих звучание мазков. Иначе: небольшие преобразования потянули за собой все предыдущие красочные пигменты. Это еще одно подтверждение, что в состоявшейся картине нет ничего второстепенного: фрагмента, уголка или малозначимой

детали. Все должно ощущаться на своем *единственно возможном* месте. Именно в такой выразительности — классическое понимание целостности произведения. Однако не следует обращаться с понятием органики всуе. То, что могло казаться спаянным и адекватным в одну эпоху, позже часто воспринимается как излишняя детализация с превалированием сюжетной повествовательности в картине.

Альберти, например, говорил о творчестве как утверждении «максимальной зрелости и полноты в пластическом развитии». Эти слова подразумевают, что надо угадать внутреннюю логику развития, которую задает *предмет, сама реальность*, а затем довести ее до авторского совершенства. Спустя 400 лет художник уже понимает, что предмет отображения может *быть одним и тем же, а внутренняя логика пластических решений — разная*. Утверждается представление не только о силе влиятельности натуры, но и о важности «камертона в глазу», которым обладает автор. Всю логику пластическому решению картины в большей мере сообщает уже он сам. Данное обстоятельство влечет за собой круг трудноразрешимых вопросов и проблем, касающихся диагностики *художественного качества* так называемых неклассических произведений.

В этой связи важно акцентировать такое явление, как внутреннее напряжение формы, или, по-другому, *внутреннюю сосредоточенность живописной архитектоники картины*. Как ни парадоксально, но именно такая интенсивность внутреннего напряжения формы выступает условием, при котором возможно ее максимальное единство. Спаянность элементов формы позволяет домысливать и протягивать заданное зрителю переживание пластического чувства. Развивать художественное впечатление в русле заданной автором выразительности. Понятие открытой формы, понятие незавершенного пространства, так актуализировавшиеся в последнем столетии, ведут к тому, что только усиливают напряженность художественных интерпретаций, активность воспринимающего сознания.

Здесь правомерен такой тезис: заключенную в картине авторскую «идею предметности» художник вытягивает из собственного диалога с фигуративным миром, из противоборства с ним, из напряженного пересоздания системы отношений, данной в повседневном опыте. Именно в этом причина, что любые большие художники *видят разное в одинаковом*.



Илл. 6.
Илья Машков.
Натюрморт.
Синие сливы.
1910. ГТГ

Согласно гештальту, как строение мира, так и структура произведения искусства, и визуальное восприятие человека изоморфны — то есть по своей внутренней органике подобны друг другу. Гештальтпсихология может сказать: «Мир мыслит нами», согласно гештальтпсихологии произведение искусства не просто отражает физический объект, оно визуально концентрирует силы, которые содержит воспринимаемый объект — перцепт. «Двойная функция глаз — излучать энергию и получать информацию — проявляется в искусстве только на развитом уровне. Фигуры Рембрандта очаровывают тем, как они принимают участие в печали, которую мы разделяем» [5, с. 113].

Вероятно, есть все основания предполагать существование единого пластического поля, связывающего искусство и иные сферы физической и духовной жизни человека, мир природы и космос. При этом наличие такого «поля» можно понимать как выражение глобальной связанности, взаимопроникновения и совместного действия естественнонаучных и духовно-творческих сил, реальных и потенциальных концептов и контекстов. Как соизмеримость главных

векторов, а также самой структуры природной биосферы и человеческой ноосферы (Вернадский). Реальность такого поля доказывают определенные эстетические звучания, формы, образы, смысловые конструкции, то есть разнообразные пластические импульсы, завязывающиеся в своеобразную «говорящую» пластическую целостность.

Большое влияние на творчество и понятие целостности оказали идеи философской феноменологии, основные принципы которой — способность к восприятию мира и к творчеству *вне фильтров культуры*. В условиях острого информационного шума чрезвычайно важна индивидуальная *непредзаданная чувствительность*, непосредственная открытость человека «гулу земли» и «гулу неба». Такая чистота восприятия дается все труднее и труднее. Стертость, изношенность выразительных средств искусства побуждают вернуться к исходным принципам, сформировавшим человеческий язык: это и возвращает искусство к жизни. Таким образом, в новейшем искусстве выразительность и жизненность фактически — одно и то же.

Этот тезис акцентирует такую сильную художественную составляющую, как «новая вещественность». Тусклый свет бронзы, теплота деревянной расщелины, неровные цветные линии, идущие из глубины мрамора, — все эти предметы способны быть объектом полноценного зрительского чувствования (Липпс) и художественного переживания. Об этом же высказывался и Матисс, когда неоднократно отмечал, что его поиски направлены, прежде всего, на выразительность. И действительно, неоэкспрессионизм как доминанта творчества в разных видах искусств сегодня является чрезвычайно распространенным и авторитетным направлением.

ПЛАСТИКА: НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Если во времена великой европейской литературы развертывание в искусстве реалистических картин побуждало читателя к постижению *истины*, добываемой им в напряженной борьбе, то теперь подобные образы превратились в опасную поблажку читательской инерции. Ощущение неправды накатанных языковых формул перед новой картиной непроясненных оснований побуждали искусство уходить от внешнего подобия, сторониться «верхнего слоя», непосредственно обращенного к восприятию.



Илл. 7.
Наталья
Гончарова.
Посадка
картофеля.
1909. ГТГ

Подобная ситуация «культурной робинзонады» длится по сей день. Непрерывное, десятилетие к десятилетию, наложение художественных практик явилось причиной того, что уровень энтропийности (избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. При этом, полагаю, следует отметить, что яркие художественные находки в Новейшее время свершаются уже внутри самого искусства, как разведка новой выразительности, как поиск неадаптированных приемов живописного языка. Иначе: с расширением арсенала языковых возможностей искусства возрастают и возможности «самодвижения» художественного творчества. Потребность противостоять притуплению восприятия, добиваться интенсивного воздействия на зрителя побуждает художников изобретать новые способы письма (это и есть основополагающий фермент пластического мышления!), превосходящие по своему эффекту предыдущие. Яркие открытия новой живописной выразительности случаются нечасто. Но когда это происходит — обретенные находки резонируют сразу во всех жанрах пластических искусств. Речь идет о том, что интересные, созвучные

времени находки новейшей пластики в построении изобразительных фраз — выразительно скошенные композиции, острые цветовые соотношения — быстро подхватывались в других сферах творчества, в частности, в искусстве ар деко, в дизайнерских решениях, в оформлении интерьера, в формообразовании в сфере моды. Можно даже сказать увереннее: многочисленные и старательные подражания мастерам первого ряда сформировали в последнем столетии некий новейший ходовой «жаргон» популярной европейской живописи.

Художественные поиски России и Запада в первые десятилетия XX века отмечены рядоположенностью, фактически — параллельностью живописных инициатив. Культурная речь предшествующих поколений зашла в тупик, значит, надо попытаться обнажить голос самого Бытия и приникнуть к нему. Эта «сезаннистская идея», несущая обновление приемам живописного письма, воодушевляла в начале XX века несколько поколений русских мастеров. Акцент здесь делается на эмансипации чувственности как безошибочного и непреходящего человеческого камертона. У Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Петра Кончаловского, Ильи Машкова усилено внимание к стихийному, природному и даже «дикому» как альтернатива «сочиненности» не выдержавших испытания идеалов, как стремление преодолеть любые иллюзии прошлого. Художники стремились работать «без посредников», обращаться к прямой реальности и рассчитывать на непосредственный эмоциональный отклик. От зрителя требуется умение вжиться, всмотреться, впустить в себя токи, вибрации красок, живописной фактуры. Высота и значимость произведения искусства мыслится не столько в изобретательности стилиобразующих приемов, сколько в открытости навстречу потоку жизни, вбиранию в себя ее запахов, витальности, сочности, изначальной грубоватости, нарочитой неумелости. В творческих открытиях «Бубнового валета» и группировавшихся рядом с ним художников явлено стремление прорваться к бытию через заслоняющие его бастионы рефлексии, понятийности, знаковости. Художник ставит цель разбудить забытый перцептивный опыт, отыскивая естественное единство с миром. Вопросание глаза есть один из видов вопрошания мира. Такое восприятие не полагает вещи, а живет вместе с ними.

В картинах Гончаровой видна потребность в универсальном решении, в крупной форме, нежелание размениваться на мелочи.

Гончарова любит работать с крупными красочными массами, передавая через свойства живописи удесяттеренную природную мощь своих моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов походят на картинах Гончаровой на торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских «баб», ведут свои тяжеловесные хороводы. Торжественность обрядового действия, его мистериальность у художницы не гнетущи, они наполнены благоговением ко всему живущему, есть знак безусловного приятия мира («Зима. Сбор хвороста», 1911; «Продавщица хлеба», 1911; «Хоровод», 1910; «Сбор плодов», 1908).

Холстам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: сосредоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски — все это авторское шаманство сродни тусклым сгусткам примитивной энергии, исходящей от ее угрюмых фигур. Поразительно умение художницы сопрягать чувственную выразительность живописной фактуры с философичной приподнятостью над суетным миром, переводя зримые образы картин в надмирный, надбытовой масштаб. Принято сопоставлять открытия живописного письма Гончаровой с параллельными поисками Пикассо, с наследием Гогена, с увлечением художницы примитивом, идеями почвенничества. Все это так. Однако уникальная роль Гончаровой в истории искусства состоит в умении через новые возможности пластики представить знакомое как незнакомое, наделить нас *новым художественным видением*. Это видение, освобожденное от академической рутины, посягало на претворение мира, свободного от случайностей, от декоративных приемов, от стилизованной формы. Живопись Гончаровой удивительно красива, но это — *«красота, что древним неизвестна»*. (Ш. Бодлер). Это новый, оригинальный тип пластического мышления. Вполне самостоятельный или все же наследующий эстетику Сезанна и Пикассо? Вместе с тем живопись Гончаровой достаточно сурова: она отводит в сторону романтические иллюзии и сентиментальные настроения прошлого, предлагая скульптурную отчетливость рисунка, несуетную сдержанность взгляда и жеста, оставляя нас наедине с постижением архетипических глубин бытия.

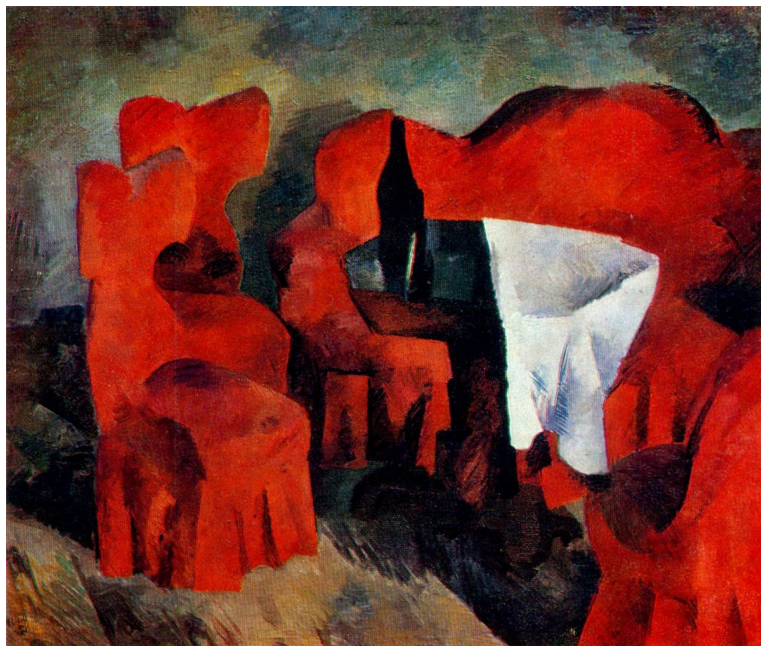
Пристрастие русских художников к самоценному любованию вещественностью, к активизации звучания самих натуральных предметов также в известной мере можно оценить как новый тип пластического

мышления. Уходит желание и надобность передавать в картинах событийность, исчезают работы в духе облегченного жанризма XIX века — достаточно, как считают русские мастера новой волны, попытаться в самодовлеющей материальности предметов воспламенить их субстанцию. Эта тенденция, проявившаяся в первые десятилетия, в дальнейшем на протяжении всего двадцатого столетия будет только усиливаться.

У П. Кончаловского в цикле его южнофранцузских (сиенских) полотен (1911–1913) властвуют прокаленная земля, ее иссушенная крепь, могучие камни старинных аббатств, плотные стены архитектурных сооружений, укорененные в скалах кроны зеленых деревьев. Размеренная поступь кисти художника через углы и изломы тщательно возводит в нерасчленимом единстве всю ту фактуру, которая составляет неистощимую жизненность природы, ее незыблемо отложившийся остов («Сиена. Порта Фонтебранда», 1912). Тонкость созвучий, оттенков, соответствий предполагает необыкновенную остроту и эмоциональность восприятия этого холста. И вместе с тем здесь налицо — застывшая сила, значительность, великолепно переданный эффект «замирания времени».

Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы с особой силой выражен в натюрмортах художника. («Хлебы на фоне подноса», 1912; «Хлебы на синем», 1913; «Персики», 1913). Здесь не просто постоянство характерного для художника мотива свежего душистого хлеба с румяной корочкой, но умение Кончаловского усиливать магнетизм природы фактурой и плотностью мазка, сочностью краски. Выразительная лепка всевозможных караваев и калачей, доставляющая удовольствие глазу, создается ухарским и дерзким напором кисти мастера, наслаждающимся на полотнах самодовлеющей материальностью. Живопись переполняется сочностью, весом, внушает ощущение вкуса и запаха, ощущением тактильного прикосновения. Зритель испытывает искомое состояние дикарски-наивного любования вещами, ощущение растворения в них. Столь же показательны в умении добиваться концентрации подспудной энергии, «сакрализации» вещи — колоритные и самодовлеюще-чувственные холсты И. Машкова, Р. Фалька, А. Куприна.

У всех этих мастеров мы обнаруживаем максимальное слияние азартной энергии творца с волнующе-дерзкой энергией натурного



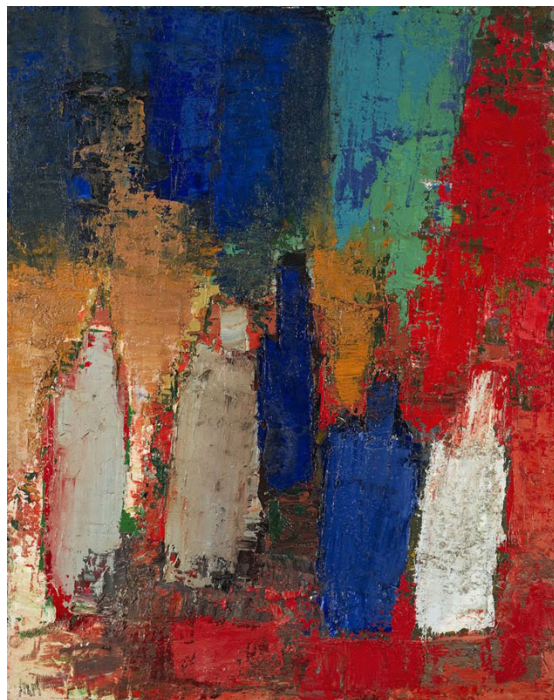
Илл. 8.
Роберт Фальк.
Красная
мебель. 1920.
ГТГ

мотива. Сегодня мы можем по достоинству оценить тот размах жизнерадостного темперамента, который источали живописцы московской школы; первозданность, наивность, а то и «душистую дикость» (Бенуа) их картин. Интересно запечатленный контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти художника позволял достигать на холсте ощущения взыскующей силы образа: сосредоточенного звучания в унисон «видения» художника и «вызова» предмета. Такого рода искусство, как мы видим, обладало огромной силой внушения; в нем преломлялась и углублялась витальность натуральных предметов, ускользающее время обращалось в вечность, неустойчивое состояние — в гипнотическое чувство земли и плоти.

Нащупывая новые измерения человека и культуры, художники начала XX века были открыты навстречу непредсказуемому потоку жизни: пространство картины разомкнуто, стремится вобрать в себя весь слышимый «гул земли и гул неба», явное и неявное, зоны осознаваемого и непостижимого. Разумеется, в этих условиях ни одна

истина не мыслится бесспорной. Ярким явлением на этом фоне вспыхнуло творчество Василия Кандинского. Оно также отмечено попыткой пробиться к силам витальности, но — на других основаниях. Если Гончарова, Кончаловский, Машков мучились желанием создать нечто «непреложное», то в системе живописного мышления Кандинского проступают совсем иные ориентиры. Характер его поисков выявляет альтернативную линию художественной эволюции XX столетия. Здесь уместно вспомнить антиномию, о которой позже так остро писал блистательный искусствовед Николай Пунин: «Никто не хочет чувствовать, все бросились анализировать!». Определенность изобразительного ряда невозможна в контексте неопределенности Бытия. Размывание структурных основ мира стимулирует модуляцию зрения к скрытому внутреннему началу. Отталкивавшийся от этих идей Василий Кандинский — отважный и одержимый творец новых смыслов. Мастер, как мы сегодня сказали бы, «*переформулировки горизонтов мира*». Конечно, абстракция Кандинского не математична; она — экспрессивная, взрывная, возможно даже порой лирическая. Тем не менее, объективно, абстракция у любого художника — это мера предельного обобщения. Это — рентген на интеллектуальные способности мастера, его собирательная модель мира.

Но прежде чем прийти к абстрактным полотнам, снискавшим Кандинскому мировую славу, он, как известно, написал множество предметных полотен. Особо я отметил бы несколько десятков выдающихся картин, созданных им на протяжении 1908–1910 годов в немецком городке Мурнау. Эти картины во многом сегодня недооценены. А ведь именно в них — сложный сплав фигуративности и так называемой «чистой визуальности». То, что называется «сублимированная предметность». В работах «Осень в Мурнау» (1908), «Пейзаж с фабричной трубой» (1910) и других этого периода возникает понимание пространства как ритмически организованной среды, энергетического взаимодействия больших, не всегда отчетливых красочных форм (дом, небо, поле, река, лес). В этих картинах Кандинского сам цвет наделяется композиционной функцией. Причудливая логика пластических и колоритных решений уже в этих холстах свидетельствует о способности Кандинского к передаче исключительно живописными средствами сферы непроявленного, предощущаемого, трансцендентного. Важно заметить, что это движение к отвлеченной



Илл. 9.
Никола де Сталь.
Сосуды. 1952.
Частное собрание

форме выступает у Кандинского как *извлечение из природы*, как ее «возгонка», как процесс «испарения» материальных форм.

Интересно, что гораздо позже выдающиеся живописцы XX века — Вольс, Никола де Сталь, Георг Базелиц, Фрэнсис Бэкон и другие — снискали себе мировую славу, заняв именно эту нишу между «конкретной живописью» и чистой абстракцией. Но пионером здесь явился Кандинский: весь ход его творческой эволюции показывает впечатляющую продуктивность подобных промежуточных, «смешанных форм» для современной оптики, для зрительского воображения, для спектра художественных ассоциаций.

Притягательность поздних абстрактных работ Кандинского объясняется особым умением русского мастера представить на холсте не столько готовую форму, сколько сделать зримым сам путь поиска. В его многочисленных формах «космогенеза» явлен сам динамический мыслительный процесс, который гораздо интереснее и богаче,

чем результат. Не случайно в этой связи исследователи говорят об «эстетике приблизительности» как важном артистическом приеме Кандинского [6]. Синкопированный ритм колебаний *между* сполохами цветовых, пластических элементов абстракции (см. «Композиция VII», 1913) дают толчок акту мгновенного вчувствования, интуиции. Мы ощущаем рождение в этом живописном пространстве некоей «новой гравитации», позволяющей истончить художественное высказывание до того состояния, когда его невесомость становится для нас важнейшим приобретением, человечески валентным, ценным состоянием. В итоге возникают удивительные взаимопереходы, сложное сочетание линий и оттенков спектра, образующие динамику музыкального ритма, уводящие к идеям иррационального, мистического, бесконечного.

Одновременность столь ярких и столь противоположных открытий в русской живописи в первые десятилетия XX века свидетельствовала о возникновении полицентричного мира нового типа, модели многоосевой культуры. Закладывались основы такого восприятия мира, которое позже в философии и культурологии назовут «ризоматическим сознанием», то есть совокупностью разных, порой противостоящих художественных практик, не имеющих общего корня. При этом каждая из этих практик правомерна, не монополизирует истину, эстетически и философски равноценна, хотя и основывается на совершенно разных предпосылках.

Что же определяет высоту и подлинность открытий в пластическом мышлении современности? Какое-то особое претворение «пластической драматургии», вытягивающее из действительности ее сокрытую формулу? Но если мы из истории искусства видим, что большие произведения рождаются тогда, когда художник способен «быть окликнутым Бытием» (М. Хайдеггер), следовательно, в самом широком смысле можно утверждать, что мир мыслит нами. Вместе с тем этот постулат можно интерпретировать и иначе: да, мир мыслит нами, но у всякого большого художника есть свой «камертон в глазу». В искусстве субъективное становится объективным и наоборот. Благодаря этому художник выступает не только «гласом самого себя», но и глаголом Универсума. То есть пластическое чувство и есть тот



Илл. 10.
Никола
де Сталь.
Пароход.
1931. Частное
собрание

исток, который наделяет формой изобразительное поле картины. Получается, что пластическое чувство, живущее внутри художника, равновесно в своем значении с посылом, идущим от природы.

Вот показательное признание Жоана Миро: «Когда первотолчок замысла остыл, я строго руководствуюсь правилами композиции. По мере работы формы обретают для меня реальность. Иначе говоря, вместо писания чего-либо я начинаю просто писать, и по мере живописания картина постепенно выявляется, она сама возникает под кистью. Пока я работаю, форма начинает обозначать женщину или птицу» [7, с. 187].

Язык живописи не установлен природой, он подлежит деланию и переделке. При всей спаянности, целостности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому — свобода. С одной стороны, восприятие художника избавляется от плоти случайного и концентрируется на плоти существенного, тем самым «сегментируя» реальность, добиваясь выражения чувства, которое «побуждается телом» к мысли. С другой — *логос цветов, линий, светотеней, объемов, масс оказывается «самоизображающим», то есть некоей «целесообразностью без цели», без обращения*

к понятию. Так, виноград Караваджо — это виноград сам по себе. Секрет гравитационного поля «Красной комнаты» или «Аквариума с золотыми рыбками» Матисса — в умении художника представить в картине красочную самодостаточную вещественность. Отобранные и изображенные автором предметы — своеобразные акупунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни, как его способность «быть окликнутым Бытием».

Создание новых сочетаний цветов, изобразительных «существительных и глаголов» с необычной выразительной направленностью — все это есть обретение новых строительных элементов языка: слова-вещи, слова-вздохи (яркие опыты В. Хлебникова, А. Крученых, И. Бродского). Иными словами, трудное рождение новых образцов визуальной чувственности — все это проявление тяги к асинтаксическому пределу, к которому стремится любой язык. Когда старая идентификация становится непригодной, возникает усилие разрушить стойкие мыслительные и эмоциональные связи, сами собой склеивающиеся в накатанные стилистические фигуры, привычные языковые формулы, замутняющие проникновение в сущность вещей. Рождаются поиски созвучия, которое способно *диссонировать*. Вот слова Анри Мишо: «Что я хотел бы научиться писать, так это флюиды между людьми. Всякий портрет — это компромисс между магнитным полем рисующего и рисуемого» [8, с. 63]. Выразительны его интерпретации возможностей линии — именно как способность свободной пластики к самоизображению: «Линия, тянущаяся к другой. Линия, избегающая другую. Приключения линий.

Заждавшаяся линия. Линия, не теряющая надежды. Линия, разглядывающая лицо.

Вот линия мысли. Другая подытоживает мысль. Линии-ставки. Линии-решения.

Линия отказа. Линия отдыха. Линия-гребень, чуть дальше — сторожевая линия» [8, с. 69–70].

Обнажая раны и уязвимости человека, экспериментируя с формой, искусство последнего столетия систематически «надламывало», казалось бы, абсолютный, бесспорный «масштаб человеческого»

и заявляло новую антропную меру. В то же время всякий раз мы бывали свидетелями того, что общество не готово принять новый язык искусства, «легализующий» непривычную визуальность, заставляющий зрительскую оптику перестраиваться в понимании художественного качества, устоявшихся художественных критериев. Социум болезненно реагирует на любой малейший сдвиг в интерпретации адаптированных и привычных норм, как общекультурных, так и художественных — будь то смелое сопряжение гармонического и дисгармонического, динамические эксперименты с композицией, неожиданные цветовые и световые решения, «расшатывание» необычной иконографией миметических предпосылок образа.

Скажу кратко: даже концептуальное искусство, прожив впечатляющую траекторию достижений и поражений, сегодня упрочилось в мысли: в первую очередь *должно быть говорящим само пластическое мышление*. А во вторую очередь — так называемый «контекст», закладываемый текстами кураторов выставок. Вот несколько авторитетных признаний: Катрин де Зегер, куратор московской биеннале 2013 года, ставила перед собой цель «собрать воедино разрозненные художественные инициативы, показать связи между ними, не страшась при этом подвести их *под общий знаменатель*» [9, с. 23]. Более того, этот европейский специалист совершенно справедливо полагает, в актуальном искусстве куратору никогда нельзя брать за выставку с заранее готовой идеей. Важно «узнавать социальную ткань места: как люди взаимодействуют друг с другом, что делают вместе. Ужасно, когда куратор приезжает в незнакомый ему город и говорит: «смотрите, сейчас вам откроется истина». Такие выставки претендуют на то, чтобы показать самое новое, самое важное, самое актуальное. Но это не так: им не хватает связи с локальным социальным контекстом» [9, с. 23]. Катрин де Зегер отмечает такое важное свойство, как эфемерность *нового пластического мышления*: «То, к чему я стремлюсь, эфемерно и изменчиво, возникает на мгновение и ускользает, утекает как вода: я хочу поймать момент настоящего и уловить связи внутри него. Мне интересно само мышление, а не его результат в виде вещей и объектов, которые просто можно собрать в одном месте» [9, с. 23]. Действительно, сегодня, в отсутствии большого

стиля, в отсутствии общезначимой символики, вообще — в условиях мультикультурализма в искусстве возможно лишь восприятие очень тонких энергий искусства. «Содержание выставки актуального искусства должно быть многоуровневым, комплексным, но при этом доступным каждому, без помощи длинных разъяснительных текстов, — продолжает Катрин де Зегер. — Я считаю, что визуальное искусство должно прежде всего работать посредством образов. Если образ сильный — он остается в голове у людей, и они сами интерпретируют его, выстраивают связи, оппозиции, проводят собственное исследование. Чем больше на выставках текстов, тем больше искусство лишается своей визуальной силы, превращаясь в табличку с интерпретацией. Реклама и мода обходятся без табличек. Значит, образность, создаваемая ими, порой сильнее, чем та, что выстраивает куратор» [9, с. 23].

А вот показательное мнение Георгия Острецова (1967 г.р.), известного актуального отечественного художника: «Раньше был ход: рисуй В. Ленина или соц-арт, и это будет гарантированный туристический продукт на экспорт из России. Сейчас же нужно просто стремиться к *качественному исполнению* работы, чтобы было одновременно и материальное воплощение, и интеллектуальное насыщение. И декоративно, и пропитано гуманизмом» [9, с. 28].

Такой поворот европейского внимания к пластике как таковой — чрезвычайно ценный и многообещающий ход. Ведь до последнего времени было так: если художник возвращается к искренности, к возвышенному, к чистому творчеству, не разыгрывая никакую политическую игру, а создавая новую художественную форму — его не поймут. Он будет действовать наперекор всему актуальному искусству.

Набирают силу и иные тенденции: в марте 2013 года в Париже работал очередной салон PAD — Pavillon des Arts et Design. Президент PAD Патрик Перрен в последние годы стремился найти для своего салона более адекватную нишу. Он пришел к выводу, что сегодня в мире «много концепта и мало жизненных идей. Люди несколько устали от авангарда во всех смыслах этого слова и ищут чего-то понятного, а в искусстве многие *хотят видеть просто красивое*». Патрик Перрен и стремится дарить эту ясную всем красоту. «Сегодня все твердят: “Дизайн, дизайн”, все теперь называют дизайном, и никто толком не знает, что это такое. Мы не ищем красивые слова, а показываем,

что дизайн и вышедшее из моды понятие “декоративно-прикладное искусство” — одно и то же» [10, с. 49].

Как здесь не вспомнить слова Канта: «*прекрасное — это то, что нравится без посредства понятия*». И сегодня, как и во все времена, приходящий на выставку человек ищет возможности возвыситься, напитаться током самых совершенных творческих способностей человека. Так было прежде, и так будет всегда. Как для профессионалов в искусстве, так и для массового зрителя.

Другое дело, что история человечества все более и более порождает трагические изобразительные формы, негативные образы, составляющие обширную собственную лакуну. Здесь цепкое прозрение, проницательность художника перемешаны с его виртуозными пластическими решениями, которые, конечно же, эмоционально сильны и порой даже травматичны. Для их распрямления требуется искушенный зритель. Это своеобразный *параллельный мир искусства*, где во многом уже давно происходит «самодвижение пластики», выколдовывание изобразительных фраз, имеющих превосходство художества над натурой. В такого рода параллельном мире искусства, обращенном главным образом к самим деятелям искусства, заметны влияния одних изобразительных посылов на другие, то есть сильны механизмы «самодвижения искусства», о которых речь шла выше. Чтобы ориентироваться в сложных новаторских формах искусства, требуется крепкий профессиональный background. Однако «поправить» и даже «воспитать» авторов этого параллельного художественного мира нередко намереваются носители профанного сознания. Но любой специалист признает, что этот, часто замысловатый, не всегда удобный для «стандартного человека» мир — есть зона искусства. А значит, в ней художник способен демонстрировать свое опережение культурной диагностики мира. Схватить и оценить это «опережение» бывает чрезвычайно трудно. Замечательно об этом размышлял Н.А. Бердяев: по его словам, творчество — это способность выхода за пределы себя и за пределы данного мира. Другими словами, творчество — это *приращение бытия*, пролагающее для человека новое понимание мира. И значит — его путь.

Список литературы:

- 1 Иконникова А.В. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: «Искусство», 1971.
- 2 Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.
- 3 Мастера искусств об искусстве. Т. 3. С. 124.
- 4 Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. М., 1968.
- 5 Арнхейм Р. В параболах солнечного света. СПб., 2012.
- 6 Турчин В.С. Приблизительность как артистический прием. Опыт В. Кандинского // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008.
- 7 Sweeney J. J. Miro // Art News Annual. P., 1954.
- 8 Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005.
- 9 Катрин де Зегер не пугает красота искусства // TANR (The Art Newspaper Russia). 2012, № 7.
- 10 Садекова С. Сменив идеологию, парижский салон искусства дизайна набирает популярность // TANR, 2013, № 2.

Ключевые слова: эстетика, философия искусства, архетип, пластическое мышление, метафора, метонимия, экспрессионизм, реализм, художник, психология творчества.

Беспалов Олег Валентинович
кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник
Отдела теории искусства и эстетики, Институт теории
и истории изобразительных искусств РАО, Москва
bepalov.o@merlion.ru

Keywords: aesthetics, philosophy of art, archetype, plasticity concept, metaphor, metonymy, expressionism, realism, artist, psychology of creativity.

Bespalov Oleg V.
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
bepalov.o@merlion.ru

БЕСПАЛОВ О. В.

Архетипы пластического мышления

Автор анализирует феномен пластического мышления в разных искусствах, рассматривая его в контексте понятий метафоры и метонимии. Значительное внимание уделено пластическому мышлению экспрессионизма. Автор полагает, что экспрессионизм начала XX века можно рассматривать как частный случай стиля, опирающегося на «работу» сознания с метафорой. Художникам-экспрессионистам свойственно «проблематизировать» и «деформировать» все мотивы. Также подробно рассматривается специфика реалистического пластического мышления. Реалистическое вообще выступает как способ восприятия мира художником и предполагает, что реалистична даже субъективность художника, то есть его мысли, переживания, представления. В отличие от экспрессиониста художник-реалист нацелен в своем творческом процессе не на преобразование мира, а на его отображение в той или иной мере.

BESPALOV OLEG V.

The Archetypes of the Plasticity Concept

The author analyzes the phenomenon of plasticity in various arts, discussing it in the context of metaphor and metonymy. Considerable attention is paid to the plasticity concept of expressionism. The author supposes that the expressionism of the early twentieth century can be regarded as a special case of style, based on the “work” of consciousness with metaphor. Artists-expressionists tend to “problematize” and “deform” all the motives. The specificity of realistic plasticity concept is also considered in detail. Realistic generally acts as a way of perception of the world by the artist, and assumes that even the subjectivity of the artist—his thoughts, experiences, views—is realistic. In contrast to the expressionist realist artist tries not to transform the world in the creative process, but to depict it in one way or another.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ: ВОЗМОЖНАЯ ТИПОЛОГИЯ

Под пластическим мышлением художника (или пластическим чувством) мы подразумеваем дорефлексивную основу его творчества. Пластическое мышление сродни музыкальному — т.е. внеязыковому, досмысловому. И если говорить о живописи, то можно констатировать, что пластика воспринимается в ней не только глазами, но вообще всем организмом, «гештальтно». То есть какая-то линия или какое-то цветовое пятно вызывает ассоциации, но именно не вербальные, не сознательные ассоциации, а какие-то архитектурные, ассоциации на психофизическом или соматическом уровне. Можно сказать, что пластика — дорефлексивный организующий принцип, под который подстраиваются все остальные, более частные художественные средства.

При этом определенное пластическое чувство присуще конкретной личности художника, личность выражает себя в своем пластическом мышлении. У нее есть пластические, психологические установки (может быть, даже и бессознательные), которые наверняка участвуют в отборе материала и его качества для произведения. Художник примеряет его на себя — исходя из своих каких-то очень внутренних установок, своего «пластического инстинкта». И таким образом — пластически мыслит. В пластике можно усматривать различные типы пластического мышления. Или лучше даже их называть архетипами. И это как раз и есть те самые принципы реализации внутренних предпочтений художника.

Какая же возможна минимальная типология на уровне пластического мышления? Для ее выявления мы можем провести параллель между пластическим и начальным языковым мышлением. Первоэлементы языкового мышления такие же, как и пластического, — еще пред-смысловые. И располагаются они на том же уровне сознания, что и первоэлементы пластического мышления. Можно провести аналогию между структурами языкового и структурами пластического мышления.

А в языковом мышлении человеческое внимание привлекают прежде всего такие формообразующие ходы, такие тропы, как метафора и метонимия, которые перерастают в типы языкового сознания.

Пример движения языкового сознания по пути метафоры или метонимии можно привести такой: ассоциация облака с пухом в первом варианте и облака с дождем — во втором. В случае метафоры речь идет о внешнем сходстве двух совсем разных сущностей — облака и клочка пуха, здесь и происходит перенос смысла по сходству. А во втором случае мысль метонимиста движется по пути сопоставления сосуществующих в реальном пространстве (и этим близких друг другу по сущности) понятий. Облако «соседствует» с дождем, оно «приводит» дождь с собой, «обещает» его, «несет» его в себе, но оно не похоже на дождь. В таком случае происходит перенос смысла по смежности — по «рядомрасположенности», «рядомположенности», а переноса по сходству никакого нет.

Свой пример приводит Н.Д. Арутюнова в статье о метафоре [1, с. 31] — это фрагмент из И. Ильфа и Е. Петрова. *«Читали про конференцию по разоружению? — обращался один пикейный жилет к другому пикейному жилету. — Выступление графа Бернстрофа? — Бернстроф — это голова... — отвечал спрошенный жилет... — Что вы скажете насчет Сноудена? — Я скажу вам откровенно, — отвечала панاما, — Сноудену пальца в рот не клади... Пикейные жилеты поднимали плечи»*. В приведенном фрагменте метонимии (*пикейные жилеты, жилет, панاما*) употреблены в роли идентифицирующей — называют персонажей по «смежным» с ними предметам («пикейные жилеты» — не потому, что похожи на жилеты, а потому, что одеты в них). А метафора (*голова*), напротив, стоит в предикате, она характеризует некоего человека как думающего, умного — он способен думать, как человеческая «голова», в этом смысле он именно похож на голову.

Если метафора направлена на постоянное преобразование действительности, изобретение нового, то метонимический тип познания предлагает способ сообщения, связанный с опознанием. То есть метонимия называет уже известное, опознает известную связь между понятиями, между реалиями.

Опознание ведомого и встреча с неведомым — важнейший контраст и в истории мысли, и в истории искусства: метонимия словно бы соперничает все время с метафорой, то доминируя, то уступая ей. И в каждом конкретном человеческом сознании, как правило, тоже верх берет один из этих типов языкового мышления⁽¹⁾.

Пластическое мышление (как мышление тоже истоковое, пред-концептное) тоже может двигаться по таким же разным смысловым линиям — по оси метафоры (порождения нового, несуществующего) или по оси метонимии (бережного, деликатного отображения уже существующего). Пластическая метафора и метонимия — это способы выражаться и в пластике тоже.

Метафорический тип познания можно назвать «эвристическим», в то время как метонимия представляет другой тип пластического мышления или чувства художников — связанный с деликатным (или реалистическим!) отображением действительности.

Метонимия, таким образом, проявляется в ярко выраженном миметическом искусстве — более всего в реализме, но даже и в им-

прессионизме. Последний, например, имеет метонимическую тягу к как можно более честной фиксации окружающего мира (метонимия вообще склонна к гладкости, плавности, она естественна, миметична). А метафора сильна, например, в немецком экспрессионизме: здесь метафорическое начало выражено очень отчетливо (при этом у художников других направлений такого сильного доминирования одного из начал, видимо, не обнаружить).

Обе эти доминанты просматриваются в разных исторических стилях, по крайней мере, это характерно для новейшего времени: в его пластике присутствуют и метонимия (миметизм), и метафора («эвристика»). Возможно, метафору как архетип пластического мышления и стоит назвать эвристикой, то есть методом, противоположным метонимизму-реализму. Чтобы этим развести его с метафорой как с тропом. То, что тропы, в том числе и метафоры, вообще элементы метафоричности, используются и тем, и другим вектором мышления — это, конечно, очевидно. В построении художественного образа реализм никогда «не очистится» от метафорического. А метафорическое — от фигуративного, реалистического. Любое произведение метафорично — ведь оно использует разные виды иносказания, опосредованности.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ КАК ПЛАСТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА

Теперь посмотрим, как метафорическое пластическое мышление проявляет себя в экспрессионизме (точнее, в немецком экспрессионизме первых десятилетий XX века). Думается, что именно экспрессионизм занимается тотальным метафорированием. Можно предположить, что в глубинной основе зыбкого единства художников экспрессионизма лежит метафорическое мировидение и мироощущение, «метафорическая» самоидентификация и творческая установка.

Экспрессионизм начала XX века можно рассматривать как частный случай стиля, опирающегося на «работу» сознания с метафорой в отношении всех элементов и уровней этой живописи.

Художник-импрессионист (метонимист в нашей версии) линейно связан с миром, приближает и максимально «онастоящивает» его. В это же время художник-экспрессионист «альтернативно» связан с миром, как бы готов его все время *опротестовывать*.

(1) О природе языковой метафоры и сопутствующего ей тропа — метонимии, об их коренном различии пишет лингвист Роман Якобсон. См.: Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110—132. Глубинное различие между этими двумя тропами он связывает с двумя типами афазии (нарушения организации речи) у людей. Для каждого языкового знака лингвистика находит два вида применяемых к нему операций: *комбинации* и *селекции* (отборы). Эти две операции — отбор слов и их комбинирование — и выстраивают человеческую речь. В случае расстройства одной из них у человека возникает соответствующий тип афазии. Больной с расстройством комбинирования не может составлять связанные предложения, но хорошо ассоциирует — заменяет отдельные слова на подобные, строит метафоры. Наоборот, больной с расстройством селективной функции строит фразы, но не способен к метафорированию, то есть находит между словами только метонимические связи — по смежности. У здорового же человека таких откровенных «неспособностей» к этим операциям нет, но все равно в его мышлении в большей или меньшей степени доминирует один из этих двух типов языковых операций — и, соответственно, человек оказывается более склонным к метафорическому или к метонимическому типу языкового мышления.

Экспрессионист чувствует себя создателем абсолютно нового (мы говорили об эвристике), движется вне канонов. «Канон» — слово, не подходящее для экспрессионизма. Когда говорят, что экспрессионисты хотят будто «миновать» форму, то под формой подразумевается метонимическая логическая связанность мотивов на картине. Они хотят «проблематизировать» все мотивы, «деформировать» их. Деформация в данном случае оказывается одной из форм пластического мышления.

Именно поэтому линию и цвет из реальности художник-экспрессионист заменяет всегда на какую-то другую линию и другой цвет. Так что, например, небо у него становится зеленым, а деревья красными. **Он настроен** на постоянную подстановку альтернатив реальности (и природной, и культурно-социальной) не из реального времени и пространства. «Стилевая тенденция» экспрессионизма — это тенденция мыслить аналогиями, например, подстановками других цветов и линий, а не метонимическими прямыми сообщениями, мыслить в вертикали метафоры, а не в горизонтали реального времени.

Экспрессионист хочет «деформировать» линию, форму, которая уходит от в основном мягких округлых природных линий к острым и напряженным, созвучным внутренним переживаниям человека. В экспрессионизме доминирует чистый цвет, которого нет в реальности. Чистый цвет подменяет реальный. Уходят свет и светотень — все это делает изображение предельно условным. Экспрессионист стремится сопоставить несопоставимое, соизмерить несоизмеримое — и тем самым породить метафору.

Импрессионизм, предшествующий экспрессионизму (и оппонирующий ему), ищет честный *контекст*: старается запечатлеть действительность максимально близко к действительному положению дел, максимально непредвзято и при этом, не упустив из реальности ее сущностной характеристики, упускаемой предшественниками, — ее текучести. То есть формально импрессиониста можно назвать и реалистом, и натуралистом, и художником преимущественно «миметическим». Мимесис и есть способ сообщения и познания, связанный с опознанием, подразумевающий прежде всего отношение смежности, метонимии.

В противоположность этому, экспрессионист, как уже говорилось, наоборот, хочет от реальности известной совершить рывок в неведомое,

открыть новые реальности и миры. В этом плане экспрессионизм наследует скорее постимпрессионизму.

Постимпрессионисты стремились расширить импрессионистическую систему, стараясь создать максимально обобщенные и целостные образы-впечатления мира. Они меняют сверхзадачу: нужно не просто уметь передавать быстроизменяющиеся состояния природы и городской среды, а стремиться отобразить процессы, имеющие длительный характер. Постимпрессионист стремится к познанию и отображению проявлений *вневременного* в реальный мир.

От отображения природы, от метонимического действия, от отображения сообщений он делает шаг к сотворению самостоятельного образа, самостоятельной сущности. То есть как бы абстрагируется от реальности и этим делает шаг к метафоре. И эта метафора пока еще «земная». Экспрессионист же ставит перед собой сверхзадачу — довести метафору до грани ее понимания. Только так, по его убеждению, можно сотворить новый мир.

Показательным может стать сравнение пейзажей импрессиониста, постимпрессиониста, экспрессиониста. О чем нам говорят своими пластическими средствами «Завтрак на траве» К. Моне, «Гора святой Виктории» Сезанна, «Северное море» Хеккеля? Первый стремится насущный мир нам явить (это метонимия), второй — из этого насущного мира «выпарить» прообраз насущных миров (создать метафору синтезирующую, обобщающую), третий — увидеть другой мир, открыть существование *ненасущных* миров (построить метафору, деформирующую реальность). Пейзаж Хеккеля представляет собой как бы взгляд сверху (как часто бывает, кстати, и у Ван Гога). У Сезанна тоже представлен взгляд с расстояния. И еще неизвестно, чей это взгляд, человека или Бога, природы, вечности. У импрессиониста же мы получаем взгляд рядом стоящего наблюдателя (отношение смежности), *точно* человека — и в этом «слишком человеческом» экспрессионизм в импрессионизме усматривает даже атрибут натурализма.

Система постимпрессионизма все-таки тоже уже отсылает к метафорическим модуляциям. Сезанн, например, по многу раз моделирует одну и ту же геометрическую форму во многих вариантах одних и тех же пейзажей. Сезанн как художник, возможно, стоит выше художников «Моста» (объединения немецких экспрессионистов начала XX века),

но они его наследники и роднит их с Сезанном посыл к метафоре. Наследники, однако, с добавкой трагизма: «безнадежно одинокие», к Богу рвущиеся «через проволочные заграждения законов природы» (по выражению Воррингера). Как пишут искусствоведы, такое искусство кричит вместе с человеком и может делать это даже беззвучно: «У Нольде же или Шиле, например, под «expression» следовало понимать состояние медитации или беззвучные корчи души; крик затаенной рефлексии художника, реализуемый в основном средствами формы, то есть цвета и линейно-композиционных приемов» [2, с. 12]. Но искусство это не только кричит, но и устремляется от метонимии (благополучия связной смежности мироощущения) к поиску нового, к метафоре. Просто в рывке экспрессионистов к этому пространству больше драматизма и местами даже экзальтации, чем в медленном, но неумолимом сезанновском погружении в метафору.

Итак, художником-экспрессионистом движет неустанное намеренное преобразование, преображение реального мира. Если изображается, например, линия, исполняющая роль контура обнаженного женского тела, то вместо прихотливых, мягких и плавных переходов на картине экспрессиониста зритель увидит обязательно что-то иное, искажение в какую-нибудь из сторон: или жесткое спрямление и упрощение ее формы, или, наоборот, сильное «иссечение» самого этого контура.

Примеры спрямлений и упрощений находим, например, в изображениях обнаженных моделей Карла Шмидта-Ротлуфа. На картинах «Обнаженные в дюнах» или «Обнаженная на пляже» тела женщин напоминают скорее иероглифы, состоящие из прямых и углов, нежели реальные фигуры. При этом в последнем случае фигура-иероглиф еще и жестко-схематично отрезана от других фигур на полотне. Или «Девушка за туалетом», где женская фигура очерчена тремя грубоватыми контурами, но, вопреки этому, смотрится довольно гармонично.

Эрнст Кирхнер на картине «Обнаженная в шляпе» тоже пользуется упрощенными по отношению к реальности линиями для изображения женского тела. Правда, фигура девушки вся сплошь состоит из гладких гиперболических и параболических — и упрощенная геометрия такого рода придает легкость «звучанию» полотна — в противоположность угловатым иероглифам Шмидта-Ротлуфа. Из этих плавных и выдержанных геометрических линий, положенных на сочный синий фон, состоят

плечи, груди, контур лица, овалы шляпы. Скольжение глаза по ним завершается остановкой на изящно оброненной вниз кисти руки, очерченной опять же геометрически упрощенно — прямыми линиями. Еще пример из Кирхнера — «Обнаженная с зеркалом и мужчиной». Здесь части тела женщины сами по себе кажутся грубовато вырезанными из дерева, но при этом они изящно нанизываются на строгую иглу позвоночника.

Следом за кирхнеровской легкостью мы можем встретить другой по качеству вариант упрощенной геометрии контура женского тела — у Отто Мюллера на картине «Двое в притоне». Мы видим, наоборот, утяжеляющую подстановку иных метафорических форм. Женское тело здесь напоминает даже элемент декоративного орнамента из-за спрямления его контуров: тяжелый ромб бедер снизу, «хлипкий» параллелограмм туловища, остроугольники локтя и подбородка. Эта пластическая метафора передает тяжесть существования на соматическом уровне — еще до проникновения в сюжетные и идеологические смыслы картины.

Обратный вариант упрощению — с сильным «иссечением» самого контура человеческого тела — нам предоставляют обнаженные модели Эгона Шиле — и женские, и мужские («Скорчившаяся обнаженная», «Борющийся»). Иссечение контура сопровождается и расчленением тел на гипертрофированно диспропорциональные части, будто соединенные шарнирами. Такая непереносимость деформаций реальности связана с тем, что художник ставит перед собой задачу для любого элемента найти подстановку из альтернатив, имеющихся в языке, которым он пользуется — в данном случае из языка живописного.

То же самое проделывает экспрессионист и с цветом: подставляет на место цвета, кажущегося реальным, замещающий цвет, подобный по позиции, но смещенный относительно исходного по значению. Чаще всего замена идет на более яркие тональности, нежели природные, но возможны и наоборот — переходы к более тусклым цветам. Можно сравнить, например, море у Макса Пехштайна на триптихе «Палау» (первый вариант) и море у Эмиля Нольде («Тропическое солнце», «Море вечером», второй вариант).

Или цвет неба на двух картинах Эриха Хеккеля «Ветряная мельница в Дангасте» (первый) и «Гавань в Штральзунде» (второй). Небо на картине «Ветряная мельница...» своей хоть и воздушной, но

тяжестью почти выдавливает из картины то, что находится под ним на земле (кроме, быть может, воздушных лопастей самой мельницы) — благодаря своему ярко-синему сиянию. А в «Гавани...» это же небо напитывается примесью серых, грязноватых тонов и само словно растворяется среди остальных элементов композиции.

Это и есть главный принцип экспрессионизма: уйти от прямого контекста реальности за счет разнообразных метафорических подстановок. А на самом деле обратить наше внимание на то богатство, которое содержится в отличном от реального пространства линейного времени — пространстве *возможного*.

Если мы возьмем работы Кирхнера «Сидящая обнаженная», «Обнаженная в шляпе» или «Автопортрет с моноклем» Шмидта-Ротлуфа, то увидим, что в них происходит разрыв спокойной метонимии за счет помещения локального цветового пятна в контрастный по цвету контур. Тот же разрыв мы видим и в берлинских уличных пейзажах Кирхнера: заостренные и изломанные силуэты и фигуры плюс вычитываемая из изображений метафора: люди — большие беспокойные птицы, их конечности — как длинные острые крылья, человек превращен в «иночеловеческое» существо. Здесь у Кирхнера как раз весьма драматично встречаются и взаимодействуют пластическая и содержательная драматургии. Экспрессионизм пусть и не всегда успешен в создании метафоры, но при этом преуспевает в разрушении метонимии.

Еще деталь экспрессионистического стиля: лишение пространства визуальной глубины, обычной даже еще для Ван Гога. Теперь оно намечается цветовыми плоскостями контрастных тонов, условно взаимодействующими друг с другом. Это можно сказать про многие полотна немецких экспрессионистов первого поколения. Например, про «Причесывающуюся» того же Кирхнера и даже про его знаменитый «Автопортрет в солдатской форме», на котором видны по большому счету только три плоскости: на одной изображен сам художник, на второй — обнаженная женщина, и слева расположилась плоскость красных тонов задника. Метонимическое единое пространство развалено здесь на отдельные плоскости. Если импрессионизм стремится видеть так, как на самом деле видит человеческий глаз (а не так, как человек себе представляет, как он на самом деле видит), то экспрессионизм «верное видение» (правильную метонимическую

комбинаторность) разрушает, переносит человека из видимого в невидимое, в ассоциативность, в мир метафоры.

Второе поколение немецкого экспрессионизма (1920–30-е гг.) явило переход скорее к экспрессивному реализму: история, таким образом, качнулась по обыкновению в обратную сторону, в сторону метонимии. Отто Дикс напоминает своими «коллажными» композициями о кубистических приемах, предметы подбираются по принципу смысловой и сюжетной связности-смежности (например, сюжетом войны). Его «Игроки в скат» благодаря этой коллажности кажутся даже прообразом дизайна современных компьютерных квестов, и это символизирует собой обратную тягу к метонимическому мировосприятию⁽²⁾.

Как уже упоминалось, цвета экспрессионизма имеют прямое назначение — служить созданию метафоры. Например, очень функциональны в этом плане желтый («Сидящая обнаженная» Кирхнера) и красный («Спящий Пехштайн» Хеккеля, «Усадьба в Дангасте» Шмидт-Ротлуфа). У этих цветов оказывается выше и доля в самой этой живописи, нежели в природе, в метонимической реальности, и намного больше становится назначений — семантических отсылок. На картине «Спящий Пехштайн» все залито томатной истомой солоновато-горького вкуса — это ощущается также соматически. Морковные ступни, линии лица — кажутся тоже солоновато-горькими, от всего явно веет ощущением непокоя. Но при этом не чувствуется и никакого драматизма, никакой опасности. Обычное ощущение протекания жизни. На картине Шмидта-Ротлуфа «Усадьба в Дангасте» мы встречаем то же назначение красного цвета: нужно показать, что жизнь все время пульсирует; нет, в ней нет какой-то особой эксцентрики, зато есть биение пульса. Для этого вводится еще и контраст красного с синим.

Почти все экспрессионисты довольно равнодушны к сюжету и литературному контексту в искусстве, что, конечно, неудивительно — раз речь идет о контексте. У них фигуративный мир размыт и раскачан в разные стороны: люди, дома, деревья. Особенно «штормит» всех

(2) Кстати, Р. Якобсон как раз и причислял кубистов к приверженцам метонимического мышления.

на пейзажах Шмидта-Ротлуфа, как, например, на картине «Дома ночью». Здесь будто использована оптика набежавшей слезы: все размылось и закачалось. Все сбитые в стаю стена к стене долговязые дома вдруг растворились и поплыли, превратившись в сновидение.

Ярким признаком экспрессионизма можно назвать монументализм в передаче обыденных деталей. Этому способствует подход экспрессионистов к выбору подстановок, которые должны заместить природные формы и цвета: они предпочитают все более яркое (все те же желтые, алые, ярко-синие и зеленые цвета) и укрупненное (фигуры людей, например, часто почти выпирают из их полотен). Причем, если говорить об обыденности (которая, конечно, для экспрессиониста знаменует благополучную смежность, действующую метонимию и потому должна быть опротестована), то абстрактный экспрессионизм с помощью метафоры напрочь отказывается от нее, в то время как фигуративный экспрессионизм «монументализирует» ее путем «подстановки» такой «необыденной» формы, разрушая контекст обыденности пафосом.

Например, обыденность рыбацкой работы у Пехштайна («Рыбацкая лодка») «монументализируется» какой-то почти «завораживающей» точкой зрения автора, взглядом из неудобной, невообразимой точки. Обычно художники так не глядят. Глаз художника подобрался к лодке совсем близко, разглядывает ее словно под микроскопом. Выбран максимальный зум, максимальное предельное увеличение. Из-за чего обрезаны даже края лодки и фигуры рыбаков. Глаз смотрит почти из самой лодки, и все-таки сверху, словно автор попал в эту качку вместе с рыбаками, но все равно возвышается над ними. Словно бы это он сам и качнул лодку в правую сторону несколько мгновений назад — на правах сотворившего эту картину художника.

Заканчивая сверку экспрессионистических приемов с тем, что, как представляется, происходит при работе художника, мыслящего метафорически, заметим, что и в экспрессионизме, как в любом проявлении искусства, есть явления, готовые к побегу из одного типа пластического мышления к другому. Между монументальностью фигуративного экспрессионизма и иномирностью абстрактного искусства располагается, например, Эмиль Нольде. Его «Тропическое солнце» — это практически бело-серо-охристая композиция

в духе Кандинского, но еще немного задержавшаяся в реальности (огненный круг и блик его отражения намекают на это).

Сейчас элементы поэтики экспрессионизма уже представляются традиционными, нормативными, а в экспрессионистские десятилетия они были скорее провокационными, ускользающими от точных дефиниций. Поэтика экспрессионизма всегда была как бы «не в фокусе», так как границы между конвенциональностью (сообщением) и игрой с ней (кодом) все время смещались. Характерны слова поэта-экспрессиониста И. Голля: «Экспрессионизм — это окраска души, которая для «техников литературы» до сих пор не поддавалась химическому анализу и поэтому не имеет имени» [3, с. 13]. Дело в том, что техники привыкли иметь дело с наличным, то есть сообщением, а экспрессионизм — с претворением, с ускользающим возможным. Поэтому метафора и может стать одним из имен для этой «химии».

ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В РЕАЛИЗМЕ

Как мы уже замечали, метонимическое пластическое мышление отсылает к реалистическому пластическому мышлению, ведь номинативная функция метонимии — назвать нечто и сохранить. Что же это такое, пластическое мышление в реализме? Как его можно понимать?

Метафора уже использовалась для обозначения одного из векторов движения той самой субъективности художника, которая связана и с тем, как именно он пластически мыслит. Реалистический вектор — это еще один из способов самореализации этой субъективности, способов пластически мыслить. Эти векторы, метафорический и реалистический (метонимический) не то чтобы противостоят друг другу, но они различны.

Ну и главное, что реализм как антитеза метафоризма-эвристики, реалистическое вообще, выступает как способ восприятия мира художником и предполагает, что *реалистична даже субъективность художника* (например, мысли, переживания, идеи, представления). Художник-реалист хочет все-таки не преобразования мира (как экспрессионист-метафорист), а его отображения в той или иной мере. Такой реализм виден даже в наклоне женской головы у Боттичелли («Весна», «Рождение Венеры») или у Тициана («Цыганская

Мадонна»). Вот об этой пластике деликатного отображения мира и идет речь в подлинном реализме.

Ну а в реальности эти типы (эвристический и реалистический) смешиваются у художников. Оба эти типа могут содержаться не только в мышлении художников одного отдельного течения, не только в мышлении одного художника, но и даже в одном произведении (но это не мешает этим типам — как составным кирпичикам пластики — существовать в принципе, сочетаясь при этом в реальном искусстве). Именно вот эти конкретные «смеси пластик» и следует искать в реальных произведениях.

Если говорить конкретно о реализме, то мы можем почувствовать, какой это сложный и затратный для художника тип творчества, тип мышления, воплощающийся в искусстве, если обратимся к отрывку, а именно к началу одного из рассказов Владимира Набокова («Уста к устам»). Он описывает писательскую кухню некоего, скажем так, посредственного писателя (тот занят работой над фрагментом своего романа).

«Еще рыдали скрипки, исполняя как будто гимн страсти и любви, но уже Ирина и взволнованный Долинин быстро направлялись к выходу из театра. Их манила весенняя ночь, манила тайна, которая напряженно встала между ними. Сердца их дрожали в унисон.

— Дайте мне ваш номер от гардеробной вешалки, — промолвил Долинин (вычеркнуто).

— Позвольте, я достану вашу шляпку и манто (вычеркнуто).

— Позвольте, — промолвил Долинин, — я достану ваши вещи (между “ваши” и “вещи” вставлено “и свои”). Долинин подошел к гардеробу и, предъявив номерок (переделано: “оба номерка”) ...

Тут Илья Борисович задумался. Неловко, неловко замешкать у гардероба. Только что был вдохновенный порыв, вспышка любви между одиноким, пожилым Долининым и случайной соседкой по ложе, девушкой в черном; они решили бежать из театра, подальше от мундиров и декольте. Впереди мерещился автору Купеческий или Царский сад, акации, обрывы, звездная ночь. Автору не терпелось дорваться вместе с героями до этой звездной ночи. Однако надо было получить вещи, а это нарушало эффект. Илья Борисович перечел написанное, надул щеки, уставился на хрустальный шар пресс-папье и, подумав, решил пожертвовать эффектом ради правдоподобия. Это

оказалось нелегко. Талант у него был чисто лирический, природа и переживания давались удивительно просто, но зато он плохо справлялся с житейскими подробностями, как например открывание и закрывание дверей или рукопожатия, когда в комнате много действующих лиц и один или двое здороваются со многими. При этом Илья Борисович постоянно воевал с местоимениями, например, с «она», которое норовило заменять не только героиню, но и сумочку или там кушетку, а потому, чтобы не повторять имени собственного, приходилось говорить «молодая девушка» или «его собеседница», хотя никакой беседы и не происходило. Писание было для Ильи Борисовича неравной борьбой с предметами первой необходимости; предметы роскоши казались гораздо покладистее, но, впрочем, и они подчас артачились, застревали, мешали свободе движений, — и теперь, тяжело покончив с возней у гардероба и готовясь героя разделить тростью, Илья Борисович чистосердечно радовался блеску ее массивного набалдашника и, увы, не предчувствовал, какой к нему иск предъявит эта дорогая трость, как мучительно потребует она упоминания, когда Долинин, ощущая в руках гибкое молодое тело, будет переносить Ирину через весенний ручей»⁽³⁾.

На деле произведение Ильи Борисовича — и есть реализм в прозе. И на примере этого произведения мы видим, насколько это тяжелый тип мышления и способ творчества и какими рисками он изобилует. Он требует особой скрупулезности, ответственности перед реальностью, но при этом и тонкости вкуса и таланта, умения точного сокращения. Отсутствие таланта превращает это произведение сразу в графоманию, наполняет его сором и пошлостью. Необходим тщательный отбор предоставляемого реальностью огромного массива материала и при этом высочайшая деликатность. Реализм действительно — искусство деликатного отображения реальности.

Деликатность отображения прочитывается как **эстетическая** природа реалистического искусства, как важнейшая **реалистическая ценность**. И кстати, эта деликатность во многом способствует появлению у реалистических авторов *имперсонального* вектора (над

(3) Набоков В. Уста к устам. // Владимир Набоков. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Издательство «Правда», 1990, Т. 4, С. 427—438.

этим, например, даже в XIX веке так старательно работают Флобер и Чехов) и связанного с этим явного проявления эпического начала. В изначальной системе родов литературы эпос (в отличие от драмы и лирики) подразумевает наличие именно деиндивидуализированного авторского начала.

Самыми знаменитыми эпосами в истории признаны поэмы Гомера, и тут очень показательными становятся знаменитые фрагменты из «Илиады». Один из них — описание Щита Ахилла, выкованного за одну ночь Гефестом. Описание указывает, что щит имеет центр с небольшим возвышением, символизирующим земную твердь, имевшую, по мнению древних, форму щита. На щите Гефест изобразил землю, небо, звезды, море, солнце, серебристый месяц, ну и многочисленные эпизоды городской и сельской жизни в придачу. Это и есть метонимическое мышление в творчестве — когда к земле по смежности дописывается все, что ее окружает в реальности. Второй эпизод, тоже представляющий древнее эпическое метонимическое мышление — это долгое представление бесконечного списка кораблей, на которых выступает к Трое греческая армия, с перечислением всех участвующих в походе племен, их начальников и поселений, которые они представляют.

Но, вообще говоря, сопоставление эпического и реалистического начал, их близость и формы присутствия друг в друге в конкретных произведениях (в том числе и живописных) — это целая отдельная тема для исследования. И к эпосу в качестве таких же родственников реализма могут добавиться и роман как литературный жанр, и мистерия, сама по себе и как театральный жанр.

А так, между прочим, и сам Набоков оказывается, несмотря на весь его сарказм по поводу возни своего героя-писателя у гардероба, тем же реалистом. Но обладающим даром превращения этого отображения действительности в произведение искусства.

Таковыми же талантливыми метонимистами-реалистами оказываются и Лев Толстой (который, следуя принципу смежности, часто отклоняется от фабулы к обстановке, а от персонажей переходит к пространственно-временному фону), и Чехов, и Бунин, и даже Булгаков. Тогда как целый ряд писателей не идут таким трудным путем, предпочитая получить в свои руки большую свободу от действительности в языке: это и Андрей Белый, и Мандельштам

в их прозе, и Мариенгоф, и Борис Виан, и Газданов. Они жертвуют разными реальностями ради метафорической игры, ради эвристики. Получается, что метафоризм нас удивляет, но реализм завораживает. Каждый выбирает, что из этого ему ближе.

В поэзии, как кажется, начиная с века модерна, реалистическое начало (бывшее в избытке у поколения Пушкина и его наследников) пропадает совсем, уступая пространство стиха метафоре.

И при этом мы видим, как общепризнанный модернист, один из классиков прозы XX века, Марсель Пруст оказывается метонимистом, являя субъективную реальность авторского Я. Особенно рядом с эвристикой Джойса или метафорическим языком Фолкнера. У Пруста это, скажем так, **«неочевидная»** форма реализма». Как пишет Пруст в «Обретенном времени», «только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя, узнать, как другой видит вселенную; она совсем другая и не схожа с нашей, пейзажи этой вселенной будут нам столь же неведомы, что и ландшафты Луны. Благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть только один — единственный, наш собственный мир, видим мир множественный. Сколько существует самобытных художников, столько и миров открыто нашему взгляду, миров более отличных друг от друга, чем те, что развертываются в бесконечности космоса...» [4, с. 68]. Искусство по Прусту позволяет субъективную реальность авторского Я реализовать — в пространстве объективном, доступном множеству других Я. И здесь же среди великой прозы XX века мы встречаем «странный» реализм Кафки, субъективно-притчевый, опять же неочевидный. Мы говорили о том, что метафорически-эвристическое и метонимически-реалистическое пластические чувства в совсем чистом виде встречаются не так часто. Но достаточно редко появляются художники или писатели, у которых один из этих типов выделить как доминирующий совсем проблематично. Кафка, похоже, относится к таковым. Его завораживающий стиль все время словно раздваивается.

Возможно, это идет от главных мотивов его прозы. Например, мотива безнадежности и надежды, который довольно явно провоцирует избирание именно такого — хоть словесного — но стремящегося стать внесловесным языка. Кафка понимает, что то, что называется словом «надежда», в реальности никогда не переживается человеком

именно как надежда. Надежде сопутствуют и сомнение, и отчаяние, и страх, это намного сложнее и больше, чем просто надежда.

Он старается перевести читателя в более реальное пространство переживаний. От надежды к тому, что происходит в душе человека в ситуации надежды на самом деле, — он и мучает его бесконечно, выстраивая «страшную» надежду, которая присутствует до конца в самой абсолютной катастрофе, устраивая настоящий цугцванг для человека. Надежда Кафки страшна, потому что продлевает ужасное, потому что не является таковой — собственно надеждой. Это случается с героями романов «Процесс» и «Замок», рассказов («Превращение»). Эта страшная надежда и заставляет нас «тревожно бродить вокруг непонимания», оживляет нас, она намного точнее отражает внутреннюю жизнь человека. Литература способна выявить реальность, точнее, не выявить, а отослать к ней (выявить значит в любом случае ошибиться), если она строится особым образом. Так, как у Кафки — безнадежно размыто, раздвоено, несфокусированно (а физически произведения еще и незавершенны, слабоинтерпретируемы и т.д.).

В искусстве Кафки — примеры удивительных аллегорий, символов, мистической выдумки. Но при этом нам никак не удается эти символы и иносказания уложить в себя безболезненно и окончательно — в виде мысли или обобщения. Результат все время колеблется в нерешительности между разными полюсами — одиночества и закона, молчания и обыденной речи. И беспокойство, рождаемое его текстами, оказывается гораздо более глубоким, нежели обеспокоенность просто судьбой его отдельных героев. А достигает этого Кафка за счет двойственности самого языка или стиля. То, что он хочет поведать, отсылается, в конечном счете, к «внелитературной» истине, «внесловному» пространству, но принуждено быть передано через слово. Для этого на монотонный, почти усыпляющий реалистический язык накладывается вся эта размывающая метафорика смыслов, их абсурдность.

Кафка хотел в конце жизни, чтобы все им написанное было уничтожено, и это символично — все его творчество и доказывало невозможность письма о главном, и в этом же доказательстве это главное вдруг проявлялось. «Его мысль не находит укрытия в обобщениях, но... она не совершенно одинока, ибо говорит об этом одиночестве... она не вне закона, так как изгнание, с которым она примиряется

в конечном итоге, и есть ее закон» [5, с. 58]. От этой двойственности кафкианского письма и ощущение его «молчаливости»: оно что-то нам лепечет, что-то очень важное, отчаянное, но само же и понимает, что словами не помочь этому отчаянию, потому словно умолкает, не разрешается ничем, оставляет нас растревоженными на полуслове. Таков один из редких примеров синтеза реалистической и метафорической пластики в рамках одного индивидуального стиля одного из художников слова.

Итак, реализм, еще раз повторимся, — это внутренняя установка автора (художника), такой тип художественного (пластического) сознания (не просто метода), который утверждает: я хочу показать мир таким, какой он есть, а не каким-то иным, как хочет это сделать «метафорист». В реализме связи живые приветствуются, а не оспариваются. И даже сущность классического реализма XIX века состояла прежде всего не в социально-критическом пафосе, а в широком освоении *живых связей* человека с его близким окружением, «микросредой» в национальном, эпохальном, сословном, просто местном проявлении. «Реализм (в отличие от романтизма с его мощной “байронической ветвью”) склонен не к возвышению и идеализации героя, отчужденного от реальности, отпавшего от мира и ему надменно противостоящего, сколько к критике (и весьма суровой) уединенности его сознания. Действительность осознавалась писателями-реалистами как властно требующая от человека *ответственной причастности ей*» [6, с. 362].

Интересно в этом контексте сравнение ролей читателя или зрителя в романтизме и реализме. В романтизме — это сотворчество с автором. В реализме — другая форма сопереживания. Это форма, которая подразумевает со стороны читателя позицию высокой восприимчивости к откровениям экзистенциального содержания. Так что реализм оказывается также близким и к экзистенциализму. Поэтому Кафка возникает неслучайно в наших исследованиях по реализму. И можно, видимо, даже рассматривать в этом контексте экзистенциализм как самореализацию реалистического пластического начала с большим градусом метафоричности, экзальтированности при передаче этой самой реальности.

В отношении живописи реализм усматривается традиционно и вполне очевидно в произведениях разных школ XIX века: в англий-

ской фигуративной живописи, французской школе (Курбе, Милле, Домье), в русской школе (Репин, Суриков, Васнецов), немецкой (Адольф фон Менцель), американской школах (Томас Икинс). Но в связи с пониманием реалистического языка как типа мышления, направленного на деликатное, бережное отображение действительности, реалистическое пластическое мышление обнаруживается и у художников времен модернизма, в том числе в России.

Мы говорили, что еще импрессионизм старался запечатлеть действительность максимально близко к действительному положению дел, максимально непредвзято, и при этом не упустив из реальности ее сущностной характеристики — текучести. Классика так понято-го импрессионизма — это «Завтрак на траве» Клода Моне или его многочисленные «Стога сена» и «Руанские соборы», в бесконечности изображений которых так щедро отобразилась реалистическая щепетильность автора. Мы говорили, что импрессиониста можно назвать и реалистом, и натуралистом, и, в общем, «миметическим» художником, и, то есть «метонимическим». Импрессионизм стремится явить нам мир (проявляя метонимическое пластическое мышление). У импрессиониста мы обнаруживаем взгляд рядом стоящего наблюдателя (в чем и выражается метонимическое отношение смежности между предметами и между предметом и художником). И это взгляд «деликатного» реалиста, который является взглядом человека-хранителя действительности.

Среди русских художников начала XX века есть и «очевидные» реалисты (такие как Серов, Коровин, Серебрякова), но есть и те художники, которых можно назвать, так скажем, «внутренними» (речь о реальности субъективности автора) или «неочевидными» реалистами. Приведем некоторые примеры.

Из художников этой поры уделим сначала некоторое время такому мастеру, как Кузьма Петров-Водкин, который анонсирует фактически «сезанистскую» программу: восстановление самой сущности живописи — вещественности цвета и формы. Предмет искусства, пишет он, это бытие природы в цвете и формах. «Наросшая» над природой культурная оболочка — то, что мешает современному художнику. А стремится вернуть в искусство он то, что не является производным от культуротворчества — свободные природные формы, напитанные свободными, не нагруженными условными смыслами цветами (очи-

ститься от цветовых архетипов-штампов, композиционно вырваться из традиционной статичности).

Во что же такая «неореалистическая», «сезанистская» позиция художника выливается в реальном творчестве? Возьмем его «веселые» натюрморты («Утренний натюрморт», «Розовый натюрморт. Ветка яблони», «Натюрморт с самоваром»), в которых всегда присутствуют веселые солнечные лучи, отраженные в стеклянной и металлической посуде. В них во всем — в кисти, в красках, в цветах — присутствует влияние модернистского авангарда. Но при этом, во всем же чувствуется деликатность отображения реалий, предметов, атмосферы — во всем чувствуется «неочевидный реализм». Можно, наверное, сказать, что у Петрова-Водкина присутствует деликатность реализма на полотне при признаках модернизма «в кисти», в то время как, например, у Сальвадора Дали, у сюрреалистов вообще, при «реалистичной» «кисти», в способе передачи мира присутствует метафорическое преобразование.

Петров-Водкин подобно импрессионистам, работающим тоже как бы в стиле неочевидного реализма, передает реальность, сохраняя ее текучесть, ее жизнь во времени. Реальность не просто пространственную, а пространственно-временную. Натюрморт вообще жанр достаточно устойчивый к протеканию времени. Но в «Утреннем натюрморте» словно бы течет реальное время. Помимо всепроникающей воздушной среды (свежего, ласкового утреннего света), в создании единого эмоционального целого участвует сквозящий во всем внутренний динамизм, создаваемый резкими пересекающимися диагоналями, через одни предметы восходящими, через другие — нисходящими. Причем движение все-таки заключено не столько во внешних, видимых перемещениях фигур, предметов, сколько во внутреннем, хоть и почти невесомом, но напряжении линий и осей в картине. Даже во взгляде собаки чувствуется ожидание и легкий укор за это ожидание, адресованный человеку, — она тоже живет уже немного в следующем моменте, то есть в реально протекающем времени.

В этом динамизме как раз заключена реальность субъективности художника, накладываемая на собственно реальность предметов и природы. Эта индивидуальная особенность проявляется и в других работах Петрова-Водкина, особенно в тех, где он использует

необычную, как бы сферическую перспективу, тоже создающую авторскую динамику. При этом Петров-Водкин всегда внутренне дистанцировался от авангарда и чувствовал себя плывущим против течения, но реалистичность его субъективности все-таки прорывалась в его картины в виде таких метафорических (эвристических) по сути «ингредиентов», как движение в натюрморте.

Еще одним метафорическим элементом при общем реалистическом устремлении у Петрова-Водкина становится так называемая «сферическая» перспектива (использованная в его главной картине «Купание красного коня» и в других картинах — таких как, например, «Мать»). Она словно бы предлагает вниманию зрителя передвинуться из материи картины на такую стадию ее восприятия, на которой воспринимаемое уже синтезируется в сознании зрителя в итоговый образ — не так важно в общем случае, в какой. Центральные фигуры выдвинуты к зрителю, объемны. Периферия располагается ближе к плоскости картины, ограничивается тесным пространством, превращающимся в среду (часто в картинах встречаются резкие перепады объемных поверхностей — тоже искривленных сферически) — происходит как бы ввинчивание в «пространство сознания» зрителя. Который вынужден поэтому воспринимать не само плотно — вместе ли, или по частям и снова вместе, — а собирать уже в сознании отдельные фрагменты воспринятого. Всеми средствами самое главное передвигается из материального, внешне-формального во внутреннее. В этом присутствует авторский метафоризм, который устраняет из процесса восприятия привычные зрителю первые «культуро-производные» шаги восприятия, в чем и видит свою задачу художник.

Если же говорить о самой картине «Купание красного коня», то она отличается от многих реалистических картин, написанных на эту тему в начале XX века (например, прекрасным «очевидным» реалистом Аркадием Пластовым), вышеуказанными композиционными особенностями. Но также и каким-то всепронизывающим экзистенциальным замиранием, присутствующим в картине. Задний план словно представляет нам вечный жизненный круговорот от горестей и испытаний к утешению и покою: не прекращающееся обращение рыжего коня в белого и обратно. Этот план, как театральный задник, служит важнейшим контекстным фоном для

центральных фигур картины. Последние вырываются из этого круговорота на первый план и замирают в трепете: что же будет с утонченным юношей-всадником и пылающим конем дальше? Не известно, в какую сторону двинутся они, испытание или успокоение ждет того или другого. И зритель замирает, участвуя во вселенском ожидании. Так эта картина и вспоминается нам дальше — как вечный вопрос без ответа: что же будет дальше со всеми нами? Сам художник был признателен поэту Рюрику Ивневу за такую стихотворную трактовку картины: «Я слышу шепот душ, измученных в горении... И, юноша, твой плач на огненном коне...»

Если говорить о других интересных художниках времени модерна, можно вспомнить Павла Кузнецова. В период «Голубой розы» у него видим полностью символистско-метафорический подход к живописи, эвристическое пластическое чувство. А потом, в период написания азиатских степных пейзажей, встречаем совсем другое. На этих пейзажах, несмотря на условность фигуративности, все равно все посвящено исключительно деликатному отображению реальности, и потому на этих картинах всегда «овца и юрта остаются овцой и юртой», не неся никаких иных смыслов, и даже мираж в степи — только кому-то привидевшийся мираж (то ли кому-то из этих женщин, спящих в кошаре, то ли случайному путнику, может, самому художнику), без всякой иной символики. Эпизоды из повседневной жизни киргизов на картинах Павла Кузнецова сравнивают с библейскими сценами. Такой «мистериальный» неопрIMITивизм у художника, становление которого пришлось на расцвет «Голубой розы», удивительным образом сближает его с живописью художников «Бубнового валета», которые в свое время вступали в стилистическую полемику с метафоризмом голуборозовцев.

Говоря о последних, можем заметить, что искусство прямого действия Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой (вообще художников «Бубнового валета») — это и есть прямая реакция на те же самые предметы и реалии окружающего мира в чистом виде. Фигуративность хоть и проблематизируется здесь, но не теряет своей очевидности, персонажи («Автопортрет с лилиями» Гончаровой в Третьяковке, например) и предметы (натюрморт «Шампанское и розы» Ларионова, Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков, Пушкинский музей) остаются собой. И у Гончаровой, и у Ларионова

живопись там и тут «снабжается» метафорическими ходами, но, по сути, их пластическое видение остается реалистическим.

И даже про Матисса — одного из отцов всего европейского живописного модернизма XX века (заметно повлиявшего и на тех русских художников, о которых шла речь выше) — можно сказать, что, несмотря на его радостное фантазирование, на культ «первичных художественных инстинктов», его письмо тоже наделено некой деликатностью, непровокативностью, неагрессивностью, хотя традиционно Матисс считается предтечей метафорики экспрессионистов. Зал с картинами Матисса в Пушкинском (в Галерее искусства стран Европы и Америки XIX–XX вв.) с натюрмортами, живописными интерьерами, со знаменитыми «Золотыми рыбками» — место отдохновения для любого глаза, в том числе и настроенного сугубо реалистически. Матисс действительно «движется к безмятежности через упрощение идей и средств». Его фантазирование — это не метафорика-эвристика, это изысканная игра вокруг никуда не исчезающих реальных форм.

Вообще же говоря, широко понимаемый реализм, такой, как мы его описываем, свойственен всему Новому времени. Можно согласиться с тем, что он доминирует в эту эпоху. И если выше в качестве первых примеров реалистической пластики мы приводим женские фигуры Боттичелли или Тициана, то это совсем не случайно: первые образцы именно такого отображения мира в живописи появляются в их время: время ренессанса интереса к земной жизни и к человеку, ее проживающему. Время больших мастеров такого деликатного отображения этих составляющих мироздания: Боттичелли и Леонардо, Рафаэля и Тициана, Дюрера и Питера Брейгеля Старшего.

И все-таки последний выделяется и в таком ряду имен уже упоминавшейся раздвоенностью (свойственной тому же Кафке) — между пластическим реалистическим языком и между присутствующими практически на каждом его полотне элементами эвристики, особого авторского преломления реального мира, которые увязываются с метафоризмом. Самое большое собрание картин Питера Брейгеля находится в Венском Музее истории искусств, в отдельном зале, окруженном залами с картинами других знаменитых художников фламандско-голландской и немецкой живописи этой эпохи. И в этом зале у зрителя обязательно появляется ощущение прерывания ка-

кого-то более-менее гладкого, связного временного хода истории живописи. В брейгелевские, на первый взгляд, реалистические пейзажи, жанровые зарисовки из крестьянской жизни, притчевые полотна все время примешивается какая-то «метафорическая чертовщинка».

Одно из самых знаменитых полотен Питера Брейгеля, в том числе и благодаря его важному появлению в знаменитом «Солярисе» Андрея Тарковского, «Охотники на снегу» — одно из пяти сохранившихся полотен из позднего цикла художника, посвященного разным временам года и разным месяцам внутри этих времен. Почему эта картина появляется в фильме? Возможно, из-за особой «космической» точки зрения, которую Брейгель дарит зрителю, давая ему возможность парить над землей, становиться обитателем мира без границ, ощущать единство всего человеческого рода и того, что обитает на земле. И при этом Брейгель не пропускает ни одной мельчайшей подробности — он являет космос, но в котором есть место всему самому малому, столь нуждающемуся во внимании.

В фильме тоже присутствует «космический» взгляд на весь мир — и родной для землян, и мир вымышленный. Тарковский сделал символом нашей цивилизации картину с обыденным, ничем не примечательным сюжетом: зимний день, деревня, охотники возвращаются домой. И замороженный зритель безоговорочно ощущает точность режиссерского выбора. Удивительна такая органичность присутствия полотна, написанного в XVI в., в визуальном кинематографическом ряду второй половины XX в.

И дело здесь скорее всего в том, что, да, Брейгель пишет мир сверху (и не только в этом пейзаже). Но при этом подвергает это пространство еще и неким преобразованиям, чему помогает тип композиционного построения, совмещающего панорамное изображение с резким перспективным сокращением. Зритель, вслед за художником, смотрит на землю с большой высоты: так видит мир парящая в небе птица или человек, поднявшийся на высокую вершину. В то же время художник помещает зрителя за спиной у охотников, то есть на небольшой возвышенности, спускающейся к запруде. Увидеть отсюда всю долину вроде бы невозможно, но в мире Брейгеля властвуют свои, «метафорические» по отношению к привычной перспективе законы.

Если дальше анализировать композицию картины с точки зрения перспективы, то получается так, что мы не находим в «Охотниках» безупречно правильных перспективных построений: среди заснеженных крыш, проглядывающих за стволами деревьев, нет ни одной прямой линии, крыши слегка вогнуты, как вогнуто и все пространство картины. Кажется, что брейгелевский пейзаж едва заметно деформирован, как будто написан на внутренней поверхности огромной чаши, поэтому он магнетически «втягивает» взгляд зрителя — и поэтому возникает волшебный эффект нашего участия в происходящем.

Основная диагональ, идущая снизу слева, от охотников на холме, направо вверх к пейзажу, вбирающему в себя множество будто происходящих здесь и всегда, как в рождественской зимней мистерии, мини-сценок, будто упирается в дно этой чаши и рассеивается на множество других линий: контуры заснеженных островерхих крыш, очертания пологих холмов и крутых горных склонов. Художник плавно совмещает ближний и дальний планы, поэтому у нас и возникает ощущение всеохватного простора: пространство, открывающееся нам, явственно ощущается как часть бесконечного целого.

Вся композиция картины подчинена общей цели — увести нас за край земли, за горизонт — за пределы этого мира и этой реальности, в конце концов. С помощью такого лукавого взгляда, словно подсмеивающегося над привычками нашего восприятия, с помощью такой метафорической организации пространства Брейгель нас все время разыгрывает, по-доброму, все время успокаивая там и тут вкрапленным в полотно человеческим теплом. Все в мире очень необычно, говорит он, но все будет хорошо: пожар потушат, птица преодолеет земное притяжение и взлетит высоко, люди на коньках и без них будут всегда заполнять эти пространства — ледяные и снежные, и серое небо будет все так же спокойно и обнадеживающе проглядывать сквозь чуть заснеженные тончайшие ветви деревьев. От этого присутствия человеческого и природного тепла и мягкости все время кажется, что зимний пейзаж вот-вот оживет: зазвучат голоса конькобежцев, хрустнет снег под ногой охотника, залает собака.

Критиками подмечено, что Брейгель в своих более поздних работах уходит все дальше «от использования методов выражения, присущих словесным искусствам — театральному действию и литературе, в своей специфике чуждых изобразительному искусству»

[7, с. 198]. Брейгель пишет менее напористо и агрессивно, но более прямо и неприкрыто, изображая жизненные явления. Скептицизма по отношению к человеческой природе остается все меньше, отражение мира становится непосредственным, реальным.

Да, люди на полотне кажутся крошечными, художник намеренно подчеркивает этот контраст. И тем не менее пространство брейгелевской картины соразмерно человеку. Человек мал, но ни в коем случае не ничтожен — ведь его повседневные заботы и радости сопряжены с заботами живой природы, с никогда не прерываемой сменой времен года. Кстати, если увеличить практически любой небольшой фрагмент картины, то можно получить вполне самостоятельную новую картину, новый мир — и в этом тоже заложен некий брейгелевский метафоризм, некое высшее трюкачество. Действительно, «Брейгель умел не только интересоваться людьми, но в отдельных случаях и отдавать им глубоко затаенную в его душе *нежность*» [7, с. 67]. В этом притягательность и «Охотников на снегу», здесь геометрия, четкая поначалу, исчезает в глубине картины, и человеческое там истончается, становится таким притягательно-ускользающим.

Метафоризм присущ Брейгелю-реалисту во многих других картинах. Его «крестьянские» зарисовки (танец, свадьба) очень фактурны (массивные фигуры, сгорбленные спины, грубые одежды), люди на них двигаются несколько утрированно, но очень по-земному. И все-таки они и здесь напоминают скорее персонажей театрализованных представлений, реалистическое начало опять приправляется лукавой сумасшедшиной взглядом художника.

Как и в случае знаменитых брейгелевских «Слепых». Линия рисунка вроде бы взята из смеховой культуры, но здесь, конечно, не до смеха. Персонажи действительно «терпящие», и здесь важна длительность, пребывание в этом моменте времени. Пока они терпят крушение, у нас есть время, чтобы замереть в сострадании. Метафоричность и состоит в этой остановке времени. Здесь во всем, в композиции, в тонах — неизбывная печаль — но есть утешение и очищение, всегда приносимые нам Питером Брейгелем.

В других видах искусства — во вроде бы авангардных формах мы можем наблюдать тот же «неочевидный» реализм. Например, все то же кино Тарковского. Его длинный кадр (по три-четыре минуты каждый!) сам по себе приближает нас к восприятию действительности

человеком в повседневности. И эта реалистическая пластика парадоксально сохраняется у него в монтажных стыках, которые должны вроде бы разрушать ткань реальности. И так же значительно для Тарковского пейзажно-натюрмортное восприятие, видение мира. Например, натюрморт в начальных сценах Соляриса, — с остывшим чаем в чашке, мокрым яблоком и осой, не улетающей от яблока, несмотря на барабаниющие по столу капли дождя, — весь сочитается реальностью. Эта натюрмортность — конечно, признак реалистического пластического чувства.

И еще один нюанс хотелось бы отметить, связанный с реалистическим пластическим чувством. Возможно, реализм единственный (благодаря своей деликатности) способ творчества, направленный на *восстановление внутренних сил человека*, формирование его защитной реакции. В истории искусства реализм зарекомендовал себя как наиболее лояльный, неагрессивный по отношению к воспринимаемой действительности способ воспроизведения, учитывающий ее естество.

От этого позыва реализма на восстановление человеческих сил — и присутствие *идиллического* фермента в произведениях реалистов. Так, В.Е. Хализев на примере чеховского «Вишневого сада» связывает идиллическое начало с «присутствием в извечно несовершенной, исполненной разладов и противоречий реальности неких “зон” (очагов) гармонии, единения людей, их взаимной расположенности, “распахнутости” навстречу друг другу» [8, с. 369–388]. Идиллические ценности в составе человеческого существования неотъемлемы. При их отсутствии жизнь неминуемо склоняется в сторону хаоса, к тупикам тотального отчуждения от реальности, к безысходному мраку.

Поэтому очень важным оказывается разведение таких понятий, таких человеческих вариантов мировосприятия, как реализм и пантрагизм. В последнем присутствует скорее уже даже натурализм, натуральная трактовка происходящего: здесь оголенно воспринимается реальность страданий, смертей, потерь — эта реальность куда более натуральна, нежели художественна. Таким образом, из этого сравнения становится понятно, что реализм в искусстве — посвящен как бы не совсем чистой реальности.

Тут присутствует идиллическое, отделяющее реализм от натурализма, дающее ему иные, именно *ненатуралистические* корни. Идиллическое (это, наверное, и есть идеальное, но привнесенное

уже в конкретную ткань реалистического произведения) является как раз элементом, предназначенным в реализме для восстановления человеческих сил. И в подлинно реалистическом искусстве (как у Чехова) нормальные, поистине человеческие отношения — это не только нечто должное и желанное, но и (пусть и не сполна) *осуществляемое*. В этой осуществимости идиллического (а может, и идеального) скрывается самая суть реализма в искусстве.

Поэтому идиллический фермент должен присутствовать и в реалистической живописи в каком-то виде, и он там присутствует: взять тот же «Утренний натюрморт» Петрова-Водкина или Серова с той же «Девочкой с персиками». Вся загадка реализма, возможно, в том и состоит, что без любви он невозможен.

Список литературы:

- 1 Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
- 2 Маркин Ю.П. Экспрессионизм. Живопись. Графика. М.: АСТ, 2004.
- 3 Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. М-во образования Рос. Федерации, Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т иностр. яз. УрГПУ. Екатеринбург, 2004.
- 4 Ж. Делез. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999.
- 5 Бланио М. От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998.
- 6 Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999.
- 7 Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М.: Искусство, 1983.
- 8 Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005.

КРЮЧКОВА В. А.

Изобразительная форма в фильмах французской «НОВОЙ ВОЛНЫ».

Пластика кадра — пластичность сюжета

В данной статье рассматривается эстетика режиссеров французского кино Жан-Люка Годара, Жана Риветта, Эрика Ромера, Франсуа Трюффо и др. Автор обращает особое внимание на влияние Синематеки и круга журнала «Кайе дю синема» на формирование художественного вкуса, пристрастия к киноцитатам и культа визуальной достоверности у представителей «новой волны». Воссоздается атмосфера эстетического переворота и техника съемочного процесса, анализируется специфика языка и видения мира. В статье говорится о роли элементов интервью в художественной материи фильма и об установке на открытые финалы, о невозможности традиционно строить сюжет и подводить итоги ввиду незавершенности самого жизненного процесса. Метод режиссеров «новой волны» напоминает коллаж в тех случаях, когда «вырезка» (découpage) из действительности прямо внедряется в кинопоток. Но более часты иные решения: жизнь незаметно, словно обходя режиссера, прокрадывается в его мизансцену. Тогда сливаются в единстве две реальности — стихийная, рожденная вне режиссерской воли, и реальность индивидуального творчества.

Ключевые слова: кинематограф, эстетика, новая волна, Синематека, Кайе дю синема, достоверность, режиссура, натурные съемки, декупаж, цитата.

Крючкова Валентина Александровна (1939—2018) доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела зарубежного искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва

KRUTCHKOVA VALENTINA A.

Visual Form In the Films
Of the French New Wave

Plasticity of the frame—plasticity of the plot

The film aesthetics of the French cinema directors Jean-Luc Godard, Jean Rivette, Eric Rohmer, Francois Truffaut, etc. is discussed in the article. The author pays special attention to the influence of the Cinematheque and of the circle of the magazine "Cahiers du cinéma" on the formation of the New wave artistic taste, the addiction to visual quoting and attraction to visual naturalism. The atmosphere of aesthetic revolution and the filming technique are described, the specificity of language and vision of the world is analyzed. The article deals with the role of interview elements in the artistic matter of the film and the commitment to the open finals, the impossibility to create a traditional story and to make a generalization because of the incompleteness of the life process. The method of the New wave directing resembles a collage in cases where "clipping" (découpage) actually embedded in the film aesthetics. But other decisions are more frequent: life imperceptibly, as if bypassing the director, sneaks into his mise en scene. Then two realities merge into the indivisible integrity—spontaneous, born out of directorial will, and reality of individual creativity.

Keywords: cinema, aesthetics, New wave, Cinematheque, Cahiers du cinéma, directing, location shooting, decoupage, quotation.

Krutchkova Valentina A. (1939–2008)
Doctor of Arts, Chief Researcher of the Foreign Art Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow

*Каждый образ, каждое движение
укрепляли мое убеждение
в скрытом родстве
художника и кинематографиста*
Жак Риветт

«Новая волна» влилась во французское кино своеобразно и неожиданно, взбаламутив устоявшиеся нормы «французского качества». В конце 1950-х годов вышло почти одновременно несколько фильмов, снятых молодыми кинокритиками, сотрудничавшими с журналом *Cahiers du cinema*: «Красавчик Серж» и «Кузены» Клода Шаброля (1959), «400 ударов» Франсуа Трюффо (1959), «Моя ночь у Мод» Эрика Ромера (1959), «На последнем дыхании» (1959) и «Маленький солдат» (1960) Жан-Люка Годара, «Милашки» Шаброля (1960), «Стреляйте в пианиста» Трюффо (1960), «Париж принадлежит нам» Жака Риветта (1960). Бурление «новой волны» быстро набирало мощь, в частности за счет притока сил «со стороны» — группы, получившей название «Левый берег» (Ален Рене, Аньес Варда, Жан Руш, Жак Деми, Луи Маль). Вскоре волна разлилась в сильное течение, пошатнувшее устои «поэтического кино» с его ведущим сценаристом Жаком Превером (режиссеры Марсель Карне, Жак Фейдер, Жан Виго, Анри-Жорж Клузо, Жюльен Дювивье, Жак Беккер).

Редакция журнала «Кайе» стала для молодых критиков своего рода клубом, где они вместе с умным кинокритиком Андре Базеном обсуждали фильмы, искали принципы нового кинематографа. На первых порах они дружно стремились к одному — к правде жизни, передаче ее реального обличья. Казалось бы, такая программа не

могла находиться в остром противостоянии программе поэтического реализма, также стремившегося к правдивому отображению действительности. И в самом деле, среди «идолов», избранных кружком «Кайе дю синема», значились имена великого мастера неореализма Роберто Росселини, Робера Брессона, с его предельно строгой, аскетичной манерой описания жизни, Жака Беккера, работавшего ранее ассистентом у Жана Ренуара, и, конечно, самого Жана Ренуара, как художника отстраненно-объективного, стремившегося к «изъятию» собственной личности из «самодвижения» экранных событий. (Ренуар даже говорил, что «режиссер должен притвориться, что он спит».)

Зачинатели «новой волны» полагали, что реализм кинематографа задан изначально его фотографическими свойствами, которые исключают субъективность, разоблачают позерскую фальшь. Годар говорил (и в «Маленьком солдате» герой повторяет эти слова): «Фотография — правда, а кинематограф — это правда 24 кадра в секунду». Так называемая поэтичность, привнесенная сценарием и усиленная актерской игрой, эффектами света, выстроенными в павильоне декорациями — все эти ухищрения «мастерства» вылезали на первый план, обнаруживая в искусности искусственность, то есть подделку под реальность, профессионально сотворенный обман. Изобретенные эффекты воздействовали на эмоции зрителя, но при этом маскировали реальность. Франсуа Трюффо, имевший репутацию ведущего критика «Кайе», писал: «Для меня кино — искусство прозаическое. Абсолютно. Надо снимать прекрасное, но как бы ненароком, просто так. <...> Поэзия буквально выводит меня из состояния равновесия. <...> Я люблю кинематограф за его прозаизм, за то, что это искусство намека, оно не откровенно и таит от нас не меньше, чем показывает. Общая черта моих любимых режиссеров, то, что объединяет их, — это скромность» [3, с. 186]. Именно своей простотой, естественностью, отсутствием лирического нажима пленяли фильмы таких американских режиссеров, как Альфред Хичкок, Говард Хоукс, Орсон Уэллс, Джон Форд, Николс Рей.

Французские режиссеры новой генерации были фактически самоучками — синефилами, у которых ребяческая страсть к кинозрелищам (их детские годы пришлись на время оккупации) перешла в глубокое увлечение кинематографом, его языком. В те времена отсутствия киношкол профессии режиссера обучались «на практике», то есть путем

ассистирования, ученического сотрудничества с крупным мастером. Но начинатели «новой волны» не проходили этих университетов. Профессиональные знания, умения они фактически получили в Синемаотеке, основанной в 1936 году Анри Ланглуа: умный, тренированный на просмотрах глаз извлекал из истории кино методы работы, приемы, из которых складывалось искусство режиссуры.

Отнюдь не был посторонним и их опыт работы кинокритиками, более того — возможно, он стал решающим. Позднее Годар признавался, что критика для него стала «дебютом в кинописме. Писать означало делать фильм. Это было нашим открытием, и оно предшествовало режиссерской работе, а не проистекало из нее» [8, с. 12]. В том же интервью Годар говорил об Андре Базене, основателе журнала и авторитетном наставнике своих молодых сотрудников: «Базен был кинематографистом, который не делал фильмов, но создавал кино в разговорах о нем, подобно разносчику слухов» [8, с. 11].

Этот скачок от критических рассуждений сразу к кинопроизводству не должен казаться неправдоподобным. При обсуждении фильмов, различных способов их построения, стилистических нюансов, в сознании вольно или невольно складывался собственный проект кинематографа, почти готовый план его реализации. Оставалось только, собрав группу и взяв камеру в руки, отснять возможные версии концептуальной конструкции, развить ее в разных направлениях. У англо-японского писателя Исигуро Кадзуо есть замечательный рассказ о двух виолончелистах. Тибор, молодой и успешно концертирующий музыкант, встречает женщину, которая представляется известной своей виртуозностью виолончелисткой и предлагает дать ему уроки, чтобы довести его игру до совершенства. Уроки, с замечательными результатами, проходят в виде устных наставлений, без демонстраций на инструменте. В конце выясняется, что Элоиза отказалась обучаться игре на виолончели еще в детстве, поскольку знала о своем великом даре и хотела сохранить его в целостности, не погубить чужими вторжениями. Она была действительно гениальной музыкантшей, осуществлявшей свою гениальность в мысли, в полной сохранности от внешнего мира.

«Все мы в “Кайе” видели себя будущими режиссерами, — вспоминал Годар. — Писание уже заключало в себе способ создания фильма, ведь различие между письмом и режиссурой лишь количественное,

но не качественное» [9, с. 171]. И неудивительно, что самородки «новой волны», не имея за плечами опыта практического «музирования», стали сразу создавать выдающиеся фильмы, рождавшиеся, как Афина из головы Зевса — готовыми во всех деталях, со всеми необходимыми достижениями.

Однако и приемы, найденные мастерами сформировавшегося в 1930-е годы поэтического реализма, должны были убедительно представить реального человека в реальной социальной среде, с ее мрачной атмосферой и трагическими предчувствиями. Неслучайно некоторые критики того времени рассматривали это направление как стадию натурализма, продолжившую линию Золя и Флобера в новых условиях. Найденная ими стилистика вполне отвечала задачам изображения человека в существующих условиях и не казалась современникам претенциозным эстетством. Однако со временем повторяющиеся приемы, сюжетные ходы, стилевая манера непременно выходят на первый план, застывают в назойливой картинности, и следующее поколение художников стремится избавиться от искусственных клише. Полемика «новой волны» с поэтическим реализмом весьма сходна со спором о правде и правдоподобию в теории классицистского театра, где стремление к миметической законченности стимулировало выработку правил, которые, совершенствуясь, привели к обратному эффекту — исчезала непосредственность жизненных проявлений, иллюзия распадалась под воздействием жесткой конструкции [7].

Так что же такое годаровская «правда, представленная 24 раза в секунду»? Как освободить фильм от любых условностей, неизбежно ставящих преграду свободному течению жизни? Несомненно, наиболее верный, очевидный отпечаток реальности дадут документальные съемки, проведенные без вмешательства режиссера, без поправок на «выразительность» кадра. Направление «новой волны» развивалось в тесном взаимодействии с синема верите (*cinéma vérité*) — мощным течением документального кино, самым названием отсылавшим к своим истокам — «Киноправде» Дзиги Вертова. Некоторые режиссеры переходили от документального к игровому кино.

Сближение двух направлений было настолько плотным, что подчас трудно провести между ними границу. Фильмы Жана Руша («Я, негр», 1958; «Хроника одного лета», 1961), Алена Рене («Статуи тоже умирают», 1953; «Ночь и туман», 1955; «Песнь о стироле», 1958),

Криса Маркера («Взлетная полоса», 1962; «Прекрасный май», 1963) далеко отходят от задач простого информирования зрителя. Фильмы-эссе, с их особой интонацией, точно найденной формой, проблемным содержанием, включаются в пространство кинематографа как новый его вид, вызывающий эмоциональный и интеллектуальный отклик зрителя. Человек часто оставался за кадром, в иных случаях входил в него как безгласная натура. Но были фильмы, в которых режиссер опрашивал людей, оторвав их от повседневных занятий. Сейчас интервью в документальных фильмах стали привычными, но и малоинтересными по причине банальности вопросов и ожидаемого автоматизма бездумных ответов. В «Хронике одного лета» Жана Руша (1960), в «Площади Республики» Луи Маля (1974) выхваченные из толпы люди в коротких интервью предстают как личности — мгновенно промелькнувшие и оставившие по себе загадку.

В «Кайе» восхищались созданиями синема верите. Годар, Ромер, Трюффо, Шаброль давали на них восторженные рецензии, часто упоминали в своих статьях как образцы правдивости, раскрывающие новые грани жизни. Но дело не только в этом. Ведь документальное кино может быть абсолютно безгласным и создаваться без сценария, по ходу появления самого материала. И это значит, что содержание фильма может определяться не словесным путем, не литературным «бэкграундом», но путем визуальным. Речь шла не о стилизации образа, не о его насыщении экспрессией или декоративностью, а просто о кинозаписи, аналогичной языковому письму. Эрик Ромер, оспаривая в «Кайе дю синема» представление о кино как искусстве движения, настаивал на том, что его важнейшее качество — пространство: «Пространство, по всей видимости, является генерализованной и сущностной формой его [кино] восприятия, поскольку кино — зрительное искусство. Поэтому произведения, которые обычно относят к чистому кино — фильмы, называемые авангардными — сопрягаются, главным образом, с проблемами пластической экспрессии, с поисками «кинопластики» жеста». (Кстати, в «Кайе дю синема» Ромер публиковался под своим подлинным именем Мориса Шерера [14, с. 41].) При этом, по утверждению автора, речь идет не просто об организации внутрикадрового пространства, но о тотальном пространстве, охватывающем весь фильм, то есть об изначальной широте киномышления. Ромер говорит о «неком

ощущении пространства, которое не следует путать с видением образа или просто с визуальным восприятием» [14, с. 41]. Режиссеру следует создавать фильм как некий мир, развертывающийся по определенным линиям замысленной им пространственной сферы.

Годар мыслил фильм как самостийный поток образов, вырывающийся из-под вербального контроля, смысывающий на своем пути конструкции сценария. Такое происходит потому, что кино вырастает из зрительного начала и, если и не обходится без слов, то использует их лишь как вспомогательный, уточняющий материал. В фильмах лучших мастеров, Гриффита, например, по сути, нет сюжета или он утоплен в изобразительном континууме: «Само название “Сломанные цветы” показывает, что это не рассказ, а картина (*tableau*)» [9, с. 14]. И Годар соглашается с Шабролем, утверждавшим, что в кино важно не сообщение (*message*), а видение (*vision*).

Даже Хичкок, этот мастер триллера, представлялся Годару не рассказчиком увлекательных историй, а, в первую очередь, живописцем. «Даже Трюффо, — с сожалением отмечает Годар, — расспрашивает его о темах, о сценариях. Но я, в конце концов, понял, что он был творцом форм, художником. И о нем следует говорить как о Тинторетто, а не только о сценарии, саспенсе или религии. <...> Часто я спрашиваю себя, какие планы фильмов запоминаются. От его фильмов в памяти остаются планы объектов или пейзажа, мельницы, ключа, стакана с молоком» [9, с. 16].

Изобразительная сигнификация отличается от вербальной неопределенностью, размытостью значений, но именно это качество, открытое для разных прочтений, отпускающее на свободу собственное мышление и воображение зрителя, особенно ценилось в кругах молодых режиссеров. В фильме «Безумный Пьеро» Годар вкладывает в уста героя цитату из Эли Фора, где искусствовед говорит, что Веласкес в период зрелости писал не предметы, а промежутки между ними, то есть некие пространственные сгустки, колеблющиеся под воздействием толчков атмосферы и подвижных объектов: «Он бродил вокруг объектов, погруженных в воздушную и сумеречную среду, в фонах затененных или прозрачных он с удивлением обнаруживал трепет цветов, который становился незримым центром его молчаливой симфонии. Ему ничего не нужно было от мира, кроме этих загадочных, непрерывных взаимопроникновений форм и тонов.

<...> Пространство царит. Воздушные волны словно скользят по поверхностям, испуская зримые эманации, очерчивающие и моделирующие их» [6, с. 124–125]. Пьеро произносит свой цитатный монолог в меняющихся сценах, в разных ситуациях, и последняя его часть звучит в пустоте затемненного кадра, словно авторский голос, высказывающий эстетическое кредо.

Фильмы «новой волны» чаруют представшей в них средой — природной, сельской, но чаще всего городской. Поразительны виды Парижа — наполненные движением, увиденные с разных позиций — сверху, широкими панорамами, снизу, неподвижной камерой, перед которой движутся толпы людей, из окна мчащегося автомобиля, когда мелькания проносящихся мимо зданий, деревьев, афиш почти сливаются в абстракцию; наконец, с плеча оператора, который преследует свой объект с дрожащей, подскакивающей в руках камерой. Технические усовершенствования — более легкая съемочная и звукозаписывающая аппаратура, пленка высокой чувствительности, объектив с переменным фокусным расстоянием и высокой разрешающей способностью — позволили внести эти новшества, преобразившие язык и художественный строй кинематографа. Мастером киносъемки, приближенной к естественному видению, был оператор Рауль Кутар, постоянно сотрудничавший с режиссерами «новой волны». Декорации строились в исключительных случаях — почти все, включая жилые интерьеры, снималось на натуре. Тесные комнатухи послевоенной Франции принуждали операторов к почти акробатической изощренности: им приходилось работать, свисая через подоконник, удерживаться на крыше несущегося автомобиля, вести плавные панорамы из неустойчивых положений, с опасных вершин высоких зданий, деревьев. Кроме того, недостаточное финансирование вынуждало не только обходиться без декораций, костюмов, дорогого реквизита, но и требовало быстроты работы, предельного сокращения съемочных дней. Годар успевал создать полнометражный фильм за 2–4 недели, включая работу над сценарием и монтаж.

Все эти стесняющие ограничения, равно как и преимущества технических новинок, привели к созданию новой эстетики кино. Съемочный процесс как будто ускользал из-под власти режиссерской воли, фильм складывался сам собой, саморазвивался — из множества «документальных» эпизодов, из фрагментов реального окружения, из

«посторонних» элементов, вставших в рамку кадра, из небрежностей спешки, неминуемой при малом бюджете. Однако все эти особенности, как будто вынужденные внешними обстоятельствами, удивительным образом совпадали с намерениями молодых режиссеров, которые сумели сотворить на этой малой площадке, из скудного материала кино своей мечты. И не зря оно получило название «авторского». Режиссер в этом нейтральном, суженном пространстве стал не просто организатором мизансцен, но автором, сочинителем фильма.

Вошедшее в обиход этой группы понятие «авторская политика» точно определяло роль постановщика как единоличного творца. При отсутствии декораций, при заниженной роли сценария (иногда при полном его отсутствии), при отказе от кинозвезд, режиссер получил огромную свободу, стал фактически единственным распорядителем фильма. Художник был больше не нужен, актер, часто непрофессиональный, обычно не «работал над ролью», постигая характер персонажа, но лишь выполнял указания режиссера, то есть работал под его диктовку. Сценарий лишь намечался в общих чертах; диалоги, жесты, действия находились по ходу съемок. Появилось выражение «камера-стило», то есть процесс создания фильма приравнялся к литературному письму, к быстрым зарисовкам с натуры. С отказом от преднамеренности, с работой на ходу появился элемент импровизационности, как будто невозможный в тяжеловесном и многолюдном процессе кинопроизводства.

Притом что фильм оказался в руках одного человека, изображение стало главным средством киновысказывания, его языком. Светочувствительная пленка — очевидность, несомненность свидетельства, предъявляющего точный отпечаток внешнего мира («24 слова правды в секунду»). Но человек середины XX века хорошо понимал, что эта правда — иллюзия, сотворенная хитроумным техническим изобретением и личным видением управляющего им человека. Сама прозрачность пленки, хранящей светотеневую проекцию реальности, выдает иллюзорность запечатленного на ней светового фантома. Но этот «недостаток» для меткого, хорошо тренированного глаза выходцев из «Кайе» представал достоинством, поскольку двойственность изображения, его «ложная правдивость» открывали новые творческие возможности, о которых едва ли догадывалось предшествующее поколение кинематографистов.

Годар говорил в одном из интервью: «Будучи критиком, я представлял себя создателем фильма. Сегодня же я все еще вижу себя критиком и в определенном смысле являюсь им — даже в большей мере, чем прежде. Вместо того, чтобы писать критические статьи, я делаю фильм, но критическое измерение подспудно присутствует в нем» [9, с. 171]. И в самом деле, многие фильмы «новой волны» — не только истории, рассказанные киноязыком, но и критические суждения о самом этом языке. Интервью, включенные в повествовательную ткань, сразу выталкивают нас из сотворенного пространства наружу, к записи фрагмента реального мира. Ту же роль играют крупные планы персонажей, внезапно обернувшихся к кинокамере, устремивших вопрошающий взгляд к зрителю. Многочисленные вставки из иных, более ранних, фильмов, сопоставления пейзажных, портретных кадров со знаменитыми картинами, цитаты из литературы, вложенные в уста героев — все эти приемы метарассказа, «разоблачающие» жизнеподобный реализм, раскрывающие его состав и условно-языковую систему, действительно аналогичны критическому анализу, вскрывающему приемы киностроения. Годар говорил, что их фильмы, будучи фильмами эрудитов-синефилов, содержат в себе множество явных или неявных отсылок к кадрам предшественников: «Это ходы того же типа, что и мое пристрастие к цитатам. Почему нас упрекают за это? Ведь в жизни люди цитируют, как им нравится, и у нас есть право делать то же самое. Однако показанные мною люди цитируют то, что нужно мне» [9, с. 173]. Импровизационность выражалась по-разному. Режиссер мог придумать эпизод накануне или уже в процессе съемок; в иных случаях актеры вели диалог, сочиняя его прямо перед камерой, хотя и следуя нити сценария.

Одна из наиболее замечательных находок — импровизированные интервью, подобные опросу людей в документальных фильмах. Чаще всего режиссер задавал вопросы актеру из-за кадра, как в «Маленьком солдате» Годара, «400 ударах» Трюффо; иной раз появлялся реальный персонаж со стороны, как в «Мужском — женском», где девушка, лицо молодежного журнала, отвечает на журналистские вопросы о своих интересах и предпочтениях. Наконец, беседа Наны, героини «Жить своей жизнью», с интеллектуалом-резонером, случайно встретившимся ей в кафе (это философ Брис Парен). Все это нарушало непрерывность фильмической ткани, создавало впечатление прорыва сквозь

нее, выхода в реальность зрителя. Отрывки из других фильмов, часто классических, с совершенно иной стилистикой, выполняли сходную роль, напоминая о том, что изображения на экране — не более чем следы событий, световые миражи, сложившиеся в картину по воле ее создателя. Эти вырезки из потока жизни, их приравнивание к фантазиям прошлым и настоящим, включение в кадр книжных обложек, постеров с репродукциями картин, цитат из романов и поэм — все свидетельствовало о том, что и вымысел, и то, что мы называем реальностью, имеет свою скрытую оборотную сторону: на изнанке открывается плотное сплетение физического мира и его восприятия — нераздельность материи и психики, обусловленная устройством перцептивного аппарата человека.

Творцы «новой волны», как мы знаем, стремились к максимальной достоверности в передаче внешнего мира. Нарочитые метафоры, «рифмовки» образов, эффектные природные мотивы, экспрессия композиций и контрастов светотени, тщательно проработанные крупные планы — все это отвергалось ими с не всегда оправданным высокомерием. Притязания на психологические глубины, на раскрытие человеческой натуры, характеров были им также чужды. Возможно, они догадывались, что чем величественнее задачи, тем выше риск их провала, тем вероятнее впасть в смехотворную претенциозность. Или они просто считали, что киноизображение само по себе интереснее любой патетической ауры, любых драматических выдумок, хитроумно построенной интриги.

Во всяком случае, камера под их руководством скользит по поверхности жизни, гонится за ее случайными проявлениями. Как говорил Шаброль, «фильм должен легко пониматься с самого начала. Лучше, если его фасад кажется гладким» [12, с. 89]. Правда, гладкий фасад в триллерах Шаброля скрывает за собой психологические конфликты с неожиданными развязками. Полицейский сюжет постепенно проступает из «видимостей» обыденной жизни. Но зримая поверхность не только углубляется в невидимую драму — она важна и в своей автономной сущности, как важная составляющая фильма. Появился даже термин «физическое кино», и современный автор удачно предлагает заменить в описании этого направления понятие «психологизм» термином «бихевиоризм», где речь может идти только о внешнем поведении, как будто не мотивированном работой сознания [5, с. 151].

Протагонисты этих фильмов — люди, как будто выхваченные из толпы. В некоторых из них заурядность персонажей и их поступков подчеркивается тем, что действие происходит на отдаленной окраине, и герои в актерском исполнении смешиваются с коренными жителями какого-то затерянного поселка («Пуэнт Курт» Аньес Варда, 1955; «Красавчик Серж» Шаброля, 1958). В новелле Эрика Ромера «Площадь Звезды» из сборника «Париж глазами...» уличная толпа, снятая затынутыми планами, наконец выплескивает из себя фигуру человека, за действиями которого продолжает следить объектив.

Пристальный интерес к внешнему, сугубо зрительному, аспекту означал некое рассредоточенное, блуждающее созерцание, со случайными остановками взгляда на «посторонних» деталях, задерживающих развитие сюжета, отвлекающих от логики поведения действующих лиц. В фильмах, следящих за «потокм жизни», действия персонажей часто бесцельны, направляются не их волей, а случаем, ходом внешних событий. Если бесшабашное поведение Антуана Дуанеля в «400 ударах» объясняется его малолетством, то как понять абсолютную пассивность Наны, скатившейся на дно и принявшей нелепую смерть? Точно так же скользит вниз, не сопротивляясь, протагонист «Знака льва» Эрика Ромера.

Какую роль играют долгие разговоры ни о чем в начале фильма «Мужское — женское» Годара, длинный и неправдоподобный эпизод с танцем грабителей в его же «Особой банде»? Зачем понадобился Аньес Варда в ее «Клео» протяжный эпизод с обрывками бесед посетителей уличного кафе? Зачем вообще такое количество «пустых» эпизодов, подробно прослеживающих рутину повседневности, заурядный автоматизм быта, не несущих никакой информации? Зритель постоянно спотыкается о какие-то околичности и «ненужности», отвлекающие от сути дела. Но если персонажи фильмов не могут отчитываться в своих поступках, то режиссеры, постоянно отвлекающиеся от темы, застревающие в сторонних подробностях, конечно, делали это вполне целенаправленно. Скользящий по поверхности взгляд с остановками на случайных мелочах открывал естественную стихию жизни, ее самостийный поток.

Годар так говорил об основном различии в режиссерском видении: «В общем, есть два типа кинематографистов. Одни идут по улице с опущенной головой, другие — с высоко поднятой. Первые, чтобы

увидеть происходящее вокруг них, вынуждены часто и внезапно поднимать голову, вертеть ею налево и направо, охватывая такими бросками зрительное поле. Они *видят*. Вторые не видят ничего, они *всматриваются*, фиксируя внимание на заинтересовавших их точках. При съемках фильма последовательность кадров у первых будет воздушной, текучей (Росселини), у вторых — сжатой, сконцентрированной до одного миллиметра (Хичкок). У первых мы, конечно, найдем раскадровку разорванную, рассеянную, но в высшей мере чувствительную к соблазнам случайности (Уэллс), у вторых — движения аппарата по помосту отличаются не только необыкновенной точностью, но и вводят абстрактную ценность охвата пространства (Ланг)» [10, с. 139]. К первой группе «свободного кино» Годар относит Бергмана, ко второй — «строгого, точного стиля» — Висконти.

Конечно, Годар относит себя и своих товарищей к первой группе. Висконти стремится сделать «качественный» фильм, и ему это удается, удается без труда. Он действует уверенной рукой профессионала, культурного человека с воспитанным вкусом. Но как раз эта легкость кажется подозрительной автору статьи. Легко дается то, что уже хорошо отработано в прошлом опыте. «Трудность, напротив, состоит в том, чтобы продвигаться к неизвестным землям, идти навстречу опасности, рисковать, испытывать страх» [10, с. 140].

«Бергман — художник мгновения. Единственное, чего ищет его камера — это схватить текущую секунду во всей ее мимолетности и, углубившись, придать ей ценность вечности» [10, с. 147]. Фильмы Бергмана пленяют «дроблением длительности», «перемешиванием временных последовательностей» (*flashback*), что создает скачки в развитии действия. Годар и его товарищи работали иначе, но есть неслучайное совпадение в их методе наблюдения «потока жизни» с бергмановским анализом «психического потока», его непрерывного течения и неожиданных разворотов.

Ведь и на самом деле стихия жизни (во всех вариантах — биологической, доразумной жизни и жизни человеческой, как индивидуальной, так и социальной) движется вольным потоком, с подъемами и спадами, переменными всплесками и крутыми поворотами, дроблениями на мелкие струи под воздействием различных препятствий, часто случайных. Пути жизни и сознания во многом сходны, чем и объясняется пристальный интерес Годара к бергмановским

мгновениям внутренних состояний. Для режиссеров «новой волны» момент случайности, некая вспышка в ровном течении жизни, служил такой же зацепкой, как мгновенное озарение, воспоминание в фильмах Бергмана.

Схватить случай, увидеть его толчок, изменивший русло человеческого существования — важная задача для французских кинематографистов поколения Годара, Шаброля и Трюффо. Подробно описываемая повседневность вдруг меняет свой ход, споткнувшись о какую-то препону. Драма порождается не линейной логикой причинно-следственных связей, а их неожиданным разрывом, ударом внешней силы, взбаламутившей ровное течение жизни. Случайная встреча, неожиданное происшествие сбивают действие с наметившегося пути, создают в сюжете непонятный узел, запутанные переплетения, требующие развязки. Поэтому Годар утверждал, что в его фильмы встроены вопросы, требующие ответов, то есть это фильмы поисковые.

Собственно сюжеты у режиссеров «новой волны» очень просты, чаще всего заимствованы из газетных сообщений в рубрике «Разное», то есть по жанру они часто относились к «полицейским» фильмам, но с упрощенной, урезанной, легко читаемой фабулой. Их загадочность — не в запутанной интриге, а в неких искривлениях киноформы, сбоях в соотношениях структурных элементов. В документальных фильмах Алена Рене, например, идет «поиск возможностей кинематографической техники, но с такими требованиями, что она, в конце концов, перешагивает через собственную цель, и без этого вообще не могло бы существовать современное молодое французское кино. <...> Начиная с его фильма “Ван Гог”, движение камеры — это одновременно и поиск тайны этого движения. <...> И если, например, в фильме “Статуи тоже умирают” демонстрируется тревеллинг, достигнутый посредством монтажа, то следующий шаг — испытать возможности монтажа посредством тревеллинга» [10, с. 191]. Камера проплывает по пейзажам, городским улицам, интерьерам, переходя от крупных планов к дальним, задевает человеческие лица, делает случайные находки, насканирует на затаившиеся детали — это действительно монтаж, но монтаж «естественный», где движение камеры имитирует скольжения и броски человеческого взгляда. Глаз объектива поднимается и опускается, разворачивается в разных направлениях

и так *обнаруживает* реальность, то есть выводит ее наружу, в зону видимости, *показывает*, обходясь без рассказа. И можно сказать, что узкотехнический модуль внутрикадрового монтажа дает модель строения всего фильма, где однообразная рутина жизни вдруг прорывается мгновенным выбросом нежданного события, встречей с незнакомцем, попаданием в необычное место. «Я не люблю рассказывать истории. <...> Что меня интересует, так это собирать кусочки» [11, с. 93].

В фильмах «новой волны» есть сюжет, но мы его едва замечаем. Он все время ускользает от нашего внимания, его ход перебивается какими-то «лишними» вставками, мельканием «чужих» персонажей, цитатами, в том числе и чтением литературных текстов, долгим рассматриванием окружающей обстановки, пустой болтовней или серьезными беседами-интервью, как разговор Наны с философом Брисом Пареном в «Жить своей жизнью». Рассказ часто уплывает в туман еще и потому, что он намеренно банален и не способен удержать нашего внимания. Сюжет движется подобно игле — его нить то ныряет в гущу жизни, исчезая из поля зрения, то всплывает из нее, подобно самим протагонистам, которые бредут или бегут сквозь толпу, теряются в ней, снова появляются, уже в другой точке. Как справедливо замечает современный исследователь по поводу фильма «На последнем дыхании», «вопрос о том, арестует ли полиция Пуакара-Бельмондо или нет, в тысячу раз менее значим, чем само его фланирование по Елисейским полям в компании с Джин Себерг. Хореографическое наслаждение от созерцания их живыми людьми более важно, чем неизбежно стереотипное развитие действия в полицейском фильме» [5, с. 154].

Сюжет — не основа фильма, а составная часть, один из элементов его драматургии. Соотношение между этими элементами — гармоничное или конфликтное — и есть *подлинная* тема фильма, его теоретическая драматургия, критический анализ его поэтики. Можно даже сказать, что нарратив вытесняется на периферию, дабы войти в состав других сигнификатов, формирующих смысл. Фабула фильма теперь — не сюжет, а сцепление (или столкновение) формальных элементов. «Фильм — интеллектуальное приключение. Я бы хотел заснять мысль в действии, но как это сделать?» [9, с. 187]. Можно сказать, что такая цель была все же достигнута: неожиданность инородных вставок, создающих критические точки, проблематичные

соотношения структурных связей складываются в фабулу идей; «интеллектуальное приключение», которое и есть «мысль в действии».

Освобожденный от жесткого сюжетного каркаса, фильм отпущен на свободу. Он уже не следует режиссерскому плану, а развивается экспромтом, «случается», подобно хэппенингу, скорее течет, чем строится. Склонные к вольной импровизационности режиссеры «новой волны» не раз говорили о самоорганизации фильма, о некой лидирующей роли самого исходного материала кино, его «подсказок» и выпадающих в ходе съемок «случайностей». Пассивность режиссера, его отказ от диктата, обеспечивала, по их мнению, подлинную свободу творчества. Как нетрудно заметить, такой метод, как и его теоретическая подоплека, представлял собой параллель современной ему абстрактной живописи (ташизм, информель). По поводу фильма «Женщина есть женщина» Годар говорил, что он «течет вдоль линий жизни как река. В нем нет и намека на монтаж: это съемка, кино-хэппенинг. <...> Актеры могли двигаться в пространстве как им заблагорассудится, и Альберт Мейлс (имеется в виду оператор фильма — В.К.) действовал как оператор кинохроники, как если бы перед ним разыгрывались реальные события, которые он не мог контролировать. Я старался организовать хэппенинг наилучшим образом, но не управлять им, как в театре. Я очень хорошо ладил с Мейлсом, поскольку по своему видению он — живописец» [9, с. 212–213].

Усиление визуального аспекта при оттеснении вербального на задний план, несомненно, вело к размыванию нарративных контуров, расплывчатости значений. Многие в событийной части фильмов, особенно в их концовках, остаются неясным, двусмысленным или даже вовсе непонятным. Режиссер отказывается подводить итоги, делать выводы, оставляя умозаключения на волю зрителя. В скетче Жана Руша «Северный вокзал» (альманах «Париж, увиденный глазами...») молодая женщина корит своего мужа за то, что он не доставляет ей необходимых благ. На улице незнакомец останавливает рядом с ней роскошный автомобиль, и из разговора с ним выясняется, что это богатый. Он предлагает ей женитьбу, обещая удовлетворить все ее пожелания, но она в растерянности отказывается, и незнакомец бросается с моста, разбиваясь насмерть.

В «Кузенах» Шаброля Шарль, прилежный, трудолюбивый и глубоко порядочный человек, терпящий одну неудачу за другой, падает,

как будто за смертью, еще до выстрела пистолета, направленного на него удачливым вертопрахом Полем. В другом фильме Шаброля, «Красавчик Серж», измотанный жизнью алкоголик, узнав о рождении второго ребенка, громко хохочет и плачет одновременно, и зритель так и остается в неизвестности, родился ли здоровый ребенок или даун, как и первый, быстро умерший. На протяжении всего фильма «Клео от 5 до 7» героиня бродит по городу в ожидании назначенного врачом времени, чтобы узнать результаты анализа, и в тот самый момент, когда она подходит к дверям больницы, фильм заканчивается на крупном плане ее встревоженного лица. Концовка повторяет концовку «400 ударов», но иной контекст наделяет молчаливый кадр иным смыслом. Точно так же «На последнем дыхании» заканчивается крупным планом встревоженного, недоумевающего лица Патриции.

Фильмы «новой волны» и начинаются, как правило, неожиданно: как будто оператор нажимает кнопку в произвольный момент давно начавшегося процесса. Нет никакого введения, предварительного знакомства с ситуацией, с действующими лицами. Обычно под титры идут пролеты камеры над Парижем, его центром и окраинами, и затем мы сразу попадаем в гущу какого-то события. В «400 ударах» это школьный урок, на котором дети передают друг другу картинку с полуобнаженной женщиной, что приводит в ярость учителя. «Стреляйте в пианиста» начинается с ночных кадров, где человек бежит, уходя от чьей-то погони, падает, натолкнувшись на столб. Случайный прохожий его поднимает и сходу предается откровениям о своей семейной жизни. В первом кадре «Маленького солдата» сразу на первый план выкатывается машина, и кто-то проверяет документы у водителя. «Клео» начинается с раскладываемых карт Таро, предсказаний гадалки, ввергающих в тревогу молодую красавицу.

В фильме Риветта «Париж принадлежит нам» после долгого проезда по окраинам Парижа камера взлетает вверх и вливается через окно в комнату, где сидит девушка и заучивает английский текст. Поразительно начало фильма Риветта «Безумная любовь». Перед нами пустая сцена, по краям которой неподвижно и молчаливо сидят артисты в ожидании начала репетиции. Их спокойствия не нарушает протяжный, громкий, почти визгливый крик, сходный с плачем маленького ребенка.

Развитие годаровского фильма «Мужское — женское» многократно прерывается такими загадочными пустотами — дырами, в которых звучит эхо скрытых событий. Начало фильма — молодой журналист, пишущий политическую статью. Вскоре мы перенесемся в кафе, где герои обсуждают свои дела, а на заднем плане беседуют мужчина и женщина; вдруг мужчина резко поднимается и покидает кафе, женщина бросается за ним с пистолетом в руке, стреляет и, кажется, убивает своего собеседника, в котором мы вдруг узнаем Годара. Возможно, здесь есть намек на бартовские высказывания о «смерти автора». Коль автор убит, дальше фильм как будто складывается сам собой — из импровизированных бесед актеров, «интервью», обрывков вынесенных за кадр происшествий.

Прохожий, попросивший спичку, чтобы закурить, зайдя за угол, сжигает себя. Поль рассказывает о встрече со странным незнакомцем, который, постоянно обгоняя его, задает один и тот же вопрос, а затем вонзает в себя нож. Все это происходит на фоне скудного быта молодых людей, вынужденных жить общиной из-за нехватки денег. В конце мы узнаем (из кратких разговоров), что Поль получил наследство, купил квартиру, собрался жениться на своей возлюбленной и... выпал из окна. Ровное течение заурядной повседневности скрывает за собой невнятный хаос непостижимых, трагических событий. Когда неожиданная смерть Поля объясняется кем-то как случайность, Мадлен несколько раз повторяет «Я сомневаюсь», завершая этими словами фильм, наполненный сомнениями, неразрешенными вопросами, прошитый стежками непонятных событий.

Режиссеры «новой волны» часто употребляли вместо слова «монтаж» термин «декупаж» (*décollage*), то есть вырезка, вычленение куска из непрерывного течения жизни. Видимо, этот найденный ими термин исходит из живописного образа. Ведь любую реалистическую картину можно рассматривать как ограниченную рамой вырезку из зримого поля — даже в том случае, если это фантастический, мифологический, сакральный сюжет. Монтаж — склейка, стыковка разных кадров, открывающая широкие возможности для авторских метафор, драматических сопоставлений. Это — метод Гриффита, Эйзенштейна, Дзиги Вертова. Декупаж — иное. Речь идет не о соединении различий, а, напротив, о вычленении из контекста фрагмента, детали, куска целостной картины. В процессе такой фрагментации, дробления

единого на мелкие части чаще всего размываются контуры наблюдаемой ситуации, а значит, теряется изобразительный смысл — ведь при разрывах связей расплываются и зависают значения.

Такие расплывы изображенного в сверхкрупном плане объекта всем хорошо известны по фотографиям. Французские кинорежиссеры редко доводили свои декупажи до состояния смутных пятен, но тем не менее «вырезка» раскачивалась в обширном поле значений. Если понятие «монтаж» заимствовано, в соответствии с установками русского авангарда, из области техники (сборка, скрепление механических деталей), то декупаж — это само изображение, извлеченное из жизни и призывающее к созерцанию, к рассматриванию таких аспектов, которые обычно ускользают от нашего внимания. Монтаж и декупаж — оппозиция, члены которой, несмотря на их противостояние, близки к синонимии, их различие состоит в акцентировании разных сторон: вырезка — склейка, извлечение — соединение.

Но ведь, по сути, поэтика «новой волны» опирается на ту же основу: рассматривать обычное и находить в нем необычайное. Вспомним начальные кадры фильма «На последнем дыхании». Во всю ширь экрана — газета, повернутая к нам последней полосой — с рекламными и юмористическими картинками. Внезапным рывком газетный лист опускается вниз, открывая лицо героя — угонщика машин. Он садится в роскошное авто и, уходя от погони, несется по шоссе, проложенному вдоль лесистой полосы. Машина с камерой, видимо, едет параллельно, то останавливаясь на лице Мишеля Пуакара (Бельмондо), упоенного быстрой ездой, то разворачиваясь к чарующей картине мелькающих мимо деревьев с ослепительными проблесками солнца в их ветвях. Это зрелище настолько увлекает своей динамичной красотой, что мы едва замечаем главное событие эпизода — убийство полицейского. Мишель стреляет, кто-то в кустах падает, удалой лихач несется дальше, и лишь позднее, из разговоров, выясняется, что произошло. Теперь до конца фильма Мишель будет объектом преследования, закончившегося его убийством. Но и эта «драматическая» сюжетная линия уходит в подполье: Мишель продолжает жить своей жизнью, вовлекая в нее и зрителя, понуждая забыть о тревожной ситуации. Это типичная для «новой волны» «авторская политика» — упоение обыденностью с ее непонятным гулом отдаленных событий.

В статьях, беседах с журналистами Годар постоянно упоминал живопись как некий ориентир для кинематографа. Действительно, фильмы, как будто скользящие по поверхности, отвергающие глубину во имя видимости, близки визуальным искусствам. Не просто объяснить, почему эта наружность не только влечет к любованию, но и затягивает, вдруг открывая «глубину» в самой себе. Импрессионистам был известен ответ на этот вопрос: как только в картине хорошо знакомого жанра (пейзажа, портрета, вида улицы) проявляется движение формы, она овеивается дыханием жизни. Трепет, непрерывные пульсации поверхности, дрожь цветных точек завораживают зрителя, делят его наслаждение. Нечто подобное происходит и в кино, когда «бесцельное» (или едва оправданное сюжетом) движение *одушевляет* кадр. Эта особая одухотворенность, не имеющая отношения к душевным движениям и человеческим драмам, эмоциональным состояниям, вложенным в пейзаж, — новаторское открытие, найденное в *визуальной* природе кино.

Автономное движение здесь настолько действенно, что оно заслоняет, перекрывает драматические погони, спасительные уходы, перестрелки и прочие атрибуты фильма-экшн. Французский исследователь справедливо замечает: «Перемещение как самоценный акт рвет связи с действием типа голливудского кино. Это характеризует почерк «новой волны», во всех ее тенденциях, и решительно отличает ее от стиля американского кино. Речь идет о физическом кино, где перемещения героя оказываются в самом центре интереса» [5, с. 153]. Драматургия современных фильмов часто разворачивается в пространстве городов, пейзажей, существует множество видовых, документальных съемок, но по какой-то причине они не производят такого же впечатления, как в созданиях «новой волны». Здесь вездесущая камера словно пронизывает материальное окружение насквозь, сплетая воедино игровое и хроникальное начала, непосредственное свидетельство и выдумку.

Кинообъектив обладает всепроникающей силой, и на сотворенной им изобразительной ленте фиксируется все, что попадает в поле зрения. Но при этом сам оптический механизм активен, пребывает в постоянном движении, прочерчивает собственный рисунок изменчивой траектории. Камера плывет, стремительно мчится, содрогается, взмывает вверх, описывает круговые, волнообразные движения, вдруг застывает в полной неподвижности. И эта активность создает

«надстрочный» слой кинорассказа, выводящий наружу, в обозримую сферу его сочиненность, вымысленность.

Режиссеры «новой волны» уделяли большое внимание технической стороне: испытывали разные камеры, пленки 16- и 35-миллиметровые, чтобы получить нужный эффект — высокой четкости или размытости очертаний, растянутости или сжатости пространства. Изображение становится важной частью «авторской политики», говорит от имени автора.

Это поколение режиссеров почти полностью отказалось от декораций, значительно расширило съемки в естественном окружении («на натуре», как сказал бы художник). Сюда вошли вокзалы, парки, кафе, клубы, гостиницы, интерьеры жилые и общественные. Городские пространства — широко распахнутые и закрытые — стали местом скитаний, беспокойных перемещений героев и, одновременно, их свободного бытия, ощущения любого участка среды как места собственного обитания. «Париж принадлежит нам» — в ответ на суждение Шарля Пеги «Париж не принадлежит никому», приведенного в качестве эпиграфа к фильму Риветта. (Напомним, что время «новой волны» непосредственно предшествовало времени массовых протестов. И, видимо, не без оснований высказывается мнение, что молодежное бунтарство началось с выступлений против увольнения директора синемаатеки Анри Ланглуа, фактически взрастившего своими кинопоказами новое поколение режиссур).

Снимая на улице или в кафе, кинематографисты, как правило, не просили удалиться посторонних, актеры играли в толпе, среди посетителей кафе или танцевальных залов. Конечно, при этом возникало немало помех, но режиссерским умением они вплетались в ткань фильма, лишь усиливая ощущение естественности. Чьи-то случайные проходы сквозь мизансцену, затягивание в кадр всякого «мусора», засветки пленки фарами машины или вышедшим из облаков солнцем — все случайности, все огрехи оказывались уместными, шли на пользу фильму. В уличных кадрах «На последнем дыхании» видно, как некоторые прохожие с любопытством оглядываются на прогуливающихся актеров, а в заключительном эпизоде, когда тяжело раненый Мишель бежит по авеню Елисейских полей, вдоль тротуаров выстраивается целая толпа зевак — вполне обычная реакция людей как на полицейские погони со стрельбой, так и на киносъемки.

Точно так же шла работа и со звуком. Распахнутое окно тотчас же впускало в комнату разнообразные уличные шумы. Разговор героев шел на их фоне, и они не устранились даже в тех случаях, когда частично заглушали речь.

Затекшие в фильм куски реальности усиливали ощущение спонтанного, подобно самой жизни, развития фильма. Беседующий с Наной профессор («Жить своей жизнью») утверждает, что «ошибка тоже может быть истиной». Годар в своем интервью приводит эту мысль в несколько иной формулировке: «Ошибка необходима для открытия истины» [9, с. 178]. С этим трудно не согласиться, и режиссеры «новой волны» не только не исправляли «промахи», но интегрировали их в состав фильма, создав новую кинопоэтику. Метод напоминает коллаж в тех случаях, когда «вырезка» (*décollage*) из действительности (интервью с людьми, цитаты из других фильмов) прямо внедряется в кинопоток. Но более часты иные решения: жизнь незаметно, словно обходя режиссера, прокрадывается в его мизансцену. Тогда сливаются в единстве две реальности — «ошибочная» (она в данном случае и есть подлинная) и вымышленная, искусственно сотворенная, но имеющая своей целью показать правду. То и другое укладывается в один регистр, уравнивается изображением на киноплёнке. Что в таком смещении превалирует, что является направляющей линией, основным стержнем картины?

Двое наиболее склонных к рефлексии выходцев из «Кайе» дают на этот вопрос одинаковые ответы. Годар, как мы помним, утверждал, что в его фильмах содержится критика кино, что каждый из них — одновременно кино и теория кино. Более развернуто высказывался Жак Риветт. По его мнению, лучшие фильмы несут в себе «тему истины и лжи, а в кино другой темы нет: мы задаем вопросы о правде, неизбежно используя неправду. Представление как тема. Использовать его как тему фильма — откровенный жест, а значит, так и должно все делаться» [2, с. 235]. Ранее реальность и ее видение мыслились как единое целое, не допускавшее сомнений в своей достоверности. Более молодое поколение увидело иную связь — неустранимой взаимозависимости раздельных начал. Но правдивость *двусторонней* реальности, будь она и представлена в отстраненно-объективном видении, вызывает подозрения: «Просто запечатлеть на пленку проявления, образ жизни и бытия, крошечный личный космос; снимать

фильм хладнокровно и документально; позволить Вселенной жить, в то время как камере отводится роль свидетеля, глаза. <...> И Вселенная, и взгляд — реальные, так как реальность существует, только когда мы обращаем на нее взгляд, и, наоборот, взгляд целиком зависит от его отношения к реальности. Неразрывно связанные с реальностью, в которой наружность и проступание внутреннего перепутаны, где видение может создавать материю (треллинг Ренуара), а материя может быть причастна видению — без предшествующих установок или причинной связи. Одна и та же реальность с двумя лицами — запутавшаяся и исчезнувшая в созданном» [2, с. 13–14].

Именно такую реальность — манящую своей двуликостью, пропадающую (исчезающую) в собственной видимости — мы видим в созданиях Риветта. Фильм «Селина и Жюли совсем заврались» (1972) рассказывает о двух девушках, одна из которых интересуется магией, а другая называет себя волшебницей (выступает с фокусами на эстраде). Фильм начинается с истории их встречи — с погони Жюли за Селиной, которая несется по Монмартру, роняя по дороге шарфы, пояса и платки. 15-минутный эпизод протекает безгласно, Селина ускользает, но затем девушки встречаются в библиотеке. «Волшебница», лишившаяся места няни в каком-то доме, поселяется у начинающей «колдуньи» Жюли. Бурная, длительная, но молчаливая сцена погони создает странное впечатление завязания действия, его остановки в динамическом состоянии. Селина рассказывает невероятные истории своих путешествий по экзотическим странам и, набирая все больший разгон во вдохновенном вранье, не может остановиться. Жюли направляется по адресу дома, из которого Селина едва унесла ноги. Дом, похоже, заколочен и необитаем, но на звонок дверь открывается, и Жюли становится свидетельницей какой-то семейной сцены. Затем она, вместе с новой подругой, наведывается в загадочное жилище многократно, и всякий раз они попадают на один и тот же момент семейной жизни, увиденный с разных углов и в чуть разном временном промежутке.

Они оказались в некоем стереофильме, точнее — в его эпизоде, показывающем, что ребенку в этом семействе грозит смерть. Жюли и Селин «встречают в фильм», вмешиваются в ход событий и спасают девочку, убегая с ней из зачарованного дома. В конце они втроем плывут в лодке и встречаются плывущих мимо них персонажей из «той»

реальности — оцепеневших, замерших в неподвижных позах. Но в самых последних кадрах повторяется ситуация начала фильма: Жюли убегает, роняя свой учебник магии, а Селин бежит за ней, окликая, как незнакомку. Мы понимаем, что история двух колдуний — это тоже фильм, который запускается во второй раз, хотя и с переменами ролей.

Риветта часто корили за излишнюю растянутость его фильмов. «Селин и Жюли» длится больше трех часов, «Безумная любовь» — четыре с половиной, *Out 1* занимает 13 часов (сокращенная версия — шесть). Однако длинноты Риветта оправданы и в смысловом отношении, и в логике визуальной системы. Действие в его фильмах часто застревает в зрительно густых и неподвижных массах, механизм движения застопоривается, вплоть до образования пустот (паузы черного экрана — своего рода разрывы в ходе повествования).

«Режиссер знает, — писал Риветт, — как иногда можно использовать всю поверхность экрана, соединить все воедино своим энтузиазмом, играть в игру, которая ограничена или бесконечна, или же, как можно перевернуть сюжет с ног на голову, создать зоны молчания, области неподвижности, провоцируя пробел и верную паузу» [2, с. 43]. И далее: «Новые методы раскрыли красоту пустоты свободного и открытого пространства, по которому пробегает ветер — и это дает знание, как полностью раскрыть образ и больше не бояться пробелов и дисбаланса» [2, с. 43].

Двулика реальность, «запутавшаяся и исчезнувшая в созданном», проявляется и повторах эпизодов, как будто размноженных оптической механикой, и в съемках некоторых кадров через отражения в зеркалах, и в театральных преображениях двух «волшебниц». Одна видимость входит в другую, сплетается с ней, снова расходится, доводя до сведения зрителя, что искусственная «копия» естественного видения не только противостоит ему, но и разъясняет, поскольку представляет техническую модель природного устройства. Эти параллели настолько близки, что могут даже подменять друг друга. Нетрудно заметить, что фильм, демонстрирующий когнитивный диссонанс, опирается именно на зрительный аспект. Если увидеть, что сам сюжет раскрывается, прежде всего, через изобразительный ряд, «длинноты» уже не покажутся скучными.

Снятая несколько ранее «Безумная любовь» (1968) по форме не отличается такой изощренностью, и, на первый взгляд, как будто не

выходит за рамки реалистической эстетики. В театре идут репетиции «Андромахи» Расина. Режиссер, недовольный игрой своей возлюбленной, Клер, отстраняет ее от роли Гермiony. Обиженная и подавленная профессиональной неудачей, Клер постепенно сходит с ума и затягивает в свое безумие Себастьяна, у которого работа не ладится, дает срывы. В конце фильма Клер уезжает, а Себастьян возвращается к своей работе, хотя выясняется, что спектакль не состоится.

Безумие героев проявляется не как перманентное тягостное состояние, а отдельными вспышками. Когда Клер мечется по городу в желании обрести собаку «по образцу» на фотографии, когда она развлекается с магнитофоном и телефоном, пробуя различные комбинации, когда Себастьян вдруг начинает резать на себе рубашку, когда оба они рисуют на обоях, превращая цветочки в рожицы, громят квартиру с безудержностью разбушевавшихся детей — в этом нет ничего гнетущего, пугающего — герои «слетают с катушек», как это может случиться с любым нормальным человеком. Их «ненормальность», то есть выход за пределы «установленных норм», представляется чем-то вроде самозабвенного бунта, как в акционистском искусстве 1960-х годов. Особенно близка к хэппенингу сцена с погромом комнаты. Молодые люди выплескивают свои обиды в абсурдных действиях, бросают вызов в пустоту, обретая символическую (но и психологическую) свободу. В конце они снова входят в спокойную колею, возвращаются к регулярной жизни в повседневности. Последний кадр фильма повторяет его начало: долгий тревеллинг по полукружью актеров, ожидающих начала репетиции.

Действие фильма течет по двум руслам — театр и повседневная жизнь, в чем нетрудно усмотреть любимую тему Риветта. Однако это соотношение усложняется тем, что две линии отчетливо разведены и противопоставлены. Вся история любовных отношений Себастьяна и Клер предписана сценарием и снята, как принято, на 35-миллиметровую пленку. Это — «кино», то есть сочиненная, вымышленная реальность. Репетиции, с другой стороны, должны завершиться спектаклем, воссоздающим на сцене трагедию Расина. Но как раз эти театральные эпизоды представляют документально зафиксированные реальные ситуации.

По договоренности с Риветтом режиссер Кальфон, выступающий здесь в роли Себастьяна, собрал актерскую труппу и приступил

к репетициям. Работа шла всерьез, актеры не знали о двойном замысле, и Кальфон был настолько увлечен созданием спектакля, что возмущался «неуместным» вмешательством киношников. Эти репетиции снимал на 16-миллиметровую пленку телевизионный режиссер Андре Лабарт, делавший в то время серию передач «Кинематографисты нашего времени». Команда документалистов со своей аппаратурой время от времени появляется в кадре. Киногруппа Риветта находилась в стороне и по его команде включалась в работу, снимая происходящее на 35 мм с рук, со штатива, с операторской тележки. Таким образом, весь «живой» материал переводился на пленку дважды.

Вымышленная жизнь и подлинность оборотной (закулисной) стороны театра — эти перевернутые отношения дают неожиданные сочетания — далеко расходятся, сталкиваются, смыкаются, проникают друг в друга. Две репетиции Себастьян проводит дома, на глазах Клер, так что быт и театр сходятся в одном пространстве. Постановка мизансцен, декламация текста Расина, конечно, прерываются обсуждениями ролей, переговорами между двумя режиссерами. Оживленные беседы продолжаются на улице, в кафе, и эти выплески из стен театра создают узловые точки, плотные связки игры и идущей своим ходом действительности. По всей видимости, Риветт не вмешивался в разговоры труппы, сам активно участвовал в них. Во всяком случае, такой естественности поведения и речи, такого отсутствия актерства нам не доводилось видеть ни в одном фильме. Вольные позы и жесты, переброшки репликами, быстрые реакции, шутки, общение с официантами дарят особое наслаждение глазу, наделяют черно-белый фильм притягательной красотой, которой не устаешь любоваться.

Это именно зрительная, «живописная» красота. В «Письме о Росселини», опубликованном в «Кайе», Риветт делился своими впечатлениями от «Путешествия по Италии», которое с первых кадров вызвало в его сознании имя Матисса. Фильм не втягивает в политические идеи, но чарует красотой форм: «Прежде всего, необходимо (и достаточно) видеть: отметьте любовь к этим обширным белым поверхностям, едва тронутым чистой линией — деталь почти декоративная. Если дом новый и, по виду, современный, это несомненно означает, что Росселини влекут новшества, самые

недавние свойства нашего окружения и наших обычаев; и это ради простого зрительного наслаждения» [13, с. 121]. Далее Риветт разъясняет, в чем он усматривает сходство полотен Матисса и протяженных кадров Росселини: «На полотне вольно бегущая кривая очерчивает, не допуская оцепенелости, яркие цвета. <...> На экране долгая парабола, гибкая и точная, направляет и удерживает каждую последовательность и затем замыкается на себя с безукоризненной точностью» [13, с. 121].

Сравнение живописи с кино, как видим, опосредуется музыкой, поскольку включается фактор времени. Но тем самым в обоих искусствах подчеркивается абстрактное начало, значительно расширяется функция формы как носителя содержания. Это верно как по отношению к живописи Матисса, так и к фильмам Риветта, Годара, Алена Рене, других кинематографистов «новой волны». Период второй половины 1950-х — 1960-х годов был периодом подъема кинематографа в разных странах — в Италии, Швеции, Японии, Польше, Испании, где выдающиеся мастера обнаруживали в ресурсах своего искусства новые способы раскрытия содержания, открывали нюансы и целые пласты изобразительного языка кино. Его функция больше не ограничивалась выстраиванием повествовательных синтагм; самостоятельные пластические свойства изображения порождали многообразные ассоциации, метафоры и, более того, из них складывался концептуальный каркас, как в хорошо построенной живописной картине.

Такое расширение функционального поля киноизображения — не произвольная выдумка. Оно основывается на свойствах человеческого видения — изначального основания процесса познания. Зрительное восприятие движется к обобщающей картине реальности — от чувственного ощущения к предметному видению, от восприятия к пониманию, от возбуждения рецепторов к мысленной переработке сенсорных данных, то есть к внятной реконструкции окружающего мира. Мысль о глубокой связи в творческом акте потока зрительных впечатлений и их интеллектуальной переработки, лепки целостности из россыпи мелькающих мгновений подробно развернута в интересной работе отечественного эстетика О.А. Кривцуна [1, с. 66–129].

Современные исследования в нейрофизиологии, нейропсихологии дают этой особенности убедительные объяснения. Ведь в них

показана функциональная пластичность мозга и регулируемых им психических процессов. Работа человеческого сознания на всех уровнях — от акта чувственного восприятия до свершения научных открытий, от бытового общения до созидания мирообъясняющих концепций — пребывает в состоянии непрерывного поиска, объяснения реальности в ее непосредственных, простых проявлениях и ее незримых, умопостигаемых свойствах. Этот эвристический путь уклоняется от линейных закономерностей, твердо очерченных понятий, от жесткой логики причинно-следственных связей.

Напротив, сознание в своем упорном стремлении к ясному видению, точному пониманию постоянно сбивается с верного пути, забредает в дебри, петляет, как будто с намерением выйти из хорошо освещенного, четко очерченного круга. И эти блуждания по закоулкам, как показано в недавних исследованиях, как раз и приводят к искомой цели — туман рассеивается, и человек находит внятное объяснение «невозможному» событию, неожиданному явлению природы, несовместимым результатам в научных экспериментах, противоречиям в логике концептуальных суждений. Новая истина открывается через парадокс, оксюморон, нонсенс; ошибочные ходы заводят в такие чащи, где являются иные лики мира. Ведь даже современные экономические теории исходят из того, что участники рынка, тщательно рассчитывающие свои действия, тем не менее «движимы не чистой рациональностью, но подвержены ошибочным суждениям, когнитивным отклонениям, и их мышление в значительной мере определяется как эвристическими поисками, так и социальными нормами» [4, с. 181]. Мозг отличается замечательной пластичностью: он тщательно выстраивает объясняющие конструкции, но ломает, отбрасывает их при поступлении «несоответствующей» информации, заменяет иными. Можно сказать, что плывущие, неопределенные контуры фильмов «новой волны» воссоздают эти свойства и сознания, — пластичного, подвижного — и самой «окраинной» реальности — хаотичной, ускользающей, еще не вставленной в концептуальный каркас. Подвижная пластичность видения творит пластику образа с плывущими контурами и пластику сюжетных трансформеров, меняющих свой смысл по ходу развития повествования.

Список литературы:

- 1 Кривцун О.А. Творческое сознание художника. М., 2008. С. 66–129.
- 2 Rivett Ж. Статьи и интервью. 2012. URL: <http://www.dvdbeaver.com/rivette/OK/writing.html> (дата обращения: 12.08.2017).
- 3 Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. М., 1987.
- 4 Dortier J.-F. Le tournant cognitif de sciences humaines // Le cerveau et la pensée: Le nouvel âge des sciences cognitives. Paris, 2014.
- 5 Douchet J. Nouvelle Vague. Paris, 1998.
- 6 Faure E. Histoire de l'art. Vol. 1. Paris, 1964.
- 7 Forestier G. La tragédie française. Passion tragiques et règles classiques. Paris, 2010; // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- 8 Godard J.L. L'art à partir de la vie // Godard. Les années Cahiers. Paris, 1989.
- 9 Godard on Godard. New York, 1986.
- 10 Godard. Les années Cahiers.
- 11 Jean-Luc Godard par Jean-Luc Douin. Paris, 1989.
- 12 Kline T.J. Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema. Baltimore and London, 1992.
- 13 Mary Ph. La Nouvelle Vague et le cinema d'auteur. Socio-analyse d'une revolution artistique. Paris, 2006. P. 121.
- 14 Schérer M. Le cinema, art de l'espace // Douchet J. Nouvelle vague. Paris, 1998.

Ключевые слова: метатекст, музыка, протяженная экранная форма, временная структура, система лейтмотивов, вариативность.

Кононенко Наталья Геннадьевна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
tintinnio@yandex.ru

Keywords: metatext, music, large-scale screen form, temporal structure, leitmotif system, variations.

Kononenko Nataliya G.
PhD in Art studies, Senior researcher, Mass Media Art
Department, the State Institute for Art Studies, Moscow
tintinnio@yandex.ru

КОНОНЕНКО Н. Г.

Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве Александра Сокурова

На примере кинематографического творчества А. Сокурова в тексте осуществляется попытка осмыслить связь между продлением экранной формы — на уровне становления целостной фильмографии и отдельного экранного произведения — и музыкой как прообразом кинематографической структуры и компонентом звукозрительного синтеза. К такому подходу провоцирует объединяющая все творчество режиссера сквозная интонация высказывания и принцип нанизывания повторяющихся из фильма в фильм музыкальных тем, аналогичный работе музыкальной системы лейтмотивов. При этом в пятичастной картине «Духовные голоса» (1995) обнаруживается сложный сплав полифонической временной конструкции со структурным архетипом спиралевидной формы (в вариантах архаической концентрической и классицистской сонатной схем). Оба уровня протяженной экранной формы подчиняются в творчестве мастера универсальному принципу вариативности.

KONONENKO NATALIYA G.

Musical Aspects of Metatextuality in the Work by A. Sokurov

Abstract: This text demonstrates an attempt to comprehend on the example of A. Sokurov's cinematic work the relationship between the large-scale screen form (organization of a whole filmography and a separate film) and music as a prototype of the cinematic structure and a component of the audiovisual synthesis. This approach is provoked by the common intonation uniting all director's works and the principle of threading musical themes repeating from film to film, similar to the work of the musical leitmotif system. At the same time in the five-part picture *Spiritual Voices* (1995) a complex combination of a polyphonic temporal structure and archetype of a spiral form (in variants of archaic concentric form and classic sonata) is revealed. Both levels of the large-scale screen form obey in the director's work the universal principle of variations.

Непрерывность реализации в творчестве А. Сокурова единого авторского почерка представляется неоспоримой уже в силу общепринятой принадлежности фильмов мастера миру авторского кинематографа. Этой темы так или иначе касались многие авторы. Однако способы длительного развертывания художественного пространства остаются мало отрефлексированными. Представляется важным коснуться этого сюжета, обозначив связь между тенденцией к продлению экранной формы — на уровне творчества режиссера в целом и его отдельного экранного произведения (обратимся для этой цели к фильму «Духовные голоса», 1995) — и музыкой как прообразом кинематографической формы и компонентом звукозрительного синтеза⁽¹⁾.

Итак, обращение к феномену сверхпротяженной формы дает возможность увидеть непрерывную репрезентацию на протяжении жизни художника его индивидуального авторского мира как единое спонтанно развивающееся произведение. В случае А. Сокурова к такому подходу провоцирует объединяющая все творчество сквозная интонация высказывания и особенно — звуковой ряд кинокартин.

(1) Упомянутые аспекты музыкальности в кинематографическом творчестве А. Сокурова не так часто становились предметом исследовательской рефлексии. Упомянем в первом случае рецензию композитора В. Раннева на книгу С. Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова» под названием «Композитор Александр Сокуров», где режиссура А. Сокурова технологически уподобляется музыкальной композиции (Сайт журнала «СЕАНС». Режим доступа: <http://seance.ru/blog/sokurov-music/> (дата обращения: 27.05.2018)). Во втором — анализ роли звука в аудиовизуальном воплощении экзистенциальной рефлексии в фильме «Одинокий голос человека» — в книге Ю. Михеевой «Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе» (М.: ВГИК, 2016. С. 64–74).

Принцип нанизывания повторяющихся из фильма в фильм музыкальных тем⁽²⁾ становится отражением двух интенций: к непрерывному воспроизведению актуальной субъективной звуковой реальности, а также отчасти бессознательному объединению отдельных текстов в некую глобальную целостность, метатекст.

При таком подходе художественный мир предстает как своеобразное полидискурсивное «произведение» (в терминологии В. Подороги) [12], предметом изучения становится не только совокупность собственно кинематографических текстов кинорежиссера Сокурова, но и целостный *текст-Сокуров*, включающий в себя многогранный жизненный континуум мастера. Между тем такой ракурс чтения возникает благодаря специфике модальной структуры картин режиссера, определяющейся ее очевидной связью с непосредственным жизненным опытом мастера. Субъективная материя повседневности зачастую становится в его фильмах отправной точкой, к которой вариативно применяются разные градации «оптики подлинности». Так, например, в фильме «Франкофония» (2015) парадоксально соотносятся такие уровни приближения к «аутентичной» действительности: повседневная жизнь самого Автора-режиссера, монтирующего в своем питерском кабинете этот самый фильм (со скайп-трансляцией капитанского мостика капитана Дерка в качестве ее особого субизмерения), собственно хроника (французская и русская) времен Второй мировой войны, а также постановочный пласт, воспроизводящий события последней в эстетизированном квазихроникальном формате докудрамы.

Симптоматичным представляется факт формирования экранной формы А. Сокурова в рамках ее тяготения к собственным пределам — в ряду метакинематографических явлений. В первую очередь это осознанное использование экранного инструментария для исследования иной (например, живописной) материи — как в ее индивидуально-авторских проявлениях («Робер. Счастливая жизнь», 1996), так и в виде мессиански трактованных «священных сосудов»

(2) Музыкальные звучания в фильмах мастера в достаточной мере атрибутированы в упомянутой книге С. Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова» (М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011).

человеческой культуры («Элегия дороги», 2001; «Русский ковчег», 2002; «Франкофония», 2015).

Совершаются и выходы практически «за грань» собственно киноискусства — например, в музыкальную режиссуру светового площадного действия с элементами кинематографии («Венок памяти», 2006)⁽³⁾. В этом смысле творчество Сокурова встраивается в характерную тенденцию глобального переживания и кризисного проектирования судеб искусства, которые мы наблюдаем в течение всего XX века в различных попытках возрождения на новом историческом витке архаического мистериального жанра (вспомним о мистериальном проекте А. Скрябина, оперной гепталогии «Свет» К. Штокхаузена (1977–2003)).

При этом внутри собственно кинематографической материи формируется генетически неоднозначный феномен метатекстовости. Склонность режиссера к протяженным экранным проектам на первый взгляд довольно гармонично увязывается с сознательной литературоцентристской установкой мастера. Режиссер открыто декларирует о «языковом» взаимообмене с литературным первоисточником: «Никого другого, кроме писателя, я не могу подпустить к себе так близко, и ни перед кем другим я не могу открыться так искренне во внутреннем диалоге, как с писателем» [6, с. 70]. Литературу он называет «последним прибежищем», «настоящими катакомбами», мысля книгу как «некий музей» культурной традиции [6, с. 122]. А в одном из интервью 1996 года замечает, что «по аналогии с литературой, кино как бы предполагает такую романную форму, о которой я мечтаю и которую я в литературе люблю очень, но к которой я еще, может быть, в кино не пришел» [13, с. 17]. Склонность к продлению экранной — как игровой, так и телевизионной документальной — формы внешне гармонирует не только с отдаваемым литературе пиететом, но и с настойчивой приверженностью характерному литературному жанровому архетипу дневника.

И действительно, именно нарративный компонент аудиовизуального синтеза обычно позволяет генетически связать серийную

экранную продукцию с масштабными жанрами эпоса или романа. Однако языковые, драматургические и темпоральные особенности картин режиссера заставляют более расширительно подойти к проблеме генезиса протяженной формы в его творчестве.

Надо заметить, что идея особой континуальной связности частей и целого в творчестве А. Сокурова не нова. Так, например, О. Ковалов делится наблюдением о том, что «в каждом фильме [мастера — Н.К.] зреет в свернутом виде последующий» [8, с. 171]. Сам режиссер, комментируя в связи с «Русским ковчегом» идею создания безмонтажного кинематографического произведения, выводит принцип прорастания как основной для своей работы: «Для того чтобы сделать фильм *на одном дыхании*, надо, чтобы в замысле совпадало много разных компонентов, все части замысла должны быть связаны друг с другом и одно должно вытекать из другого, — надо вырастить *дерево* [курсив мой — Н.К.]» [14]. Такой органический подход к форме как непрерывно становящемуся целому отсылает к обширной традиции осмысления изоморфизма разных уровней видимого мира — от В. Гете и Ф. Шеллинга до Р. Эмерсона и Г. Торо — и связывается с идеей мифоморфности художественной формы. В аналогичном ключе в отношении *текста-Сокурова* можно говорить о сознательно и последовательно выстраиваемых метафильмах — сериях кинокартин, которые объединяет не только сквозная тематика, но и элементы фабульного и драматургического изоморфизма (к таковым отнесем «философскую трилогию» — «Круг второй», «Камень», «Тихие страницы» (1990–1993), «тетралогию о власти» — «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст» (1999–2011)).

Кроме того, важными представляются и сквозные для всего творчества философско-культурологические интенции мастера. Отметим среди них общую ностальгическую константу, связанную с острым переживанием утраты современной культурой фундаментального свойства целостности. Неслучайно *метафорическим камертоном формотворчества* у Сокурова становится ностальгический жанр *элегии*, уходящий корнями в античность. Начиная с ленты под названием «Элегия» 1986 года о Федоре Шаляпине и заканчивая последней к настоящему моменту «Франкофонией» (с подзаголовком *Элегия Европы*), элегия становится универсальной жанровой схемой (на настоящий момент насчитывается девять документальных лент и одна игровая, так или иначе фиксирующих элегический модус в своем названии).

(3) Среди музыкальных проектов режиссера — оперная постановка («Борис Годунов» М. Мусоргского, 2007) и концертные исполнения музыкальных произведений («Моцарт и Сальери. Реквием», 2007; «Антигона» С. Слонимского, 2008).

Как известно, в кинематографе, причастном к процессу непрерывной рационализации и технизации культуры, *эдемический* мотив, связанный с гармоничным мироощущением Золотого века искусств, традиционно занимает особую мифотворческую нишу. В случае Сокурова элегия, исторически наследующая эмоционально-философической, иррационалистической грани эпоса, определяет особую конструктивную пластичность всей совокупности творческого наследия мастера как метатекста. При этом музыкально-поэтический архетип воплощается в звукозрительной форме, специфическим образом трактующей квази-документалистский тип повествования.

Вместе с тем конкретное музыкальное произведение, звучащее в фильме 1986 года и давшее ему название — «Элегия» Жюль Массне, — становится знаковым для эстетической и стилистической ориентации. Преемственность с культурой XIX века как некой целостной системой продуцирования художественных смыслов становится в творчестве Сокурова принципиальной. Режиссер ощущает интеллектуальный и художественный опыт этой эпохи как сегодняшний, наделяя XIX век *present continuous tense*, «настоящим продолженным» [6, с. 121]. Художественный мир мастера наследует романтической установке на историзм, интерпретационность, «вторичность» стиля, по-новому воспроизводящего определенный спектр явлений прошлого. Ностальгируя по культуре ушедших времен, режиссер задается вопросом: «Почему люди не видят, что искусство уже создано, и нового искусства быть не может?» [6, с. 120].

Обозрев характерную для Сокурова картину поисков экранной формы, можно констатировать довольно показательные тенденции. С одной стороны очевидна склонность к превышению временной нормы полного метра (характерные примеры картин свыше двух часов — «Спаси и сохрани» (168 мин.), «Дни затмения» (137 мин.), «Фауст» (137 мин.)). С другой наблюдается наличие собственно многочастных форм. Сюда отнесем сознательно конструируемые как серийные: документальные пятичастные телевизионные видеодневники об армейской жизни «Духовные голоса» (1995) и «Повинность» (1998), шестичастную «Интонацию» (2006), игровые тетралогии и трилогию; а также большое количество автономных документальных, преимущественно малых форм, алеаторически объединяющихся по тематике или жанровому признаку в разомкнутые циклические

образования (сюда отнесем японский и петербургский видеоциклы⁽⁴⁾, многочисленные *дневники* и *элегии*).

Характерная тенденция к мозаичности большой формы достигает апогея в полнометражном телевизионном фильме «Читаем блокадную книгу» (2009, 96 мин.), построенном как нанизывание девяносто одного краткого эпизода чтения жителями Санкт-Петербурга «Блокадной книги» Алеся Адамовича и Даниила Гранина. Другой пример — «Ленинградская ретроспектива (1957–1990)», запечатлевающая тридцать четыре года из жизни Северной столицы в пятнадцати частях (всего 13 ч. 8 мин.), каждая из которых (около 40 мин.) содержит фрагменты хроникального материала за временной отрезок в два-три-четыре года (одночастевые киножурналы «Ленинградской кинохроники»). Ход исторического времени в этом фильме интерпретируется с точки зрения значимости тех или иных событий в каждый новый момент развития общественного самосознания (последняя фиксируется в движении хронологической линейки, расположенной у правого края кадра).

Интересным воплощением идеи сверхконтинуальности становится тенденция к устранению монтажного дискурса. Сначала она проявляется в создании максимально возможных по протяженности в условиях пленочного кино кадров (таков, например, десятиминутный план с потомком Ф. Шаляпина в «Петербургской элегии», 1990), затем — при использовании формата Betacam и компьютерных технологий — длина возрастает втрое (в картинах «Духовные голоса» (1995), «Петербургский дневник. Открытие памятника Достоевскому» (1997)) — вплоть до известного прецедента реализации уже в условиях технологии High Definition мизансцены полнометражного экранного действия внутри одного плана («Русский ковчег», 2002).

Обозначенная склонность к сочетанию масштабности и миниатюризму, разнообразным метаморфозам аудиовизуальной формы отвечает изменчивости и текучести как главным свойствам романтического мироощущения. Не случайно метафора *Потока* возникает как одна из характерных моделей *музыкального* именно в романтическую эпоху

(4) Японский видеоцикл включает «Восточную элегию» (1996), «Смирненную жизнь» (1997), «Doi...» (1999). «Петербургский дневник» — главы «Открытие памятника Достоевскому» (1997), «Квартира Козинцева» (1997), «Моцарт. Реквием» (2005).

[10]. Сопоставим с применяемым В. Михалковичем разграничением многосерийной и простой «вещи»: «если вторая [«нормальная» вещь — *Н.К.*] есть завершенный в себе мир, модель некоторого состояния действительности, то первая (удлиненная) есть принципиальное отрицание завершенности <...>, модель движения мира» [12, с. 40]. Воплощение квазимифологической непрерывности становления мира является весьма характерным свойством Gesamtkunstwerk — «совокупного произведения искусства» романтической вагнеровской оперы. Вместе с ним аудиовизуальные медиа XX века заимствуют и синкретизм осуществления этого процесса. В итоге структурирование протяженной формы не ограничивается нарративными принципами, зачастую наррация даже преодолевается приемами совместного становления визуального и звукового компонентов целого.

Подобным непрерывно становящимся произведением искусства предстает и кинематографический метатекст А. Сокурова. Особая роль в его осуществлении звукового компонента подтверждается единством музыкального мира картин мастера. Звуко-музыкальная взаимопроницаемость разных участков авторской фильмографии, принцип нанизывания многократно повторяющихся музыкальных тем делает всю совокупность творчества режиссера аналогом вагнеровской оперной тетралогии «Кольцо нибелунга», в которой системное использование лейттем образует зашифрованный в музыке сюжет мифологического космогенеза. Как и в операх немецкого композитора, где оркестровая ткань транслирует глубинный подтекст действия на основе четких музыкальных конвенций, связанных с идейным, понятийным, предметным и эмоциональным содержанием сплетающихся мотивов (последние, как правило, противопоставляются словесно-вокальному ряду), в фильмах Сокурова звуко-музыкальный компонент берет на себя основной удельный вес семантической плотности всего аудиовизуального организма, становится главным ассоциативным пространством, «носителем высшего знания» [19, с. 77] ⁽⁵⁾, зачастую трактуемым как смысловая сфера, независимая

от изобразительного ряда ⁽⁶⁾. Однако мастер не преследует здесь осознанной цели объединения, драматургической организации метатекста кинопроизведений за счет сугубо музыкального развития (как мы это наблюдаем в тетралогии Вагнера). Формирование системы музыкальных лейттем в его картинах скорее мотивируется непосредственным отражением актуальной для автора субъективной акустической реальности (отсюда — типичное внедиегетическое функционирование подобных звуковых включений).

В сокуровском художественном космосе со всей очевидностью доминируют звуковые образы и смысловые связи эпохи романтизма, которые, в XX веке приобретая статус клише и заново актуализировавшись, подвергаются смысловой метаморфозе. Музыкальные опыты творческой лаборатории мастера (в которой важную позицию всегда занимает звукорежиссер ⁽⁷⁾) оказываются чрезвычайно созвучными современной эстетике транссентиментализма, которая, если обратиться к М. Эпштейну, возникает в культуре как итог постмодернистского мирозерцания, «сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность — и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма» [18, с. 277]. Исследователь констатирует: «становится ясно, что все “банальные” понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвращаются с другой стороны, под знаком “транс”» [18, с. 279]. Не случайно неоднократное использование Сокуровым «вторичных» китчевых музыкальных образов, балансирующих между эмоциональной искренностью и языковой симулятивностью — так называемого Adagio Т. Альбинони (мистификации Р. Джадзотто), аллюзивной музыки Т. Такемицу, О. Нуссио, специально написанных стилизаций А. Сигле, — наряду с вариативно

(5) Ср. с высказываниями режиссера: «Искусство — это феномен высочайшей плотности. Ее в моих фильмах создает именно звук», «Она [фонограмма — *Н.К.*] сложнее, чем изображение хотя бы потому, что складывается из неизмеримо большего числа компонентов» [7].

(6) Режиссер констатирует: «Мы <...> не пытаемся подчинить ее [музыку — *Н.К.*], понимая, что она остается замкнутой на себя и не может сделаться иллюстрацией к нашему сюжету. Кстати, сейчас я уверен, что можно найти решительно все в музыке, которая уже сочинена, и нам нет смысла искать композитора, который специально для нашего фильма писал бы новую» (Там же).

(7) В. Персов и С. Мошков — звукооператоры большинства фильмов Сокурова, сыгравшие важную роль в становлении звуко-музыкальной стратегии кинематографического метатекста режиссера.

повторяющейся пространственной рекомпозицией романтических опусов М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера и П. Чайковского⁽⁸⁾. Под знаком «транс» происходит и симптоматичное расширение романтико-сентиментального спектра образности сквозными линиями музыкального барокко (И.С. Бах, Г. Телеман, Г. Перселл, Д. Скарлатти) и классицизма (В.А. Моцарт, Л. Бетховен), а также настойчивое приобщение к локальным национальным традициям Дальнего Востока.

Преемственность с вагнеровским Gesamtkunstwerk подтверждается в метатексте Сокурова и особой ролью звучаний из опер композитора, среди которых ключевым становится музыка Похоронного марша на смерть Зигфрида из «**Заката богов**» — заключительной части тетралогии «Кольцо нибелунга».

Как известно, вагнеровский марш является трагическим итогом, обобщением развития мифологического действия о Нибелунгах, завершающегося искуплением зла в мировой катастрофе. Контекст Второй мировой войны придает музыкальной теме композитора общепланетарный смысловой масштаб (траурная музыка по убитому Зигфриду когда-то была официальной пьесой, сопровождавшей похороны высших чинов гитлеровской армии). В фильмах Сокурова эта музыкальная тема становится точкой смыслового притяжения, особенно востребованной в контексте художественной рефлексии о власти (последняя в концентрированном виде представлена в тетралогии на данную тему). Более того, с идейными концепциями фильмов оказывается соотнесенной символика отдельных элементов музыкальной темы. Так, вагнеровский мотив *смерти* оказывается вплетенным в ткань документального повествования-размышления о войне на таджико-афганской границе в фильме «Духовные голоса» (1995). Мотивы *судьбы* и *страдания Вельзунгов* звучат в картинах тетралогии — в эпизодах, связанных с пограничными состояниями сознания протагонистов: в «Молохе» (1999) это случай внезапного погружения Гитлера в сон в момент рассуждения о судьбах стран Европы, в «Солнце» (2004) — сцена перед видением Хирохито в бункере.

В «Восточной элегии» (1996), появляясь в туманных кадрах с ветхой японской архитектурной архаикой, мотив *страдания Вельзунгов*, запечатляющий образ *мыслящего Хаоса*, участвует в создании аудиовизуальной метафоры космогонического мифа.

Однако качество мифоморфности присутствует в творчестве Сокурова и как конструктивная идея, организующая протяженную кинематографическую форму. Так, картина «Духовные голоса» представляет собой характерный вариант формотворчества, возникший, по выражению режиссера, «как проба» воплощения на экране романной формы [13, с. 17].

В пятичастной снятой на видео документальной ленте наблюдается синтезирование двух типов драматургии, традиционно определяемых как типологические для больших экранных форм — сквозного фабульного развития и дробного, с законченной, но повторяющейся сюжетной схемой⁽⁹⁾.

Фильм воспроизводит несколько страниц из личного дневника режиссера, в 1995 году прожившего вместе со съемочной группой несколько месяцев на таджико-афганской границе. Как отмечает А. Тучинская, «война в фильме не имеет хронологических рамок, обозначены только сезонные ее этапы» [15]. Сквозной сюжет путешествия Автора-персонажа оказывается разбитым на изолированные в отношении непрерывной хронологии, замкнутые фабульные узлы каждой из частей, обрамляемые сновидениями солдат и Автора⁽¹⁰⁾ — прибытие, восхождение на гору, боевая оборона погранзаставы, встреча Нового года. Векторное развитие «гасится» повторностью, проявляющейся на разных уровнях целого — в первую очередь в сновидческих рефренах, рифмующих окончания частей, а также — самой специфической формой трансляции событийности — возведенной в степень детализацией течения военной повседневной действительности.

(8) Характерные примеры музыкальных опусов, возникающих в кинематографическом метатексте Сокурова как отражение мифа о музыкальном романтизме, бытовавшего в советской культуре повседневности: «Старинная французская песенка» из «Детского альбома» П. Чайковского, «Разлука» М. Глинки.

(9) В телевизионной продукции обычно различают «горизонтальный» (Series) и, условно говоря, «вертикальный» (Procedural drama, Show) форматы большой формы. О двух типах драматургии в многосерийном фильме см.: [11]; [2].

(10) Ряд эпизодов фильма вообще может восприниматься автономно — как, например, новелла «Солдатский сон», существующая в варианте отдельного двенадцатиминутного фильма.

В итоге событийная канва фильма воспринимается как нелинейно организованный поток со сложной темпоральной структурой. Сама категория времени становится важным смысловым элементом картины, естественно сопутствующим осмыслению метафизических глубин бытия на границе между мирами. Особое отношение к хроносу программно декларируется в выстраиваемых аудиовизуальных метафорах. Так, ключевым изображением последней монтажной секвенции фильма становится сверхкрупный план наручных механических часов с движущейся секундной стрелкой — начальная точка медленного панорамирования по фактурам предметов на армейском казарменном столе, сопровождаемого «говорящими» акустическими фонами отсчитывающей немецкоязычной шифровки, радиопомех и оркестровых мотивов «Песен об умерших детях» Г. Малера («Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen» («Теперь понятен мне скорбный пламень») и «Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein» («Когда твоя мамочка открывает дверь»)). Знаковый характер взаимодействия звуковых и визуальных компонентов кадра обозначает тему хронометрического времени человеческой жизни как конечного. Элементы немецкоязычной среды при этом, подключая зрителя-слушателя к хорошо известному слою коллективной памяти, вводят контекст исторического времени, одновременно расширяя рефлексию о конкретной военной ситуации до уровня глобальных метафизических обобщений.

Один из характерных для фильма типов временного континуума связан со стремлением к специфической аутентичности воспроизведения действительности в «чистом» процессе наблюдения.

Подобные интенции документалистов обычно интерпретируются в русле базеновского мифа «тотального» кинематографа, предполагающего сведение к минимуму проявлений режиссерского интерпретаторского начала и «абсолютизацию» субъекта зрения⁽¹¹⁾. Серийный формат при этом вырабатывает собственную временную структуру,

в которой чрезвычайную важность приобретает темпоральный аспект осмысления «естественной» повседневной событийности. По наблюдению Ю. Богомолова, стремление продолжительной экранной формы к имитации хронометрического измерения жизни, его «дотошному реконструированию» через моделирование «движения минутной стрелки» наделяет ее способностью «приближать к нам событие и тем удостоверить его, подобно фотографии, <...> занижать его условность» [2, с. 133, 144]. В фильме Сокурова подобный хронометрический аутизм гипертрофируется. Отличительной приметой становится сведение к минимуму монтажа и внутрикадрового действия. Так, П. Шепотинник говорит о «демифологизации» искусственно спрессованного аристотелевского времени кинематографической драматургии, вытягивании его в фильме Сокурова по горизонтальной оси [17, с. 6]. М. Ямпольский же, рассуждая о кайросе и истории в картинах мастера, останавливается на типичном для его кинематографа эффекте остановки времени, связанном с «исчезновением меры, основанной на самопроявлении *сильных* ритмических моментов», в результате чего достигается эффект «фундаментальной незначимости» [20, с. 343]⁽¹²⁾. По мнению исследователя «минус-событийность», отказ от стереотипов и «знакомых фикций» действия вызывает травматичность зрительского восприятия, проявление «истерического симптома <...> общества» [22, с. 148]. Вместе с тем для режиссера оказываются характерными систематические попытки представления «момента безвременья и провала, очевидного момента крушения смысла, как момента иерофании, обнаружения некой фундаментальной истины» [20, с. 352].

(11) «Это — миф интегрального реализма, воссоздающего мир и дающего такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени» (Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 11). См. также: Ямпольский М. Кино тотальное и монтажное // Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

(12) Характерно замечание оператора первых четырех частей фильма А. Бурова: «Важно, когда изображение не кромсается в монтаже, а дается как пространство без расставленных акцентов» [5, с. 326]. Ср. с подмеченным О. Аронсоном рецептивным феноменом «пустого времени» документального кино. Исследователь связывает его со «способностью режиссера рассогласовывать восприятие и технику монтажа»: «документальность застает нас в тот момент, когда ничего не происходит, но это “ничего” при этом позитивно, оно притягивает, завораживает. Через него в пространство фильма входит *другой*, чей закон восприятия не освоен нами, однако при этом он носит характер закона, то есть может стать и моим восприятием в том числе. Эффект документальности («вхождение в присутствие») есть миг, когда мое восприятие перестает мне принадлежать (лишенность завершенной формы), когда оно вынесено в пространство кино, где неизбежно является уже *общим* восприятием» [1].

Подобная работа с «затвердевшими» формами восприятия осуществляется в фильме в сфере изображения — поиска крупности (в том числе использования сверхкрупных планов), скорости съемки и воспроизведения, отбора мизансцены, фиксирующей случайные моменты поведения, бессознательные, не осмысливаемые жесты героев. Особенно сильно такие «минус-приемы» работают в эпизоде обороны погранзаставы, когда зрительское восприятие ожидает и не получает стереотипных форм поведения — на протяжении обстрела солдаты, отвернувшись, просто сидят в окопах... Тот же эффект связан с невнятиостью речевого компонента фонограммы в противоположность ясности передачи природных фонов — жужжания насекомых, плеска воды, крика птиц — а также и с некоторыми моментами точного повтора авторского закадрового текста.

Идея такого семантического «развоплощения» озвучивается в закадровом комментарии режиссера к воспроизводимой (как бы в радиопередаче) музыке О. Мессиана. Во время трансляции в первой части фильма медитативного фортепианного опуса «Поцелуй младенца Иисуса» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» Автор произносит: «иногда, когда я слушаю Мессиана, мне кажется, я слушаю не музыку, а это инструмент самонастраивается. Композитора нет, в пустой комнате рояль, и звук — это не результат прикосновения теплого пальца к холодной клавише, а есть только сам звук»⁽¹³⁾.

Другой музыкальный комментарий связан с переизложением, деконструкцией знаковой для режиссера темы — уже упоминавшегося Похоронного марша на смерть Зигфрида из «Гибели богов». В момент восхождения на гору в третьей части картины, а также на протяжении эпизода обстрела в четвертой звучит бесконечно повторяемый маленький фрагмент вагнеровского марша — речитативная фраза струнных, завершаемая «роковыми» ударами меди — так называемый мотив *смерти*.

Строение и интонационный состав мотива демонстрируют характерную для музыки Вагнера экстрамузыкальную генетику. Элементы имитации человеческой речи создают образ мыслящего

Хаоса. Присутствуют и черты барочного *aposiopesis*, выразительность которого связана с паузированием — информационным вакуумом, обычно интерпретируемым как проблеск иного мира или фигура смерти. В результате отсутствия в фильме следующего далее, согласно партитуре Вагнера, развертывания музыкального материала в героико-трагическом мотиве *рода Вельзунгов*, замены последнего механическим заикливанием мотива смерти происходит символическое развенчание амбициозных человеческих патетики и саморефлексии. Такая музыкальная рекомпозиция прямо соответствует эффекту «фундаментальной незначимости», явленному в визуальном ряде рассматриваемых сцен.

Символическая соотнесенность вагнеровского мотива с концепцией времени иллюстрируется в пятой части фильма длинным планом наблюдения с высокой точки за сидящей на проводе птицей⁽¹⁴⁾. Ее движения (взмахи хвостом) темпоритмически синхронизируются с судьбоносными ударами вагнеровской темы, что придает визуальному образу особую значительность и обогащает его традиционным символическим контекстом вестничества, связи с иным миром. Малая значимость человеческого существования, явленная уже в бесцельных перемещениях солдатских тел на заднем плане (иногда в кадр попадает только часть тела — ноги), подчеркивается здесь общим замедлением темпа (съемка в рапиде) и сменой перспективных соотношений объектов при монтаже (в момент смены кадра обнаруживается, что реальные размеры птицы гораздо больше изначально мыслимых). Монтажный кусок заканчивается тем, что подошедший к камере солдат спрашивает «А время не подскажете, сколько?», на что голос А. Сокурова за кадром отвечает «Пятнадцать минут пятого».

Характерным примером ситуации «фундаментализации незначимого» становится также аудиовизуальный контрапункт сцены перекура в четвертой части фильма. Медленный поиск крупности лица бездействующего российского солдата (сменяющиеся сверхкрупный план, отъезд и наезд перемежаются в параллельном монтаже кадрами с наблюдающим азиатом) реализует идею «масштабирования»,

(13) Используется интерпретация А. Батагова с характерными для исполнителя медленными темпами.

(14) А. Федоров — оператор пятой части фильма.

«укрупнения» как психофизического процесса, родственного медитации, и одновременно — поиска глубинного онтологического ядра происходящего⁽¹⁵⁾. Его культурно-творческая ипостась запечатлевается в постепенно формирующемся звуковом контексте сцены. Через соотнесение «вращающихся» мелодических рисунков звуковых фактур гула насекомых, плеска воды и азиатского инструментального наигрыша иллюстрируется гармоничная неразрывность локальной музыкальной традиции с акустикой афгано-таджикского природного ландшафта. Наслоение же репетитивной Вагнеровской темы смертельных аккордов дополняет семантику мотивного вращения идеей неизбежности трагического исхода амбициозных проявлений цивилизованной культуры. Таким образом именно в звуковом компоненте сцены обнаруживается способность к трансцендированию временной структуры повседневности.

К чертам историко-культурного мифотворчества отнесем и соединение в рамках «фундаментально незначимого» временного континуума фильма традиционно обособляемых компонентов классики и популярной культуры. Так в третьей части картины в эпизоде на вершине горы панорама по фигурам солдат, проводящих время в разговорах и прослушивании магнитофонных записей, завершается парадоксальным наслоением-перетеканием в аудиодорожке песни Тани Булановой «Ты не смотришь»⁽¹⁶⁾ и вагнеровской темы из Похоронного марша. Неожданное соединение китчевого песенного интонирования с «разъятой» героической семантикой романтического мотива, завершаемое уходом камеры «в небо», демонстрирует трансформацию бытовой сентиментальности сцены в фаталистическое вопрошание⁽¹⁷⁾.

Иной тип темпоральности связан в фильме с воссозданием окружающего мира как объекта *ностальгии*. Характерный носталь-

гический аудиовизуальный комплекс формируется по аналогии с визуальной метафорой «закрытого» хроноса, отражающей ситуацию совпадения «“формы” зрения с “формой” предэкранного времени», когда визуальный ряд конструируется в соответствии с естественно синхронизирующимися потоками жизни и ее восприятия⁽¹⁸⁾. В данном же случае «закрытое» время имеет в своей основе глубинный звукозрительный синтез. Для обозначенного комплекса оказывается характерной темпоритмическая синхронизация звучаний и визуального ряда — совпадение временных структур музыки и изображения.

Музыкальная составляющая здесь, как правило, оказывается наделенной специфической траурно-ностальгической семантикой. Среди используемых образцов аллюзивная музыка Тору Такемицу, написанная для телефильма Акио Дзиссодзи *Nami no Yon* как эмоциональная рефлексия по поводу буддистской церемонии памяти жертв Второй мировой войны, а также сцепление мотивов из Похоронного марша на смерть Зигфрида Вагнера — мотив *смерти* в данном случае контрапунктирует сентиментальной рефлексии мелодического развертывания лирической темы *любви Зигфрида и Брунгильды*.

Визуальный компонент ностальгического аудиовизуального комплекса сосредоточен на ландшафтной среде — включает пейзажные общие планы с мощно текущей рекой и горами; кадры, в длительном наплыве соединяющие русский и азиатский пейзажи, статическое изображение человека и медленно плывущие облака; а также медленные (иногда охватывающие 360 градусов) панорамы горных вершин и облаков с высокой точки, в отличие от дольных планов, отмеченные полной цветностью.

Ярким выражением ностальгического времени становится длинный план из пятой части фильма, снятый на вершине горы, где на

(15) П. Шепотинник говорит о материальных объектах предкамерной реальности фильма, которые «укрупнены авторским зрением до каких-то ранее недостижимых духовных пределов» (Шепотинник П. Камни // Искусство кино. М., 1996. № 3. С. 11).

(16) Альбом «Старшая сестра» (1992).

(17) В фильме звучат и другие образцы популярной культуры: песня той же Т. Булановой «Ты молчишь» из альбома «Случайная встреча» (1993), а также музыка группы Scorpions. Соотнесясь с траурными звучаниями, они делают музыкальные опыты авторов чрезвычайно созвучными эстетике транссентиментализма.

(18) Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 336. По замечанию исследователя, «наиболее полно соединение континуальности зрения с континуальностью фактивности времени выражается во всевозможных текучих объектах, которые разворачиваются в некой длительности и запечатлевают время в самом процессе своего течения и видоизменения» (С. 336). Такое совпадение, через которое, по мнению исследователя, «проступают контуры судьбы, рока и т.д., и относит кинематографическую реальность к *прошлому* [курсив — Н.К.], одновременно роняя тень сомнения на подлинность этой реальности как таковой» (Там же. С. 338).

каждом из уровней звукозрительного целого реализуется идея фаталистической цикличности. Тема смерти из «Гибели богов» дается в разработочном вагнеровском варианте сцепления с мотивом любви Зигфрида и Брунгильды, обогащенная сентиментальной рефлексией кларнета и английского рожка. Новый эмоциональный объем темы, однако, компенсируется новым уровнем его нивелирования механическими принципами звукорежиссерской рекомпозиции — на этот раз тема дается в виде двух движущихся с временным сдвигом линий — как искусственно сконструированный бесконечный канон. Камера, медленно панорамируя, также совершает полный круг. Итоговая звукозрительная конструкция становится квазиромантической метафорой действия Фатума — бесконечного воспроизведения в человеческой истории сюжета патетических амбициозных дерзаний, лирических рефлексий и их ниспровержений.

«Закрытое» время ностальгии, как и время военной «повседневности», участвует в формировании культурно-творческой концепции фильма. Так, ландшафтные визуальные константы, объединяясь в фильме с разными музыкальными звучаниями, выявляют общую процессуальную основу музыки разных национальных и культурных традиций. Подобные внутренние соответствия возникают в планах с мощно текущей рекой. Так, в пятой части картины кадру с несущейся водной гладью контрапунктирует среднеазиатский напев. Географическая конкретика музыкального топоса расширяется в случае сопровождения (во второй части) аналогичного плана звучанием музыки японского композитора Т. Такемицу из фильма *Nami no Bon*, в которой подобная синхронизация подчеркивает изначальную водно-траурную семантику, связанную с буддистской погребальной церемонией «шестивия Духа на лодке». Итогом такого звукозрительного контрапунктирования «на расстоянии» становится расширение культурно-географического, национального и исторического объема траурно-ностальгической смысловой сферы фильма — включение в общий рефлексивный поток вместе с реалиями конкретной войны на таджико-афганской границе глобального контекста осмысления Мировых войн.

Наиболее же характерен ностальгический тип времени для сновидческих сцен фильма. Собственно, зачинная первая часть картины и представляет собой тридцативосьминутное сновидение и одновременно — квинтэссенцию осознанного музыкального

мифотворчества автора. Это своеобразная заставка-интродукция, ядро всего последующего развития. В основе визуальной композиции — статичное изображение зимнего пейзажа с лесом, рекой и горами, сложно организованное во времени на основе длительной съемки в цейтрафере, с помощью последующего компьютерного безмонтажного комбинирования элементов и цветовой обработки. Оно развивается параллельно со столь же изощренно организованным аудиорядом, в котором синхронные шумы соединяются со звучанием радиопередачи о В.А. Моцарте — с Автором в роли закадрового комментатора.

Аудиовизуальная форма «интродукции» организуется в сопоставлении процессов, параллельно протекающих в аудиальном и визуальном рядах согласно ходу авторского рассуждения о судьбе и музыке композитора. Последнее же обнаруживает внутреннее соответствие с моцартовским классицистским типом выстраивания формы. Налицо явные черты сонатности: сбалансированное соотношение светлого лирического и скорбно-трагического образов как выражений витальной жизненной энергии и ее фатальной земной конечности образует контраст главной и побочной партий. В качестве тем сонатной формы предстают продолжительные цитаты из фортепианных концертов Моцарта — Двадцать седьмого (II часть) и Двадцать третьего (II часть) в экспозиции и Девятнадцатого (I и II части) и снова Двадцать третьего (II часть) — в репризе. Смысл репризы в «радиопередаче» сводится к жизненной рифме ситуаций смерти Моцарта и его матери. Комментирующий текст выстраивается в соответствии с формообразованием звучащих фрагментов. Так, точные повторы описания болезненной внешности композитора синхронизируются с музыкальными репризами моцартовских трехчастных форм. В соответствии с общим образным движением от света к мраку развитие визуального ряда демонстрирует постепенное затемнение и редуцирование цветности.

Музыка других композиторов вводится автором внутри «моцартовской» сонатной формы в качестве интертекстов, интегрирующих «интродукцию» в общую смысловую структуру фильма и форму крупного плана. Так, в центральной части (разработке) звучит уже упоминавшийся опус «Поцелуй младенца Иисуса» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» О. Мессияна, который осмысливается

Автором-комментатором как предельно нивелированный в эмоциональном плане (в определенном смысле «фундаментально незначимый»). Однако именно во время звучания музыки французского композитора (точно в центре всей композиции первой части фильма) в затемняющемся кадре Сокурова парадоксально возникает над горизонтом солнце. Контрастное сопоставление звучаний музыки Моцарта и Мессиана, подчеркнутое визуально, вносит в композицию первой части фильма элемент концентрической симметрии, которая легко прочитывается и на уровне формы кинокартины в целом.

В репризе продолжает сгущаться атмосфера мрака. В качестве связки главной и побочной моцартовских тем неожиданно возникает тема из II части Седьмой симфонии Л. Бетховена, известная особой концентрацией и смысловой опосредованностью использованных композитором элементов траурной семантики. В пейзаже наблюдается предельное затемнение. В момент звучания бетховенской музыки впервые (на тридцатой минуте фильма) применяется монтажная склейка — в медленном наплыве возникает крупный план спящего солдата. Последующая обратная смена планов осуществляется после окончания звучания вариации, в момент выстрела в фонограмме.

Таким образом визуальные и акустические акценты маркируют смысловые ориентиры «интродукции» в контексте общей идеи фильма — в опусах Мессиана и Бетховена подчеркиваются соответственно смысловая нивелированность и трагизм, предвосхищающие работу с мотивом *смерти* Вагнера.

«Моцарт и Бетховен — существа одной цивилизации» — говорит за кадром Автор, а звуковая дорожка демонстрирует плавное — через общее стаккато мотивов — перетекание II части Девятнадцатого концерта Моцарта в бетховенскую Седьмую. Таким способом Моцартовские лирика и трагизм интегрируются в общую смысловую картину фильма.

Однако авторы работают не только с семантикой используемой музыки, но и со смыслами ее исполнительской интерпретации. Не случайно четыре из пяти Моцартовских концертных фрагментов даются в версии М. Поллини⁽¹⁹⁾, ведь интерпретаторская стратегия

последнего отличается аутентичностью временного тока музыки. Игра М. Поллини не перенасыщена чувственной эффектностью, пафосностью, которые обычно связываются с темповыми рубато. В рамках регулярности временного тока итальянскому исполнителю удастся передать психический аффект не натурально реалистически, а сублимированно, в результате чего обычные человеческие эмоции преобразуются в субстанцию более возвышенную и аутентичную. Это ощущение глубинной подлинности как нельзя лучше соответствует стремлению режиссера Сокурова к аутентичности передачи в фильме физической и духовной реальности военных событий.

Именно на этот уровень музыкальной семантики оказывается ориентированной в первой части фильма форма визуального представления звучаний. Кадр запечатлевает дневной цикл постепенного саморазвития ландшафта — движения света, цвета, облаков, дыма, птиц. Время постепенных природных процессов представлено в механистично-абстрактном ускоренном виде. Континуальный аспект подчеркнут и длительными визуальными совмещениями возникающих и исчезающих на единой плоскости кадра элементов развивающегося ландшафта (гор, солнца, огня) — по аналогии с протяженными акустическими наложениями фрагментов музыкальных композиций. Наконец, начало второй части фильма демонстрирует почти незаметную трансформацию-замещение русского пейзажа азиатским в медленном наплыве под музыку Двадцать третьего концерта Моцарта, в результате чего в северном и южном ландшафтах обнаруживается общий горно-водный рельеф.

В итоге смысл аудиовизуальной структуры вступительной части фильма предстает как реализация идеи бесконечной изменчивости на фоне статики, что соответствует мифологическому архетипу творения мира и прочитывается как эталонное выражение «носталгического» временного измерения фильма. Его иницирующим импульсом становится музыка В.А. Моцарта, лирический и траурный элементы которой возводятся к уровню надмирных переживаний.

Сюжетно рифмуясь с последней сценой фильма в солдатской комнате, где герои слушают по радио музыку, эта «интродукция» окончательно (только после просмотра всего фильма!) оценивается зрителем как солдатский сон, в котором находят свое отражение будничная звуковая реальность военной службы (шум поезда, выстрелы,

(19) Используется запись 1976 г. Венского филармонического оркестра под управлением К. Бема.

лай собак), ландшафтно-природное ее измерение (звуки ветра, грома, птиц) и, наконец, звучащая по радио в комнате музыка. Именно в ситуации сновидения визуальный образ оказывается напрямую обусловленным звуковым импульсом, пришедшим из непосредственной эмпирической реальности, что в итоге и оценивается как глубинная аудиовизуальная стратегия фильма⁽²⁰⁾.

В итоге в картине наблюдается полифоническая темпоральная конструкция, сплавляющая «закрытое время» транссентиментальной ностальгии с моментами «остановленного» «фундаментально незначимого» времени. Такое сочетание весьма характерно для современной медитативной академической музыки, развивающейся в зоне *opus post*, с характерным противопоставлением ностальгически «созерцаемой» музыкальной структуры и «свертывания» времени в сонористический кластер (упомянем здесь опыты А. Тертеряна и В. Сильвестрова) [9].

Вместе с тем аудиовизуальная форма фильма предстает в аспекте своего становления — развиваясь по спирали и повторяя таким образом структуру вступительной части, она сначала приобретает черты сонатности, противопоставляющей два уровня пространства военных действий — дальнее и горнее. Однако постепенно возникает диалог с мифологическими архетипами процессуальности и смыслообразования. Восхождение на гору — метафорическую Валгаллу — осмысливается как центр пятичастной концентрической композиции. Мифоморфная сущность формы картины подчеркивается синтезирующим характером звукового ряда последнего эпизода на заставе. Фонограмма здесь включает в себя режиссерские автоцитаты из более ранних фильмов («Одинокий голос человека», «Тихие страницы»), а также темы Г. Малера, Р. Вагнера и Т. Такемицу, относящиеся к знаковым звучаниям всего сокуровского метатекста.

Интересно, что фильм обнаруживает также и принципы развития, характерные для движения во времени самого художественного

мира мастера. Так, первая часть, реализующая идею изменчивости на фоне статичности, становится аудиовизуальной метафорой вариативности — древнейшего принципа, лежащего в основе любого процесса⁽²¹⁾. Именно идее вариаций более всего соответствует тенденция в творчестве Сокурова к бесконечному воспроизведению античного жанра *элегии*⁽²²⁾ — так же, как архетипу универсальной событийности божественной космогонии, лежащему в основе вариационной формы, соответствует подсознательное тяготение режиссера к эдемическому состоянию человеческой культуры.

(20) Звукорежиссер фильма С. Мошков свидетельствует о том, что «отбор материала: музыки, шумов, авторского голоса — и создавал костяк драматургии фильма» (цит. по лекции «Создание звукового образа в документальных и игровых фильмах Александра Сокурова», прочитанной кинематографистом в киношколе Хельсинки в 2005 г., из личного архива С. Мошкова).

(21) Говоря о музыкальных структурных универсалиях, Н. Брагина замечает: «Принцип мышления, основанный на вариативности, то есть постепенном разворачивании и как бы рассмотрении с разных сторон исходной мысли — наиболее древний и универсальный. Он проявляется себя во всех традиционных культурах, в фольклорных и культовых жанрах разных народов... Все формы жизни можно рассматривать как бесконечное варьирование неких исходных прототипов» [4, с. 66].

(22) Идея рассмотрения всего творчества художника как вариаций не нова. См., например: [3].

Список литературы:

- 1 Аронсон О. Пустое время. Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки. М., 2000. № 49. Электронный ресурс: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362/> (дата обращения 27.05.2018).
- 2 Богомолов Ю. Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сб. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: Искусство, 1976.
- 3 Брагина Н. Мироздание А. Платонова: Опыт культурологической реконструкции. Иваново, 2011.
- 4 Брагина Н. Смысловой универсализм глубинных структур художественного текста // Музыкальная академия. М., 2017. № 2.
- 5 Буров, Александр. «Я снимаю паузу» (Интервью С. Добротворского с А. Буровым) // Сокуров: [сборник]. СПб.: Сеанс-пресс, 1994.
- 6 Диалоги с Сокуровым. СПб.: Подписные издания, Открытая библиотека, 2018.
- 7 Звук в фильмах Сокурова — слуга изображения? (Интервью с А. Сокуровым и В. Персовым П. Шулешко) // Аудио Магазин. СПб., 1998. № 2 (20). Электронный ресурс: http://text.3dn.ru/publ/iskusstvo/zvuk_v_filmakh_sokurova_sluga_izobrazhenija/9-1-0-23 (дата обращения 27.05.2018).
- 8 Ковалов О. «Ни кремлей, ни чудес, ни святынь...» // Сокуров. Части речи: [сборник]. Кн. 3, СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011.
- 9 Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2007.
- 10 Махов А. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
- 11 Михалкович В. История и принцип серийности // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сб. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: Искусство, 1976.
- 12 Подорога В. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017.
- 13 Сокуров, Александр. Восточные элегии (интервью Л. Донец с А. Сокуровым) // Искусство кино. М., 1996. № 3.
- 14 Сокуров А. «Вписаться в течение времени, не перекраивая его...» (Из интервью. Беседы ведут А. Тучинская, В. Тихомиров) // Киноведческие записки. М., 2003. № 63. Электронный ресурс: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/174/> (дата обращения 27.05.2018).
- 15 Тучинская А. Духовные голоса. Аннотация к фильму. Сайт «Остров Сокурова». Электронный ресурс: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/documentaries.html?num=26 (дата обращения 27.05.2018).
- 16 Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011.
- 17 Шепотинник П. Камни // Искусство кино. М., 1996. № 3.
- 18 Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000.
- 19 Ямпольский М. Восхождение к образу // Литературное обозрение. М., 1989.
- 20 Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- 21 Ямпольский М. Кино тотальное и монтажное // Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- 22 Ямпольский М. Травма молчания // Сокуров. Части речи: [сборник]. Кн. 3, СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011.

Ключевые слова: киноискусство, пейзаж в кинематографе, образы животных в кино, проекция внутреннего мира героя, Брюно Дюмон, Нури Бельге Джейлан, Йоргос Лантимос, Афина Цангари, Бабис Макридис, Экторас Лигизос.

Буров Андрей Михайлович
доктор искусствоведения, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва
andburov@yahoo.com

Keywords: aesthetics, cinematography, landscape in cinema, images of animals in cinema, projection of the inner world of the character, Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan, Yorgos Lanthimos, Athena Rachel Tsangari, Babis Makridis, Ektoras Lygizos.

Burov Andrey M.
Doctor of Art, The professor of the Aesthetics, History and Theory Department, Russian State University of Cinematography Named after S. Gerasimov, Moscow
andburov@yahoo.com

БУРОВ А. М.

Образы природы и зоологии в европейском киноискусстве XXI века

Статья посвящена метафоричности природных, зоологических образов в европейском авторском (артхаусном) киноискусстве XXI века. Как происходит проекция внутреннего мира героя и каким образом работают механизмы пейзажного и животного мира в современном киноискусстве? Что все это на гуманистическом уровне говорит о нынешнем человеке? В статье анализируются кинокартины таких режиссеров, как Брюно Дюмон, Нури Бельге Джейлан, режиссеров греческой «новой волны» — Йоргоса Лантимоса, Афины Цангари, Бабиса Макридиса, Эктораса Лигизоса.

BUROV ANDREY M.

Images of Nature and Zoology in the European Cinema of XXI Century

The article is devoted to the metaphorical nature of zoological images in the European author's (Arthouse) cinema of the XXI century. How is the projection of the inner world of the character modeled? How do the mechanisms of landscape and animal world work in modern cinema? What does all this say about a person of nowadays concerning the level of the humanistic values? The article analyzes the films of cinema directors such as Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan, directors of the Greek new wave cinema—Yorgos Lanthimos, Athena Rachel Tsangari, Babis Makridis, Ektoras Lygizos.

Природа, мир диких животных и птиц имеют важное прямое и метафорическое значение в кинематографе. Этот своеобразный мир рассказывает о человеке не меньше, чем зоолог о видах животных разных стран и континентов. Через природу и зоологию в кино герой репрезентируется по-другому, проявляется иначе, специфически остраивается — фокусируется и акцентируется, как будто именно теперь, в эпоху позднего урбанизма и новой постиндустриальности, естественный природный ареал или естественная сила животного договаривают о человеке, говорят за него несколько больше, точнее рассказывают с другой точки зрения о его социальном устройстве и его экзистенциальной ситуации. Человеческие контакты (тактильные и визуальные) через природу становятся ближе, плотнее; во всяком случае объятие, рассматривание, слитность с другим (в том числе и с природой) являются важными пластическими формами фильмов. В отличие от социальной природы и истории, которые остраивают отчужденных людей, естественная природа встраивает отчужденных людей друг в друга и в себя, тем самым создавая очень близкую, а потому опасную дистанцию, смягчаемую вместе с тем природной пластикой. Если в социально детерминированных фильмах сближение происходит через опосредование социальным и в пластическом отношении, как правило, представляется резким, отрывистым, то в опосредовании природой создаются более мягкие и тягучие переходы и связи.

Известно, что у природы есть своя собственная пластика. В отличие от искусственных сооружений человека, урбанистических структур и в целом разветвленной машинерии человеческого города, эта пластика представляет собой непрямую линейность, изгибы,

отклонения, дугообразность и целую систему органических складок, флуктуаций, взаимосвязанных волнообразных переходов между организмами в их прикосновениях и взаимоотношениях.

Кинематограф апеллирует к урбанистической геометрии, а со времен Луи Деллюка [1] геометрическая пластика города (многоквартирные дома, лестницы, поезда, рельсы, дороги, шоссе) представляются фото-, киногенной, и человек *киногенизируется* именно в этой геометрической среде, включается в своеобразную урбанистическую пластику (например, «Берлин — симфония большого города» (1927) Вальтера Рутtmана и *московский* «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова), где его экзистенциальная сущность остраивается как в кинофильмах Микеланджело Антониони «Затмение» и «Ночь» или в *городских* живописных работах Эдварда Хоппера. Естественная природа, вытесняемая уже у Сезанна и вытесненная у кубистов и тем более неопластицистов, в кинематографе же прибывает в рядоположенной ситуации — она всегда где-то рядом и порой проникает или прорывается в городскую пластику. Как правило, через животных, но порой и в силу путешествий (роуд-муви), как это произошло в наиболее радикальной кинокартине Микеланджело Антониони «Приключение» (1960) или в фильме Вима Вендерса «Париж — Техас» (1984).

Природа для городского кинематографического человека представляет собой среду во многом враждебную, с правилами и законами общежития отличными от городских сообществ. Естественные законы природы, как и ее особая пейзажная пластика, островная пустыньность или лесная хаотичность, ведет в тайны пустых жарких пространств и чащи леса, в норы и речные запруды («Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (2014) Андрея Кончаловского; «Приключение» Микеланджело Антониони; «29 палм» (2003) Брюно Дюмона и др.). Природа становится вместилищем тайны, а навыки пребывания в этой таинственной среде утрачены, и потому в ней можно заблудиться, бесследно исчезнуть или захотеть бесследно исчезнуть («Приключение» Антониони). Или же персонаж настолько слит с природой, что ее пейзажи составляют с ним одно целое и проявляют его внутреннее состояние (пейзажи севера Франции в фильмах Брюно Дюмона), или они пустынные, чужеродные, что говорит о неприятии героя, аде на земле (тунисские и американские пейзажи Дюмона и техасский пейзаж у Вендерса). Но и цивилизация

оказывается воинствующей относительно природы и естественных субкультур, которые теряются (во всех смыслах), погибают — об этом фильмы Вернера Херцога «Агире, гнев божий» (1972), «Каждый за себя, а бог против всех» (1974) и книга «Печальные тропики» (1955) структурного антрополога Клода Леви-Стросса [2].

Гомеровская поэтизация природы, использование метода сравнения внутренних состояний героев с природными явлениями, работает и в киноискусстве 2000-х. Природа диктует человеку именно метафизическое и вечное состояние, новую экзистенциальность, тогда как город ответственен за несозерцательное состояние социального и сиюминутного; а если и возникает городская созерцательная метафизика, то она, безусловно, другого рода. Вместе с тем бывают случаи, о которых будет сказано ниже, когда социальная среда смешивается с природной средой, когда общественная организация показывается вполне в духе законов подражания природе, описанных социологом Габриэлем Тардом⁽¹⁾.

Природа оказывается своеобразным значащим фоном, пластической, смысловой и созерцательной зоной в фильмах Брюно Дюмона. Его природа содержит некое знание о смерти, убийстве, надломе и страхе — она предстает как своеобразная молчащая истина, обволакивая героев; словно архаическое и праисторическое сливается с актуально человеческим. Тем самым природа у Дюмона — будучи во многом природой гомеровой — дана избыточно: эти пейзажи севера Франции, в которые словно ныряют персонажи фильмов, захваченные силой красоты и тайной неба, леса, полей, океана, рек, трав, а также, в Тунисе и США, — пустыни, голых камней и безоблачного неба. Физиологичность и даже известный натурализм (*киноверизм*) кинематографа Дюмона действительно исключает анализ; его эстетическое кредо, лежащее в основе функционирования персонажей — созерцательность и инстинктивность: животные инстинкты человека, инстинктивность животного и человеческого, созерцательность природы и человеческого. Работая с непрофессиональными актерами,

Дюмон старается сохранить инстинктивность и естественность животного мира, добиться природной правды и своеобразной пластичности брессоновского типа, согласно концепции моделей: *отстраненные движения*, созерцательность, молчаливость и *курсо-кораобразность* — когда герои двигаются или стоят с плотно прижатыми к телу руками в сжатой постегипетской позе, позе переходной, а потому своеобразной и пластически выразительной. Внешне герои Дюмона, как правило, некрасивы, их лица перекошены, асимметрия лица подчеркивается уродливыми зубами; брейгелевские, а порой и босховские персонажи, они словно аутисты, погруженные в себя и в природу, с телом, подвергаемым малому и большому насилию. Дюмон создает коллективный, порой гиньольный портрет малой Франции, с непрофессиональными актерами из тех же мест, в которых снимаются фильмы. Да и свои лучшие картины Брюно Дюмон снял в своем родном городе Байоль, близ Лилля, на севере Франции.

Уже в своем дебютном фильме «Жизнь Иисуса» (1997, байольский цикл), отсылающем как к «Аккатоне» Пазолини, так и к фильмам Робера Брессона, Дюмон раскрывает всю свою эстетику, которая будет разрабатываться и в последующих кинокартинах. Сельская местность, которая *зависает* между городом и природой с акцентом на последнюю, тягучая жара, обнаженное тело (та самая «новая телесность»), насилие над телом, сексуальный акт, важность прикосновений, объятий (в замирании), ожиданий, движений к смерти, преступлений и главное — растворение в сотворенной природе. Натурализм (веризм) и пейзажизм, как и телесность, в фильмах Дюмона не дистанцированные (и не социальные); несмотря на обилие дальних планов, они приближенные, объемные (как его знаменитое свежеспаханное бороздой поле), тактильные, завораживающие, вовлекающие в себя. Пейзаж живописен, а его кинематографическая пластичность выражена в горизонтали и диагонали, в тревелинге, движении камеры параллельно пространству (при том, что нет приближений камерой), в сочетании объемов полей, земли и неба, увиденных субъективной камерой, созерцательным взглядом героя. В финале герой и вовсе словно погружается в лоно природы, сливается с ней — за высокой травой, среди насекомых, своей телесностью похожий на тело земли и созерцает облачное небо; другими словами, он сопластичен природе.

(1) «Подражание составляет самую суть социальной жизни, так что подражательная способность у цивилизованного человека развивается даже быстрее, чем идет умножение и усложнение изобретений. Таким образом подражание вырабатывает все более и более совершенные сходства; и в этом отношении оно выдерживает аналогию с биологическим воспроизведением и волнообразным колебанием» [3, 161].



Илл. 1. Брюно Дюмон. «Жизнь Иисуса». 1997. Кадр из фильма

В «Человечности» (1999, байольский цикл, Гран-при Каннского кинофестиваля) стилистика предшествующего фильма радикализируется, фильм становится практически эпосом, все важные приемы усиливаются и словно бы растягиваются, удлиняются, даются в большей протяженности и сюжетно усложняются. Здесь преступление уже совершено, с него и начинается фильм. Да и сам первый эпизод «Человечности» пластически, сюжетно, образно представляет собой вершину творчества французского кинорежиссера.



Илл. 2. Брюно Дюмон. «Человечность». 1999. Кадр из фильма

Камера снимает словно из полевой «лагуны», с нижнего ракурса: по кромке поля, на дальнем плане, бежит человек (его тяжелое дыхание слышно так, как будто он рядом); слева деревья, в верхней части — небо и облака проплывают по ходу движения персонажа; затем герой идет по свежевспаханному полю, погружаясь в хлипкую землю ногами, преодолевая сопротивление сильного ветра на открытой местности, а затем, оступаясь, падает лицом во вспаханную холодную землю, словно в постель; вдалеке гудит рация в оставленной полицейской машине; герой включает на автомагнитоле барочную пьесу для клавесина Руайе Жозефа-Никола-Панкраса, ускоряющуюся по ходу игры, а затем крупно, в композиции «Происхождения мира» Гюстава Кюрбе зритель видит убитую обнаженную девушку в траве, словно погруженную в глубину природы, среди муравьев, земли, ветра, птичьего пения и урчания дизельных двигателей полицейских автомобилей.

Эпизод, как и весь фильм, организован связанно, с плавными переходами и монтажом подобий (то есть аналогий между телом и землей, музыкой и ритмом борозд поля, дыханием и работой двигателя), тем самым здесь ясно видно, что пластичность бывает сложноорганизованной структурой самого повествования с системой подобий и лейтмотивов (визуальных и звуковых), данных в линейном развертывании. Связанность проступает и через человеческие объятия, которые являются в фильме важным аспектом принятия и понимания (как и принятия и внимания к природе: обнять-объять природу). Длительные, данные в замирании (в отличие от дарденновских — коротких и отрывистых) объятия оказываются пластически выраженной человечностью.

В фильме «29 пальм» (2003) герои оказываются вне французского пейзажа, их путь лежит через пустынные пространства средней Америки, США. Природа здесь работает не на родовое приятие и глубинную сопричастность, как это было в предыдущих фильмах, а напротив, на отчуждение. Ее функция в том, чтобы стать полем борьбы высокого чувства и чувства плотского, желания гармонии и дисгармонической интонации. Сексуальный акт, как и во всех остальных фильмах Дюмона, носит подчеркнуто животный характер, только здесь он усилен в несколько раз (также «новая телесность»). Образ женщины дан как образ томного, постромантического,

инверсивного и невротического субъекта, *работающего* на конфликт высокого чувства и животного желания; мужчина же оказывается в ситуации прагматизма, принятия и невероятного отчуждения; впрочем, последнее свойственно обоим. Смерть героини возникает как сочетание звериного в человеке и антропного мужского стыда, а самоубийство разворачивается на фоне пустыни. Природа с самого начала проявляет тягучую, тихую, но абсолютно бескомпромиссную агрессию — начиная с жары, горячих камней и колючих кустов, царапающих как машину, так и плоть героев. Совершенно естественно, что такая же жесткая дисгармоническая чувствительность пребывает и внутри героев, съедает их ментально. Помимо собственно визуального и фабульного решения, набора подобию и взаимосвязей, пластичность созревает как раз в этом сочетании внутреннего состояния персонажей и внешнего проявления природы, чья жесткая флора — при отсутствии фауны, которую заменяют люди-звери — является значащим фоном человеческих отношений.

Во «Фландрии» (2006, байольский цикл, Гран-при Каннского кинофестиваля) Дюмон создает резкий контраст между европейским пейзажем севера Франции и тунисской пустыней (в последней следуя стилистике, выработанной в «29 пальмах»). Его герои чувствуют глубокую связь с лоном земли, половое влечение реализуется на земле, в поле, лесу, среди листьев, веток, запахов природы. Половое чувство не нарушено, оно репрезентировано как животное соитие — естественно, точно и без романтической окраски. Да и вся образность Дюмона лишена завуалированности тела — открытое, обнаженное, часто раненное или покалеченное, тело испытывает гармонию именно в единении с природой, словно облачаясь в ее одежды. Как, впрочем, и носитель тела — герой — ощущает гармоническую связь с природой, погружаясь в ее лоно. Это утробное чувство природы, сопричастность с ней для героев Дюмона равны счастью.

В мини-сериале «Малыш Кенкен» (2014) и в фильме «В тихом омуте» (2016) кинорежиссер также повествует в пространстве севера Франции, в классической дюмоновской Франции, добавляя ко всему прочему иронию и элементы пасторальной печали, в которую также — весьма трансцендентно и одновременно физически — просачивается ощущение смерти, подобно тому как очищенная от тотальной трансгрессивности «Любовь» (2012) Михаэля Ханеке все равно заражена

дисгармоничными элементами, словно мелкой океанической рябью, разливающейся по всей кинокартине.

Взаимоотношение между природой и человеком в картинах Дюмона не ограничивается только землей и водной стихией. Важную роль играет небо, с рисунком облаков и неким созерцательным потенциалом. Граница между сексуальной открытостью и святостью героев, с их тягой ко всепрощению, раскрывается в движении к небу в ситуации левитации, которая есть практически во всех фильмах. Левитация как парение в пространстве возникает внезапно как аффект и является неожиданной и для самого левитирующего, и для окружающих его персонажей, которыми она идентифицируется как прорыв святости. Тем самым Дюмон раскрывает связь с природой не только по горизонтали, но и по вертикали.

В фильмах Нури Бильге Джейлана, турецкого кинорежиссера, представителя европейского кинематографа, природа, так же как у Брюно Дюмона, является смысловым, действующим явлением. Но только вместо спасительной и такой близкой (или, напротив, враждебной) среды в фильмах французского кинорежиссера, в картинах Джейлана она оказывается фоном-образом отчуждения. Как правило, в его кинофильмах возникает чувство сильного холода, что выражается соответственно в холодных цветах, медлительности самих персонажей, больших квартирах, домах, которые так трудно обогреть. Особенно это проявлено в фильме с симптоматичным названием «Отчуждение» (2002), где холод выражается пластически в разных формах, в том числе снежным пейзажем, актерской телесностью, расфокусом камеры, длинными кадрами, что в конце концов создает ощущение зябкости, промозглости, необогреваемости больших пространств (в том числе кадра) и главное — отчуждения между людьми, холодными, не согревающими друг друга отношениями. Последнее так точно проявлено во «Временах года» (2006), где отчуждение пронизывает через жару и холод, то есть пребывает в разных климатических условиях.

В фильме «Однажды в Анатолии» (2010, Гран-при Каннского кинофестиваля), — освещенная лучами автомобильных фар природа проявляется в виде деревьев, полей, травы и под действием сильного ветра раскрывает тайное напряжение персонажей. Именно на лоне таких прекрасных и девственных пейзажей Анатолии,

среди полей которых зарыт труп, герои фильма находятся в маленькой одиссее, но в конце концов путешествуют внутри себя, чтобы нащупать связь с самими собой, эмоционально раскрыться (кратковременно) другому, как это происходит, в частности, с прокурором. Находясь в сугубо мужском мире, герои все время вспоминают женщин, и их образы просачиваются в сюжет и окрашивают своим присутствием персонажей. Природа в прямом и переносном смысле всех героев выводит в чистое поле; здесь уже нельзя спрятаться в городских квартирах и за четко сегментированным рабочим графиком. Человеческое, чувственное медленно и тревожно выходит на первый план, но так и не будет раскрыто в полной мере; оно дано лишь как потенциально возможное.



Илл. 3. Нури Бильге Джейлан. «Однажды в Анатолии». 2010. Кадр из фильма

Картина с говорящим названием «Зимняя спячка» (2014, Золотая пальмовая ветвь Каннского кинофестиваля) рассказывает о все той же системной для фильмов Джейлана концепции отчуждения; и в этой связи то, что кинорежиссер очень активно работает с феноменом природы (включая погоду, осадки, времена года, ощущение холода) и все больше перемещает героев из городского центра и городских окраин в чистое поле или сельскую местность, — говорит о том, что он, с одной стороны, поэтизирует внутреннее человеческое чувство одиночества, а с другой — его усиливает, так как через природу этим отчуждением проникается все, что особенно видно в фильме

«Зимняя спячка», работающем на синхронизации холода природы и холодности героя. Длинные кадры, вдумчивая режиссура, четко сцепляющиеся между собой сцены, обилие общих и дальних планов, а затем вход на среднекрупный план; очень живописная и композиционно плавная линейность в столкновении с четкими линиями жилища и человеческого тела; большой объем скрытого, тайного, раскрывающегося через природное — вся эта совокупность визуальных и сюжетных факторов наполняет пластику кинофильмов Нури Бильге Джейлана.

В 2010-е годы в Европе развивается новое кинотечение, в котором природа становится (анти)утопической социальной структурой именно в своей животной ипостаси. Речь идет о фильмах греческой «новой волны». Эти картины родились вместе с большим экономическим (долговым) кризисом, который охватил Грецию, однако социальная проблематика в них прямо не заявлена, она травматически вытеснена и заменена метафорическим рядом природы и экзистенциальным ядром истории (если современная социальная проблематика Греции и просачивается, то украдкой, вскользь). Важным лейтмотивом фильмов греческой «новой волны» является образ животных и птиц, которым герои подражают вполне в духе делезовского «становления»⁽²⁾. Причем это становление может быть разделено на следующие типы: коллективное становление; становление одного; становление разными видами животных или только одним. Отсюда и особенность пластики героев и играющих их актеров. И вопрос не в том, что в фильме появляются значащие образы животных, что бывало и ранее, но в том, что герои становятся ими вплоть до неразличимости (отражая тематическую и стилистическую особенность целого течения), при этом фильмы эти не фантазмагоричны, а вполне вкладываются в концепцию «нового реализма», хотя и с довольно ощутимым влиянием абсурдизма, особенно в диалогах. Важно также отметить, что становление другим проходит через

(2) «Становление всегда происходит "между" или "среди": <...> с животным среди животных. Но какая-то неопределенность раскрывает свою силу только тогда, когда то, чем становишься, само собой лишается всяких формальных характеристик, позволяющих говорить об определенности ("это вот животное" ...)» [4, 6].

довольно жесткую инверсию, а «новая телесность» разворачивается в контексте перверсии⁽³⁾ как инфантильной сексуальности.

Главный конфликт в фильмах греческой «новой волны» — это конфликт между утопией и антиутопией. Фильмы, начинаясь, как утопия, постепенно разворачиваются в обратную сторону. Греческие антиутопии наполнены образами животных, так как они — единственное, что не дискредитировало себя ни в социальном, ни в экзистенциальном смысле. Экзистенция животных абсолютно чиста, в то время как все человеческое общество провалилось экзистенциально и социально. Поэтому становление животными (животно-человеческая сопластичность) — это способ стать человеком, в искренней и чистой животной пластике развернуться в сторону человеческого, через животное вновь стать человеком, гуманизировать мир зоологическим образом хотя бы в закрытом оригинальном сообществе. Через подобную метаморфозу появляется возможность иначе взглянуть на человеческие отношения, по-другому подойти к человеку, образовать — взамен старых — новые связи.

Первым фильмом греческой «новой волны» является «Клык» 2009 года негласного лидера течения Йоргоса Лантимоса, того самого Лантимоса, который снимет последнюю на данный момент картину греческой «новой волны», при этом скорее постволновскую (снимет в Великобритании, с привлечением американских, английских и французских актеров, с относительно большим бюджетом и доведением всех приемов до стилистически чистого варианта) —

(3) Понятие «перверсия» дано здесь как проявление «новой телесности» и «новой открытости» и представляет собой крайние точки нарушения нормальной сексуальности, полового чувства как, с одной стороны, детская инфантильная сексуальность (дистанция, легкие прикосновения, редкость самого полового акта) и как, с другой стороны, жесткая сексуальность, выраженная в садомазохистских практиках (построенная на снятии дистанции, но также при очень редком половом акте). Отдельных современных героев «нового реализма» сопровождает практика перверсивной сексуальности как иное раскрытие телесного и пластического и как метафора их внутреннего поиска, становления или, напротив, внутреннего насилия, пресыщения, остановки (впрочем, эти два вида перверсии включаются в зону банальности и обыденности и предстают уже не как аффект и не как вызов). В этом смысле такого рода изображение сексуального тела противоположно сексуальной практике героев Брюно Дюмона и противостоит практике романтической и визионерской репрезентации постельных сцен — будь то в фильме «Хиросима, моя любовь» Алена Рене (1959) или «Жизнь Адель» (2013) Абделатифа Кешиша и др.

«Лобстер» (2016). В обоих фильмах разворачивается жанр антиутопии. В «Клыке» показывается закрытое сообщество одной семьи, которая отгородилась от всего мира (враждебного, травматичного), и родители создают для своих детей определенную модель поведения, в рамках которой те превращаются в домашних животных, становятся собаками, ненавидящими котов.



Илл. 4. Йоргос Лантимос. «Клык». 2009. Кадр из фильма

Пластичность выражена прежде всего в телесной инверсионности и инфантильной перверсии; собачья пластика смешивается с человеческой пластичностью. Преодоление границ и идея свободы становятся ключевой темой картины. В фильме «Человек с ножом» (2010) Янниса Экономидеса также присутствует образ человека-собаки, разворачивается аффект становления человека сторожевой собакой. В последнем на данный момент фильме греческой «новой волны» «Жалость» (2018) Бабиса Макридиса, в одной из сцен разговора с отцом, герой включается в кратковременное становление собакой — но не сторожевой, а домашней. Тогда как в дебютном фильме Бабиса Макридиса «Л» (2012) происходит становление медведем. Пластичность этих становлений связана не с эффектом, как если бы герой становился собакой или медведем в прямом смысле, путем мультипликационного приема; здесь становление именно аффективное: сохраняя человеческий облик, герой ментально приспосабливается к собачьему (медвежьему и др.), иными словами —

это более серьезное инверсионное становление, носящее глубоко внутренний характер и во многом кентаврическое, потому что такого рода становления всегда двусоставные. (В фильме «Альпы» Йоргоса Лантимоса происходит словно бы заикленная зеркальная инверсия, когда вместо становления животными герои находятся в становлении другими людьми, предлагая себя родным погибших людей как замену последних, тем самым пытаясь изжить свое собственное одиночество и потеряность.)

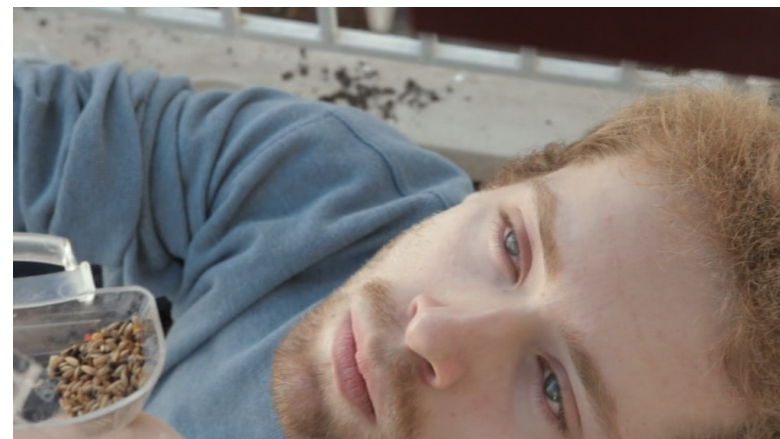
В «Аттенберге» (2010) Афины Цангари животный мир словно пронизывает весь фильм, герои подражают кошкам, обезьянам-гориллам, птицам и так далее. Это становление другим создает необычную пластику тела, отсылающую к перформативности, которая свойственна всем фильмам греческой «новой волны» и необходима как способ внедрения новой пластики, через которую происходит становление животными и становление вообще. Тело в «Аттенберге», как и сексуальный акт, пребывает вполне в русле «новой телесности», обнаженное тело воспринимается как часть тела одетого, как естественная необходимость, включая половой акт, репрезентированный очень естественно. Животный мир раскрывает внутреннее состояние общества и ментальность конкретных персонажей; травма за счет данного перевода переносится легче, а пластическая конфигурация становления животным, которое у героини происходит раньше, чем



Илл. 5. Афина Цангари. «Аттенберг». 2010. Кадр из фильма

становление женщиной, создает образ одомашненного и гармоничного мира. Именно становление животными помогает стать (самостоятельным) человеком. В «Лобстере» (2015) Йоргоса Лантимоса — фильме артмейнстримовом, свидетельствующем уже о модности греческой «новой волны», но от этого не менее значимом — происходит тоже многообразное становление животными, птицами и ракообразными. Здесь становление животными происходит в рамках антиутопического дискурса, что в определенной степени возвращает зрителей к первому фильму греческой «новой волны» — «Клык», снятому также Лантимосом.

В фильме «Мальчик, который ел птичий корм» (2012) Эктораса Лигизоса герой находится в состоянии становления птицей-канарейкой: его пение, поедание птичьего корма, фактура и пластика, а также одиночество пластически создают большую метафору экзистенциального состояния современного человека и социальной отчужденности. Герой фильма пластически (подчас гимнастически) осуществляет странные действия вне нарративного повествования (как и в «Аттенберге»); их значение вызывает в сюжете, в глубине смысловой канвы фильма, и в этом смысле пластичность персонажей работает на художественную образность и метафоричность картин напрямую. В «Мальчике, который ел птичий корм» (как и в других греческих нововолновских фильмах) камера подвижна (что



Илл. 6. Экторас Лигизос. «Мальчик, который ел птичий корм». 2012. Кадр из фильма

свойственно и румынской «новой волне»), однако здесь подвижность камеры усиливается ее фокусно-расфокусными действиями (в фильмах Джейлана расфокус дан в статичных кадрах), когда вполне допускается расфокус изображения и кинокамера скользит по человеческому телу, лицу, описывает странные траектории. В фильме Лигизоса телесность оказывается также важным политическим актом, так как тело манифестирует бедность, отчужденность (и одновременно эстетическую дистанцированность как отчуждение), антиклерикальность и антитоталитарность, оно говорит о свободе и боли и, в конце концов, покинутое всеми, оно одновременно натуралистично и трансцендентно, устойчиво и невесомо.

Фильмы греческой «новой волны» показывают, как человеческая телесность усиливается животной пластикой, как темпоритмическая организация фильма переходит в телесную темпоритмику, а инверсионность (на грани трансгрессии) становится естественным способом организации сюжета на фоне «нового реализма» и даже натурализма. Смыслоформа фильмов характеризуется, с одной стороны, плавностью хода, с другой — периодическими аффектами; с одной стороны, телесной обнаженностью, с другой — закрытостью и отчуждением. Принятие как гуманистический акт здесь осуществляется не только через потерю другого, как это было свойственно фильмам братьев Дарденн и румынским картинам, но через инверсионный переход — через потерю себя и становление другим как попытку нового (само)обретения. К гуманистическому в этой связи необходим странный, аффективный переход через нечеловеческое, каковым становится мир животных.

Список литературы:

- 1 Деллюк Л. Фотогения. М., 1924.
- 2 Леви-Стросс К. Печальные тропики. М., 1984.
- 3 Тард Г. Законы подражания. М., 2011.
- 4 Делез Ж. Критика и клиника. СПб., 2012.

САЛЬНИКОВА Е. В.

Специфика пластического мышления в кино

В статье рассматривается феномен пластического в экранном искусстве, являющем собой светопись, бесплотную визуальную материю. Кино формирует мифологию пластического в мире, где нарастает разрыв между личным опытом физического взаимодействия с реальностью, в том числе с пластическими формами, и отвлеченным знанием, чисто визуальным восприятием. Кинореальность словно ощущает потребность в восполнении собственной нематериальности с помощью создания иллюзий повышенно скульптурных, пластически выразительных, иногда почти формульных героев. Кино обожает скульптуру, всевозможные изваяния, манекены, прочие искусственные фигуры, изображающие живых существ и создающие внутреннее напряжение между динамической жизнью киноматерии в потоке времени и неподвижностью запечатлеваемого пластического объекта, между его статикой и динамикой монтажных стыков, сменами ракурсов. Формируется невидимый и вездесущий киноглаз (Кино-Глаз, по Дзиге Вертову) зрелого киноискусства. Он абсолютно подвижен, его права и возможности практически безграничны. Все это делает его подобным прекрасному и могущественному сверхчеловеческому существу, божественному дарителю беспрецедентного опыта. Но в рамках открытых экранных форм это сверхчеловеческое видение может отменяться. Киноглаз десакрализуется, кино подчеркивает сугубо человеческие параметры видения.

Ключевые слова: эстетика, кинематограф, телевидение, пластическое начало, визуальность, иллюзорность, закрытая форма, открытая форма, гибридизация формы, экран, границы кадра.

Сальникова Екатерина Викторовна

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий Сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
k-saln@mail.ru

Keywords: aesthetics, cinema, television, plasticity, visual, illusion, closed form, open form, hybridization of form, screen, frame boundaries.

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.

The Plasticity Concept in the Cinema

The article deals with the phenomenon of plasticity in the screen art, which is a light, visual matter free of corporeality. Cinema forms the mythology of plastic in our world where there is a growing gap between personal experience of physical interaction with reality, including plastic forms, on the one hand, and abstract knowledge, purely visual perception, on the other hand. The screen reality desires to transcend its immateriality by creating illusions of the sculpturally expressive characters. Cinema loves all kinds of sculptures, mannequins, other artificial figures depicting living beings and creating an internal tension between the dynamic life of the screen matter in the stream of time and immobility of the plastic object, between its static and dynamic of montage and view point changes. Invisible and powerful Cine-Eye (as Dziga Vertov called it) forms the world vision. Cine-Eye is absolutely mobile, his rights and opportunities are almost unlimited. All this makes it similar to a wonderful and powerful superhuman being, a divine creator of extraordinary experience. But this superhuman vision can be canceled by the aesthetics of the "open screen" forms. Then Cine-Eye is desacralized, and the cinema emphasizes the purely human vision.

К кинематографу в прямом смысле слова мы не можем отнести как к осязаемому пластическому искусству. Киноматерия зрима, бесплотна и иллюзорна, она являет собой движущиеся тени, иллюзии тел и форм в пространстве. Однако, несмотря на это, был бы преждевременным вывод о том, что кинематограф не имеет никакого отношения к пластическому началу. Можно сказать точнее: в кино мы воспринимаем не вещественную пластичность, а *особого рода пластическое мышление*. В самовосприятии кинематографа действует имперсональная рефлексия, работающая на «переосмысление... образного языка других искусств» [3]. Через эту рефлексия и складывается то специфическое, что отличает феномен «кинематографичности».

Появление искусства кино, полностью физически оторванного от трехмерного пространства, от реального объема, реальной физической фактуры материала, весьма показательно. По точному замечанию Е.В. Николаевой, «со времен изобретения городского освещения, фотографии и кинематографа свет стал одним из главных инструментов художественной визуализации...» [5]. Это свидетельствует о радикальных трансформациях взаимоотношения человека с внешним миром. С одной стороны, кино овладевает высочайшими возможностями создания *иллюзии реальности* в такой степени, которая не доступна другим искусствам. С другой стороны, кинематограф удовлетворяет потребности человека новейшей эры быть всегда на непреодолимом (и, что важно, «безопасном») расстоянии от наблюдаемой художественной реальности. Тем самым кино восполняет у человека несвободу от реальности доподлинной, в тесных и далеко не дружественных объятиях которой проводит свою жизнь большинство.

Кинематограф (а вслед за ним телевидение и компьютерные технологии) оказывается умелым создателем иллюзорных пластических образов, иллюзорной пластической материи, которая удовлетворяет нарастающую потребность человека-зрителя в некоем особом *внетактильном взаимодействии*, в умоглядных переживаниях пластического, отличающихся от восприятия реальных пластических форм. Иными словами, к отображению действительности кино подмешивает фантомную, параллельную пластическую реальность, способную воплощать как пластические идеалы, так и фобии.

В XX и уж тем более в XXI веке физическое восприятие реальности в режиме повседневной цивилизованной жизни становится более скудным, излишне сглаженным, стереотипным и предсказуемым. Человек меньше занимается физическим трудом и, соответственно, часто даже не подозревает о некоторых физических свойствах предметов или явлений природного мира. Он меньше соприкасается с неприятным, придумывает резиновые перчатки, маски, полиэтиленовые шапочки, кучу бытовой техники, взаимодействующей с вещами вместо него. Человек меньше взаимодействует с дикой и даже цивилизованной природой, стараясь защититься от ее невзгод и оставить себе лишь доступ к светлым сторонам природы. Культ безопасности и комфорта, тактильной изоляции от неприятного делает бытие в лоне цивилизации несколько пресным, односторонним и даже «пластически неполноценным». Чего никак нельзя сказать в той же степени о визуальном. Показательно, что разнообразие визуального опыта неуклонно растет.

Кино формирует *мифологию пластического* в мире, где нарастает разрыв между личным опытом физического взаимодействия с реальностью, в том числе с пластическими формами, и отвлеченным знанием, чисто визуальным восприятием. Несмотря на эту «отвлеченность», кино постоянно пребывает во внутреннем диалоге с кругом понятий, связанных с пластическим началом как таковым, и втягивает нас в этот диалог.

Некоторые вехи этих рефлексий мы и попытаемся отобразить в данной статье. Считаем необходимым оговорить заранее, что кино для нас не есть синоним хорошего кино, талантливого кино или авторского кино. На наш взгляд, квинтэссенция кинематографичности реализуется в картинах различного художественного уровня, разной

стилистики и направленности. Иногда штампы и банальности кинопродукции не менее ярко проявляют специфику киноискусства, нежели высокооригинальная авторская образность. По точному замечанию С.С. Ступина, «искусство равно востребует как “автоматические”, так и “сигнальные” способы репрезентации», под которыми в данном случае подразумевается “классическая оппозиция массового и элитарного”» [7, с. 309]. К тому же массовое кино более откровенно стремится преодолевать дефицит пластического начала в киноматерии, готово пользоваться для этого самыми разными средствами, быть беззастенчивым и неумным в своем «автоматическом» или, быть может, инерционным сопротивлении бесплотности. Поэтому мы будем активно привлекать его наряду с «высоким», серьезным искусством для осмысления парадоксов киномышления.

В данной статье мы постараемся обозначить основные особенности взаимоотношений киноискусства с пластическим началом, которые, как нам кажется, вообще восходят к основному «стимулу... художественного творчества во все времена — противоречию между языковыми возможностями искусства и чувством жизни человека, его экзистенцией», по формулировке О.А. Кривцуна [4, с. 11]. Противоречие между тяготением кино к чисто визуальной иллюзорности (в которой документируется сама жизнь) и пластическим началом (как традиционным элементом языка зримых искусств) продолжает оставаться актуальным и в начале XXI в. Но в данной части нашей темы речь пойдет в основном о тех элементах эстетики кино, которые сформировались до цифрового периода.

ПОИСКИ И АКТИВИЗАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА В КИНО

В бытии киноматерии существует несколько опорных компонентов для неявного существования пластического начала. Эти опоры — из разряда материально-пространственных элементов. Одной из опор пластического являются *границы кадра* — его прямоугольная территория, чьи пределы никак графически и тем более пластически не оформлены, декоративно не решены, в отличие, к примеру, от рамы живописного полотна или даже портала сцены, у которого должна быть архитектурная форма, являющая зримый образ. Пластичность

также свойственна границам демонстрационного *пространства фильма*, объектам запечатления и их *композициям* на протяжении всего произведения. Само киноизображение имеет различную фактуру. Наконец, пластикой обладает техника запечатления, вернее, технический субъект процесса визуального отображения картины мира. На этих составляющих пластического мышления киноискусства мы и сосредоточимся.

Кино поначалу ощущает сильное беспокойство из-за отсутствия графической четкости, эстетической неопределенности границ изображения. Оно словно чувствует некую внутреннюю дезориентацию, дискомфорт и визуальную незавершенность, проистекающие из-за аморфности границ художественного пространства. Молодое киноискусство старается сопротивляться этому, максимально восстанавливая зримую «закрытую форму». Наиболее ярко это стремление выражено в киноопытах Жоржа Мельеса с фантастическими сюжетами. Неподвижная камера подразумевала, что отображаемая вселенная равна стабильно видимому миру, зримой реальности в пространстве кадра.

Все, что происходит с этой вселенной, будь то чужая планета, замок или загадочный дом, должно происходить посредством ее внутренних трансформаций. Могут случаться какие угодно превращения, исчезновения. Могут появляться новые персонажи и предметы, могут подниматься целые стены и обнаруживаться новые залы. Но пространственные координаты будут оставаться неизменными, поскольку отображаемая вселенная умещается в кадре вся, сразу и целиком. Отсюда некуда и незачем уезжать камере. Театральное понимание пространства у Мельеса, его тяготение к зрелищности феерии, приводило к утверждению пластической монолитности внутрикадровой среды, ее повышенной декорационной вещности.

Другой, менее архаичный и наиболее распространенный способ сопротивления бесплотности, пластической невнятности границ кадра — создание внутрикадровых «рамок», сращенных с обыденной средой героев.

В киноопытах первых десятилетий явственно заметно стремление режиссеров вписывать движение в геометрически жесткие и, главное, материальные и зримые границы. Герои часто предстают под низкими сводами кабаков или подземелий, в дверных проемах,

арках, окнах, на фоне колонн или между ними. Все это должно помочь ощутить перевалочный рубеж из посюстороннего мира зрительного зала в экранную реальность, в измерение экрана, и в то же время стать связующей каймой, связующим контуром двух миров. Как только такие рамки в виде дверей, окон, сводов пещер, отверстых люков, арок, колоннад появляются, бесплотная материя кадра обретает иллюзию большей устойчивости, пластической цельности, даже монолитности. Отображаемая реальность перестает расплзаться в разные стороны, бесконтрольно «выпадать» и просачиваться за пределы кадра, она становится более пластически материальной, как бы наделенной неким жестким корпусом.

В большинстве случаев такая внутренняя рамка служит гармонизации «картинки» и традиционализации эстетики кино, воспроизводящего материальность границ живописного полотна или сценического зрелища. Однако иногда происходит своего рода борение динамики образов с идеей гармонизирующей рамки. Впечатляющий пример этого процесса явлен в «Носферату: симфонии ужаса» (1922) Фридриха Мурнау. Поначалу в «Носферату...» обозначенный прием реализуется вполне предсказуемо. Орлок приходит и останавливается в стрельчатом дверном проеме. И уходящий он тоже виднеется в арочной конструкции. Форма арки словно сдерживает его энергию, ограничивает активность героя, делая его прежде всего элементом замкового интерьера.

Однако далее Орлок-персонаж начинает «взламывать» графически спокойные рамки. И вот уже Хуттер видит его лежащим в гробу. Очертания гроба тоже образуют своего рода сдерживающую раму, в которую прочно вписан вампир. Пока Орлок в гробу, в неподвижности, он менее опасен. Но очертания гроба — это слишком мрачное обрамление, семантика которого, к тому же, вступает в противоречие с его использованием. Гроб, служащий людям для захоронения мертвых тел, необходим Орлоку для регулярного отдыха и восстановления сил. Кроме того, очертания гроба являют неправильный прямоугольник, да еще снятый с угла. Такая рамка в целом производит впечатление гнетущей неустойчивости и угрозы.

Потом Орлок появится на корабле, возвышаясь над люком, ведущим на нижние палубы и в каюты. Вампир нависает над прямоугольным темным проемом, опять же снятым в угловом ракурсе,

а потому кажущимся кривым, неправильным и неустойчивым. Это скорее сумрачный провал, ведущий в преисподнюю⁽¹⁾. Образ палубного люка невольно обращает кинореальность к одной из устойчивых театральных форм, поскольку сценический люк был (и остается) традиционным пластическим компонентом подмостков. Люк позволял обозначать тот портал, откуда появляются призраки и куда черти могут утащить какого-нибудь грешника вроде Дон Жуана или доктора Фауста. Мурнау предельно приближает зрителя к лицемерию метафоры входа в преисподнюю, закамуфлированного в строении палубы.

Ракурс снизу дает взглянуть на вампира как бы уже изнутри адской бездны, подчеркивая незавидность положения всех людей, попадающих в поле воздействия вампирической деятельности. И по отношению к персонажам, и по отношению к нам, зрителям, Орлок занимает положение князя тьмы, возвышающегося над своими потенциальными жертвами. Симулируется наш взгляд изнутри адской бездны на его подлинного хозяина.

Перед финалом Орлок появится в центре большого решетчатого окна, поделенного симметрично на девять одинаковых квадратов. Голова вампира виднеется в центральном квадрате, когтистые кисти рук — в квадратах по бокам, тем самым окно как бы подчинено вампиру, захвачено им как территория. Опять же, усложненная рамка, даже с элементами каркаса, не гармонизирует картину мира, но наоборот, оформляет тотальную подчиненность мира магической силе зла. Простая геометрия квадратов, составляющих контуры окна, контрастирует с готической вытянутостью фигуры вампира, изгибами когтистых рук, носом, похожим на осколок неприступной скалы, ушными раковинами, напоминающими стрельчатые арки. Рамка освоена и подавлена Орлоком.

У героини на протяжении фильма также были особые взаимоотношения с прямоугольниками окон. Сначала она появлялась в такой

(1) Пристрастие к подобным ракурсам временами возрождается в современных экранных искусствах. Похожий ракурс становится значимым визуальным мотивом в сериале LOST, когда герои заглядывают в темный люк загадочного бункера, по сути дела, будучи на пороге бесконечных тайн и пути к таинственному нутру острова, на который упал их самолет.

уютной раме, вводящей нас в бургерский домашний интерьер, оплот прочных семейных ценностей. Однако потом, остро чувствуя приближение опасности и живя необыденными, иррациональными переживаниями, Элен (Мина — по роману Брэма Стокера) в лунатическом приступе двигалась по балконному карнизу вдоль окна, как бы высвобождаясь из всех сдерживающих и успокаивающих рамок, и вообще норовила покинуть пространство кадра, будучи неуправляемой. Игнорирование сдерживающих, гармонизирующих рамок служило обещанием непредсказуемости, энергетической неумности героини, соразмерности энергетическим масштабам Орлока.

Застигнутый рассветом в комнате Элен, вампир оказывался в последней конвульсии перед оконным проемом, беззащитный для воздействия солнечного света. Очередная рама, которую Орлок мог бы снова подчинить себе, расположившись в ней или на ее фоне как в удобной переходной зоне, становилась орудием уничтожения вампира. В последней конвульсии Орлок изгибался; его вытянутая сухая фигура словно готова переломиться на фоне прямоугольника окна, после чего вампир исчезает, оставляя лишь легкий дым.

В дальнейшем геометрически правильные обрамления в среде пребывания героев обнаруживают свойства универсального приема построения внутрикадрового пространства. Они могут наделяться самыми разными смыслами и органично жить в фильмах различной стилистики, попутно работая на центростремительность динамики и энергии бытия героев в кадре. В «Неотправленном письме» (1959) Калатозова роль такой рамки выполняет прямоугольник ямы, вырытой героями, ищущими месторождение алмазов. В этой яме, прикинув к одной из ее стенок, Таня в изнеможении плачет, переживая счастье и одновременно ощущая полное душевное истощение, — месторождение найдено. В этой яме Таня (Татьяна Самойлова) и Андрей (Василий Ливанов) обнимаются и даже почти танцуют от счастья любви и счастья находки. Геометрическая пластика ямы воплощает идею властного взятия человеком «тайн» природы, внедрения в ее лоно со своими человеческими целями и потребностями.

И в то же время — это символическая могила для героев, вскоре гибнущих в тайге. Кладовая природы несет в себе обещание гибели и погребения человека — но не в правильном прямоугольнике рукотворной могилы. Прямоугольный сухой абрис ямы воплощал

пафос волевого рационального внедрения человека в природную среду, в которой ему необходимо лишь нечто узко определенное — а именно, месторождение алмазов, координаты которого требуется найти и сообщить. Умирание же героев происходит как их растворение в бескрайнем грозном ландшафте, отмена телесных границ самого человека. Сквозь лежащих в снегах героев как бы прорастает природное пространство, а они — словно развеиваются в нем, постепенно сливаются с ландшафтом, бесследно в нем исчезают. Парадоксальным образом их смерть отменяет саму идею могилы, преодолевает любую геометрическую рациональность, разрушает идею абсолютного конца и завершенности бытия.

Возвращаясь к проблеме поиска пластической внятности кадра, можно отметить и другие способы создания иллюзии рамы. Эта иллюзия может формироваться посредством выстраивания внутри кадра театральных мизансцен, фронтальных, уравновешенных, «живописных», то есть учитывающих прежде всего те эффекты, которые достигаются при относительной статичности персонажей и предметов, показанных с неизменного фронтального ракурса. Таковы, к примеру, многофигурные лесные композиции «Робин Гуда» (1922) с Дугласом Фербенксом, где лесные братья равномерно рассажены по огромным раскидистым сучьям деревьев.

Сопrotивление пластической неопределенности видится и в частом применении занавесов, драпировок, и в пластическом оформлении различных ниш, «внутренних сцен» на подобие inner stage в театре шекспировского типа. Подобные приемы могут использоваться в различных типах киноэстетики, не будучи сами по себе носителями банального или оригинально авторского видения. Так, в «Трех мушкетерах» (1921) опять же с Дугласом Фербенксом в финале перипетий Ришелье решает погасить конфликт с приверженцами королевы, устраивая счастливые встречи и возвращения. Все происходит в пустом пространстве, на фоне портьер с нишами позади них. Кардинал выступает режиссером-вершителем хеппи-энда, выводит к Д'Артаньяну Констанцию, которую сам же и приказывал похитить. Происходит серия счастливых появлений и встреч, словно мы присутствуем на спектакле по очень традиционной пьесе, где в финале все основные действующие лица должны образовать пластическую композицию на тему «все хорошо, что хорошо кончается».

В «Тартюфе» Мурнау (*Herr Tartuff*, 1926) Оргон наблюдает из-за портьеры соблазнение Тартюфа Эльмирой, накрывшей столик для кофе. В последний момент, когда Тартюф уже было уверовал в безнаказанность возможного флирта, он видит в начищенном до блеска кофейнике отражение лица Оргона, выглянувшего из своего укрытия. Тогда злодей с новым усердием принимается изображать святошу. В данном эпизоде возникает эффект двойного пластического закрепления непобедимости Тартюфа. Двухчастная организация пространства выделяет Оргону строго определенное место, границ которого он не может нарушать. Это место за портьерой на заднем плане, что превращает Оргона, законного мужа Эльмиры, в элемент задника, фон инсценированного свидания, призванного спровоцировать Тартюфа на демонстрацию его подлинной сущности. Замеченный в качестве отражения на округлой стенке кофейника, Оргон оказывается как бы частью вещи, предметом утвари, бесправным и беспомощным. Он словно заперт в пластическом абрисе кофейника, что подчеркивает и несколько сомнамбулический вид несчастного мужа. Провокация Эльмиры не удается в отличие от мольеровской пьесы. В фильме сами вещи и дом как бы отказываются помогать своим хозяевам.

Разрабатывая возможности размыкания кадра без утраты его устойчивости и пластической определенности, кино интуитивно производит селекцию объектов, нахождение которых внутри кадра делает такой кадр более пластически целостным, завершенным, наполненным. Кино ищет объекты повышенной пластической выразительности. Особо интересуют эффекты динамичной материальной массы, некоего монолитного, хотя и внутренне многосоставного объема, текущего сквозь кадр, передвигающегося через кадр.

Наличие пластически внятных, крупных объемов придает кадру формальную наполненность, подобно пенящемуся у краев бокалу, который смотрится гораздо лучше, нежели пустой или почти пустой бокал. Наполненное — более гармоничное, создающее иллюзию жизненной активности, обжитости кадра. Поэтому кино акцентирует все формы внешней динамики, гарантирующей пространственный захват территории кадров. Зритель при этом может переживать саму скорость движения материи как жизнь некоего энергетического тела. Тем не менее и этот прием может способствовать выражению

любых смыслов, в том числе прямо противоположных идее гармонии и жизнеутверждения.

В «ЗОО: Зет и два нуля» (*ZOO: A Zed & Two Noughts*, 1985) Питера Гринуэя именно пластический мотив постепенного заполнения кадра некоей массой вступает в ироническое противоречие с содержанием происходящего. В финальной сцене фильма два друга-биолога решают покончить с собой, чтобы их тела остались перед работающей кинокамерой, которая запечатлела бы процесс дальнейшего бытия их телесной материи. Герои делают себе по смертельному уколу и застывают, лежа перед камерой. Последующий монтаж кадров показывает, как постепенно на телах умерших и вокруг начинают появляться улитки. Их становится все больше и больше. Вот уже они образуют медленно-медленно движущуюся и растущую массу, добираются до камеры и всего оборудования, облепляют его и провоцируют небольшой взрыв, как бы символически знаменующий конец научного эксперимента и цивилизации. Несмотря на медлительное ползание улиток, само их движение — в контексте лавинообразного нарастания их количества — воспринимается скорее как стремительный захват территории тел, поляны, техники. Расцвет природной жизни на трупах ученых символизирует гибельную перспективу слишком изощренного и рационально мыслящего человечества.

Нередко кадр щедро заполняется густым дымом, клубящимися огненными массами, потоками ливней. Дожди в кино идут более плотной стеной и, кажется, сами капли воды тяжелее, нежели в реальности. А огонь подобен конвульсиям некоего полыхающего организма. Кино будто маниакально пишет картину «Ливень, пламя и скорость», только в отличие от Тернера оно заинтересовано более в уплотнении фактуры стихий, в воплощении бесплотного, в создании иллюзии вещного объема, пребывающего в бесконечном пластическом становлении. Нередко экранная реальность создает пластические формы того, что невозможно пережить и испытать в жизни в непосредственном контакте, с чем нельзя соприкоснуться или, напротив, соприкосновение было бы опасно и мучительно. Кино же показывает грозные стихии как прежде всего визуальную жизнь пластической формы, приглушая даже умозрительное понимание ее реальных свойств.

Иного рода массой, чудесно избавляющей от пустоты, является гигантская толпа, бескрайняя многофигурная масса людская, образы которой регулярно появляются в самых разных картинах немого периода. Толпа предстает то как гигантское хтоническое тело, то как стройная цепочка процессии, бесконечно движущаяся в одном направлении, а потому уподобляющая кадр воротам, арке, некоему перевалочному пространству. Оно ведет в закадровую реальность, помогая смириться с разомкнутостью и бесконечностью отображаемого мира.

Объекты повышенной пластической выразительности обожаемы кинематографом во всей их самоценности и неотыгченности сложными семантическими напластованиями (что не исключает наличия таковых). Так что скрупулезные выяснения Михаилом Ямпольским причин, по которым Гриффиту в «Нетерпимости» очень хотелось ввести статуи слонов в эпизоды линии Вавилона [10], и весьма содержательны, и в то же время несколько излишни. Вернее, каким бы насыщенным не было смысловое поле, связанное с образом слона, не оно служит для кино главной мотивацией приверженности мотиву слона, а сам эстетизм формы данного животного, усиливающий и выразительность всего, что будет показано рядом со слоном, вокруг слона, в соотношении со слоном.

Большие животные вообще входят в число излюбленных кинематографом объектов повышенной пластической выразительности. Еще не имея хороших технических возможностей, кино стремилось снимать динозавров. В 1925 году выходит экранизация романа Конан Дойля «Затерянный мир» (впоследствии неоднократно экранизированного). Позже сюжет о встрече человека с динозаврами перерабатывается, рождая «Парк Юрского периода» и его многочисленные продолжения. В немой период начинаются и бесконечные экранизации сюжета о Кинг-Конге, далее к ним присоединяется сюжет о Годзилле. Гигантские змеи, невиданные и неопознаваемые твари, множество фантастических существ населяет кино и сопутствует всей его истории, не надоедая ни создателям фильмов, ни аудитории. Тяга к лицемерию зооморфной формы и движения вполне закономерна в эпоху разрастания человеческого сообщества и форм цивилизации, в контексте которых проходят будни множества зрителей.

При том что мотив монстра заслуживает отдельного исследования, в рамках нашей темы мы отметим, что повышенным интересом

к этому типу персонажа ознаменованы уже первые десятилетия кинематографа. Будучи бесплотной, кинореальность словно ощущает потребность в восполнении собственной нематериальности с помощью создания иллюзий повышенно скульптурных, пластически выразительных, иногда почти формульных героев. Вероятно, есть глубокая закономерность в том, что подавляющее большинство образов «монстров» раннего кино продолжили свое существование в последующие десятилетия, объединяя собой множество фильмов и сериалов, в которых варьируются уже найденные пластические решения или придумываются новые.

Сюжеты о Дракуле и прочих вампирах, о докторе Джекиле и мистере Хайде, о Франкенштейне, об отвратительных злодеях и тиранах вроде доктора Мабузе, доктора Калигари, профессора Мориарти шествуют плотной чередой через весь XX век и с новой силой активизируются в новом столетии. Рождаются новые добрые и злые, симпатичные и кошмарные монстры, будь то зомби, людоеды, мутанты, трансформеры, орки. Тяготееют к монструозности и герой фильмов о Бэтмене Харви Дент по прозвищу Двуликий, сквозь разрушенные кожные покровы лица которого зияют кости скул и фрагмент челюсти, и кибертеррорист, бывший агент М16 (Хавьер Бардем) со вставной частью челюсти и скулы, некогда раздавивший во рту капсулу с ядом («Координаты «Скайфолл»», 2012), и лишившийся части скул Густав Фринг (Джанкарло Эспозито), наркоделец, убиваемый с помощью бомбы в инвалидной коляске своего старого недруга (сериал «Во все тяжкие», 4-й сезон, 2011). Новые монстры создаются без отказа от большинства старых, что приводит к численному разрастанию этой когорты персонажей. Не последнюю роль играет пластическая экспрессия монстров. Она делает их легко запоминающимися и воспроизводимыми в трехмерном объеме — в качестве статуэток, игрушек, костюмированных участников шоу и пр. За последний период американская индустрия развлечений создала более пяти сотен новых разновидностей монстров [13, р. 78].

Кино ищет эффектные формулы сверхчеловеческого или внечеловеческого начала, антропоморфного, зооморфного или зооантропоморфного, разрабатывает сочетания эстетически безобразного с энергетически-вitalной притягательностью. Ужаснувшись и испытывая омерзение или, напротив, любопытство, зритель должен

смотреть и не насмотреться на этих существ, не таких, как обычные люди, или не таких, как все известные земные существа. Собственно, «глазение» на всевозможных дикарей, вывезенных из колоний, или на людей, обладающих странной внешностью, будь то «бородатые женщины», великаны, карлики и пр., было традиционным развлечением на ярмарках и специальных выставках в Англии и континентальной Европе в XVIII–XIX веках [12, р. 217]. Кино сообщает этой традиции новое измерение.

«Монстры» обеспечивают повышенный, хотя и иллюзорный физиологизм экранного мира, фантомное усиление тактильного переживания зрителем всех бед и парадоксов природы и человека. Всякий режиссер волен наделять мотив монстра сколь угодно сложным содержанием, как и делают, к примеру, Феллини, периодически обращавшийся к образам антропоморфных и неантропоморфных чудищ, или Александр Сокуров, акцентируя черты монструозности в самых разных героях — в Эмме Бовари («Спаси и сохрани»), некоторых обитателях Дома, разбивающего сердца («Скорбное бесчувствие»), в Гитлере, Геббельсе и фрау Геббельс («Молох»), Ленине и Крупской («Телец»), Мефистофеле («Фауст»).

Такое выразительное средство, как маска, ушедшее с магистральной развития театрального искусства, возвращается в число актуальных в молодой киноиндустрии, предлагая особую лепку антропоморфной формы. В 1913 году перед началом Первой мировой войны восходит на престол киноуспеха персона в маске — Фантомас в фильмах Луи Фейада. Фантомас творит то, что пожелает, оставаясь неуловимым. Наличие маски сообщает его личности дополнительную загадочность и ауру внечеловеческой мощи. Как пишет исследователь, в этом образе был заложен «латентный анархизм», который импонировал настроениям многих, в том числе ярких представителей артистических кругов, от Жана Кокто до Рене Магритта. Образ Фантомаса оказал влияние на французский сюрреализм и немецкий экспрессионизм. Именно Фантомас стал культовой фигурой, а не его преследователи с открытыми лицами. Гийом Аполлинер и Макс Жакоб даже организовали Общество друзей Фантомаса [14, р. 32].

Помимо Фантомаса в маске появляются члены банды, именующей себя «Вампирами», в многосерийном фильме Фейада, а также Призрак Оперы, Зорро, позже — Бэтмен и Спайдермен, Женщина-Кошка;

маской является лицо Джокера. В масках президентов США орудует банда в фильме «На гребне волны» (1991) Кэтрин Бигелоу, а маска клоуна — излюбленный атрибут хоррора.

Сегодня к персонам в театральных, карнавальных и прочих артистических масках прибавляется огромный спектр киноперсонажей в социально-криминальных масках или военных касках, иногда с приборами ночного видения, что придает форме головы «техноантропоморфность» и особую, вопрошающую экспрессию, транслирующую в пластическом иносказании вопрос о состоянии современного социума.

Кино обожает скульптуру, всевозможные изваяния, манекены, прочие искусственные фигуры, изображающие живых существ и создающие внутреннее напряжение между динамической жизнью киноматерии в потоке времени и неподвижностью запечатлеваемого пластического объекта, между его статикой и динамикой монтажных стыков, сменами ракурсов.

В «Кабирии» (*Cabiria*, 1914) Джованни Пастроне в разгар всеобщей паники при извержении вулкана в центре кадра остается статуя. Кругом рушатся здания, пытаются спастись от обломков и пожара люди. Статуя покачивается, но пока сохраняет свое вертикальное положение на постаменте. Однако совершенно очевидно, что это последние минуты ее существования. Правильное положение статуи посреди падающих колонн и бегущих людей парадоксальным образом лишь подчеркивает неминуемость ее разрушения, как и невозможность всякого тела, живого или неживого, сохранить покой, равновесие, благополучие во время катастрофы. Возникает образ вынужденной безучастности как практической беспомощности, неспособности выразить что-либо или изменить ситуацию. Причем статичный неживой объект становится как бы сразу воплощением всякого человека, всякого живого существа и «всякого» киноглаза. Камера ищет и с удовлетворением находит в наблюдаемом мире родственный объект, тоже неживой, тоже молчаливо присутствующий и тоже не вмешивающийся в происходящее.

Во множестве других случаев скульптура в кадре обладает иной семантикой, чему закономерно посвящено немало трудов. Однако она неизменно придает кадру своего рода устойчивость, пластическую центрированность, оформленность и возможность

внутреннего диалога кино с состояниями статики, неизменности, неподвижности.

О каждом из перечисленных объектов повышенной пластической выразительности можно написать отдельную статью и даже книгу, но мы оставим это на будущее.

Кто или, вернее, какая сила является автором сей иллюзорно-пластической картины мира, кто производит столь активную селекцию запечатлеваемых форм и столь властно разворачивает их композиции во времени? И можно ли говорить о пластике этого авторства, или сверхавторства?

ПОДРАЗУМЕВАЕМАЯ ПЛАСТИКА КИНОГЛАЗА

Погоня за фантомами пластического и сопротивление бесплотности были и есть столь интенсивны благодаря особой пластике самого киноглаза — в большинстве случаев невидимого, но подразумеваемого субъекта запечатления-отображения картины мира. Рефлексия о сущности и пластике киноглаза имперсональна, перманентна, заряжена готовностью к вечному отсутствию определенных и окончательных выводов и определений.

Термин «киноглаз» (Кино-Глаз) родился в теоретических работах Дзиги Вертова, однако воплотил не только его индивидуальное, глубоко авторское понимание кино, но ухватил и некую объективную данность. «... Я Кино-Глаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смог увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении... <...> Мой путь к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир...» [2, с. 40–41]. Самоотождествление режиссера с оператором и камерой весьма показательно — видение одухотворено и насыщено волевыми импульсами. Однако никаких видимых признаков механического начала, очевидных со стороны, в таком видении нет. Восприятие же мира может быть и свежим, оригинальным, и отсылающим к старинным архетипическим мотивам. И сам киноглаз, если выйти за пределы культа машины 1920-х годов, тоже есть часть древнего архетипического миропонимания.

Функция показа отображаемой реальности, которую берет на себя техника кино вместе с управляющим ею человеком, произвольно связывается в нашем сознании со способностью именно зримого восприятия, видения. Технический аппарат и управляющий им индивид неразрывны, их взаимодействие не читается как дуализм, конфликт или хотя бы двусоставная система. Наоборот, они сливаются в некое единое существо — человек плюс нечто его дополняющее, сообщающее те возможности, которых нет у Человека Неоснащенного. К тому же видеть может лишь некто живой — тот, у кого есть особый глаз, именно глаз в единственном числе, ассоциирующийся со строением киноаппарата. Но глаз, по человеческой логике, должен быть частью некоего организма, в свою очередь, обладающего некоей формой и принципами движения — пластическими свойствами.

Так какова же пластика и статус организма киноглаза? Вернее, как может мыслиться эта пластика? Ведь пластическое в данном случае именно мыслится, полагается, интуитивно представляется и «нащупывается» потенциальным зрителем, вернее даже, зрительским сознанием и подсознанием. Человеческое зрение, воспринимающее фильм, получает такую многосложную и разнообразную пищу, что начинает в какой-то степени замещать функции тактильного восприятия, обоняния, слуха, начинает работать как осязательный инструмент. Он чутко прислушивается к тем ощущениям, которые вызывает опосредованное общение с субъектом кинозапечатления.

То, что киноглаз именно один и мощный, придает ему некоторое гипотетическое родство с циклопом. Характер дикого, не знающего законов циклопа обнаруживается в тотальной экспансии киноглаза, не признающей никаких границ и правовых ограничений. Пластика зрелого киноглаза — пластика тотального визуального мировзятия. Свободное передвижение киноглаза определяется его волей к наблюдению, запечатлению, визуальному опубликованию.

Киноглазу не интересно ориентироваться на границы возможностей человеческого начала. Он заставляет мир перемоделироваться в соответствии с его миропониманием, родственным хтоническим стихиям. Персонажи на экране обнаруживают удивительную живучесть тогда, когда это необходимо киноглазу, вопреки всем доводам здравого смысла. Так происходит, к примеру, в «Выжившем» (*The Revenant*, 2015) Алехандро Гонсалеса Иньярриту, герой которого

запросто плывет в ледяной реке, и тяжеленная намокшая шуба не тянет его ко дну. Он падает со всего маха с горы и напарывается на огромную ель, но это не приводит даже к переломам. Во множестве картин персонажи остаются живы в совершенно несовместимых с человеческими возможностями обстоятельствах или очень долго умирают, ровно в том ритме, который предпочитает киноглаз. Его воля закон, чьи жестокость и наивная жажда чуда станут очевидны, стоит нам лишь стряхнуть с себя морок киноусловности и вспомнить о наличии «реальной реальности» за пределами экрана.

Однако вместе с преодолением границ «здорового смысла» кино дарит зрителю слишком много приятных потрясений, мечтаемых переживаний и таких переживаний, о которых мы даже не могли помыслить. Мифология циклопического невольно синтезируется с мифом о невидимости прекрасного божества, контакт с которым дарует человеку нечто уникальное. Сверхчеловеческий киноглаз странным образом бестелесен, его тело, во всяком случае, никак напрямую себя не обнаруживает и не мешает ему то и дело мгновенно переноситься из одного места действия в другое, проходить сквозь замочные скважины и стены, лететь над горами и легко передвигаться под водой, под землей, в космическом пространстве и где угодно, в любых средах и мирах.

Мы прислушиваемся к своим ощущениям от невидимого киноглаза, как бы выступая в роли Психеи, которая может лишь догадываться и представлять своего невидимого супруга. Сама данная ситуация подразумевает погруженность зрителя в процесс открытия особого и, в идеале, нового мира, каким является кинопроизведение, или же такого мира, в который мы готовы погружаться еще и еще раз, не утрачивая счастье его восприятия. Невидимый, но властный киноглаз активно формирует умозрительные переживания зрителя, определяет правила и ритмы движения по запечатленному миру, как и практически все свойства этого нового экранного мира. Вовлеченный в процесс познания и переживания зритель получает экстраординарные ощущения, невозможные вне деятельности киноглаза. Во всем этом кроется латентный дистанционный эротизм, который основан на изначальном и абсолютном доминировании воли киноглаза, ведущего зрителя по пространству страданий и наслаждений, включающих страх, отвращение, гнев, умиление, изумление, предвкушение, экстаз.

Невидимый и вездесущий киноглаз зрелого киноискусства, обретший абсолютную подвижность и ощущение безграничности собственных прав и возможностей, подобен прекрасному и могущественному сверхчеловеческому существу, божественному дарителю беспрецедентного опыта.

Конечно, авторский голос в литературном повествовании тоже может выполнять функции, аналогичные функциям киноглаза. Однако литература представляет более умозрительную, бесплотную условную реальность, сплошь сотканную из знаков, оторванных от эмпирического начала. Кинематограф же претендует на грандиозную иллюзийность своей условной реальности, представляющей уже готовые «живые картины», которые могут казаться даже более материальными и физиологичными, нежели обычная реальность вне экрана.

Синтезированная мифология циклопизма и невидимости в своем развитии на протяжении десятилетий XX века образовала пластические абрисы киноэстетики, с помощью которой в принципе возможно создание самых разных картин по уровню содержательной глубины и художественности.

Такое кино мы видим благодаря божественно могущественному существу без зримой телесности, однако, судя по всему, влюбленному в пластическое формотворчество и фантомотворчество.

Но главными свойствами киноглаза являются не только обожание пластического фантомотворчества, не только вездесущее всеислие движения и не только стремление не быть выявленным, разоблаченным, схваченным и визуализированным, пусть даже и косвенно, с помощью направленного в камеру взгляда персонажа-актера. Карой за это было бы разрушение иллюзии достоверности происходящего в кадре, погруженности в переживание киноматерии как квинтэссенции безальтернативной реальности. Эта иллюзия тем более необходима, чем более далека от реалистичности реальность киноповествования.

Важным пластическим свойством божественного киноглаза с ранних лет жизни является его неуязвимость. К примеру, в «Падении Трои» (*La caduta di Troia*, 1911) Луиджи Романо Борньетто и Джованни Пастроне наивные аттракционы в духе ярмарочного кино — перенесение по воздуху Елены и Париса в Трою — соседствуют

со сценами битв, решенными в жизнеподобном духе. В таких сценах нет ощущения «сделанности кадра» и искусственно сдерживаемого, эстетизированного движения. Воины в агрессивном аффекте бегут прямо «на зрителя». Подразумеваемое местонахождение киноглаза — в месиве сражения греков и троянцев. При наблюдении битвы изнутри самой ее гущи живому человеку вряд ли удалось бы выжить. А киноглазу, вероятно, это под силу, раз фильм продолжается. Киноглаз присутствует, свидетельствует, приобщает аудиторию к своему видению. Но не вмешивается в происходящее. А оно весьма драматично, если не ужасающе.

Принцип наблюдения киноглаза за бушующей реальностью несет в себе отголоски античного представления о богах, наблюдающих с Олимпа за распрями людей, что является для них естественным препровождением времени. Но если греческие боги многократно вмешивались в ход сражений и при этом бывали уязвлены, и даже страдали от ран, нанесенных смертными, киноглаз выдерживает позицию прямого невмешательства и не терпит физических страданий.

При этом киноглаз далеко не всегда хранит эмоциональную нейтральность. Он, напротив, чаще всего заражает нас теми или иными настроениями, что подразумевает и наличие его собственных переживаний. По логике, нам должно представляться напряжение мускулов его невидимого лица и эмоционально изменчивый взгляд, ожидающий каждой новой секунды жизни и умирания героев. Однако мы не представляем, кажется, ничего подобного. Потому что мы сами, вместе с нашей непроизвольной мимикой, нашими движениями и реактивной эмоциональностью во время просмотра и есть то тело, в котором божественный киноглаз реализует свою духовную динамику. Мы, зрители, как бы сливаемся с его эмоциональностью, нам как бы передаются его эмоциональные флюиды.

Также киноглаз может сколь угодно вмешиваться в события дистанционно, незримо управляя их ходом. Он как будто производит волевые внушения киноматерии, дарует счастливое везение и спасение своим любимым героям, гневно карает ненавистных и подстраивает нелепые комические ситуации для тех, кого желает осмеять или сделать любимыми посредством придания им забавных черт. *Мы называем жанровостью чрезмерно очевидное, волевое и своевольное вмешательство свержавторского начала в жизнь киноматерии и ее*

героев. Нас часто коробит излишняя жанровость в том числе потому, что в ней мы почти физически ощущаем невидимые, но мощные руки, производящие «лепку» формы киноматерии. В этой лепке мы прочитываем слишком много суеты и душевной слабости киноглаза, не способного дать событиям и лицам свободу стихийного развития, желающего всюду и всегда настаивать на своем и управлять судьбами, вместо того чтобы лишь созерцать и духовно переживать их.

В более зрелой киноматерии, лишенной явных признаков свержавторской воли, ощущаются отголоски христианского понимания деятельности Бога, сотворившего мир и человека, однако с некоторых пор переставшего хронически руководить всем происходящим или вмешиваться в него, но наделившего смертных людей свободой воли. Гримаса скорби или печали, сомкнутые губы, вздохи видения-знания, стоическая решимость незримо идти с героями до конца передается нам, как бы повторяется или синхронно проживается нами вместе с киноглазом, который мучительно соприсутствует экранным драмам и катастрофам.

Так или иначе, пластика традиционного киноглаза проистекает из его родства с мифопоэтическим пониманием сверхчеловеческого начала, формировавшимся в античности и в христианскую эру, и с убежденностью в сопричастности воспринимающего индивида сверхчеловеческому наблюдателю.

РАЗВОЛШЕБСТВЛЕНИЕ КИНОГЛАЗА И ОТКРЫТАЯ ЭКРАННАЯ ФОРМА

Однако экранные искусства живут в эпоху Новейшего времени, переосмысляющего сущность сверхчеловеческого начала и самого порыва к сверхчеловеческому, которое становится все более и более достижимым. Согласно мифу научно-технического могущества, невидимость является не только вполне достижимым для человека свойством, но проклятием человека-ученого, человека-исследователя, то есть Человека Познающего. Это своего рода кара за сверхчеловеческие амбиции, жажду опасных экспериментов, погружение в неведомое. Обратной стороной научно-технических прорывов являются страдания и вынужденное самопожертвование ученого, переставшего управлять стихией непознанного. В романе Уэллса

«Человек-невидимка» (неоднократно экранизированном) герой утрачивал видимую пластику своего тела, но продолжал быть существом живым и телесным, испытывающим холод и жару, боль и потребность в отдыхе. Однако невидимость тела отторгала героя от людей, обнаруживала несовместимость экспериментатора со зримым миром повседневности.

В середине XX века, параллельно с традиционной жизнью сверхчеловеческого магического киноглаза, начинается эпоха обнаружения и визуальной публикации процесса съемки — рождается телевидение с его культом документальности и работой камеры или человека с камерой в кадре. Документальность, как нам кажется, будет справедливо мыслить в качестве разновидности художественного кинематографа. Как писал А.С. Вартаков, «документальное искусство по своей структуре представляет собой, пожалуй, наиболее законченный тип открытой образной системы» [1, с. 24].

В документальных опытах начала XX века, от фильмов братьев Люмьер до творчества Дзиги Вертова, Роберта Флаэрти и др. уже закладывались альтернативные традиции понимания киноглаза. Однако волна активного влияния документализма на пластическое киномышление стала заметно нарастать тогда, когда в массовый обиход вошло телевидение. Тогда документальное кино, телевизионные документальные жанры, делаясь стабильной составляющей визуальной повседневной культуры, начинали производить периодическую десакрализацию киноглаза. (В частности, эти процессы характерны для французской «новой волны», ставшей предметом статьи В.А. Крючковой, публикуемой в этом же номере).

Данный процесс воспринимался некоторыми кинематографистами как необходимая борьба с кризисом традиционной художественности кино. Позже адепт кинореформы, синтезирующий традиционную художественность с документальностью, с телевизионными формами, Питер Уоткинс напишет о том, что постоянное быстрое мелькание обрывочных фрагментов реальности под аккомпанемент звуковой атаки, образующих целое благодаря нарративу, начисто лишает зрителя возможности успевать думать, вопрошать и вообще быть на равных с фильмом [15].

Киноматерия, даруемая нам посредством деятельности сакрального божественного киноглаза, являет собой абсолютно

герметичную, замкнутую форму, или, как сказал бы Уоткинс, «моноформу». Эта форма обращена внутрь себя самой, будто не подозревая о наличии зрителей и действительности за пределами экрана, поскольку претендует на замещение реального мира. Ее пластика самодостаточна.

Визитной же карточкой документальных киносъемок и телевидения становятся кадры, закрываемые руками противников съемки и тем самым обнаруживающие наличие объектива камеры, реального материального предмета-аппарата, служащего визуальному запечатлению. Демонстрация в кадре агрессии, направленной на киноаппарат, как и деятельность на камеру, обращенность к аудитории посредством обращения к камере, моделируют особый режим визуального бытия в теперь уже разомкнутой экранной реальности. Она обращена к зрителю, апеллирует к большим аудиториям. Киноглаз, преобразуемый в телевизионный глаз, утрачивает божественную неприступность и неуязвимость, загадочную независимость, сверхчеловеческую свободу, но обнаруживает свою встроенность в человеческую деятельность в реальном социуме.

Парадокс иллюзорной самодостаточности экранного мира при его моделировании техническими, отнюдь не сверхчеловеческими средствами, увлекает кинематограф второй половины XX века. На фоне развития телевидения нарастают рефлексии о возможностях размыкания пластически замкнутой и самодостаточной киноматерии. Ее качества откровенно обсуждаются и обыгрываются в кадре.

Так, в «Пурпурной розе Каира» (1985) Вуди Аллена рефлексии подвергалось само соотношение суровой социальной действительности и идеализированной кинореальности, а также моделировалась фантастическая ситуация диффузии двух миров. Персонаж фильма отслаивался от экрана и даже от актера, его игравшего, и выходил в настоящую Америку эпохи великой депрессии. Несчастливая девушка, работавшая в забегаловке, попадала в экранное пространство и отмечала его специфику, буквально пробуя ее на вкус, — шампанское в бокалах экранного мира оказывалось лимонадом. Прочие экранные персонажи разворачивались фронтально к залу и переругивались со зрителями и дельцами кинопроката из-за невозможности воспроизведения сюжета, заданного сценарием. А реальная девушка между тем целовалась с экранным героем, объяснявшимся ей в любви.

Вуди Аллен создавал сюжетные обстоятельства возникновения транзитной зоны, пластической возможности перехода «туда и обратно», предшествуя более поздним сюжетам о фланировании персонажей между экранной или виртуальной реальностью и достоверной действительностью. Такие сюжеты не разрушают традиции сверхчеловеческого бытия киноглаза, но создают дискуссионное поле, допускающее другие формы деятельности киноглаза, а также подвергают рефлексии переходность и двоемирие.

При этом статус киноматерии изменяется или, во всяком случае, утрачивает иллюзорную необсуждаемую ясность. В процессе внутрикадровых дискуссий о сущности кинореальности и реальной реальности обе они «ощупываются» посредством их мысленного сопоставления, наблюдения, а иногда и прямого физического воздействия персонажей. Происходит демонстративная перекодировка реального и условного по принципу «Это не трубка».

Особенно драматична эта многократная перекодировка в картине Анджее Вайды «Все на продажу» (1968). Актриса отчаянно мечется на богемной вечеринке, переживая исчезновение мужа, наконец обращается к режиссеру с бессвязным монологом. Помощник режиссера в это время сидит в шкафу, подслушивает и записывает разговор, а потом начинает уговаривать режиссера вставить его в фильм. Позже, когда начнутся съемки нового фильма, будет полностью повторен эпизод, в котором три женщины — жена, бывшая любовница и мимолетная знакомая главного героя, актера, — бегут по шпалам к месту катастрофы, где работают медэксперты. Только недавно таковы были реальные события, и вот уже это очередной дубль на съемочной площадке.

Внешний вид событий и даже лиц, вроде бы, тот же самый, однако передает ли он пресловутую правду жизни? Придает ли он большую достоверность киноматерии? Пластика киноматерии оказывается обманчивой, неидентифицируемой, многократно зависимой от наших штампов восприятия, повествовательных клише, ремесла съемки. Вайда ощущает бессмысленность погони за реальностью с помощью поиска максимально иллюзорной, максимально реалистической фактуры, улавливания и повторения отдельных жестов, реплик, даже целых мизансцен и ситуаций. Внешняя реалистичность, пластическое воспроизведение реальности «один в один» вызывает недоверие.

Копирование заведомо означает фальшь. Включается мотив бессилия физического зрения, фактической слепоты человека, верящего лишь во внешние, материальные, пластически воспроизводимые параметры жизненной правды⁽²⁾. Не пластика жизнеподобной формы, а что-то совсем другое отвечает за правду в кадре. И вот этого-то «другого» нет у режиссера и всей съемочной группы.

Вторая половина XX века ознаменована периодическими попытками навести мосты между сверхчеловеческим статусом киноглаза и его постбожественной ипостасью, актуальной для телевизионной эпохи. Эта линия включает многочисленные разрывы в закрытой форме у режиссеров «новой волны», мотивы телевидения в картинах Феллини, мотив документальной съемки в «Последнем танго в Париже» Бертолуччи, экспериментальный документализм ВВС, в том числе ранние картины Кена Лоуча и творчество Питера Уоткинса, уже цитированного выше адепта десакрализованного киноглаза, и пр.

«Коммуна (Париж, 1871)» (2000) Питера Уоткинса предлагает не столько реконструкцию событий 1871 года во Франции, сколько встречу современных людей с реконструированными переживаниями французов конца позапрошлого века, разделившихся на враждующие стороны в ходе гражданского конфликта. Снятая в искусственной среде студии, однако с костюмированными непрофессиональными актерами, «Коммуна...» ставит в центр двух журналистов, одетых в одежду конца XIX века, но с самыми настоящими микрофонами. «Народ» же кричит в камеру все, что он думает о правительстве и своих правах, ничуть не дивясь самой камере. Действует условное допущение существования телевидения в конце XIX века. Массовые сцены и интервью прерываются выпусками новостей «Версальского

(2) Мотив слепоты, беспомощности физического зрения снова отсылает к античности, в частности, некоторым образом корреспондирует с действием «Царя Эдипа» Софокла. Эдип стремится узнать правду о причинах негодования богов, наславших мор на город. Долгое время он ведет расспросы, не осознавая, что сам является причиной бед, пока к нему не приводят слепого старца Тиресия, не обладающего физическим зрением, но несущего в себе истинное знание всей цепочки событий. Поиски достоверности киноматерии и правды об уникальности личности погибшего актера в «Все на продажу» чем-то аналогичны расследованию Эдипа. Однако внутренне прозреть в отличие от Эдипа героям Вайды не дано, и в этом их драма. Эту подлинную драму их творчества и их жизни видит лишь невидимый киноглаз, в то время как десакрализованная киноаппаратура в кадрах фильма — плоть от плоти мира внутренней слепоты творцов кино.

телевидения», в кадре возникает лощеный господин с галстуком-бабочкой... Весь этот абсурд не кажется абсурдом или пародией на документальность, поскольку режиссер задает тон святой веры в правомерность происходящего. Все средства хороши, если они способствуют постижению драмы исторического момента.

Правда киноповествования трактуется Уоткинсом не как иллюзорная достоверность, фактурная похожесть на историческую эпоху, но как искренность рефлексии, эмоционального погружения в историческую ситуацию и отображение этого в кадре — ради углубления современного понимания прошлого, не замкнутого и завершенного, но во всех смыслах активно взаимодействующего с настоящим. Уоткинс строит свое произведение как симбиоз кино, телевидения и театра, которые, объединившись в единое целое, обнаруживают свойства «сигнальных» элементов поэтики или даже художественной провокации, если иметь в виду наличие несомненной цели у режиссера изменять картину мира зрителя [9]. Уоткинс делает зримым процесс моделирования экранной действительности, обнаруживая условность всего действия. Но он же создает такие сцены, как обзор груды трупов после уличных боев, где доминирует переживание исторического прошлого как достоверной реальности, в которую киноглаз окунает нас магическим образом. То есть Уоткинс постоянно меняет регистр развертывания экранного повествования, превращая все повествование в рефлексию об экранной документальности.

Учитывая концепцию открытой формы, развиваемую в ряде трудов [6; 8; 11], уместно назвать документальные киножанры и телевизионный тип экранной формы открытой экранной формой. Открытые экранные формы могут быть сугубо телевизионными массовыми (например, новостные репортажи, телемосты, ток-шоу) и относящимися к развлекательному искусству, например, телесериал «Проклятые короли» (*Les Rois Maudits*, 1973, режиссер Клод Барма), герои которого то и дело обращались к зрителю, рассказывая о событиях французской истории. Но элементы открытой формы, присутствующие в разной степени в разных произведениях, не препятствуют и появлению серьезного авторского искусства, такого как «Сатирикон» (1969) Феллини, «Острова в океане» Анатолия Эфроса, «Русский ковчег» (2002) Александра Сокурова, «Данте. Ад» (*A TV Dante. The Inferno. Cantos I–VIII*, 1989), тетралогия «Чемоданы

Тульса Люпера» (*The Tulse Luper Suitcases*, 2003–2004) Питера Гринуэя. Полиэкранные композиции Гринуэя зримо вопиют о доминанте авторской воли, вторгающейся в бытие сочиненных героев и как бы курирующей их существование в кадре.

Устные и письменные комментарии, добавление к традиционной жизнеподобной картинке всевозможных графиков, схем, рисунков, письменных фрагментов, титров, указывающих на личность комментирующего, превращает киноматерию в авторское посттелевидение. Оно одновременно созидает условную реальность и анализирует собственные образные модели, претендующие как на документальность, так и на повышенный эстетизм и философичность. Впрочем, и на просветительскую общедоступность, «разжеванность» символов, объяснение происхождения образов, что роднит подобные произведения с научно-популярным кино, хотя и не чуждо иронии по отношению к ним. Если в «Чемоданах...» есть элемент аналитического эссе-портрета, уместного в каком-нибудь журнале, слегка претендующем на интеллектуальность, то в «Данте...» сильны признаки учебного фильма по истории культуры, стремящегося сделать произведение XIV века более понятным и близким современному восприятию.

Гринуэй играет в функциональность тела экранного произведения, которое служит зрительскому вторжению в тот или иной закрытый и непонятный мир — якобы ради его аналитической деконструкции, нужной, в свою очередь, для освоения этого мира. В «Чемоданах Тульса Люпера» кадр мыслится корпусом, который необходимо вскрывать, распаковывать, а содержимое — как бы брать в руки, подносить ближе к глазам, вертеть и ощупывать.

Очевидная сделанность видеоряда в «Данте...» тем не менее не отрицает ощущения стихийного и перманентного развертывания ада в пространстве человеческого бытия. Виды документально зафиксированных катастроф и художественно смоделированные виды страданий душ пронизаны мистериальной верой в реальность — не самого происходящего, но его сути, состоящей в непрерывности метаморфоз адского начала в реальной истории человечества.

Складывается картинка, насыщенная всеми оттенками постмодернистской иронии, отрицающая все градации и антиномии. Противопоставления элитарного и массового, условного и жизне-

подобного, психологизма и остранения здесь не работают. Гринуэй создает кино-теле-видео-вещь компьютерной эпохи.

Телевизионные приемы, как правило, ведут к размыканию закрытой формы, признанию прозрачности и звуковой проницаемости «четвертой стены», то есть экрана (что весьма актуально для прямого эфира, телемостов), а главное, откровенной ориентации реальности экранного мира на посюсторонний мир зрителей.

Открытый режим бытия экранной формы подразумевает ее знание о «реальной реальности». Происходит умозрительная пластическая диффузия двух миров, учитывается их пластическое сосуществование и внутренняя соотнесенность. Эти процессы приводят к разгерметизации экранной реальности и замыканию всей актуальной для нас вселенной в некую двухчастную, но пластически целостную форму, объединяющую внеэкранное и экранное пространства, с прозрачной и аудиовизуально преодолимой перегородкой в виде самой плоскости экрана.

Десакрализованный киноглаз с его реальной пластикой человека и технического аппарата, чье присутствие обнаружено, показано в кадре, нередко оторефлектировано в экранном повествовании, не отменяет сакрального и невидимого киноглаза, который «видит и показывает» все происходящее. Два пластических кода существования киноглаза и, соответственно, экранной реальности могут объединяться в едином произведении, что мы бы классифицировали как гибридную (закрытую-открытую) экранную форму. Синтез эстетических параметров закрытой и открытой формы остается актуальным приемом в нашу постмодернистскую эпоху.

Список литературы:

- 1 *Вартанов А.С.* Документальные формы в искусстве // Фотография. Проблемы поэтики. Сост. Стигнеев В.Т. М.: URSS, 2007.
- 2 *Вертов Д.* Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2.
- 3 *Ермишова М.Н.* Киноэкран и автономные искусства // Художественная культура. 2016. № 1. М.: Государственный институт искусствознания. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/istoriya-i-sovremennost/5214.html> (дата обращения 24.05.2018).
- 4 *Кривцун О.А.* Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. Коллективная монография. Отв. ред. Кривцун О.А. М.: Индрик, 2017.
- 5 *Николаева Е.В.* Визуальная кинестетика в искусстве дабл-пост // Художественная культура. 2017 № 2. М.: Государственный институт искусствознания. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html> (дата обращения 24.05.2018).
- 6 *Ступин С.С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012.
- 7 *Ступин С.С.* Мое лицо ночью. Искусство экзистенциальной тревоги // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. Коллективная монография. Отв. ред. Кривцун О.А. М.: Индрик, 2017. С. 305–330.
- 8 *Фотография. Проблемы поэтики.* Сост. Стигнеев В.Т. М.: URSS, 2007.
- 9 *Шеметова Т.Н.* Искусство провокации и идеальный провокатор // Художественная культура. 2017. № 4. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-4-22/yazyki/5280.html> (дата обращения 24.05.2018).
- 10 *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность кинематографа. М.: РИК Культура, 1993. URL: <http://detectivebooks.ru/book/25917826/?page=4> (дата обращения: 21.09.2017).
- 11 *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.
- 12 *Altick R.D.* The Shows of London. London, 1978.
- 13 *Glassy M.C.* Movie Monsters in Scale: A Modeler's Gallery of Science Fiction and Horror Figures and Dioramas. Jefferson, London, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2013.
- 14 *Lanzoni F.* French Cinema From Its Beginnings to the Present. Bloomsbury Publishing, 2015.
- 15 *Watkins P.* Notes on The Media Crisis. URL: http://www.macba.cat/uploads/20100526/QP_23_Watkins.pdf (дата обращения 21.09.2017).

Ключевые слова: культурология, массмедиа, фотография, советская культура, фоторепортаж, фотосерия.

Стигнеев Валерий Тимофеевич
кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник
Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
vst2005@mail.ru

Keywords: cultural studies, mass media, photography, Soviet culture, photo report, photo series.

Stigneeov Valery T.
PhD in Philosophy, leading researcher of
the Mass Media Art Department, The State
Institute for Art Studies, Moscow
vst2005@mail.ru

STIGNEEV VALERY T.

Formation of the Photo Reportage Genre in Soviet Photography of the 1920s

The processes of development of early Soviet photography, in particular, the formation of the genre of photo reportage, are described in the article. The author gives critical opinions from the press of the 1920s, analyzes the features of the perception of photographic art presented at large exhibitions. The dialogue of photographers with the official ideology, the problems of social demand for magazine photography are discussed. The history of the famous photo series "Filippov Family" is considered.

СТИГНЕЕВ В. Т.

Формирование жанра фоторепортажа в советской фотографии 1920-х гг.

В статье описаны процессы развития ранней советской фотографии, в частности становление жанра фоторепортажа. Автор приводит критические суждения из прессы 1920-х, анализирует особенности восприятия фотоискусства, представленного на больших выставках. Речь идет о диалоге фотохудожников с официальной идеологией, о проблемах социальной востребованности журнальной фотографии. Рассматривается история возникновения известной фотосерии «Семья Филипповых».

В первые послереволюционные годы новая власть проявила повышенное внимание к фотографии, прежде всего, к постановке фотообразования. Для этого были готовые основания: опыт издания массовых фотожурналов, по всей стране работали фотографические общества, объединявшие подготовленных практиков, накопленный в предыдущие годы опыт организации выставок, сформировавшиеся центры и связи между ними, где велась такая работа (например, РФО в Москве, V фотографический отдел Русского технического общества в Петрограде).

В марте 1918 года был организован Высший институт фотографии и фототехники: ему было передано обширное помещение, выделены ассигнования и оборудование для лабораторий. К сотрудничеству привлекли лучшие научные силы дореволюционной русской фотографии: В. Срезневского, Н. Ермилова, Д. Лещенко и др. Здесь устраивали популярные лекции и доклады, консультировали заинтересованные организации.

В августе того же года при институте открылись первые краткосрочные курсы по фотографии для городских учителей; руководил работой курсов проф. Н. Ермилов. На открытии нарком просвещения А. Луначарский произнес речь, в которой изложил отношение советской власти к фотографии: «Для нас важно внести благоденствия фотографии в самую народную гущу, дать ее в руки всему народу» [2, с. 27].

Возобновили свою работу ведущее в дореволюционное время Российское фотографическое общество (РФО) в Москве, Всероссийское общество фотографов (ВОФ), ряд провинциальных фотообществ. С 1926 года стали выходить журналы «Советское фото» и «Фотограф», посвященные художественным и техническим проблемам профессиональной, журналистской и любительской фотографии.



Обложка журнала
«Советское фото». 1927

Фоторепортаж находился в упадке, пока не началось издание иллюстрированных журналов, улучшилась техника печати и появилась потребность в событийных снимках. Появление сюжета, когда снимки подчинены одной идее и взаимодействуют между собой, обозначило новое качество в структуре журналов в следующем десятилетии. В 1920-е же годы повествование велось средствами текста и расположением снимков на развороте. Изобразительный сюжет только намекал на повествовательный характер композиции. Нередко создатель изобразительного сюжета выбирал один из пластических мотивов, присутствующий во многих снимках, например жест руки, обращенный к людям, и превращал его в содержательный момент повествования. Снимки заверстывались в текст, как правило, без всякой системы. Текст не только не пересказывал фотографию, но и не истолковывал ее. Информационные подписи к снимкам также существовали самостоятельно. Монтажа изображения и слова не было. Редко когда слово становилось метафорой изображения.

Избыточность слова на журнальной полосе воспринималась как естественное его использование.

Акционерное издательское общество «Огонек» приступило к изданию журнала фотолюбительства и фоторепортажа «Советское фото», призванного по замыслу учредителей стать центром массового фотодвижения. Заявленная журналом программа отвечала духу и задачам зарождавшейся фотожурналистики.

Журнал разъяснял, что фиксация быта важна не только для истории, но прежде всего необходима современному гражданину, чтобы в газете, на выставке или заводском стенде он «через фотоснимки» узнавал правду о совершающихся переменах. Для зрителей одинаково важны «наши праздники и наши будни, достижения и ошибки», пуск нового завода и т.д. Нужно документировать, настаивал журнал, и то, что на первый взгляд кажется обыденным.

С 1922 года оживляется общественно-профессиональная и художественная фотографическая жизнь. Возобновляет свою деятельность Русское фотографическое общество в Москве, отпраздновавшее тридцатилетний юбилей, в Ленинграде оживает пятый (фотографический) отдел Русского технического общества (РТО). Там же в 1923 году создается еще один центр — Ленинградское общество художественной и технической фотографии. Проявляют свою активность ряд фотографических обществ в провинции.

В прессе отмечалось, что репортеры делают попытки внести в снимки приемы кинематографии — крупный план, необычную точку расположения фотоаппарата, акцент на отдельно взятом предмете. В журналах складывался свой стиль в фотографическом оформлении. В «Огоньке» снимки острые, схватывающие на лету события, упор сделан на фотоинформацию. Фотографии «Прожектора» связаны с иллюстрированием статьи, очерка, часто это фотоэтюды, связанные с темой опосредованно. В журнале «30 дней» от снимков требовалось, чтобы они параллельно тексту развивали тему самостоятельно.

Фотографам, выполняя съемку, приходилось считаться с объемом и характером издания. «Прожектор» мог заполнить несколько страниц живым интересным материалом на одну и ту же тему. «Огонек» же, дав на одну тему два-три снимка, переходил к следующему материалу. «Красная нива» отличалась тем, что могла поместить самый заурядный снимок ради факта, который он отображает. Были жур-

налы, которые по одному лишь признаку злободневности вовсе не публиковали снимков, отдавая предпочтение кадрам, могущим понравиться читателям данного издания.



Обложка журнала
«Прожектор». 1923

Тогда же начинает выходить раз в два месяца еще один фотографический журнал «Фотограф», с прекрасного качества иллюстрациями на отдельных листах в виде вклеек — издание Всероссийского общества фотографов-профессионалов, как тогда именовали профессиональных фотопортретистов.

Старые фотографы добавляли любопытные штрихи к фотографической жизни тех лет. В то время у московских владельцев небольших ателье существовал оригинальный способ «экспресс-сушки» фотографий на документ, которые, как правило, требовали срочного исполнения. Это так называемые «удостоверки». Из «темной комнаты» мастер выносил их мокрыми, дальше клиент снимал головной убор, и на дно кепки или шапки клал мокрый отпечаток. Затем головной

убор снова водворялся на прежнее место. По дороге на службу фотографии высыхали [14, с. 34].

Фоторепортер «Нашей газеты» Р. Кармен подчеркивал, что советский фотограф в прессе становился иллюстратором новой разнообразной жизни, «бьющей ключом» на улице, заводе, спортивной площадке, в клубе. Однако сознавая это, критика прикрепляет ярлык «этюда» к любому документальному снимку.

Важным элементом в любом номере журнала, своеобразным восклицательным знаком для читателя являлась фотография на обложке издания [12, с. 228]. Панорама из снимков на обложках иллюстрированных журналов как бы в сжатом виде давала картину жизни в стране «на текущий момент». Так, например, в нескольких номерах «Советского фото» А. Иванов-Терентьев обращал внимание читателей на снимки подававшего большие надежды и безвременно ушедшего из жизни А. Савельева. В своих критических обзорах Иванов-Терентьев одним из первых обратил внимание широкого читателя на творчество А. Родченко (в связи с публикацией в «Советском фото» серии «Дом на Мясницкой»). В снимках, отметил критик, фотохудожник счастливо избежал примитивного реализма, но подчеркнул «душу» архитектурной постройки, ее замысел. Этому способствовал прием ракурсной съемки, которым Родченко постоянно пользовался в своей практической работе (например, в опубликованном журналом снимке «Брянский вокзал»).

Выставка советского фоторепортажа, устроенная в Доме печати в 1926 году московской Ассоциацией фоторепортеров до некоторой степени подводила итоги трехлетнего существования советского фоторепортажа, выявляла индивидуальность отдельных фотографов и, кроме того, давала представление о качестве снимков, которое сильно понижалось при воспроизведении в журналах.

Общим недостатком экспозиции, по мнению критики, было тяготение к ложной картинности, к некоторым условным эффектам и проявлялось преимущественно в пейзажах. Отмечалось, что репортеры делают попытки внести в снимки приемы кинематографии — крупный план, необычную точку расположения фотоаппарата, акцент на отдельно взятом предмете.

Газеты заговорили о фоторепортаже как о самостоятельной отрасли советской фотографии. Первая выставка, созданная исклю-

чительно фоторепортерами, была признана в целом удачной. Хотя добавляли, что ее скорее следовало бы назвать выставкой фотографов и журналистов. Об этом говорили «уклоны» в сторону отвлеченной художественности, увлечение этюдами «без темы» или просто «хорошей отделкой и фактурным разрешением» [7].

Газета «Правда» отмечала, что в снимках, имеющих отношение к журнальной работе, этот недостаток покрывался поиском неожиданных и острых решений. Благодарными сюжетами в этом плане оказывались снимки про спорт и детей. В них обилие движения и света было связано с самим материалом. Однако и в чисто бытовых сценах встречалась творческая изобретательность, например в кадрах «Обед рабочих в сухоматку» (применение приема, заимствованного у кино) и «Кузнецы» (снимок интересен психологической выразительностью) [7].

«Рабочая газета» писала о той же выставке, что московские фоторепортеры, которые своими фотографиями иллюстрируют газеты и журналы, выставили работы за весь период с начала февральской революции до мая 1926 года. Газета отмечала снимки репортеров Альперта, Гроховского, Зубкова, Красинского, Леонидова, Оцупа, Савельева, Усова и Шайхета.

Наиболее полную картину репортерской фотографии по материалам первой выставки фоторепортажа представил обозреватель журнала «Журналист» [1, с. 52].

Иллюстрированные журналы должны не отставать от быстрого темпа жизни, подчеркивал фоторепортер журнала «Прожектор» В. Савельев. Кинематограф, передающий движение, повысил наблюдательность зрителей. Какая-нибудь группа или отдельные лица, позирующие перед аппаратом, уже не могут удовлетворить читателя, желающего видеть в иллюстрированном журнале снимки, передающие бег жизни [10, с. 254].

Городская жизнь быстра в своем движении, в смене положений, и для того чтобы подать ее интересно, надо много наблюдать за ней, чтобы «подносить» читателю в самом характерном преломлении. Нельзя забывать, что фотоаппарат запечатлевает лишь одно мгновение, и, следовательно, его нужно уловить во всей выразительности, не забывая и окружающую обстановку. Надо не подавлять изображаемую жизнь, а дополнять ее своими кадрами, настаивал Савельев.

Лучшим хроникером политических событий, по свидетельству зрителей, показал себя на второй выставке фоторепортажа М. Альперт («Рабочая газета»). Хорошо и необыкновенно «легко» передавал жизнь в своих снимках Р. Кармен («Наша газета»), отмечал журнал «Советское фото». Его спешащий «Чичерин» и словно по часам живущий «Раковский» полны жизни и динамики. Динамична на его же фотографии фигура снятого в зоопарке белого медведя в клетке. Упомянутые снимки были напечатаны в журнале.

Нередко репортеров обвиняли в отклонении от чистого фоторепортажа и увлечении этюдами, говорил Р. Кармен. Он считал, что советский фоторепортер становится иллюстратором новой разнообразной жизни в семье рабочего и крестьянина. Главная заслуга фоторепортеров в том, что они, преодолевая разные препятствия, умело фиксируют разнообразные явления.

Поэтому обвинения в «чистом эстетизме», особенно когда авторы идут от голой фиксации к созданию образа, несправедливы. Ведь они стремятся отразить моменты, представляющие для зрителей наибольший интерес. Конечно, при этом фоторепортеры взвешивают все детали снимка, заботятся о правильном расположении его частей в композиции, о завершенности рисунка, ищут новые ракурсы.

По мнению Кармена, динамичный, художественно исполненный этюд, отражающий сегодняшний день, несколько не является отклонением от чистого фоторепортажа. Наоборот, он необходим [11, с. 55].

Большая часть фотографий, печатавшихся в прессе и показанных на выставках в это время, являлись все-таки хроникальной фотографией. И неслучайно на юбилейной выставке «Советская фотография за 10 лет» работы фоторепортеров, в том числе и московских, были экспонированы в разделе, который так и назывался — «Фотохроника».

Критикуя портретные снимки, сделанные по принципу «Улыбнитесь! Снимаю!», ведущий рубрики неизменно отмечал удачу репортеров, предпочитающих и в портретной съемке фиксировать у персонажа пусть мимолетное, но непосредственное выражение. Таков снимок Н. Петрова («Красная нива»), запечатлевший портрет председателя Совнаркома А. Рыкова на фоне кремлевской стены. Живой снимок выгодно отличался от официальных портретов руководителя правительства.

Столь же удачно использовал необычную для жанрового снимка позу П. Гроховский, фотографируя для обложки августовского номера «Советского фото» за 1927 год молодую женщину, инструктора по плаванию. Тема снимка вполне отвечала и летнему времени публикации, и скрытому полемическому моменту, что не только фотохудожники способны изучать пластику человеческого тела на выставках «Искусства движения».

Стиль внешнего оформления каждого журнала фотографиями зависел от авторских пристрастий фотографов и, конечно, от культурной позиции редактора издания, который во многом «заказывал музыку». Неслучайно в 1923 году Луначарский говорил, что, как каждый образованный человек обязан иметь часы, так он должен уметь владеть и фотографической камерой, то есть понимать фотографию и уметь использовать ее.

В 1920-е годы большинство советских журналов, оформленных снимками, открывала фотография на первой обложке издания. Предпочтение в первую очередь отдавали снимкам, где главными героями кадров были люди труда. И в редакциях просили фоторепортеров снимать своих персонажей в рабочей среде. Идут в забой шахтеры на снимке М. Альперта (обложка журнала «Экран», 1928 год, № 6), трудится у станка ткачиха на сложном и эффектном по композиции снимке П. Петрокаса (в том же журнале № 41 за 1929 год); идут на работу в поле с граблями на плечах колхозницы на снимке того же М. Альперта в «Советском фото»; последний фотоснимок помещен внутри номера, но вполне мог оказаться и на обложке.

Удачную фотографию использовали неоднократно. Снимок «Батрачки» Б. Игнатовича (крупные лица двух девушек в круглых защитных очках) был опубликован в «Советском фото» в 1929 году (тема актуальная — идет коллективизация). Через два месяца его откадрировали и поместили на обложку в журнале «Прожектор» (оставив в кадре лицо персонажа, данное на оригинальном снимке более крупно). И дело было не только в том, что тема была актуальной, — портрет был снят в авангардной манере.

Снимок А. Родченко «Портрет матери» в десятом номере «Советского фото» за 1927 год поражал читателей прежде всего необычно крупным планом — лицо пожилой женщины было вписано в рамку кадра так, что не оставалось никакого «лишнего» пространства

вокруг головы. Это придало пластике лица необычайную выразительность. Столь же энергичен и значителен жест сложенных пальцев руки, жестко вписанных в композицию. Профессионалов впечатлял тот факт, что фото было результатом кадрирования и кадр на обложке составлял пятую часть оригинального негатива, воспроизведенного в том же номере журнала полностью.



А. Родченко. Портрет матери.
Журнал «Советское фото». 1927

Если посмотреть, какие снимки выбирали на обложки в то время, то чаще всего портреты крупным планом, нередко в естественной среде. При этом редакторы выбирали фотоснимок определенного художественного уровня и технического качества. Панорама обложек журнала за год давала объективное представление об уровне издания.

Что касается качества фотоснимков в самом издании, то в 1920-е годы они носили преимущественно хроникальный характер, и только в конце десятилетия начинается эстетическое обновление журнальной фотоиллюстрации. Связано это было с тем, что от нее

стали требовать не только визуального подтверждения факта, но и самостоятельного смысла, дополняющего содержание статей и заметок, живущего в унисон с журнальным текстом.

В Москве весной 1928 года открылась грандиозная по масштабам «Выставка советской фотографии за десять лет», отмечавшая первый круглый юбилей Октябрьской революции. Более восьми



А. Родченко. Портрет матери
(кадрированный). 1927

тысяч экспонатов, размещенных в залах двухэтажного особняка на Воздвиженке, демонстрировали достижения светописы в фотохронике и художественной фотографии, науке и технике, рассказывали о рабочем фотолюбительстве, образовании, фотопромышленности, изобретательстве, размахе общественной деятельности.

Выставку готовили ведущие фотографические организации: Русское фотографическое общество, Всероссийское общество фотографов-профессионалов, Ассоциация московских фоторепортеров, фотокинолюбительская секция Общества друзей советского кино

(ОДСК), журналы «Советское фото» и «Фотограф», Фотокинотрест, профсоюзы, государственные учреждения и музеи.

«Выставка доказала, — отмечал журнал «Красная новь», — громадный интерес в массах к фотографии» [3, с. 17]. Только на вернисаже присутствовало около тысячи человек, газеты и журналы публиковали обзоры и рецензии, экспозицию осмотрели более ста экскурсий.

К фотографии в то время относились иначе, чем теперь. Сегодня трудно себе представить, чтобы в числе организаторов выставки находился заместитель главы правительства, а тогда в оргкомитет входили и зампред Совнаркома Я. Рудзутак, и нарком просвещения А. Луначарский, в жюри в качестве экспертов трудились самые именитые искусствоведы И. Грабарь, А. Бакушинский, Я. Тугенхольд, А. Федоров-Давыдов. К слову сказать, в подготовке выставки активно участвовала Государственная Академия художественных наук (ГАХН). Конечно, выставка имела большой общественный резонанс.

«Скажется ее влияние и на дальнейшее развитие фотографической деятельности, фотообщественности, фотопрессы и фотопромышленности, и на роль фотографии в ее применениях в разных областях науки и техники», — с оптимизмом утверждал журнал «Советское фото» [13, с. 242].

Официальная критика утверждала, что профессиональные фотохудожники проявляли в то время «несродство» с фоторепортажем. Они якобы равнодушно относились к общественной борьбе и строительству новой жизни, и тематика их работ во многом определялась влиянием буржуазной идеологии, что они «ищут прекрасного» и находят его только в жанрах ландшафта, портрета, обнаженного тела и в патриархально-примитивных картинках.

Та же критика не уставала повторять, что совсем иначе развивается информационная фотография прессы, которую стали называть фоторепортажем. Последний тесно связан с партийной печатью и будто бы через нее — с реальными проблемами жизни. Считалось, что, обслуживая строительство социализма, фоторепортаж автоматически насыщается общественным содержанием. На выставке происходит его первое идейное столкновение с фотохудожниками.

Творческий уровень пролетарской прослойки среди фотолюбителей был в это время не слишком высок. Журнал «Красная нива» отмечал «слабость, немощность рабочего фотодвижения» [3, с. 17]

и призывал уделять больше внимания нарождающемуся фотоработнику (т.е. рабочему фотокорреспонденту). Потому что фотокружкам якобы постоянно грозила опасность уклониться от тематики «нашей действительности» в область чистого искусства. Эту опасность официальная критика усматривала прежде всего в любительских фотографиях «Выставки советской фотографии за десять лет».

Главную же драматическую коллизию в экспозиции выставки пресса видела в соперничестве художественного отдела и отдела фоторепортажа (на выставке этот отдел назывался «фотохроника», в чем также усматривали недооценку фоторепортажа). Первый, по мнению журнала, «демонстрирует застой и медленную кончину эстетской фотографии». Второй якобы доказал, что газетный и журнальный фоторепортаж становится ведущим началом фотографии. Однако доказательного анализа, основанного на конкретных фотографиях, официальная критика не сделала, ограничившись идеологической оценкой.

Эту задачу применительно к художественной фотографии выполнил искусствовед Ипп. Соколов, восторженно определивший «Выставку советской фотографии за десять лет» как этапную. Он выступил в журнале «Фотограф» с обстоятельной теоретической статьей «Фотография как искусство», основанной на материалах выставки [15, с. 195–204].

По постановке проблемы, анализу творческих направлений и выдвинутой аргументации эта работа до сих пор не утратила своего значения, а в 1920-е годы являлась, безусловно, лучшим исследованием эстетики фотографии. В отличие от многих критиков, растерявшихся перед обилием показанного материала, Соколов сумел дать точные определения стилевым тенденциям, установил критерии оценок.

Всю современную ему фотографию он разделил на две самостоятельные области: документальную и художественную. Документальная фотография для него — это факт, реальность, регистрация событий, фиксация «жизни как она есть». Художественная — это образ, вымысел, художественно деформированный факт.

Соколов сделал тонкое замечание о том, что «часто бывает трудно установить, где кончается художественная фотография и начинается фоторепортаж», который «нередко стремится оформить

реальный факт как можно “художественнее” [15, с. 198]. По существу, он выдвинул идею, открывавшую перед фоторепортажем возможность стать искусством. Его будущие критики почему-то пропустили этот вывод, они на все лады станут повторять его же мысль, обвиняя Соколова в недооценке художественных потенций фоторепортажа.

Борьбу между представителями документальной и художественной фотографии он назвал надуманной, ненужной и источник такой видел в непонимании и смешении их целей и методов. Даже на выставке, подчеркивал Соколов, порой трудно отделить художественную фотографию от фоторепортажа и снимков из научного отдела. Обвинения Соколова в том, что он стеной отделил художественную фотографию от документальной, были просто несправедливы.

Соколов призывал правильно разграничивать две эти области творчества, не закрывая глаза на их принципиальные различия. «Художественная фотография может и должна подойти вплотную к новому быту», — писал Соколов [15, с. 201].

Но и фоторепортаж не отразил, по его мнению, «достаточно ярко и обильно героическую борьбу и героическую будней» [15, с. 200]. Опережая публицистов из журнала «Советское фото», он заявлял, что «нельзя художественную фотографию ограничивать только живописной», что она «может быть не только живописной, но и пластической» [15, с. 201]. По Соколову пластичность и живописность в искусстве — две противоположные формы; конструктивность, линейность, «резкость» первой противостоит декоративности, «нерезкости», плоскостности второй. «Пластичность — классическая форма, а живописность — импрессионистическая», подчеркивал он [15, с. 201].

В начале XX века Н. Петров и его единомышленники объясняли фотографам, чем плох анастигмат с его резким рисунком в работе над художественным снимком. Теперь, через 20 лет, Соколов прямо объявлял, что специфика фотоискусства — «это не мягкость, а резкость снимка, не живописность, а пластичность» [15, с. 201].

По Соколову, стили в художественной фотографии сформировались: импрессионизм, экспрессионизм, конструктивизм, причем импрессионизм главенствует. К нему он отнес пейзажистов Ю. Еремина, П. Клепикова, В. Улитина, А. Гринберга, В. Живаго (видимо, случайно из списка выпал Н. Андреев); портретистов М. Наппельбаума, Иду

Наппельбаум, М. Сахарова, Э. Бенделя, Н. Свищова-Паолу, Д. Демуцко-го, П. Новицкого; жанристов С. Лобовикова, В. Савельева, С. Петрова.

Немедленно с критикой основных положений статьи Соколова выступил быстро набиравший силу официальный критик Л. Межеричер. В статье, опубликованной в «Советском фотографическом альманахе — 2» (1929) он облек свои возражения в словесные обороты, принятые в печати для разоблачения противников советской идеологии: «затхлые взгляды», «паразитическое искусство», «анти-общественный» и т.п. К этому добавил целенаправленный монтаж цитат [5].

Особенно возмутило критика, что Соколов разграничил художественную фотографию и фоторепортаж «по признаку трактовки материала», а надо — «по социально-служебному». По Межеричеру фотография должна делиться на «научную» и «социальную», в которую якобы входят и фоторепортаж, и портретная фотография, и художественная. Для социальной фотографии необходимо повышать «потребительскую полезность снимка», это главное и в фоторепортаже, и в фотоискусстве, утверждал критик. Об эстетике критик, стоящий на позициях вульгарно-социологического метода, даже не упоминал.

Все сформулированное Межеричер относил к советской фотографии, подчеркивая классовое значение этого понятия. По его логике получалось, что «производство снимков относится к проведению генеральной линии партии в самом широком смысле [5].

Художественный снимок он понимал прежде всего как агитационный и требовал — «пусть будет художественным каждый любительский, репортерский, рабкоровский снимок» [6]. Фактически художественная фотография в ее традиционном понимании в подобной теоретической конструкции упразднилась.

Тем не менее журнал «Советское фото» провозглашал необходимость художественного снимка для советской фотографии. Настоящая художественность подразумевала близость фоторепортера своему классу, то есть пролетариату, и способность выразить это идеологическое родство.

В июне 1928 года газета «Правда» сообщала о создании художественного объединения «Октябрь». Его учредителями выступали лучшие представители художественных профессий: архитекторы, живописцы, художники-графики, мастера фотомонтажа, деятели

кинематографа. С самого начала особую роль играли входившие в объединение критики и журналисты. Такой смешанный состав объединения неизбежно должен был привести к делению на отдельные секции по профессиональному признаку.

Так, в феврале 1930 года на собрании объединения «Октябрь» обсуждалась организация фотосекции, руководителем которой стал А. Родченко. Состав членов секции быстро определился: В. Грюнталь, Б. Игнатович, Ольга Игнатович и Елизавета Игнатович, Р. Кармен, А. Штеренберг. Членов фотосекции объединяла прежде всего установка на фоторепортаж.

В секции могли состоять те фотографы, которые практической работой в печати агитировали за новую культуру, новый быт, новую технику. Непременным условием являлось также то, что каждый член секции был связан с производством, то есть публиковал в печати актуальные снимки, отражающие «производственные» и пропагандистские проблемы, как их понимали в конце 1920-х годов. И, кроме того, руководил фотокружком на производстве.

Члены фотосекции успешно решали задачу, как сделать фоторепортажный портрет «нового человека». Многие их снимки носили откровенно экспериментальный характер, но содержание и тематику таких работ не заслоняла непривычная острота композиции кадра. Так в их творчестве формировалась острое и необычное видение.

Объединяющим началом в творческой работе членов фотогруппы «Октябрь» стала принципиальная установка на фоторепортаж. Как указывал исследователь левой, авангардной фотографии А. Лаврентьев, в своей практической работе в печати они раскрывали достижения социализма в экономике и культуре, в повседневном быту [4]. Многие фотоснимки «Октября» носили экспериментальный характер. В сравнении с фотографиями других авторов тематика и содержание их работ нередко заслонялись непривычной композиционной остротой кадра.

Фоторепортаж в стиле конструктивизма ярче и полнее передавал дух и ритм эпохи — идею реконструкции во всех областях жизни. Излюбленный материал для съемки у этих фотографов — стройка, промышленные конструкции, детали машин, механизмов, трубы, новые дома — в первые годы пятилетки был самым необходимым для любой газетной или журнальной редакции. Фотографам ниче-

го не надо было изобретать, потому что политически актуальная тематика органически соединялась с творческими устремлениями.

Разработанные «октябровцами» «фирменные приемы»: наклон горизонта и диагональная композиция, плотная упаковка кадра, крупная деталь на первом плане, разгон материала по углам кадра и, конечно, родченковские ракурсы — с восторгом усваивались фоторепортерами прессы, потому что энергию, молодость, красоту индустрии, мощь реконструкции как нельзя лучше можно было передать посредством таких приемов. Эти выразительные принципы фотоавангарда повлияли на творчество традиционно настроенных фоторепортеров из центральных газет и массовых журналов.

Развитие фотографии от простого, единичного кадра к развернутому повествованию связано с введением в практику новой повествовательной формы — фотосерии. Иллюстрированным журналам нужен был изобразительный рассказ, повествующий в нескольких снимках о каком-то сюжете. Чтобы раскрыть его содержание, одного снимка, как правило, было не достаточно.

Прием сопоставления двух сюжетов широко использовали и раньше, в том же «Огоньке»: на журнальной полосе сверху помещали снимок — рабочие идут через проходную на завод, а снизу — как компания отмечает за столом праздник Рождества; или: слева снимок на всю страницу, представляющий пространство производственного цеха, а справа — снимок с готовой продукцией. Метафору такого сопоставления легко прочитывал читатель «Огонька». То есть единичный снимок уступал место более сложным формам показа.

Не только единичные снимки, но и кадры фоторепортажей заверстывали в ткань словесного текста очерков и статей на журнальных разворотах. Очерк «Школа мастеров земли» в журнале «Огонек» (№ 15 за 1927 год), рассказывающий о деревенской школе с сельскохозяйственным уклоном, сопровождался фоторепортажем из пяти снимков, которые представляли читателю, чем конкретно заняты ученики школы будущих хозяев земли.

Раньше всего переход от единичного кадра к серии был сделан, когда репортеры начали сопоставлять, как уже говорилось, одно явление с другим в двух снимках, тесная связь которых обеспечивалась сюжетно или с тождеством композиционных элементов (ракурс, масштаб, тип композиции). Классический пример публицистического

решения темы таким способом — сопоставление двух снимков, снятых А. Шайхетом на электроламповом заводе в Москве и опубликованных в журнале «Огонек» за 1929 год, № 46.

Два полосных вертикальных кадра на центральном развороте журнала, заверстанные встык, составляли содержание материала «Растут электрические гиганты». Левый снимок — громадное внутреннее пространство нового трансформаторного корпуса, правый — снятое чуть сверху море лиц рабочих, собравшихся на торжественный митинг по случаю открытия нового цеха. Социальный контекст при сопоставлении снимков направлял восприятие зрителя определенным образом.

Фотография в ведущих фотожурналах стремилась развить и утвердить скрытые в ней возможности визуального повествования, идея создавать его из отдельных снимков, последовательно смонтированных в серию в определенном порядке, была в полной мере реализована на рубеже 30-х годов. Ограниченность повествовательного потенциала одного кадра преодолевалась, но не так, как в фотомонтаже. Там сопоставлялись фрагменты разных снимков в пространстве одного изображения — здесь снимки соединялись в зрительный ряд по определенной закономерности. Появлялась возможность следить за развитием факта, явления, осмысляя это развитие в сюжете.

В советской практике одними из первых опытов создания такой формы были тематические серии, снятые А. Шайхетом для еженедельного журнала «Московский пролетарий» в середине двадцатых годов. Публиковались они на центральном развороте издания и нередко тематически были связаны с фотографией на первой обложке. Характерный образец — серия «Как живет красный боец», напечатанная в № 8 за 1925 год. За три года, пока длилось сотрудничество с журналом, Шайхет опубликовал в нем свыше двадцати подобных материалов. Фотограф стремился найти оптимальную форму расположения снимков на развороте, которая подчинялась бы закономерностям повествования.

Более полно эстетика сюжетной фотосерии была реализована в очерке «Газета» А. Родченко, снятом по заказу редакции журнала «30 дней» в конце 1928 года и тогда же там опубликованном [9, с. 48–63]. Серия из 23 фотографий в авторской кадрировке описывала,

как делается газета, начиная с редакционных будней и заканчивая печатью тиража в типографии. Чередование крупных и общих планов, сюжетные ответвления позволили передать ритм газетного дела, выделить в нем существенные моменты. Таким же путем шел Родченко в серии «Завод АМО», где проследил путь создания советского автомобиля.

Прием сопоставления двух горизонтальных снимков на одной полосе был, пожалуй, самым распространенным среди серийных материалов. В течение 1929 года его несколько раз использовали А. Родченко и Б. Игнатович в авторских обложках журнала «Даешь», его применяли в журнале «Прожектор» и других изданиях.

Весь 1929 год журнал «Даешь» отдавал по целой полосе А. Родченко и Б. Игнатовичу каждому в их распоряжение. В номере они по-своему заверстывали серии на различные темы, которые, как правило, содержали от трех до девяти снимков. На несколько лет фотосерия действительно стала ведущей жанровой формой советской фотожурналистики, но желаемого эффекта все-таки не дала. Оказалось, что сам жизненный материал тоже имеет значение и диктует свое решение.

Знаменитая впоследствии фотосерия «Семья Филипповых» имела своих прямых предшественников. Весной 1931 года фотокорреспондент журнала «Огонек» А. Шайхет получил редакционное задание: снять весенний сев в подмосковном колхозе «Новая жизнь», особое внимание обратить на работу МТС — машинно-тракторной станции. В связи с коллективизацией такие станции, обслуживающие несколько колхозов, были созданы повсеместно. Фоторепортер составил сценарный план съемки, для чего заранее побывал в колхозе, прикинул, какие эпизоды, раскрывающие тему, можно было бы снять. И кадр выезда шести тракторов на работу в поле, сделанный с верхней точки, стал заглавным в серии.

Затем снял колхозников на митинге по поводу сева, тем более что туда пришли также единоличники. В серии необходимо было показать и тех, и других — тогда возникала драматургия материала. Шайхет постоянно использовал ее в сюжетах снимков: единоличник пашет на лошади на фоне колхозных полей; другой единоличник убеждает молодежь в бесполезности труда в колхозе. Колхозницы в белых фартуках идут на работу в поле мимо детских кроваток, они



А. Шайхет.
Кадр фотосерии «24 часа
из жизни Филипповых». 1931

спокойны за детей в яслях (этот снимок особенно часто печатался в прессе).

В это же время у европейского «Общества друзей СССР за границей» родился проект: устроить в нескольких странах выставку про строительство новой жизни в советской стране. Центральный раздел выставки предполагалось сформировать из фотографий. В июне 1931 года «Общество друзей СССР» обратилось за помощью в Союзфото, новую фотографическую организацию, появившуюся в стране в начале 1931 года.

Союзфото объединяло в своей структуре разные фотографические проекты: производство фотоинформации и снабжение ею печатных изданий страны, выпуск массовых фотоизданий, международные контакты, словом, здесь курировали всякую работу, связанную с фотографией.

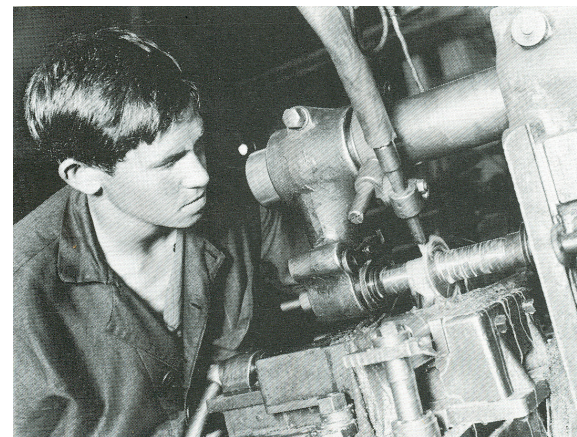
Чтобы организовать материал фотографического раздела на международной выставке, в Союзфото была создана бригада фоторепортеров в составе А. Шайхета, М. Альперта и С. Тулеса — тогда ответственную работу поручали выполнять коллективу из несколь-

ких исполнителей и в фотожурналистике вводили моду на так называемый бригадный метод работы. Руководителем бригады назначили критика Л. Межеричера.

Съемка семьи Филипповых продолжалась четыре дня и делалась с четким делением на главы, каждая из которых являлась законченным фотоэпизодом: дом, общий утренний чай; работа — завод, цех, Филиппов у станка; женщины семьи Филипповых; обеденный перерыв; каждый член семьи после работы; вечер в парке культуры и отдыха. Составленные вместе эпизоды образовали хронологический сюжет — один день рабочей семьи. Сюжет следовало принимать как условность — каждый снимок отражал что-то характерное в этом отрезке времени.

Из 110 отснятых негативов в Союзфото часть забраковали, в Вену для выставки отправили 78 стеклянных негативов 9x12 см.

Летом 1931 года выставка состоялась в Вене, затем в Праге и Берлине. После выставки коммунистический германский еженедельник AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung, «Рабочая иллюстрированная газета»), выходявший тиражом в полмиллиона экземпляров, посвятил материалу о семье Филипповых специальный номер, опубликовав 52 снимка из серии. Номер, называвшийся «24 часа из жизни московской рабочей семьи», произвел фурор в Германии и Австрии, тираж его быстро разошелся и был отпечатан вторично. В Германии на рабочих собраниях с жаром обсуждали, заслуживают ли снимки



А. Шайхет.
Кадр фотосерии
«24 часа из жизни
Филипповых». 1931

доверия. Избирали делегатов с наказом поехать в СССР и побывать у Филипповых, чтобы убедиться в правдивости этой фотоистории. Номер еженедельника вышел в конце сентября, а уже через две недели делегацию германских рабочих Филипповы принимали в своей квартире. Естественно, что на следующий день делегация побывала на заводе, в цехе, где работал старший Филиппов.

В статье «Как мы снимали Филипповых», опубликованной в журнале «Пролетарское фото», авторы изложили принципы своей работы, настаивая на преимуществе серийного снимка перед одиночным. Что же нового они сделали? В сущности, драматизировали документальный материал: ввели в него сюжет, организовали его развитие по законам художественного нарратива. Пропагандистский же подход к теме диктовал определенную интерпретацию фактологии, прослеживающейся в фоторассказе [8, с. 46]. Фотосерия о семье Филипповых стала считаться образцом фотопропаганды.

Итак, фотография 1920-х — начала 1930-х годов создала принципы фотосерии и фоторепортажа, в которых существенную роль



А. Шайхет. Кадр фотосерии «24 часа из жизни Филипповых». 1931



А. Шайхет. Кадр фотосерии
«24 часа из жизни
Филипповых». 1931

играл цикл из нескольких снимков, соотношение каждого из них — с целостным замыслом и главным идеологическим посылом. Будучи поставлена на службу общественным задачам, фотография продолжала оставаться искусством и экспериментировать с селекцией объектов, нарративностью, авторским видением советской действительности.

Список литературы:

- 1 Журналист. 1926. № 5.
- 2 Известия Высшего института фотографии и фототехники. Т. 1. Вып. II. Пг., 1920.
- 3 Красная новь. 1928. № 6.
- 4 *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко. М., 1992.
- 5 *Межеричер Л.* Равнение по репортеру // Красная нива, 1928. № 16.
- 6 *Межеричер Л.* О «правых» влияниях в фотографии // Советский фотографический альманах — 2. М., 1929. С. 219–243.
- 7 Правда. 1926. 6 мая.
- 8 Пролетарское фото. 1931. № 4.
- 9 *Саянский Л.* Газета. Очерк с фотоиллюстрациями А. Родченко // Иллюстрированный ежемесячник «30 дней», 1928, № 12. С. 48–63.
- 10 Советское фото. 1926. № 9.
- 11 Советское фото. 1927. № 2.
- 12 Советское фото. 1927. № 8.
- 13 Советское фото. 1928. № 6.
- 14 Советское фото. 1989. № 2.
- 15 *Соколов Ипп.* Фотография как искусство // Фотограф. 1928. № 7–8. С. 195–204.

Ключевые слова: культурология, история культуры, русский авангард, журнал «А — Я», Малевич, неофициальное искусство, Фаворский, Филонов, западное влияние.

Иньшаков Александр Николаевич
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Отдел искусства России XX–XXI вв., НИИ теории и истории
изобразительного искусства РАХ, Москва
in-sarow@list.ru

Keywords: cultural studies, history of culture, the Russian Avant-Garde, "A–YA" magazine, Malevich, unofficial art, Favorsky, Filonov, influence of the West.

Inshakov Alexandr N.
PhD of Art, leading research fellow, Russian Art of
XX–XXI Department, Institute of the Art Theory and
History of the Russian Academy of Arts, Moscow
in-sarow@list.ru

INSHAKOV ALEXANDR N.

The Russian Avant-Garde in "A–YA" Magazine

Representation of the Russian Avant-Garde in "A–YA" magazine, which was published from 1979 to 1986 in Paris, is studied in the article. The author shows the views of unofficial artists of the late Soviet decades on the Avant-Garde of 1900–1930s. Excerpts of the interviews with the artists published in "A–YA" are given. The perception of the early 20th century Avant-Garde art in the late Soviet period is studied. The article contains extensive factual materials and lively conveys an atmosphere of artistic circles in the pre-perestroika years.

ИНЬШАКОВ А. Н.

Русский авангард в журнале «А — Я»

В статье исследуется «портрет» русского авангарда, каким он предстает в материалах журнала «А — Я», издававшегося с 1979 по 1986 г. Автор стремится воссоздать образ авангарда 1900-х — 1930-х в сознании неофициальных советских художников конца 1970-х. Приводятся фрагменты интервью с отечественными художниками, публиковавшиеся на страницах «А — Я». Исследуется специфика восприятия классики авангарда в позднесоветское время. Статья содержит большой фактологический материал и живо передает атмосферу творческих кругов предперестроечной эпохи.

В будущее возьмут не всех
И. Кабаков

Журнал по современному искусству «А — Я» издавался относительно недолгое время: фактически, с 1979 по 1986 год. Но как раз на этот период пришлась эпоха подготовки и осуществления решительных и кардинальных изменений, трансформировавших ситуацию в СССР и полностью изменивших мировой политический ландшафт. Журнал выходил из печати весьма нерегулярно — всего увидели свет семь номеров (и еще один дополнительный номер был целиком посвящен литературе). Все материалы публиковались на двух языках — русском и английском. Редакция «А — Я» неизменно подчеркивала интернациональный характер журнала: на его броском логотипе в качестве мест подготовки издания стояли Париж, Москва и Нью-Йорк. Впрочем, «официальный» адрес редакции был французским⁽¹⁾. Очевидно, что начало горбачевской перестройки в СССР в 1985–1986 годах и последовавшая за нею эпоха гласности сделала бессмысленным издание

(1) Редакторами «А — Я» были: Игорь Шелковский (русский художник, проживавший во Франции), Алексей Алексеев, Александр Косолапов (Нью-Йорк; редактировал №№ 3–6 журнала). В редакционную коллегию издания входили: Ирина Бескина (Париж), Джеймс Гамбрэлл (Нью-Йорк), Игорь Голомшток (Лондон), Борис Гройс (Москва, затем Мюнхен), Сергей Есаян (Париж), Маргарита Тупицына-Мастеркова (Нью-Йорк). Когда номера журнала стали появляться в СССР, ими заинтересовались не только художники, но и представители власти. По воспоминаниям А. Гороховского, на опубликовавших свои работы и упоминавшихся в журнале художников оказывалось сильное давление: от них требовали публичного отречения от журнала, грозили репрессивными мерами. Художников оставили в покое только после начала перестройки [9, с. 118].

специализированного журнала по современному советскому искусству за пределами страны. Поэтому конец журнала отнюдь не был предсказуем заранее и оказался немного неожиданным, наверное, как для его редакции, так и для читателей. Перелистывая сейчас уже чуть постаревшие страницы, тронутые почти неслышным для современников, но вполне явственным спустя несколько десятилетий дыханием времени, читатель невольно погружается в поток событий, охваченный медленным и неуловимым движением истории.

Наверное, далеко не все из материалов, опубликованных в свое время на страницах «А — Я», сейчас можно было бы признать равноценными. Какая-то информация изначально имела только характер текущей хроники событий — а ведь такие сообщения обычно и становятся неактуальными быстрее всего. Но на страницах журнала было опубликовано и довольно внушительное количество статей об актуальной художественной жизни в СССР, и многочисленные монографические статьи — творческие портреты ряда современных художников, либо действовавших в то время в Москве и Ленинграде, либо уже эмигрировавших из страны в западный мир. И в целом материалы, опубликованные в журнале, дают пусть порой в чем-то и неожиданный, но в конечном итоге — вполне достоверный облик непростого времени той недавней нашей истории.

Эта статья отнюдь не претендует на полное и исчерпывающее исследование истории создания журнала и всех разнообразных интереснейших материалов, которые можно было найти на его страницах. Поводом для ее написания стала лишь одна вполне конкретная тема — искусство русского авангарда на страницах «А — Я». И очевидно, что тема эта изначально уже разделяется на два отчасти также взаимосвязанных аспекта: исторические исследования *реального* русского авангарда и ту причудливую, в чем-то не вполне реальную, но даже в этом особенно интересную для нас картину, в которой облик авангарда 1900-х — 1930-х годов отобразился в сознании неофициальных советских художников конца 1970-х годов.

Прежде всего отметим: конец 1970-х не только в мировом искусстве, но и советском искусстве, как более-менее официальном, так и в неофициальном, — связывается с расцветом эпохи постмодерна. Она постепенно набирала силу с начала 1970-х и втягивала в свою орбиту все, даже, на первый взгляд современника, новые проявления

художественного творчества [30; 28]. Такую характеристику переживаемого времени разделяли и многие непосредственные участники художественной жизни рубежа 1970–80-х годов. Пара критиков и художников Р. и В. Герловины на страницах одного из первых номеров «А — Я» дала следующую оценку тому короткому, но непростому периоду:

«Во все времена на стадии формирования нового общества творческие личности находились в гармонии с ним, в момент же дезинтеграции и распада наиболее талантливые личности становились в оппозицию. То же происходит и сейчас, в период разложения “Третьего Рима”: последующие поколения рассматривают своих предшественников со скептической точки зрения “постмодернизма”. Но по истечении времени явления снова переоцениваются: и мы все-таки предпочитаем Ренессанс маньеризму. Как это ни парадоксально, но социалистическое общество кроме государственного кича (официального искусства) имеет свой неофициальный маньеризм весьма широкого диапазона: от картин тюльпановского образца до спекулятивного позднего соцарта» [7, с. 5].

Искусство русского авангарда для художников последней трети прошлого века, несомненно, занимало весьма важное место в том наследии искусства прошлых эпох, к которому всегда обращались и обращаются живописцы. Но важно подчеркнуть — творчество авангардистов начала XX века было лишь одним из многочисленных источников вдохновения для позднесоветских художников, и при этом, как правило, даже не самым главным. Причин такому положению можно указать несколько. Развитие авангардного искусства в СССР было во многом насильственно прервано в 1930-е годы, причем власти страны были самым непосредственным образом вовлечены в «художественный процесс» и сыграли в разгроме художественного авангарда свою роль. С другой стороны, сложные и неоднозначные взаимоотношения между авангардистами и властью последующие поколения художников склонны были трактовать одномерно, почти прямо отождествляя утопическую программу художников с теми грандиозными политическими и социальными планами, которые решительно осуществляли руководители страны победившего социализма.

Когда в конце 1950-х годов дала свои ранние всходы знаменитая оттепель, интерес к наследию русского авангарда возобновился. Но

теперь это наследие было пусть и заметным, но при этом лишь одним из ряда многих других художественных явлений, — таких как живопись импрессионизма и постимпрессионизма, других направлений западного искусства начала XX века и разнообразных исканий современных зарубежных художников. Это во многом и предопределило отношение к наследию отечественного авангарда: его, безусловно, уважали, но при этом не очень хорошо знали. Не меньший, а подчас и больший интерес вызывали различные другие направления в современном искусстве.

Впрочем, некоторые художники в молодые годы могли получать важнейшую информацию об уже завершившейся эпохе от еще здравствовавших ее непосредственных свидетелей и участников. Конечно же, таких было очень немного. Наверное, больше других повезло О. Прокофьеву: об искусстве русского авангарда он узнавал «из первых рук», будучи знакомым с легендарной Е. Добычиной (она умерла в 1950 году) [14, с. 597]. Художник А. Брусиловский был племянником известного советского поэта С. Кирсанова. В доме своего дяди он рассматривал неплохую коллекцию живописи: произведения Н. Гончаровой, Р. Фалька и даже Н. Пироманашвили [15, с. 603]. Потом он обнаружил на полке в мастерской своего тестя книгу В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» и подарил ее знакомому французскому галеристу, — вероятно, тот был немало и удивлен, и обрадован столь щедрой наградой [15, с. 600].

Многим другим будущим мастерам в годы учения повезло гораздо меньше. Выдающийся скульптор В. Сидур в журнале «А — Я» поделился воспоминаниями: «Мне ничего не говорили имена Кандинского и Малевича...», как и не знал он в те ранние годы творчество Мура, Липшица, Джакометти, Цадкина [25, с. 51]. Впрочем, и для Сидура, и для других художников свойственный молодости оптимизм, вера в свои силы и желание стать создателями нового в итоге оказывались гораздо более важными составляющими творчества.

В. Немухин вспоминал об интересном случае, произошедшем в 1963 или 1964 годах: «Мороз доказывал, что Потешкин — самый гениальный художник. А Костаки спрашивал: “Ну подождите, голубчик, а Малевич?” А Мороз отвечал, что Малевич, конечно, талантливый художник, но и “в подметки не годится” Потешкину. Я думал, что драка будет, настолько упорно они отстаивали каждый свое. Костаки

говорил: “Голубчик, ты это прекрати, ты меня просто оскорбляешь. Какого-то Потешкина ты противопоставляешь кому? Богу! Я одеваюсь и ухожу! Шубу дайте, где моя шуба?” Еле мы его успокоили, но он продолжал: “Пусть извинится!”» — К счастью, не на шутку разгоревшийся конфликт так же быстро удалось и потушить, причем он получил свое разрешение вполне в духе «лета любви» 1967 года, хотя оно и наступило на несколько сезонов позже, В. Немухин продолжал свой рассказ — «Мороз извиняться не стал, а сказал: “Давай поцелуемся”» [12, с. 573].

Постепенно ситуация все же менялась, и в 1960–70-е годы достижения ведущих мастеров авангарда уже не только заинтересовывали, но и мало-помалу стали восприниматься как уже вполне бесспорный эталон. В статье В. Кривулина, опубликованной в «А — Я» и посвященной творчеству ленинградского художника Ю. Дышленко, автор упоминает о «добавочном элементе» его искусства [18, с. 37]. Здесь явно, хотя и неточным образом, подразумевается теория «прибавочного элемента в живописи» Малевича. И этот пример интереса к наследию авангарда отнюдь не единичен.

Художник М. Чернышов, разрабатывавший направление геометрической абстракции, счел необходимым отметить весьма значительное влияние на свое творчество идей Малевича:

«Доминирующее положение парижской школы шестидесятих годов, изысканные цветовые и структурные решения, в любом случае, должны были породить реакцию более резкой, жизнеспособной формы. В работах Малевича я находил ту силу, уверенную динамику и простоту, которой, как мне казалось, были лишены “ковровые” построения Манессье, Базена, Ле Мо, Де Сильва и др. Композиционная смелость Малевича опиралась на свободную иррациональную игру с массами, он избегал надуманных построений и чертежного расчета, свойственных голландцам. Менее всего им руководило желание понравиться, он мог использовать топорно-грубые, неуклюжие решения, обаяние которых воспринимается далеко не сразу» [10, с. 5–6]. И далее, по мнению М. Чернышова, супрематизм Малевича «базировался на антиформе», и он «полностью исчерпал ритмические и цветовые возможности в своем направлении» [29, с. 6].

Прежде чем двинуться дальше, нам следует отметить один очень важный и в то же время привлекательный аспект в деятельности

редакции «А — Я»: почти в каждом из номеров журнала можно было найти какой-либо документальный материал, связанный с историей русского авангарда. Следует особо оговорить, что о публикации подобных документов в изданиях Советского Союза в то время, к сожалению, не могло быть и речи. Перечислим эти интереснейшие публикации: автобиография П. Филонова [27, с. 35–40], материал о Малевиче И. Голомштока [8, с. 41–44], письма П. Чекрыгина к М. Ларионову [21, с. 40–43], отрывки из дневника М. Матюшина [20, с. 48–50], статья И. Дыченко о киевском авангардисте А. Богомазове [11, с. 46–51]. К сожалению, мы не можем здесь указать имена всех авторов этих важных публикаций: их авторы порой скрывались под таинственными и невнятными псевдонимами вроде «Н.Н.». А первую страницу журналов «А — Я» «украшало» такое предуведомление «Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома».

Впрочем, здесь появляется интересный вопрос о довольно сложном соотношении «официального» советского искусствознания конца 1970-х годов и той «истории советского искусства», которая создавалась неофициальными художественными критиками и «подпольными» искусствоведами в СССР и, — одновременно с ними, — уже успевшими в то время эмигрировать на Запад художниками и критиками. И можно даже констатировать ряд парадоксальных, на первый взгляд, примеров, когда «официальная» советская история искусства уделяла выдающимся фигурам русского авангарда начала XX века куда больше внимания, нежели «русская критика в изгнании», к которой относились и авторы журнала «А — Я». В конце 1980 года в Москве проходила большая выставка живописи Михаила Ларионова — это была фактически первая персональная выставка художника, которая состоялась в его родной стране. Но об этом важнейшем событии на страницах художественного журнала «А — Я» даже не было упомянуто. В то же время, в СССР выставка произведений одного из крупнейших представителей русского авангарда, хотя она и не получила должной рекламы и не афишировалась представителями официальных властей, привлекла к себе внимание любителей искусства и искусствоведов, все же нашла отражение в периодике и искусствоведческих изданиях того времени. К сожалению, тогда не удалось издать каталог этой важнейшей экспозиции. Но вскоре в сборнике «Советская живопись» была опубликована посвященная выставке Ларионова статья Д.В. Сарабьянова [24].

На рубеже смены десятилетий в Москве состоялась другая крупнейшая экспозиция искусства начала XX века. Знаменитая выставка «Москва — Париж» стала крупнейшим событием художественной жизни позднесоветского периода. Выставка стала первой за долгие годы демонстрацией искусства русского авангарда, причем в одной экспозиции с известнейшими произведениями живописи французской школы. Сейчас, после череды прошедших после события лет, уже стало вполне очевидным значение выставки «Москва — Париж» как своего рода рубежа не только двух десятилетий — 1970-х и 1980-х годов, но и в более широком понимании — конца целой эпохи в советском искусстве. До показа в Москве эта экспозиция была развернута в столице Франции, был выпущен обширный каталог выставки в двух вариантах: на французском и на русском языках. Можно предположить, что власти Советского Союза придавали весьма большое значение успешному проведению этой выставки — это была не только художественная, но и значительная политическая акция, рассчитанная на определенное сближение не только с Францией, но и шире — с капиталистической Западной Европой. Казалось бы, еще не так давно советская дипломатия активно выражала протесты после высказывания французского президента Ш. де Голля о «Европе от Атлантики до Урала». Теперь же исключительный статус международной художественной выставки «Москва — Париж» был подтвержден визитом на выставку Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л.И. Брежнева. Руководитель Советского Союза осмотрел экспозицию в залах ГМИИ, где находились произведения крупнейших французских мастеров начала XX века, а также «Черный квадрат» Малевича, «Летатлин» Татлина, полотна Ларионова, Шагала, Филонова и других художников авангарда. Официальную хронику о посещении Л.И. Брежневым выставки тогда сообщили все центральные газеты, а чуть позднее она попала даже в журнал «Искусство» [22, с. 1].

С выставкой «Москва — Париж» 1981 года связан и один из самых интересных материалов, опубликованных в журнале «А — Я» за весь относительно недолгий период его существования. Это своеобразная «анкета», озаглавленная «Московские художники о Малевиче». Мнения московских живописцев о творчестве родоначальника супрематизма были высказаны и появились в печати после того, как эти художники смогли увидеть живопись Малевича на международной экспозиции

в ГМИИ — увидеть, впрочем, только несколько картин мастера⁽²⁾. Конечно, они далеко не в полной мере отражали все периоды и аспекты долгого и весьма разнообразного творчества Малевича. И тем не менее впечатление, полученное от картин художниками, оказалось очень сильным.

Тема «Малевич в восприятии художника поздней советской эпохи» изначально оказывается весьма неоднозначной и поэтому в известной степени трудной для интерпретации. Творчество Малевича оказывается для мастеров конца 1970-х годов в чем-то завораживающим, притягательным и манящим, а в чем-то чуждым и совершенно неприемлемым. К этому следует, конечно, добавить, что, может быть, никто из сделавших оригинальные и разноплановые высказывания о творчестве этой героической личности авангарда не понимал его творчества во всем его сложном и разноплановом богатстве устремлений. А порой, пожалуй, и вовсе не старался понять. На Малевича, попросту говоря, проецировали свое видение позднесоветской ситуации в искусстве и в жизни общества — ситуации, на которую он едва ли мог повлиять своей жизнью и своим творчеством.

Здесь следует сделать еще одно предварительное замечание. Притягательной чертой в творчестве Малевича для художников 1970-х годов, как, наверное, и прежде, был и оставался его бескомпромиссный подход к разрешению творческих проблем, его радикализм в искусстве. Эту черту его творчества намеренно видели как самую главную в творчестве мастера, вольно или же невольно выводя ее на первый план и затушевывая при этом другие его качества — может быть, в чем-то не менее важные. Приведем, например, такое характерное мнение:

(2) На выставке «Москва — Париж» в экспозицию были включены, согласно каталогу, следующие картины Малевича: «Жница» (1911–1912, Картинная галерея им. Б. М. Кустодиева, Астрахань), «Авиатор» (1914, ГРМ, Ленинград (ныне Санкт-Петербург — А. И.), «Черный квадрат. Супрематизм» (1929, авторское повторение, ГТГ, Москва), «Супрематизм» (1916, ГРМ), «Супрематизм. Динамическая цветная композиция» (1916, ГРМ), «Скачет красная конница» (1918–1930, ГРМ), «Дачник» 1910–1930, ГРМ), «Супрематизм в контуре. Спортсмены» (1929, ГРМ). Причем творчество Малевича было искусственно и весьма неуклюже поделено на периоды «до» и «после» Октябрьской революции 1917 года (т.е. «1906–1917» и «1917–1930»). Датировки произведений приведены нами так, как они даны в каталоге. См.: Москва — Париж. 1900–1930. ГМИИ им. А. С. Пушкина. 3 июля — 4 октября 1981; Национальный центр искусства и культуры им. Ж. Помпиду. М., 1981. Т. 1. С. 308–309.

«Один из бесспорных и, быть может, даже главных критериев авангардного искусства — его *радикализм*: радикализм по отношению к традиции, радикализм художественного мышления, метода работы, использования материала, концепции. “Черный квадрат” Малевича, “Сушка для бутылок” Дюшана, люминесцентные лампы Флевина, хепенинги Бойса, лишение искусства визуального воплощения в концептуализме» [2, с. 14].

Здесь творчество Малевича поставлено в ряд достаточно разнородных и порой, пожалуй, весьма далеких от творческих идей мастера художественных проявлений. Радикализм как проявление полной свободы художественного высказывания, открытой и не встречающей сопротивления манифестации своей позиции перед обществом для художников в позднем советском обществе 1970-х годов, мог быть и оставаться только недостижимой мечтой. В одной из заметок, опубликованной в «А — Я», было приведено пронизательное мнение немецкого поэта Г.М. Энциенсбергера, который «сказал, конкретно ссылаясь на пример советских авангардистов, что цензура неизбежно обрекает художников на повторение того, чего они лишены» [17, с. 14]. Но радикализм художественного высказывания для советских художников означал неминуемое вступление в конфликт с чиновниками от культуры и государственными властями. А также и конфликт с большинством позднесоветского общества, отнюдь не приветствовавшего эпатажные жесты как стиль творчества художника. И к тому же, напомним здесь весьма меткую характеристику общества зарождавшегося в XX веке постмодерна, данную А.К. Якимовичем. Опираясь на известные слова К. Ясперса, он обозначил постмодернистское общество как «Вселенную утраченных различий» [30]. Но если эта яркая характеристика верна, то тогда правомерно задаться вопросом: какие сверхрадикальные художественные манифестации и суперрадикальные жесты способны удивить и разбудить этот мир неуклонно растущей энтропии, — остывающий мир, который уже привык ничему и никогда не удивляться?

Было и другое обстоятельство, в весьма значительной мере способствовавшее непониманию и неприятию искусства авангарда даже обладавшими самыми широкими взглядами художниками поздней советской эпохи. Время развития идей художественного новаторства совпало со временем революционных преобразований

и последовавших за ними необратимых политических перемен в бывшей Российской империи, ставшей Советским Союзом. И некоторые деятели художественного мира упрекали именно русский авангард в том, что он был использован представителями новой победившей коммунистической идеологии для кардинального слома старого мира, дав в руки новых властей эффективные способы трансформации действительности.

В интервью, взятом у известнейшего художника второй половины XX века Й. Бойса В. Бахчаняном и А. Уром, говорилось:

«Это не наша лично позиция, но многие русские художники ее разделяют. Малевич, Лисицкий и Родченко создавали свои работы по своим художественным идеям. Они не пытались использовать свое искусство для каких-либо политических целей. Они просто работали, были только художниками. Однако политическая ситуация в России создала условия, при которых политические функционеры воспользовались конструктивизмом, футуризмом, супрематизмом для удовлетворения своих политических нужд. Плакаты могут быть хорошим примером. Так авангард был превращен из совершенно нового явления в искусстве в предтечу коммунизма» [16, с. 54].

Как видим, упрек авангарду был брошен весьма серьезный. Остается только непредвзято решить, насколько при этом он был справедлив. Выдающийся социолог К. Мангейм в своем исследовании «Идеология и утопия» (1947) рассматривает утопическую мысль в неразрывной связи с идеологическим ее воплощением [19]. Для К. Мангейма эти два понятия сливаются в «идеологию-и-утопию». Таким образом, если воспользоваться выводами немецкого социолога, можно отметить, что, бросая упрек авангарду в его идеологичности, В. Бахчанян и А. Ур на самом деле, помимо прочего, весьма определенным образом выразили свое неприятие коммунистической утопии.

Однако в стране победившего «развитого социализма» идеи коммунизма медленно, но верно сдавали свои позиции. Официальная пропаганда часто обращала внимание на то, что «растет жизненный уровень» трудящихся — и, действительно, в 1970-е годы доходы советских граждан росли и средний уровень жизни в стране постепенно повышался. Хотя, разумеется, ему было еще очень далеко до уровня западного «общества потребления». Последнее, кстати говоря, также к тому времени уже

сформировало свою специфическую «идеологию». Философ и социолог Ж. Бодрийяр в книге «Система вещей» приводил слова одного из тогдашних деятелей американской рекламной индустрии:

«Перед нами сегодня стоит задача позволить среднему американцу чувствовать себя нравственным человеком даже тогда, когда он флиртует, тратит деньги, покупает себе вторую или третью машину. Одна из фундаментальных проблем нашего процветания — санкционировать и оправдать в глазах людей пользование его благами, доказать им, что делать из своей жизни удовольствие — нравственно, а не безнравственно. Разрешить потребителю свободно пользоваться жизнью, доказать ему его право окружать себя вещами, обогащающими его быт и доставляющими ему удовольствие...» [3, с. 154].

Приведенная цитата со всей очевидностью показывает огромную глубину разрыва, существовавшего между реальной обеспеченностью материальными благами рядовых граждан США и Советского Союза даже в относительно безбедную и благополучную эпоху «развитого социализма». Жизнь в мире развитых капиталистических стран Запада, успешно трансформировавших свои общества в «общество всеобщего потребления» казалась манящей и притягательной советским гражданам, совсем не понаслышке знакомым с проблемой дефицита самых различных и крайне нужных в повседневности товаров. К этому негласному «столкновению идеологий», которое происходило в умах граждан СССР в поздние годы существования страны, примешивались и многие другие влияния — религиозные, философские, связанные с популярными в конце семидесятых эзотерическими и мистическими сочинениями (многие из которых активно распространялись в «самиздате»), наконец — влияние современной зарубежной литературы и кинематографа.

Для советских художников, — и в особенности для тех из них, которые придерживались в своем творчестве «неофициального» или же «полуофициального» направления, описанная ситуация столкновения идеологий и «утрачивания различий» осложнялась еще и произошедшим в предшествующие два десятилетия знакомством с большим количеством разнообразных направлений в искусстве XX века и возможностями находить в них и вводить в свой творческий метод — вводить по своему собственному вкусу и пониманию — раз-

личные элементы альтернативных художественных систем. Приведем здесь весьма любопытный и характерный отрывок из беседы критика А. Ерофеева с художником В. Немухиным. Вот что говорил художник, рассказывая своему собеседнику о проблемах творчества в позднесоветские годы:

«Идеология — она не только сверху действует, она и изнутри. <...> И у многих не одна и не две, а несколько “идеологий”. И чем больше художник заставляет себя останавливаться и размышлять, как Пикассо, например, тем больше у него “идеологий”. Вот у Кабакова — я так посчитал, по-моему, штук пятнадцать “идеологий” — и только тогда он может разобраться, никакой одной идеологии нет, ... я не говорю о Пикассо — у него такое количество “идеологий”, да еще с французскими примочками...

А.Е. Что ты имеешь в виду под идеологией?

В.Н. Идеология — это страшно чувственная структура в самой жизни. Идеология формы — она откуда-то взялась, — что ты думаешь, она сама по себе, с неба упала? Не бывает такого.

А.Е. Вот Кабаков как раз сейчас стал говорить об идеологии формы.

В.Н. Вот-вот. А у Булатова знаешь сколько? Штук 5–6 “идеологий”» [12, с. 576].

Такой была ситуация в позднем советском искусстве к началу 1980-х годов, когда в Москве была открыта грандиозная международная экспозиция «Москва — Париж». После знаменитой выставки в журнале «А — Я» и появился материал, представленный тремя московскими художниками и непосредственно связанный с недавно завершившейся выставкой. Свои мнения о творчестве Малевича на страницах журнала высказали Олег Васильев, Эрик Булатов и Илья Кабаков. Эти художники были известным образом связаны определенной близостью своих творческих взглядов и общностью устремлений в искусстве и жизненной судьбы. Крупные живописцы, мастера неофициальной московской «школы», они работали в своих мастерских для себя, не выставляя свои произведения на выставках. Для широкой публики была открыта официальная сторона их жизни — художники служили и зарабатывали деньги своей работой для советских издательств, иллюстрируя детские книги. Нельзя не отметить, что даже в этой, как будто не главной области своего творчества, они проявляли высокий профессионализм и добились определенного

успеха и признания⁽³⁾. Но все же главной для этих мастеров оставалась работа в мастерской над произведениями, которые выставить тогда в Советском Союзе было практически невозможно. Чешский искусствовед Й. Халупецкий объединил творчество О. Васильева, Э. Булатова и И. Кабакова как бы в одно общее направление, названное им «школой Сретенских бульваров».

В своем предисловии к заметкам художников Б. Гройс охарактеризовал их мнения о Малевиче как «типичную романтическую реакцию на классицизм» (в данном случае под «классицизмом» следует подразумевать классический русский авангард — А.И.) и связал их с идеями постмодернизма и трансавангарда в тогдашнем актуальном искусстве [10, с. 25]. И теперь, наконец, мы можем перейти к непосредственному анализу текстов трех советских художников, посвященных творчеству Малевича.

Открывает эту публикацию заметка О. Васильева, озаглавленная им как «Портрет времени». В ней он, прежде всего, стремится дать характеристику пережитой эпохе, очевидцем и отчасти участником которой был и он сам:

«На выставке “Москва — Париж” впервые, на мой взгляд, была сделана попытка составить портрет времени. Несмотря на некоторую тенденциозность и пропуски, портрет в целом мне кажется убедительным, общее выражение нашего поллица произвело на меня сильное впечатление... Для меня все-таки оказалась неожиданной та отчетливость, с которой запечатлелось на этом поллице жутковатая одержимость времени и гримаса бесчеловечности, сопутствующая всякой воплощенной утопии.

Постепенно, когда внимание перешло с общего впечатления на фигуры отдельных художников, прежде всего тех, чья жизнь в искусстве представлялась легендой нашего недавнего времени, обнаружилось, что творческий облик многих из них не совпадает с моими прежними представлениями. Малевич оказался первым в этом ряду, наверное, не только для меня» [6, с. 32].

(3) Например, см. следующие книги, проиллюстрированные художниками: Гора самоцветов. Илл. Э. Булатова и О. Васильева. М., 1990.; *Крутогоры* Ю.А. Сктерть-самобранка. Рис. И. Кабакова. М., 1985.; *Геология в картинках*. / Текст А. Членова; Рис. И. Кабакова. М., 1989.

И далее, О. Васильев дает очень яркую, эмоционально окрашенную и в то же время — очень искреннюю, в чем-то безжалостно правдивую и даже беспощадную характеристику творческих достижений героя авангарда. И эта характеристика весьма непростым образом переплетается с восприятием его творчества глазами художника уже другой эпохи — весьма сложным и неоднозначным восприятием, в котором причудливо переплелись интерес к поискам и находкам предшественника, восхищение той бескомпромиссностью и мощью, что была присуща его замыслам. Но при этом — и с неприятием его творчества в целом, неприятием, связанным с тем, что наследующий все яркие достижения уже ушедшей эпохи авангарда последовательно и бесповоротно отторгает себя от них, ибо связывает художественный авангард с уже не вызывающими никакого сочувствия политическими доктринами, полностью изменившими мир в первой половине XX века.

Но это еще и поиски «утраченного времени», попытки самоидентификации художника в череде бесконечных, сменяющих друг друга увлечений и разнообразных направлений в искусстве. И этим особенно привлекательны его слова — слова человека, пусть и получившего непростым путем большой благоприобретенный опыт, но взамен утратившего другую, едва ли не большую и неповторимую ценность — свою безвозвратно прошедшую молодость. Продолжим цитирование из очень необычного и невольно притягивающего внимание текста художника:

«Малевич [в прошлом] явился для меня великим первооткрывателем, паломником к высотам интеллектуального искусства, мифическим героем, провозгласившим бездну “Черного квадрата” и “белое ничто”...

Это время — великолепный взрыв энергии, захвативший умы Европы и России, особенно охотно дорисовывала наша фантазия. Не важно, что в нарисованной картине было правдой, а что вымыслом. Для того сознания, где эта картина возникла, она стала истинным существованием.

Я не был знаком с творчеством Малевича и придумал его себе. Несколько случайных репродукций и однажды состоявшееся посещение запасника музея нельзя принять всерьез... Картины просматривались поспешно, в узких проходах между стеллажами, в полутьме. Я ничего

не рассмотрел тогда. Видел только то, что принес в своем воображении, радовался заранее припасенной радостью.

Он представлялся мне полюсом, конечной точкой на том пути, где работа и философия В.А. Фаворского выглядели вполне человеческим, доступным обозрения делом.

Я бы сейчас отнес Малевича к художникам, стоящим на краю. Непосредственно за ним начинается иное. Он притягателен, как все подобные фигуры, как путь за пределы общепринятого. <...> Он стоит не просто на краю, а на самом пике, на острие движения... Дальше нет естественного продолжения пути, как то можно видеть в случае других стоящих на границе фигур, находящихся не в главной ударной точке, а на периферии устремлений времени (например, Шагал, Филонов).

Пустота, вернее «белое ничто» определила теперь характер проделанной работы. Это очень серьезная метафора, от создателя «Черного квадрата», художника, прорвавшегося сквозь предметный мир в бездну иного пространства, к мастеру, утверждающему предметность на всех уровнях существования. <...> Акцент перенесен на момент освобождения предмета от всего, т.е. на «Ничто».

Я хочу снова вернуться к Малевичу моей юности, который навсегда остался в *том моем* времени, погруженным в его свет. За чертой и все же близким. <...> С тем далеким (туманным) Малевичем связывалось представление о бесстрашии последовательной мысли, и главное, о свободе. <...> Кроме того, был размах, что-то взрывное в творчестве Малевича. <...>

Придумать можно подробности, внешний облик, но не импульс, исходящий от человека, от его творения. Я не увидел сейчас прежнего Малевича, но ведь мне это и не нужно, а кому надо, тот свое найдет. Я оглядываюсь назад и вижу там свет. Возможно, это и есть мой путь вперед» [6, с. 32–33].

В этой беспощадно искренней исповеди-воспоминании художника особенно интересно упоминание о трудной и непростой борьбе «за» и «против» искусства авангарда в его сознании. И в итоге, ее исход все же решается в отнюдь не в пользу наследия авангарда, даже несмотря на восхищение «прежним Малевичем юности». Политическая ангажированность, связь с идеями коммунизма, по мнению Васильева, неразрывно связанные и с художественной практикой Малевича, заставляют его отторгнуть наследие авангарда как заманчивое, но

неприятное искушение. И это весьма показательный момент для понимания взглядов советских художников поздних семидесятых годов. Замечательно, что из черт характера художника Васильева автор статьи, также опубликованной в «А — Я» и посвященной его творчеству, выделяет его «социальную индифферентность» [1, с. 27]. И приведем далее из этой статьи любопытную характеристику творчества, в которой все же содержится сообщение об известной связи его с наследием эпохи русского авангарда:

«Одним из истоков творчества Олега Васильева можно назвать русский конструктивизм. Реализация картины как особого рода визуальной конструкции является основой его творческого метода. Однако, в отличие от большинства конструктивистов, материалом картин Васильева оказываются не отвлеченные геометрические формы, а реальные визуальные образы, непосредственные переживания, впечатления, воспоминания, которые согласно особой логике картинного пространства размещаются в картине, образуя довольно сложный пространственный контрапункт. <...> Некоторые идеи Фаворского (в частности, идеи «высокого» и «низкого» пространства) были использованы Васильевым при создании своей собственной и оригинальной концепции пространства картины» [1, с. 27].

Интересно, что в эпохе авангарда Васильева привлекают больше мастера, которые, по его собственному выражению, находились в то время «на периферии» художественного процесса. Одним из таких мастеров был знаменитый график В.А. Фаворский. В его мастерской в 1950-е годы обучались и затем начинали свою самостоятельную творческую жизнь молодые мастера, ставшие уже в 1970-е крупнейшими фигурами неофициального московского искусства. Среди них был и О. Васильев. В своем бескомпромиссно откровенном, и, без всякого сомнения, очень искреннем и поэтому завораживающем и притягательном рассказе О. Васильев сделал неожиданное признание: оказывается, он никогда даже не пытался расспросить своего учителя Фаворского о Малевиче. Таким образом, выбор (если здесь можно говорить о наличии возможности выбора) в пользу искусства и жизненной философии Фаворского, как главного учителя, был им сделан вроде бы совсем без колебаний и оказался сразу окончательным и бесповоротным.

Здесь в нашем тексте возникает несколько неожиданная коллизия — из высказываний художников словно бы прорастает зерно

внутреннего конфликта между искусством Фаворского и Малевича. И хотелось поподробнее рассмотреть эту крайне интересную тему. Ведь выбор Фаворского как бы подразумевает и *другой* выбор — и в то же время, возможность его не сделать, отстраниться и дистанцироваться от творчества открывателя супрематизма. Такую возможность и выбирали некоторые московские художники 1970-х годов, решая, в каком направлении следует развиваться их творчеству. Именно опыт Малевича вызывал у них неприятие — при полной возможности уже в то время выбора для своего критического анализа и исследования практически любых направлений современного искусства. Эту интересную коллизию никак невозможно проигнорировать. И прежде чем двинуться дальше, мы не можем не подвергнуть открывшиеся обстоятельства хотя бы самому беглому анализу.

Не все из учеников Фаворского невольно превращали живопись Малевича в своего рода «фигуру умолчания». Один из них, Г.Ф. Захаров, оставил следующие воспоминания:

«Иногда вспоминали старое. Я спрашивал: “Владимир Андреевич, что же это Вы? Рядом с Вами были В.В. Кандинский, К.С. Малевич, вон что делали? А вам не хотелось, что ли?” — “Знаете ли, я находил интерес и задачи в том, что делал сам”» [26, с. 222].

Но при этом — у Фаворского присутствовало и большое уважение к творчеству пусть и совсем не близкого ему Малевича, и, пожалуй, объективность в оценке и понимание значимости сделанного им в искусстве. Н.И. Харджиев рассказал о том, как он встретил Фаворского на выставке «Художники РСФСР за XV лет (1917–1932)». Это было уже время наступления властей на художественный авангард, и работы Малевича и его учеников не были отражены в каталоге, на выставке были развешены в самом невыгодном месте — «коротком беззаконном коридоре, освещаемом тусклыми электрическими лампочками». Харджиев застал Фаворского в момент, когда тот пристально рассматривал картину Малевича «Женщина с красной тростью». И, по словам Харджиева, Фаворский согласился с его оценкой, что эта картина — «лучшая вещь на выставке» [26, с. 155].

Художнице Д. Е. Гуревич довелось учиться и у Малевича, и у Фаворского. В 1926–1931 годах она посещала студию Я. Аптера на Пречистенке, куда приходил преподавать и Фаворский. До этого она

год занималась в ИНХУКе у Малевича. Интересны ее воспоминания о том, как строился в группе у Малевича «учебный процесс»:

«Я запомнила его высказывание: “Чтобы создать гениальную вещь, нужно сделать контраст всему существующему”. У него была такая система — проходить постепенно все стадии французов (без того ощущения природы, которое было прежде у Сёра или Синьяка): хорошо помню пуантель — как я сидела и с тоской писала из окошка пуантелью пейзаж. Мы числились лаборантами, со мной были Юдин, Ермолаева, но фактически были студентами. Потом нас разогнали, но сейчас я вижу, что такое обучение мне мало что дало. А у Фаворского я сразу увидела стройную систему видения: как компоновать предмет в пространстве, возможность скомпоновать натурный мотив, не слепо его копируя, а что-то отбросив» [26, с. 74–75].

Но в гораздо большей степени Фаворский запомнился молодой художнице даже не как хороший преподаватель, а как человек большой культуры, несущий в себе начала нравственной жизни даже в очень непростые послереволюционные годы. И, может быть, самое важное для нас в воспоминаниях Д.Е. Гуревич — следующая ее характеристика личности известного графика:

«Фаворский был своего рода моральным оплотом, помимо своего огромного влияния художника и педагога. Еще мне, конечно, помогло то, что я училась как бы “с пересадкой” у Петрова-Водкина и Малевича. (Какой великолепный набор учителей! Наверное, о таком мечтал бы каждый начинающий художник. — А.И.) Это тоже дало какую-то закалку, предохранило от ахрровских веяний» [26, с. 75].

Фаворский продолжал обучать в своей студии молодых мастеров и в 1950-е годы. И для художников уже другого, более молодого поколения он продолжал оставаться мерилем совести в любых сложных жизненных условиях. Одним из них был Э. Булатов, значительный живописец неофициального направления, представитель московского «подполья», и в то же время — профессиональный книжный график, на протяжении долгих лет сотрудничавший с О. Васильевым при иллюстрировании детских книжек. Булатов также сделал решительный и бесповоротный выбор в пользу Фаворского: он всегда с гордостью причислял себя к художникам «школы Фаворского».

Э. Булатов стал автором другого мнения о Малевиче, опубликованного в «А — Я». И в его мнении мы встречаем сходные

с высказываниями других московских художников мотивы. В своем тексте о Малевиче, написанном специально для журнала «А — Я», Булатов оговорил: «Что здесь мое, что Олега Васильева или Ильи Кабакова, я и сам уже теперь не знаю... Это взгляд какой-то части моего поколения, к которой я принадлежу» [4, с. 30].

В своей статье Булатов, прежде всего, сосредоточил свой пристальный взгляд на проблеме пространства. По его мнению, весь путь развития русского авангарда, и в первую очередь — Малевича, как наиболее яркого художника этого направления, связан с постепенной «девальвацией» пространства художественного произведения. Оно, пространство, по воле художника больше не участвует в происходящем. Сначала пространство картины «лишается права голоса», затем от него отказываются вообще — и пространство искусства заменяется на социальное пространство [4, с. 29].

В гораздо более поздней своей статье «Моя картина и масс-медийная продукция» Э. Булатов попытался объяснить, как он понимает «социальное пространство» в искусстве:

«Моим делом, как я сейчас его понимаю, всегда была граница между пространством искусства и социальным пространством, потому что пространство нашей жизни преимущественно социально. Мы живем среди людей, и вся наша жизнь зависит от отношений с окружающими людьми, обществом, государством. Так вот, мое дело показать и доказать, что социальное пространство, каким бы значительным и агрессивным оно ни выглядело, на самом деле не безгранично. У него есть предел, и человеческая свобода и вообще смысл человеческого существования находятся по другую сторону черты. Пространство искусства, по моему глубокому убеждению, находится именно там, по ту сторону социальной границы» [5, с. 47].

Искусство же для Булатова является выходом за те труднопреодолимые и подчас — даже, по существу, косные границы, которые стоят перед стремящейся к свободному развитию и выявлению себя личностью. После долгих лет своей напряженной работы художника он приходит к следующему убеждению:

«Основной вопрос, который ставит искусство, это вопрос *зачем человек*. <...> Искусство самим фактом своего существования демонстрирует ограниченность социального пространства. Граница между пространством искусства и социума подвижна, изменчива, но неотменима.

Напрасно Йозеф Бойс пытался превратить нашу жизнь в непрерывный поток искусства. С таким же успехом он мог бы попытаться учредить Царство Божие на Земле» [5, с. 48].

Взгляды Э. Булатова на социальные аспекты искусства в полной мере оформились, наверное, уже в 1970-е годы. Об этом свидетельствует его реплика о русском авангарде, сделанная далее в журнале «А — Я»: «Искусство впервые поставило социум своей последней целью, и социум его убил. Была продемонстрирована обязательная модель взаимоотношений между социумом и искусством, пытающимся опереться на социум или полагающим свою последнюю цель внутри социума» [4, с. 29].

В дальнейшем историческом развитии искусства выявились две опасности, связанные с разделением мира на две противоборствующие друг другу общественно-политические системы — страны капитализма во главе с США и советский «социалистический лагерь» во главе с СССР. Две эти опасности, по мнению Булатова, в равной степени губительные для искусства — это «доллар» и «идеология».

Символом идеологии коммунизма, одержавшей полную и безоговорочную победу в СССР, для Булатова выступает как раз «Черный квадрат» Малевича. И здесь возникает самое интересное в рассуждениях Булатова. Он задается вопросом о том, что же представляет из себя «Черный квадрат»: «черную дыру» или же «черный предмет»? И как художник, Булатов приходит к выводу, что «черный квадрат» Малевича имеет вполне предметные свойства. Он с наблюдательностью профессионального живописца подмечает, что верхняя граница квадрата чуть скошена, и делает из этого обстоятельства вывод, что «квадрат» представляет из себя ничто иное, как предмет, изображенный в ракурсе [4, с. 29]. Из этого, прямо скажем, неожиданно парадоксального и удивительного вывода проистекают и все последующие вполне последовательные рассуждения художника. Нам же остается здесь лишь добавить, что подобная теория, объясняющая все свойства «черного квадрата» Малевича только лишь его «вещественным» и «предметным» характером, была позднее подвергнута критике А.Г. Раппапортом, и произошло это уже в 1980-е годы. А.Г. Раппапорт не упоминает в своей опубликованной в СССР статье о мнении московского художника, увидевшем свет в журнале «А — Я», вероятно, по соображениям тогдашней «политической корректности» и цензуры [23, с. 129].

Даже в более позднем своем выступлении Булатов вполне недвусмысленным образом повторил свое глубокое убеждение в том, что в живописи Малевича главное место занимает именно предмет — и различные насильственные манипуляции с ним, трансформации его на холсте. Но отнюдь не построение и исследование пространства картины. По его мнению, едва ли не основным направлением в искусстве авангарда оказывается проблема трансформации, и даже более того — деформации предмета на плоскости. Булатов говорил:

«По сути, все искусство первой половины XX века состояло в работе с предметом: выворачивании его наизнанку, пересмотре всего предметного мира, а пространство воспринималось как среда обитания предмета. Малевич в этом смысле — совершеннейшая вершина, а с пространством он ничего, в сущности, не сделал. <...> Пикассо только и занимался, что деформацией предмета. И картина теряет свое пространство, становится поверхностью с очень небольшой глубиной, которая задается только структурой поверхности, — это сезанновский метод...» [13, с. 584].

И к своей характеристике искусства авангарда Булатов опять добавляет высокую оценку опыта своего учителя Фаворского. Более того, он весьма определенным образом разделяет творческий метод Малевича — для него именно создатель супрематизма является как бы наиболее полным воплощением идей русского авангарда — и философию искусства Фаворского. Причем Фаворский оказывается для Булатова творческим антагонистом Малевича. По замечанию художника, «Фаворский предмет трогал очень мало. Он в основном занимался превращением предметов в пространстве» [13, с. 585].

В своих кратких заметках о творчестве Малевича, опубликованных в «А — Я», Булатов попытался дать характеристику отношению супрематической живописи к пространству. По его мнению, «...пространство у Малевича особое, оно определяется и конструируется только предметами. Само же оно остается безучастным к тому, что с этими предметами происходит. Вот в этой безучастности пространства и сказывается малевичевская безучастность к нему» [4, с. 29].

И еще Булатов считает, что «...Малевич был элементарен не везде. Он совсем не был элементарен там, где дело касалось предмета, предметного конструирования, а именно в этом пункте сосредотачивалась

проблема типа времени, здесь было горячее место. Что же касается пространства, то им обоим, и времени, и Малевичу, просто не было до него дела. Это была помеха в работе, не более. И Малевич убрал ее элементарно, так, как было свойственно времени. <...>

Из этого вовсе не следует, что я считаю картины Малевича лишенными пространства. Напротив, они чрезвычайно пространственны. Конечно, предметы и не могли бы летать, если бы не было пространства, да и наивно было бы предположить, что достаточно переименовать понятие, чтобы оно перестало существовать. Правда, пространство у Малевича особое, оно определяется и конструируется только предметами. Само же оно остается безучастным к тому, что с этими предметами происходит. Вот в этой безучастности пространства и сказывается малевичевская безучастность к нему» [4, с. 28-29].

Мнение Булатова о супрематизме Малевича тогда не вызвало какой-либо полемики в художественной и искусствоведческой среде. Такую полемику просто очень трудно было бы вести, тем более что опубликовано оно было в зарубежном и идеологически чуждом журнале, существование которого в Советском Союзе как бы и не было принято замечать. Наверное, было и другое обстоятельство: высказанные Булатовым мысли, пожалуй, не очень сильно отличались от точки зрения ряда других мастеров. В них проявились черты того позднесоветского времени, в котором художник и вынашивал свои идеи — а для этого времени Малевич уже был героем пусть и интересной, но уже почти совершенно чужой и неприемлемой, к тому же давно миновавшей эпохи. Но самое интересное для нас в словах Булатова — его настойчивое стремление представить Малевича как своего рода творческого (а может быть, даже и морального) антагониста своего учителя, графика В.А. Фаворского. И в этом противопоставлении двух крупных мастеров, которые, как мы видели ранее, отнюдь не были противниками в реальной жизни, как будто скрывается некий важный и имеющий непреходящее значение конфликт. Кажется, что поняв слова Булатова о Малевиче, мы многое сможем понять и в той эпохе, когда они были высказаны. Итак, почему же Булатов так бесповоротно и однозначно выбирал именно Фаворского?

(Продолжение статьи читайте в следующем номере журнала)

Список литературы:

- 1 А — Я. 1980. № 1.
- 2 Барабанов Е. Александр Юликов // А — Я. 1983. № 5.
- 3 Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995.
- 4 Булатов Э. Об отношении Малевича к пространству // А — Я. 1983. № 5.
- 5 Булатов Э. Моя картина и масс-медиа: продукция // Эрик Булатов. Вот. М., 2006.
- 6 Васильев О. Портрет времени // А — Я. 1983. № 5.
- 7 Герловина Р., Герловин В. Искусство самиздата // А — Я. 1986. № 7.
- 8 Голомшток И. Комплекс Малевича // А — Я. 1981. № 3.
- 9 Гороховский А. О себе... // Эдуард Гороховский. Границы прямоугольника — мое бесконечное пространство. Каталог выставки. ГРМ. Музей Людвига в Русском Музее. Альманах. Вып. 89. СПб., 2004.
- 10 Гройс Б. Московские художники о Малевиче // А — Я. 1983. № 5. С. 25.
- 11 Дыченко И. Александр Богомазов // А — Я. 1987. № 7.
- 12 Ерофеев А. Интервью с В. Немухиным // Вопросы искусствознания. 1/96.
- 13 Ерофеев А. Интервью с Э. Булатовым // Вопросы искусствознания. 1/96.
- 14 Ерофеев А. Интервью с О. Прокофьевым // Вопросы искусствознания. 1/97.
- 15 Ерофеев А. Интервью с А. Брусиловским // Вопросы искусствознания. 1/97.
- 16 Интервью Й. Бойса. Искусство и политика // А — Я. 1980. № 2.
- 17 Капелян Г. Вагрич Бахчанян // А — Я. 1980.
- 18 Кривулин В. Юрий Дышленко // А — Я. 1983. № 5.
- 19 Манхейм К. Идеология и утопия // В кн.: Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994.
- 20 Матюшин М. Публикация К. Кора // А — Я. 1984. № 6.
- 21 Письма В. Чекрыгина к М. Ларионову. Публикация и комментарии Джона Боулта. // А — Я. 1982. № 4.
- 22 Посещение товарищем Л.И. Брежневым выставки «Москва — Париж 1900–1930» (ТАСС) // Искусство. 1981. № 12.
- 23 Раппапорт А.Г. Эль Лисицкий и его «Пангеометрия» // Советское искусствознание. 25. М., 1989.
- 24 Сарабьянов Д. В. Выставка Ларионова // Советская живопись. Вып. 5. М., 1982.
- 25 Сидур В // А — Я. 1983. № 5.
- 26 Фаворский В.А. Воспоминания о художнике. Сост. Г.А. Загянская, Е.С. Левитин. М., 1990.
- 27 Филонов П. Публикация Н.Н // А — Я. 1980. № 2.
- 28 Флорковская А.К. Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. М., 2009.
- 29 Чернышов М. Мастерская / Михаил Чернышов // А — Я. 1984. № 6.
- 30 Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство. Культура. Картина мира. 1930–1990. М., 2009.

ДРУЖКИН Ю. С.

Была ли Клавдия Шульженко философом? Антропологические аспекты отечественной эстрадной песни

В статье дается подробный формосодержательный разбор песен Шульженко в контексте других популярных песен советской эстрады, в том числе анализируются песни о Великой Отечественной войне. Рассматривается песенный хронотоп и выявляются различные его варианты. Развивается концепция «латентной философии» творчества певицы. Автор показывает глубоко традиционные моменты в песнях Шульженко, близкие народной песне, народному сознанию. И в то же время подчеркивает постоянную открытость певицы современному, актуальному. Также проанализирована актерская составляющая исполнительского мастерства певицы. Оставаясь безусловно самой собой и сохраняя за собой позицию рассказчика, Шульженко представляла при этом образы тех людей, о которых рассказывала, передавая характерные возрастные особенности, смысловые оттенки речи, эмоциональные реакции. В своем творчестве певица отображала те стихийные процессы рождения новых смыслов, которые происходили в советском обществе и далеко не всегда совпадали с официальной идеологией.

Ключевые слова: советская эстрада, советское общество, песня, Шульженко, хронотоп, популярное искусство, исполнительское мастерство, философия.

Друшкин Юрий Самуилович
кандидат философских наук
ydruzhkin@yandex.ru

Keywords: Soviet variety art, Soviet society, song, Shulzhenko, chronotope, popular art, acting, philosophy.

Druzshkin Yuri S.
PhD of Philosophy
ydruzhkin@yandex.ru

DRUZHSHKIN YURI S.

Was Claudia Shulzhenko a Philosopher?

Anthropological Aspects of Soviet Variety

Songs

The article presents a detailed analysis of Claudia Shulzhenko songs in the context of other popular songs of the Soviet variety art, including songs about the Great Patriotic war. The popular Soviet songs' chronotope is discussed and its different variants are identified. The concept of "latent philosophy" of the singer's art is developed. The author shows deeply traditional moments in Shulzhenko's songs, close to a national song, national consciousness. And at the same time emphasizes the constant openness of the singer and her aspiration to a new, modern, urgent issues of her epoch. The actor's component of the singer's performing talent is also analyzed. Shulzhenko remained her personal originality and at the same time—the position of the narrator. She represented the images of various persons, expressed the features of the characters, including age-related details, semantic nuances of their speech and emotional reactions. The singer displayed the spontaneous processes of the birth of new meanings that took place in the Soviet society and not always conformed to the official ideology.

«А что, она была философ?» — спросил Андрей Максимов, имея в виду Клавдию Ивановну Шульженко, творчеству которой была посвящена передача в программе «Наблюдатель» на канале «Культура» от 11 апреля 2016 года⁽¹⁾. Ведущий ставил вопросы, значительно превосходящие по своему масштабу те скромные возможности, которые предоставлял формат передачи: «В чем уникальность Клавдии Ивановны Шульженко?», «Понимала ли она сама сложную символику исполняемых ею песен?», «Была ли она певицей, отражавшей свое время, или она существовала отдельно от своего времени?», «Как можно, точно выражая дух своей эпохи и своего народа, оставаться столь неповторимой и самостоятельной?», «Когда и почему ее забыли? Когда и почему ее вспомнили?»...

Все мы пытались как-то отвечать на них, каждый по-своему, каждый на своем профессиональном языке, глядя на проблему каждый «со своей колокольни». Ближе к концу программы разговор зашел о смыслах и ценностях, о картине мира и кардинальных жизненных проблемах, которые ставит перед каждым человеком Время... Вот тогда и повис в воздухе этот вопрос: «А что, она была философ?».

Думаю, вопрос этот был задан как риторический. Однако давайте рискнем отнестись к нему вполне серьезно, как к вопросу, имеющему реальный смысл, и попытаемся поискать на него ответ. Тут же мы обнаруживаем, что за ним скрывается целое множество других вопросов. Вот лишь некоторые из них:

(1) В том разговоре принимали участие актриса, народная артистка РСФСР Лариса Голубкина; музыкант, композитор, дирижер, народный артист России Левон Оганезов и я, автор этих строк. Андрей Максимов — ведущий выпуска.

Можно ли философствовать песней? (Подходит ли песенный жанр для серьезного мировоззренческого содержания?)

Можно ли *не* философствовать песней? (Может ли песня быть свободной от такого содержания?)

Может ли крупный песенный исполнитель формировать в своем творчестве собственную жизненную философию, не делая этого своей сознательной целью?

Какие средства есть для этого в песне и как они «работают»? Какова здесь роль слова, музыки, иных элементов целого?

Есть ли у «философии песни» какая-то своя специфика, отличающая ее, например, от иных, более привычных форм философствования?

Есть и другие подобные вопросы. Отложим их пока в сторону и попробуем реконструировать предполагаемую латентную философию песенного творчества Клавдии Шульженко. Если нам это в какой-то мере удастся и результат окажется целостным, внутренне согласованным, то будем считать наши поиски не напрасными.

Но прежде разрешим одно сомнение. Клавдия Шульженко — исполнитель. Не композитор, не поэт. Как можно «философствовать», лишь *исполняя* то, что придумано другими? Вспомним, однако, что певица сама создавала свой исполнительский образ и сама формировала репертуар. И здесь она была главным автором. Именно на этом уровне возникало смысловое пространство, где могла жить и дышать эта особая песенная философия. Так, вообще-то, бывает, хотя и далеко не всегда. Своя латентная философия звучит в песнях Марлен Дитрих, Эдит Пиаф. Есть она у Леонида Утесова. Так что это — далеко не частная проблема, не какая-то странная особенность одной лишь исполнительницы. Но сейчас мы попробуем разобраться в данном вопросе именно на примере творчества Клавдии Ивановны Шульженко.

Очень разные песни исполняла певица, но при всем разнообразии репертуара, он характеризуется поразительным внутренним единством, как бы «консенсусом» входящих в его состав песен. Вслушиваясь в ее песни, вчитываясь в их текст, мы можем обнаружить своего рода «точки схождения». Их, этих точек, не очень много, но они хорошо согласуются друг с другом, образуя прочный смысловой каркас, который сохраняет устойчивость, практически не меняется на протяжении всего ее творческого пути.

Уже первые песни, принесшие ей всенародное признание, несли в себе те смысловые элементы, о которых идет речь. Один из них — акцентирование внимания на простых и подлинных источниках радости. Говоря философским языком, в песенной картине мира Клавдии Шульженко человеческое счастье неизменно базируется на неотчужденных и неотчуждаемых ценностях. И эти ценности «просты» и доступны всем, точнее всем тем, кто сам открыт для них. В песне «Андрюша» (муз. И. Жака, сл. П. Германа) в качестве таких ценностей выступают гармошка, сияющие над рекой звезды, теребящий кудри ветер, веселье лихих парней и «огневых» девчат... В песне «Записка» (муз. Н. Бродского, сл. П. Германа) это, с одной стороны, хранящиеся в старом шкафу ноты Моцарта и Грига, пожелтевшие книги с темными корешками («полюс» общечеловеческого), с другой — записка в несколько строчек, ветка сирени, смятый платочек и связанные со всем этим воспоминания юности («полюс» сугубо личного). А в песнях «Челита» и «Простая девчонка» (авторы русскоязычных текстов — С. Болотин и Т. Сикорская) выстраивается недвусмысленная ценностная оппозиция, говоря философским языком, оппозиция *неотчужденных и отчужденных* ценностей.

<i>Жемчужные горы</i>	<i>По нраву Челите</i>
<i>Сулят ей синьоры.</i>	<i>Лишь солнце в зените.</i>
<i>Но ей, Челите,</i>	<i>А всех кавалеров</i>
<i>Не надо!</i>	<i>шикарней —</i>
<i>Она весела и рада</i>	<i>Считает простого парня,</i>
<i>Без денег и без наряда...</i>	<i>Что служит у нас</i>
	<i>в пекарне.</i>

(«Челита»)

Пусть сеньорита богата —
Венчаться в церковь пойдет он не с ней.
Там только деньги, а здесь только песни —
Ну что же, — посмотрим, что сильнее!

(«Простая девчонка»)(2)

В этих же песнях мы можем разглядеть и другие важные для мира Клавдии Шульженко моменты. К таковым относится идея *далекого*. Проявляется она по-разному. В одном случае это многократное повторение, казалось бы, не связанного с остальным текстом оборота «Эх, путь-дорожка» («Андрюша»). Дорога здесь просто упоминается, но упоминается трижды... Все остальное происходит здесь, рядом. Записка, ветка сирени и платочек напоминают о том, что происходило давно (далеко во времени); что же касается пространства, то нам об этом ничего не говорится. А вот «Челита», «Простая девчонка» и некоторые другие близкие им песни рассказывают о чем-то далеком в пространстве (географически), далеком культурно и неопределенном относительно времени. Во многих других песнях, связанных для нас с именем Клавдии Шульженко, тоже присутствует идея далекого. Можно сказать, что она присутствует в ее творчестве постоянно, хотя далеко не всегда выступает на первый план.

Ее логической смысловой оппозицией является акцентирование *малого и близкого* — присутствующих здесь и сейчас бытовых «мелочей». Гармошка, кудри, ветка сирени, измятый платочек, кастаньеты, пекарня... «Телескоп» дополняется «микроскопом». Частная и незначительная деталь становится очень важной, насыщается дополнительными смыслами, даже иногда приобретает мифологические характеристики. Например, гармошка и голос героя оказываются инструментами не только музыкальными, но и магическими.

Так играй, чтобы горы заплясали,
Чтоб зашумели зеленые сады!
Пой, Андрюша, так, чтоб среди ночи
Ворвался ветер, кудри теребя.
Поиграй, чтобы ласковые очи,
Не спросась, глядели на тебя.

(«Андрюша»)

Эти, по сути своей, глубоко традиционные моменты сближают песенный мир певицы с народной песней, с народным сознанием. Однако это лишь одна сторона вопроса, один полюс ее творческой природы. Другая сторона — ее постоянная открытость современному,

(2) Тексты песен цитируются по: «Великие исполнители России XX века», буклет к двум CD-дискам. М.: Первое музыкальное издательство, 2005.

актуальному. Она была и глубоко традиционна, и остросовременна в одно и то же время. В чем проявлялась эта современность, эта актуальность? В темах ее песен? В круге образов? В интонационном строе? В языке? И как именно, каким способом скреплялись, соединялись вместе эти противоположные элементы: традиционное и современное, малое и великое, близкое и далекое, обыденное и возвышенное?..

Рискну утверждать, что в системе смыслов ее песенного репертуара содержится та самая, искомая «латентная философия», которая вбирает в себя как важнейшие элементы традиционного мировоззрения, так и обращенность к современной жизни, и которая соединяет в себе эти и многие другие смысловые оппозиции.

Разумеется, это пока всего лишь предположение, которое нуждается в проверке. Ведь наличие того, что могло бы быть элементом некоторой «философии», еще не означает наличия самой философии. Например, указание на какие-либо ценности не означает еще наличия *системы* ценностей, а присутствие тех или иных элементов картины мира не означает, что мы можем получить представление о самой этой картине, о принципах ее строения.

В чем же тогда состоит наша гипотеза, которую мы пытаемся проверить, обращаясь к творчеству Клавдии Ивановны Шульженко? Попробуем свести ее к нескольким пунктам.

1. Помимо явного содержания песен, выраженного непосредственно в словах, существует план неявного содержания, который можно аналитически выявить.
2. Это неявное содержание существует в качестве *пресуппозиций*, то есть положений, прямо не высказываемых, но необходимых для правильного понимания того, что высказывается явно.
3. Выявив эти пресуппозиции, можно на их основании в той или иной мере реконструировать *картину мира и систему ценностей*, которые скрыто присутствуют в песенном высказывании. Эти «теневые» элементы и образуют то, что мы условно назвали «латентной песенной философией».
4. Эта «песенная философия», как правило, относится не к отдельно взятой песне, а к целому множеству песен — *песенному кластеру*, — объединенному не столько по неким формальным признакам, сколько по их использованию тем или иным *песенным сообществом*.

Подобный подход был уже опробован при сравнительном анализе некоторых песенных кластеров, относящихся к отечественной песенной культуре первой половины двадцатого века. Результаты были изложены в статье «О чем эта песня?» [1]. В ней отсутствует интересующее нас в данный момент творчество Клавдии Шульженко. Но материал, рассмотренный там, в известной мере характеризует *контекст*, с которым так или иначе взаимодействовал песенный мир певицы.

Не пытаясь представить то, что мы условно назвали «песенной философией», с достаточной степенью полноты, мы ограничимся тем, что возьмем за основу какой-то один ее аспект. Один, но такой, который, во-первых, может считаться содержательным, во-вторых, присутствует практически всегда и, в-третьих, проявляет себя в разных случаях по-разному, что создает возможности для сравнения. Таким аспектом будет *пространственно-временная структура картины мира*, которую мы будем обозначать здесь как *хронотоп*. Именно на нем мы и сосредотачиваемся в первую очередь. Но поскольку он не существует изолированно, а органически связан с иными элементами «песенной философии», то мы, скорее всего, будем так или иначе вынуждены сказать что-то и о них.

Для начала предельно коротко перечислим ряд достаточно типичных «песенных философий» и соответствующих им хронотопов, распространенных в песенном творчестве. В сравнении с ними будет легче понять специфику и ценность песенного мира Клавдии Шульженко. Они как бы сами собой распадутся на несколько больших групп.

Хронотопы первой группы характерны тем, что в них делается недвусмысленный *акцент на время* и проблемы, с ним связанные. На основании того, как именно это делается, мы можем видеть существование разных типов таких хронотопов. Укажем лишь три, которые, как представляется, имеют отношение к основной нашей теме.

Выразительные примеры *первого типа* достаточно часто дает русский романс, хотя, конечно, не только он. Здесь мы видим то, что условно можно назвать «драмой времени». Основная оппозиция — «было — прошло». Между настоящим и прошлым — разрыв. Прошедшее обладает несомненной ценностью, которая продолжает храниться в человеческой памяти: то, что в объективной реальности,

в душе, на внутреннем плане остается нерушимым. Верность памяти и верность чувству воспринимаются также как нечто ценное и означают, по сути, верность себе. Один из многочисленных примеров — «Хризантемы» (муз. Н. Харито, сл. В. Шумского), хотя, конечно, таких примеров существует множество.

<i>В том саду, где мы с вами встретились,</i>	<i>Опустел наш сад, вас давно уж нет,</i>
<i>Ваш любимый куст хризантем расцвел,</i>	<i>Я брожу один весь измученный,</i>
<i>И в моей груди расцвело тогда</i>	<i>И невольные слезы катятся</i>
<i>Чувство яркое нежной любви...</i>	<i>Пред увядшим кустом хризантем...</i>

<i>Отцвели уж давно</i>	<i>Отцвели уж давно</i>
<i>Хризантемы в саду,</i>	<i>Хризантемы в саду,</i>
<i>Но любовь все живет</i>	<i>Но любовь все живет</i>
<i>В моем сердце больном...</i>	<i>В моем сердце больном...</i>
<i>Отцвели уж давно</i>	<i>Отцвели уж давно</i>
<i>Хризантемы в саду...</i>	<i>Хризантемы в саду...</i>

(«Хризантемы»)

К этому можно было бы еще добавить достаточно большой перечень хорошо известных русских романсов.

Второй тип в существенных своих чертах является инверсией, «перевертышем» первого. Прошлое и будущее столь же разорваны и столь же поляризованы. Но основная ценность переносится в будущее, прошлое — мучительный кошмар, а настоящее целиком посвящено титанической попытке вырваться из объятий прошлого и прорваться в будущее. Таковы в большинстве своем революционные песни и во многом продолжающие эту линию песни гражданской войны. Примеры хорошо известны. «Отречемся от старого мира! Отряхнем его прах с наших ног!» — таковы самые первые слова «Марсельезы» в свободном переводе с французского Петра Лаврова. А вот не менее известные слова «Интернационала»:

*Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный*

*И в смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разрушим
До основания, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был никем — тот станет всем!*

Предельная решимость отказа от старого, от прошлого и устремления к новому, в будущее и готовность заплатить за это любую цену, включая собственную жизнь — один из постоянных мотивов этих песен.

*Смело, товарищи, в ногу!
Духом окрепнув в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.*

Хороший пример *третьего типа* — танго «Утомленное солнце» (муз. Е. Петербургского, сл. И. Альбека):

*Утомленное солнце нежно с морем прощалось,
В этот час ты призналась, что нет любви.
Мне немного взгрустнулось —
Без тоски, без печали
В этот час прозвучали слова твои.
Расстаемся — я не стану злиться,
Виноваты в этом ты и я.
Утомленное солнце нежно с морем прощалось,
В этот час ты призналась, что нет любви.*

Время, как и в первых двух случаях, доминирует над пространством и становится едва ли не главным действующим лицом. Прошлое отчетливо преобладает над будущим; даже момент описываемого действия смещается в прошлое, да и само настоящее предстает как бы медленно уходящей тенью прошлого. Все, что дорого, *неотвратимо уходит*. Бороться с этим бесполезно, и человек просто принимает конечность всего, в том числе и того, что для него дорого и с чем ему неизбежно приходится прощаться. «Мудрая позиция» состоит в том, чтобы спокойно и безмятежно отпускать в прошлое все, оставляя

в себе вместо верности памяти лишь смутную надежду на неопределенное новое, которое, быть может, еще ждет в будущем. А может, и не ждет. И тогда готовность к уходу всего ценного незаметно перерастает в готовность к собственному уходу. Таково мироощущение многих известных танго, едва ли не большинства песен Б. Проzorовского и большого числа песен А. Вертинского.

Хронотопы второй группы выделяются тем, что обнаруживают столь же отчетливый *акцент на пространство*. Такого рода песни стали завоевывать все большее влияние в тридцатые годы прошлого века и на их основе сложилось то, что мы вправе назвать классической советской песней. В той картине мира, которая формировалась в этих песнях, особый интерес представляют два аспекта, которые можно условно обозначить как «паровозный» и «панорамный». Первый означает, что элементы окружающей действительности разворачиваются перед человеком благодаря стремительному движению, движению *сквозь*, тогда как во втором случае они просто все более открываются взору, как если бы смотрящий поднимался все выше, поднимался *над*. Не потому ли в советской песне того времени образы высоты, полета как бы соревнуются в своей значимости с образами движения?

В связи с этим, стоит особое внимание обратить на знаменитую «Песню о встречном» (муз. Д. Шостаковича, сл. В. Корнилова). Здесь нет рокового разрыва времени на прошлое и будущее, нет мотива сохранения в душе верности былому, нет и спокойного «отпускания» в прошлое того, что дорого. Но нет и ненависти к прошлому, цепи которого призывает сбросить революционная песня. Кое-что важное от революционной песни все же остается — устремленность в будущее. «Аромат» будущего несут такие слова и образы, как *утро*, встающее *солнце*, настоящая и будущая *молодежь*, дующий в лицо *ветер*.

Обращает на себя внимание *центростремительный* характер всеобщего движения, когда все важнейшие элементы картины мира радостно движутся *навстречу* друг другу. И в пространстве, и во времени. Здесь и встреча нового дня, и встреча человека с солнцем, рекой, ветром, встреча человека и страны, страны и нового дня, встреча поколения отцов и молодежи, сегодняшней и завтрашней. Весь мир как бы движется навстречу самому себе — это ли не мощнейшая метафора победы над тем, что именуется *отчуждением*? Именно этот

метафорический (символический) смысл действительно значим: не физические тела движутся друг другу навстречу, а ценности. Это — встреча и праздник единения человеческих ценностей.

«Паровозный» характер оркестрового сопровождения, довольно типичный для классической советской песни, создает образ стремительного движения, прошивающего и соединяющего огромные пространства. Этот «паровоз» советской песни стал символом соединения не только пространств, но и времен. Его бег одновременно — и бег *сквозь* пространство, и бег *сквозь* время, и бег самого времени. В этом, помимо прочего, есть и такой смысл, как сублимация трагического, с которым неразрывно связана идея времени. Стремление в будущее здесь как бы *опространствливается*, приобретая вид стремительного движения *сквозь* пространство. Притом само это движение становится *жестом* *собираения* многого в единство (каковым, в определенном смысле, является и герб СССР, и многие другие символы этой эпохи). При таком мировосприятии теряется существенная разница между временем и пространством. Движение и скорость понимаются как то, что пронизывает и соединяет. В этом соединении все же доминирует именно пространство, ибо пространство как таковое — форма совместного сосуществования.

Наиболее значимым для нашей темы источником примеров **третьей группы** являются песни Великой Отечественной войны. В них хроно-топ и вся картина мира существенным образом трансформируются. Человеческая реальность, мир людей (страны) и мир отдельного человека оказываются *расколоты на две большие сферы*. Одна — большая — сфера отчуждена. Там — смерть, ночь, холод, свист пуль... Другая сфера — сфера *жизн* — представлена двумя «островками» относительной безопасности. Один островок здесь, другой далеко-далеко, по ту сторону территории смерти. Эта внешняя топография дополняется внутренней, где силы души — любовь, верность, вера, умение ждать — соединяют два далеких островка в одну территорию жизни, иррациональным образом спасая ее от вполне материальных угроз. Подобная структура жизненной реальности чаще представлена в категориях пространства. Таковы, например, ставшие знаковыми песни «В землянке» (муз. К. Листова, сл. А. Суркова, 1942 г.), «Темная ночь» (муз. Н. Богословского, сл. В. Агатова, 1942 г.).

Но есть немало песен военных лет, где нечто подобное происходит со временем. Внутри «большого» времени, заполненного войной, возникают маленькие островки тишины, покоя, радости... Вот лишь некоторые известные примеры: «Соловьи» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Фатьянова, 1944 г.), «Вечер на рейде» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Чуркина, 1942 г.), «На солнечной поляночке» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Фатьянова, 1943 г.), «В лесу прифронтовом» (муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского, 1942 г.), «Случайный вальс» (муз. М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского, 1943 г.).

Отреагировала ли песня на победное окончание войны какими-то процессами, происходящими на уровне картины мира, ценностей, общего эмоционального строя? Естественно, отреагировала. И не просто отреагировала. С этого исторического момента начался существенно новый этап, новая траектория ее развития. И внутри этого этапа можно увидеть достаточно разные типы реакций на приобретенный исторический опыт. Мы находим здесь и многочисленные попытки реставрации прежней внутренней целостности, попытки вернуть и даже усилить довоенный пафос большой, единой, мощной державы. Есть здесь и ностальгия по тем ценностям, которые были «открыты» в годы испытаний. Есть и погружение в состояние долгожданной тишины и покоя.

И тут самое время вспомнить о главной героине наших размышлений, о Клавдии Ивановне Шульженко, и задать два вопроса. Вопрос первый — нашли ли в ее творчестве какое-либо отражение рассмотренные нами хронотопы и связанные с ними картины мира? Вопрос второй — как в ее песнях нашел свое воплощение переход к новому, послевоенному этапу? Для ответа на них нам необходимо проникнуть в мир «интонируемых смыслов» песен Клавдии Шульженко.

Как представляется, ответ на новые вопросы времени певица, безусловно, дала. Но явился он не внезапно, а был уже подготовлен заранее, как бы постепенно вызревая и во время войны, и до нее. А после войны пришелся как нельзя кстати. Впрочем, не только этот «ответ», но весь песенный мир Клавдии Шульженко и спрятанная в нем «песенная философия» складывались постепенно и очень последовательно. Есть в этом мире и свое ядро, и своя, условно говоря, периферия. В тех песнях, которые мы отнесем к ядру, система смыслов предстает с наибольшей полнотой и ясностью. Чем даль-

ше к периферии, тем в меньшей степени каждая отдельная песня отражает эту систему. Но в своей совокупности они соответствуют основным смыслам. Не имея физической возможности обсудить здесь весь репертуар певицы, сосредоточим внимание прежде всего на песнях, входящих, как нам представляется, в смысловое ядро. То ли по счастливой случайности, то ли закономерно, но почему-то именно они оказались наиболее популярными, наиболее любимыми, и именно они наиболее прямо ассоциируются с именем певицы.

Вполне возможно, что такая структура песенного репертуара не случайна, но каким-то образом выражает собственный «мир» певицы — мир, который она последовательно строит и утверждает. И мир этот имеет *централизованный* характер (по типу: «от Москвы до самых до окраин»). Он един, целостен, центрирован и устойчив. Эта устойчивость выступает в нем как ценность. Любопытно... Но гораздо любопытнее другое: *каждая* отдельно взятая песня из числа тех, что мы относим к ядру, несет в себе картину мира, выстроенную подобным образом. В ней обязательно присутствует и специально обыгрывается некий *особый предмет*, который, будучи центральным элементом, соединяет и держит всю конструкцию.

Анализ этого особого предмета, его характеристик и функций мы начнем с примера достаточно позднего, соответствующего времени, когда этот «плод» уже достаточно хорошо «созрел». А затем с этим зрелым образцом будем сравнивать другие песни. Это песня «Подъезд» (муз. А. Лепина, сл. Ф. Лаубе), относящаяся к 60-м годам прошлого века.

Она начинается с характерного для многих песен (в том числе и из репертуара К. Шульженко) упоминания о дальних странствиях: «Много верст и дорог я измерил, много видел диковинных мест...». Этим дальним пространствам принадлежит практически и все *время* зрелой жизни героя песни. Множество далеких пространств сразу же ставится в соответствие с одной, особой точкой, важная роль которой нам становится понятной из дальнейшего. Эта точка — подъезд. Сюда герой возвращается «на минутку». Маленькое замкнутое помещение становится соразмерным огромным открытым пространствам, а скоротечная минутка уравнивает годы странствий.

Заметим, что подъезд здесь *не только «что-то», но и «кто-то»*, к нему герой обращается как к субъекту: «Я к тебе на минутку, объ-

тия-двери распахни предо мною, подъезд!». Можно, конечно, сказать, что это всего лишь олицетворение. И это будет, в общем-то, верно. Но тогда мы упустим тот важный момент, что в песне нередко оживает архаическое, мифологическое сознание, с помощью которого формируется особая *песенная реальность*. В этой реальности особое место принадлежит таким сущностям, которые *соединяют в себе субъектность и объектность, внешнее и внутреннее*⁽³⁾.

Интересные метаморфозы происходят и с героем песни. Он как бы умножается. Здесь присутствует «я» героя, который переживает момент возвращения и от имени которого ведется повествование. Есть и его *судьба* как единая линия жизни. И есть разные периоды его жизни — разные *возрасты*, обладающие известной автономией и способностью действия: «Здесь мое когда-то детство / Вниз съезжало по перилам / И с мальчишкою соседским, / Притаясь впотьмах, курило. Здесь, по лестнице покатою, / Детство в школу торопилось, / А потом ушло куда-то и назад не воротилось». Так мое «я» из другого периода жизни (и воплощающее этот период) становится моим объектом, на который я гляжу как бы издалека. Точно так же ведет себя и юность: «Здесь моя когда-то юность / Руку девичью сжимала, / И подъездная урюмость эхом клятвы повторяла... А потом, позвав в дорогу, / Юность мне рюкзак вручила, / Подвела меня к порогу / И с подъездом разлучила». Самость героя поляризуется, она становится подобной вееру, лепестки которого одними концами смотрят в разные стороны, но другими концами соединяются в одной точке.

И еще один «узелок», который связывается с помощью подъезда, может быть охарактеризован как *единство внутреннего и внешнего* (что, вообще говоря, есть иная сторона единства субъекта и объекта). Это — место, куда я прихожу (в которое я вхожу) из большого мира, и место, из которого я выхожу в большой мир. В каком-то смысле, на подъезд тут переносится мифологема родного дома. Возвращаясь к подъезду, я возвращаюсь к самому себе. Так подъезд оказывается инобытием героя.

Регулярное возвращение становится способом, который позволяет, не закрываясь от мира, полного борьбы и перемен, оставаться

самим собой и постоянно восстанавливать свою идентичность. Этот образ многоаспектного возвращения несет на себе отпечаток той самой «центростремительности», на которую мы обратили внимание в связи с «Песней о встречном». Но только там встреча еще не мыслилась как возвращение. Там доминировало движение вперед, навстречу будущему. Здесь же это именно возвращение, временное, но движение вспять.

Смысловая структура песни подкрепляется композиционной.

Куплеты (их три) раскрывают отношение {«Я» — Подъезд}:

<i>Много верст и дорог</i>	<i>Люди мимо идут</i>	<i>Много лет, много зим</i>
<i>я измерил,</i>	<i>без оглядки, —</i>	<i>мне хотелось</i>
<i>Много видел диких животных</i>	<i>Нелегко меня стало</i>	<i>Вновь с тобой повстречаться,</i>
<i>мест...</i>	<i>узнать...</i>	<i>подъезд.</i>
<i>Я к тебе на минутку,</i>	<i>Разреши мне, подъезд мой,</i>	<i>Я б остался, дружище,</i>
<i>Объятия-двери</i>	<i>На этой площадке</i>	<i>Но ждет мою зрелость</i>
<i>Распахни предо мною,</i>	<i>Хоть минутку всего</i>	<i>Столько верст и диких животных</i>
<i>подъезд!</i>	<i>постоять...</i>	<i>мест...</i>
.....		

Припевы (слова припевов разные) посвящены раскрытию другого фундаментального для этой песни отношения — {«Я» — разные возраста}:

<i>Здесь мое когда-то детство</i>	<i>Здесь моя когда-то юность</i>	<i>Чье-то детство мне навстречу</i>
<i>Вниз съезжало по перилам</i>	<i>Руку девичью сжимала,</i>	<i>По перилам вниз съезжает,</i>
<i>И с мальчишкою соседским,</i>	<i>И подъездная урюмость</i>	<i>Чья-то юность в этот вечер</i>
<i>Притаясь впотьмах, курило.</i>	<i>Эхом клятвы повторяла...</i>	<i>Руку девичью сжимает...</i>
<i>Здесь, по лестнице покатою,</i>	<i>А потом, позвав в дорогу,</i>	<i>Ну а мне — дороги мерить,</i>
<i>Детство в школу торопилось,</i>	<i>Юность мне рюкзак вручила,</i>	<i>Спать порой по часу в сутки...</i>
<i>А потом ушло куда-то</i>	<i>Подвела меня к порогу</i>	<i>Распахни, подъезд, мне двери,</i>
<i>И назад не воротилось.</i>	<i>И с подъездом разлучила.</i>	<i>Я заехал на минутку!</i>
.....		

В третьем припеве отношение {«Я» — разные возраста} претерпевает еще одно существенное изменение: детство и юность перестают быть только моими, а становятся чьими-то еще: «Чье-то детство мне навстречу / По перилам вниз съезжает, чья-то юность в этот вечер / Руку

(3) Такого рода «странным» сущностям, их месту в художественной реальности и их особым свойствам автор посвятил немало страниц в книге «Техника художественного транса» [2]. Там они обозначались с помощью термина «конъект».

девичью сжимает...». Личное перестает быть только индивидуальным, но приобретает общезначимость, а сам центральный элемент оказывается еще и звеном, связующим разные поколения.

Любопытно, что сама песня не столько повествует о каких-либо событиях, сколько разворачивает перед нами заложенную в ней картину мира.

Суммируем сказанное по поводу данной песни.

Картина мира данной песни действительно содержит *центральный элемент*, в качестве которого в данном случае выступает *подъезд*. Этот центральный элемент представляет собой предмет неодушевленный и одушевленный одновременно. Это и нечто, и некто. В частности, к нему можно обратиться, с ним можно поговорить. Встреча героя с подъездом выступает одновременно и как его встреча с детством и юностью, и как встреча с самим собой. Происходит *относительное отождествление* между ним и подъездом. Хотя можно охарактеризовать это отношение и иначе — как *зеркальность* центрального элемента: герой смотрит в него как в волшебное зеркало, видя себя, свое прошлое и себя в прошлом. А затем и отражение себя в последующих поколениях. Мы видим, что этот центральный элемент обладает рядом «*добавленных свойств*», то есть таких, которые не существуют в обычной реальности у соответствующего объекта. Прежде всего, с ним можно вступить в диалог.

Кроме того, в данном случае существенной является его способность устанавливать (и восстанавливать) различного рода связи между всеми остальными элементами картины мира. В результате устанавливаются антиномические пары:

- большое пространство большого мира — малое пространство подъезда;
- большое время человеческой жизни (судьбы) — малое время (момент) встреч с подъездом;
- субъект — объект;
- внутренняя реальность — внешняя реальность;
- движение от себя в большой мир, самоизменение — движение к себе, возвращение, восстановление самоидентичности (за этим стоит более широкая и фундаментальная оппозиция изменчивости и устойчивости, а также близкая ей оппозиция различия и тождества);
- расщепление «я» — воссоединение «я»;
- я — другие;

- цепь разных возрастных этапов — цепь поколений.

Центральный элемент (подъезд) выступает здесь как соединительный и в определенном смысле гармонизирующий, сводящий воедино две противоположные *ценностные* установки — центро-стремительную ценность возвращения к себе, в себя, к привычному, знакомому, родному и центробежную ценность движения вовне, ко все новым горизонтам, ценность постоянного обновления, стремления к неведомому. Гармония этих противоположностей достигается, во-первых, через обобщение данного жизненного сценария до уровня закона преемственности поколений и, во-вторых, через установление ритма чередования этих разнонаправленных тенденций. Так происходит закономерная смена времен года, дня и ночи, вдоха и выдоха. В песне же чередование этих установок оказывается одновременно и ритмом самой музыкальной композиции — чередованием куплетов и припевов. Гармония противоположных ценностей эстетизируется и занимает более высокое положение *метаценности*.

Центральный элемент — подъезд — не только имеет отношение к ценностям, соединяя и гармонизируя их, но и *сам является ценностью*, впитывая в себя множество значимых воспоминаний и смыслов. Как ценность он обладает целым рядом примечательных характеристик. Центральный элемент соразмерен человеку. Внешне он достаточно мал, прост, непритязателен, но внутренне весьма значителен. Его ценность не просто присуща ему как отдельному предмету, но в значительной мере именно тем и определяется, что он связан со многими другими ценностями, соединяет эти ценности друг с другом и как бы вбирает в себя их потенциал. Кроме того, его значимость определяется отношением и чувствами человека, в конечном счете, любовью в широком, философском смысле этого слова. Его ценность неотчуждаема. Мы уже имели возможность обратить внимание на безусловный приоритет неотчуждаемых ценностей в песенном мире Клавдии Шульженко. Высокая ценность этого главного элемента связана с его особой центральной позицией в песенной картине мира. Этим же, по-видимому, определяются и его особые, как бы «магические» свойства.

Вот еще две широкоизвестные песни послевоенного периода творчества певицы, где мы находим сходные принципы организации реальности. Одна из них — «Старый парк» (муз. А. Островского,

сл. В. Бахнова и Я. Костюковского, 1954 г.), другая — «Три вальса» (муз. А. Цфасмана, сл. Л. Давидович и В. Драгунского, 1956 г.). В них, так же как и в песне «Подъезд», присутствует аналогичный центральный элемент, на который указывает название песни.

«Старый парк»

<i>Сияет солнце ярко,</i>	<i>Я помню, как из школы</i>
<i>И по аллеям парка</i>	<i>Компанией веселой</i>
<i>Брожу я, словно много лет назад.</i>	<i>Мы в парк ходили раннюю весной.</i>
<i>А в нашем парке старом</i>	<i>Там, в круг собравшись тесный,</i>
<i>Все так же ходят пары</i>	<i>Мы пели наши песни,</i>
<i>И бабушки с внучатами сидят.</i>	<i>И ветер их подхватывал хмельной.</i>
<i>Вы помните, когда-то</i>	<i>Студенческие годы,</i>
<i>Мы были все внучата,</i>	<i>И лыжные походы,</i>
<i>И в этом тихом парке над рекой</i>	<i>И шумный молодежный карнавал!..</i>
<i>Возили нас в колясках,</i>	<i>И в этом самом парке</i>
<i>Рассказывали сказки,</i>	<i>У входа возле арки</i>
<i>А парк шумел зеленою листвою...</i>	<i>Меня мой однокурсник ожидал.</i>

Припев:	Припев:
<i>Я люблю тебя, мой старый парк,</i>	<i>Сияет солнце ярко,</i>
<i>И твои аллеи над рекою.</i>	<i>И по аллеям парка</i>
<i>Не забыть тебя, мой старый парк,</i>	<i>Брожу я, словно много лет назад.</i>
<i>Столько связано с тобою.</i>	<i>А в нашем парке старом</i>
<i>Ты всегда красив, мой старый парк, —</i>	<i>Все так же ходят пары</i>
<i>Солнце светит иль бушует вьюга.</i>	<i>И бабушки с внучатами сидят.</i>
<i>Я пришла к тебе, мой старый парк,</i>	<i>Когда-нибудь, быть может,</i>
<i>Как на встречу с давним другом.</i>	<i>Мы будем с вами тоже</i>
	<i>По солнечным аллеям над рекой</i>
	<i>Возить внучат в коляске,</i>
	<i>Рассказывать им сказки,</i>
	<i>И будет парк шуметь своей листвою.</i>

Старый парк здесь больше, чем парк, так же как подъезд — больше, чем подъезд. Гораздо больше. Здесь он тоже — центральный элемент, который связывает времена, поколения и ценности. Он —

как бы гарант устойчивости, повторяемости и возобновляемости важнейших форм человеческого взаимодействия, человеческой жизни в целом. Но важнее даже не это, а возобновляемость отношения к жизни, возобновляемость способа восприятия жизни, эмоциональных реакций на одни и те же явления — солнце, аллеи над рекой, встречи одноклассников, бабушки с внучатами... а за всем этим стоит воспроизводимость субъекта, структуры внутреннего мира человека благодаря погруженности всех и каждого в одну и ту же эмоционально окрашенную реальность. Воспроизводимость моего «я» в других. Так центральный элемент песенной картины мира устанавливает связь человека с другими людьми и поколения с другими поколениями.

Песня «Старый парк» по-своему, с некоторыми вариациями рисует ту же картину мира, что и «Подъезд». В том числе и хронотоп. Парк — место, куда возвращаются. Он соединяет то, что здесь, и то, что где-то далеко. Парк так же оказывается точкой связи настоящего, как с прошлым, так и с будущим. При этом возникает даже несколько парадоксальная симметрия прошлого и будущего, что опять же указывает на своеобразное «опространствливание» времени, о чем уже было сказано ранее. Он — *центр*, причем одновременно во многих смыслах этого слова.

Эта песня так же, как и «Подъезд» транслирует определенный способ восприятия мира и жизни, задает культурный образец построения внутренней и внешней реальности. Следование этому образцу дает покой, уверенность, внутреннюю устойчивость.

Песня «Три вальса» выстраивает все это несколько иначе. Прежде всего, сам центральный элемент ее не имеет вещественной основы. Это вальс. Причем не вальс вообще (как, например, в песне «Вальс о вальсе»), а именно *этой*, конкретный вальс. Об этом ничего не говорится в тексте песни, но это с очевидностью предьявляет музыка. Сама песня является вальсом, причем и воспринимается как *та самая* вальс, о котором рассказывается в песне. То есть песня *сама является тем, о чем в ней поется*. С этим обстоятельством вступает в противоречие название песни — «Три вальса». Событий в ней тоже три. Одно происходит в юности, другое — в зрелые годы, третье — в старости. И если вальс воспринимать не просто как танец, не просто как музыку, но и как жизненную ситуацию со своим собственным

внутренним смыслом, то действительно выходит, что вальсы разные. Он один, и их три. Их три, но он один.

Это было бы простой игрой в парадоксы, если бы за вальсами (или одним и тем же вальсом) не стояли люди и их судьбы. Разве о каждом из них нельзя сказать то же самое? Я в молодости, я в зрелости, я в старости — это, вообще говоря, один и тот же человек или разные? И вальс в этой системе оказывается фактором самоидентичности. Он скрепляет воедино и не дает разбежаться в разные стороны разным этапам человеческой жизни и соответствующим этим этапам разным «я». Следуя за сюжетной линией, сама музыка меняет характер звучания, непосредственно являя парадокс сохранения тождества при явном изменении.

В этом же направлении «работает» актерская составляющая исполнительского мастерства певицы. Она, оставаясь безусловно самой собой и сохраняя за собой позицию рассказчика, предъясняет при этом образы тех людей, о которых рассказывает, передает характерные возрастные особенности, смысловые оттенки речи, эмоциональные реакции и пр. И мы непосредственно наблюдаем единство тождества и различия.

Что же соединяет собой этот центральный элемент? Как минимум, следующее: а) «я» и «ты», б) единичное «я» и многие «я», г) разные возрастные периоды жизни, д) настоящее и прошлое. Настоящее при этом обнаруживает устойчивость, позволяющую без тревоги думать о будущем. О будущем стоит сказать особо. В масштабах единичной жизни и единичной судьбы горизонты будущего ограничены. Слова песни разворачивают перед нами картину, прежде всего, именно в этих масштабах и в этих горизонтах. Но кое-что работает против подобного мировосприятия. Во-первых, это периодическая повторяемость ситуации. Во-вторых, это куплетная структура песни, которая сущностно связана с круговым временем (постоянная повторяемость музыки). В-третьих, жанр вальса, связанный прочной ассоциативной связью с круговым движением. Этого оказывается достаточно, чтобы освободить наше сознание от исключительного господства линейного времени и уравновесить его временем круговым. И тогда зияющая пустота неизбежного небытия рассеивается, дополняется идеей постоянного возвращения, возобновления, возрождения. Если и не нас с вами, то Вальса.

Три вальса

<i>Помню первый</i>	<i>А вчера мы позвали</i>	<i>Тот, кто любит, ревнует</i>
<i>студенческий бал, —</i>	<i>друзей</i>	<i>всегда,</i>
<i>В светлом празднике</i>	<i>На серебряный наш</i>	<i>Но я знаю — промчатся</i>
<i>актовый зал.</i>	<i>юбилей.</i>	<i>года,</i>
<i>Помню голос такой</i>	<i>Тот же голос сказал мне:</i>	<i>И в день свадьбы моей</i>
<i>молодой:</i>	<i>«Друг мой, первый вальс</i>	<i>золотой</i>
<i>«Первый вальс я прошу</i>	<i>ты танцуешь со мной».</i>	<i>Он мне скажет:</i>
<i>вас со мной!»</i>		<i>«Тряхнем стариной?»</i>
<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Да!</i>
<i>— Что? Нет,</i>	<i>— Что? Нет,</i>	<i>— А? Да,</i>
<i>В Сокольниках... как для кого...</i>	<i>Спасибо, родной, хорошо...</i>	<i>Ну что ты, какие года...</i>
<i>В театр? Иногда, с подругой,</i>	<i>Лучше всех... ты всегда,</i>	<i>Печень? А... ерунда!</i>
<i>Нет, ничего...</i>	<i>Правда, поверь, всей душой.</i>	<i>Мне вальс был полезен</i>
		<i>всегда.</i>
<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Да!</i>	<i>— Что? Нет!</i>
<i>— Что? Нет,</i>	<i>— Что? Нет,</i>	<i>— Что? Да,</i>
<i>Мама, два брата</i>	<i>У Зины красивые руки?</i>	<i>Профессор, ты вовсе</i>
<i>студенты.</i>	<i>Тридцать пять ей?</i>	<i>не старый!</i>
<i>Угадайте... не секрет...</i>	<i>Это бред —</i>	<i>Ты молод в семьдесят лет.</i>
<i>Не люблю комплиментов!</i>	<i>У нее уже внуки!</i>	<i>А я... чем мы не пара?</i>
<i>Не говорите такие</i>	<i>Как это, как это</i>	<i>Помнишь ли юности нашей</i>
<i>слова,</i>	<i>я не права?</i>	<i>слова?</i>
<i>Я ведь могу</i>	<i>Я и не думаю</i>	<i>О-о-о... им никогда</i>
<i>рассердиться!</i>	<i>злиться!</i>	<i>не забыться,</i>
<i>Ох, как кружится голова,</i>	<i>Ах, как кружится голова,</i>	<i>Ах, как кружится голова,</i>
<i>Как голова кружится.</i>	<i>Как голова кружится.</i>	<i>Как голова кружится...</i>

Песня «Синий платочек» (муз. Е. Петербургского, сл. М. Максимова, Я. Галицкого) появилась в репертуаре Клавдии Ивановны Шульженко в 1942 году, во время Великой Отечественной войны. Здесь возникает один интересный вопрос. Только что на основе сравнительного анализа четырех характерных примеров из песенного репертуара певицы мы выделили ряд особенностей ее латентной «песенной

философии». Это касается, в частности, особенности доминирующего в ее песнях хронотопа. Несколько раньше мы утверждали, что песни военного времени обладают своими характерными чертами построения картины мира. Как взаимодействуют эти две тенденции? Одна уступает, другая побеждает? Или возникает некий компромисс? А может быть — синтез? Попробуем как-то в этом разобраться.

Песня «Синий платочек» также выстраивает картину мира с центральным элементом, который связывает воедино все остальные ее значимые составляющие. И здесь он так же, как и в предыдущих рассмотренных нами песнях, прямо обозначен в названии песни. Но важно и то, что на примере этой песни отчетливо прослеживаются множественные связи центрального элемента, выводящие далеко за пределы ее сюжетного содержания. «Синий платочек», синий платок... Платок, о котором поется. И сразу всплывают в памяти одна за другой песни (и романсы), в которых живут «дальние родственники» синего платочка. Среди них и «темно-вишневая шаль», и «оренбургский пуховый платок», и знаменитая накидка — «не забудь потемнее накидку, кружева на головку надень». А несколько позже — Борис Прозоровский с его «Газовой косынкой», потом «Вечер на рейде» (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Чуркина) — «И ранней порой мелькнет за кормой знакомый платок голубой». Вспоминаются также девчонки, которые «стоят в сторонке, платочки в руках теребят». Да и в репертуаре самой Клавдии Шульженко есть песня, где среди прочих дорогих сердцу вещей упоминается «смятый платочек» («Записка», муз. П. Германа, сл. Н. Бродского). Так что тема эта далеко не случайная и глубоко укорененная в нашей традиции. А значит, предмет этот насыщен смыслами и ассоциациями. Нельзя не сказать, что, помимо песен, огромная смысловая нагрузка платка уходит корнями и в народную культуру, в том числе и в русскую, и в христианскую традицию («Покров Пресвятой Богородицы»).

В нашем случае это *синий* платок. Цвет этот далеко не нейтрален в смысловом отношении. Целый комплекс идей связан с ним в христианской традиции: небо, вечность, бессмертие, небесная истина, философия, смиренное принятие Божьей воли, самопожертвование... Современная психология со своей стороны также интересуется символикой цвета. «Тот, кто находится в таком уравновешенном гармоничном состоянии, без напряжений, чувствует себя приспособо-

вленным, принадлежащим коллективу и находится в безопасности. Синий цвет представляет собой привязанность ко всему окружающему. Единение, тесную связь. Да и в народе говорят: «Синий цвет — это верность». Это праматеринская привязанность, верность и доверие, любовь и самоотверженность (поэтому у Богоматери Марии синий плащ). Синий цвет представляет собой вечность, а также и традицию» [3, с. 188–189].

Вернемся к песне. *Синий платочек* здесь является тем самым центральным, скрепляющим элементом, вокруг которого выстраивается вся остальная картина мира. Эта идея проведена ясно и последовательно, что полностью соответствует основным принципам мирозерцания других песен Клавдии Шульженко, рассмотренных выше. Но есть здесь и моменты принципиально важные для песен военного времени. Мы уже говорили в связи с этим о расколотой реальности (и в пространстве, и во времени), когда возникают две сферы — сфера жизни и относительной безопасности, защищенности и сфера вражды, опасности и смерти. Здесь это тоже есть. Но вот что интересно. Масштаб того, что защищает, радикально уменьшается. Это уже даже не землянка. Это платок. И не просто синий платок, а «синенький скромный платочек», в чем видится традиционный жест «самоумаления». Но этим только усиливается контраст между материальной, вещной незначительностью и духовной, смысловой значимостью его. Кроме того, в общем культурном контексте платочек этот выглядит далеко не одиноким, за ним — поддерживающий его ряд других платков и платочков, накидок и косынок. Платок — щита и физическая, и символическая. Предмет, обладающий, помимо прочего, смыслом оберега. Синий цвет лишь усиливает это качество.

К последнему куплету с синим платочком происходит существенная трансформация. Был «скромненьким» — стал «заветным»; был один — стало великое множество; «падал с опущенных плеч» — стал предметом, который «носим в шинелях с собой»; был слабой защитой от непогоды — стал драгоценным символом всего, что защищают со всей возможной силой и яростью. Подобной трансформации центрального элемента мы еще не видели. Возможно, это связано еще и с тем, что здесь органично соединились особенности картины мира песен Великой Отечественной войны с особенностями песенной философии Клавдии Шульженко.

«Синий платочек»

<i>Синенький скромный платочек</i>	<i>Письма твои получая,</i>
<i>Падал с опущенных плеч.</i>	<i>Слышу я голос живой,</i>
<i>Ты говорила, что не забудешь</i>	<i>И между строчек синий платочек</i>
<i>Ласковых, радостных встреч.</i>	<i>Снова встает предо мной.</i>
<i>Порой ночной</i>	<i>И часто в бой</i>
<i>Мы распрощались с тобой,</i>	<i>Провожает меня облик твой.</i>
<i>Нет большеnochек,</i>	<i>Чувствую, рядом с любящим взглядом</i>
<i>Где ты, платочек,</i>	<i>Ты постоянно со мной.</i>
<i>Милый, желанный, родной.</i>	
	<i>Сколько заветных платочков</i>
<i>Помню, как в памятный вечер</i>	<i>Носим в шинелях с собой,</i>
<i>Падал платочек твой с плеч.</i>	<i>Нежные речи, девичьи плечи</i>
<i>Как провожала и обещала</i>	<i>Помним в страде боевой.</i>
<i>Синий платочек сберечь.</i>	<i>За них, родных,</i>
<i>И пусть со мной</i>	<i>Желанных, любимых таких,</i>
<i>Нет сегодня любимой, родной,</i>	<i>Строчит пулеметчик за синий платочек,</i>
<i>Знаю, с любовью ты к изголовью</i>	<i>Что был на плечах дорогих.</i>
<i>Прячешь платок голубой.</i>	

Такой способ организации картины мира и соответствующего хронотопа мы можем найти еще во многих песнях из репертуара Клавдии Шульженко. И, прежде всего, тех, которые пользовались и пользуются наибольшей популярностью и признанием. Просто перечислим некоторые хорошо известные, такие, которые прочно связаны с именем певицы и воспринимаются как *ее песни*: «Портрет», «Руки», «Записка», «Вишневая шаль», «Возьми гитару», «Давай помолчим», «Давай закурим», «У полустанка», «Вальс о вальсе»... Эти и многие другие песни выстраивают единую картину мира, которую характеризует гармоническая уравновешенность и целостность, центризм, устойчивость и самодостаточность, приоритет неотчуждаемых ценностей, воплощенных в вещах, внешне простых и непритязательных, но обладающих для человека глубоким духовным значением. И все эти особенности, как правило, связаны с наличием и особой функцией того, что мы обозначили как центральный элемент. Заметим, что наличие некоторого центрального элемента

в структуре художественного текста (и художественного образа) — вещь достаточно типичная. Но здесь речь не об этом. Центральный элемент, о котором мы здесь рассуждали, соединяет не элементы художественного образа, не элементы текста, а жизненные реалии. С его помощью формируется мир, где единство прошлого, настоящего и будущего, единство близкого и далекого, единство «ты» и «я», «я» и «мы» защищено и гарантировано. Его наличие — не черта художественного метода, а особенность предлагаемого способа жизни.

Говоря о песенной философии Клавдии Шульженко, давайте постоянно иметь в виду, во-первых, известную условность употребления слова «философия». Речь идет лишь о присутствии в песне определенной части скрытого содержания, которое представляет философский интерес, ибо касается таких «верхних этажей» сознания, как картина мира и система ценностей. А во-вторых, то, что данные особенности мирозерцания обнаруживаются не только в песнях из репертуара Клавдии Шульженко, но и в других песнях того времени. Назовем лишь два примера: «Севастопольский вальс» (муз. К. Листова, сл. Г. Рублева) — песня, которая у представителей старшего поколения прочно ассоциируется с голосом Георга Отса, и «Заветный камень» (муз. Б. Мокроусова, сл. А. Жарова). Но в творчестве певицы эти черты мирозерцания выражены с исключительной последовательностью и в наиболее концентрированной форме. В этом только смысле можно говорить, что «песенное послание» Клавдии Шульженко несет в себе помимо прочего философски значимое содержание.

Это содержание, эта «песенная философия» певицы достаточно явно отличается от иных образцов песенной философии как ее эпохи, так и времени более раннего (некоторые примеры были коротко охарактеризованы в начале статьи). Но она и не находится с ними в антагонистическом противоречии. Можно было бы даже указать и проанализировать случаи явного соприкосновения песен Шульженко с этими хронотопами. Однако более подробное обсуждение этого вопроса не входит в задачи данной статьи.

Нам важно уяснить другое — сложное и динамичное время, которое Клавдия Ивановна Шульженко выразила в своих песнях, было, при всех своих издержках, временем активного роста не только материальной основы общества, но и *смыслов*. Этим была пропитана общая атмосфера, и в этом процессе, сами не подозревая

о том, участвовали самые разные люди, разных профессий, возрастов, слоев общества. Созревал новый исторический тип личности, новый склад человеческих отношений, взаимодействий и поведения. То, что получило свое определение в словах «советский человек», соединяло в себе и пропагандистский лозунг, и социальный проект, но также и результат стихийно происходящих социальных процессов, результат естественного становления. Аспектом этого процесса с необходимостью должен был стать поиск и постепенное складывание соответствующей картины мира и системы ценностей. Не той системы, которая у идеологов уже была готова заранее, а той, которая прорастала снизу, которая воплотилась во множестве лучших представителей своего времени. Они все по-своему «философствовали», хотя мало кто на бумаге. Они сами были живой философией.

Среди этих людей достойное место занимала Клавдия Ивановна Шульженко. Всю свою жизнь она оставалась собой, но всегда была человеком своего времени и своей страны. И оригинально, по-своему, отвечала на вопросы, которые волновали всех.

Список литературы:

- 1 Дружкин Ю.С. О чем эта песня? // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. Вып. 2. С. 145–171.
- 2 Дружкин Ю.С. Техника художественного трансa. М., 2011.
- 3 Люшер М. Оценка личности посредством выбора цвета // В. Драгунский. Цветовой тест личности. Минск, 1999.

Ключевые слова: Иза Кремер, эстрада, песни настроений, интимные песенки, еврейские песни, оперетта.

Сариева Елена Анатольевна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, доцент кафедры эстрадного искусства ГИТИСа, Москва
easarieva@mail.ru

Keywords: Iza Kremer, estrada, songs of mood, intimate songs, Jewish songs, operetta.

Sarieva Elena A.

PhD in Art Science, Senior researcher,
The State Institute for Art Studies, Moscow
easarieva@mail.ru

SARIEVA ELENA A.

Life and Songs of Iza Kremer

The article describes the fate and the artistic career of the pre-revolutionary variety singer Iza Kremer. Based on the poorly examined domestic and foreign sources there were done some biographical corrections, and, revealing the extraordinary talent of the 'international singer', factual material was significantly broadened. Particular attention is paid to Iza Kremer's performance of 'intimate songs'.

САРИЕВА Е. А.

Судьба и песни Изы Кремер

В статье прослеживаются судьба и творческий путь певицы дореволюционной эстрады Изы Кремер. На основе малоизученных отечественных и зарубежных источников внесены уточнения в биографические данные, значительно расширен фактологический материал, раскрывающий неординарный талант «интернациональной певицы». Особое внимание уделено исполнению Изой Кремер «интимных песенок».

О замечательной певице и актрисе Изе Кремер, слава которой в нашей стране пришлась на тревожные дореволюционные годы, всегда было известно очень мало. Единственным исследователем ее творчества остается Б. Савченко [15], воссоздавший становление и путь певицы на основе воспоминаний современников, газетных заметок и сохранившихся записей. Отсутствие данных, особенно периода эмиграции, не позволили автору это сделать в полной мере. Благодаря вышедшему в США документальному фильму «Иза Кремер. Народная дива»⁽¹⁾ и другим зарубежным источникам кое-что удастся восстановить и дополнить сегодня.

Иза Кремер (Изабелла Яковлевна) родилась 21 октября 1887 года в еврейской семье Якова Креймера и Анны Розенблюм в небольшом городе Бельцы Бессарабской губернии, входившем в черту оседлости. В год рождения Изы Кремер в городе проживало 10 тысяч жителей, из них 70% евреев, которые занимались в основном портняжным промыслом и торговлей. Несмотря на бедноту и уныние, евреи сохраняли своеобразный национальный быт, неповторимую культуру, национальный язык — идиш, богатый поговорками, изречениями, шутками. Первые песни-колыбельные на идиш Иза пела мать. Однажды, пятилетней девочкой, она сбежала из дома, чтобы посмотреть местную еврейскую свадьбу. Там Иза впервые услышала еврейские свадебные песнопения и застольные песни.



Иза Кремер

Семья Кремер была состоятельной, даже буржуазной, таких семей было немного в еврейском городке. В адрес-календаре Российской империи «Вся Россия» упоминается Креймер Янкель (Яков) Лейбович, член товарищества Петербургской мануфактуры города Бельцы [3, с. 61–63]. Иза и ее брат Минаше воспитывались под присмотром гувернантки. Деньги и связи отца позволили отправить Изу в русскую частную школу, патронируемую православной церковью. Еврейскую девочку с хорошим голосом и абсолютным слухом приняли в школьный хор, который часто пел в церкви. На возвышенных православных молитвах и еврейских песнопениях воспитывался музыкальный вкус будущей певицы.

Отсутствие полноценной свободы, униженное положение евреев в Российской империи привели еврейскую молодежь в революционное движение на рубеже XIX–XX веков. Ликвидация черты оседлости и предоставление евреям гражданского равноправия были основными целями возникших в те годы еврейских партий —

(1) Iza Kremer. The People's Diva. Реж. Тед Шиллингер (Ted Schillinger) и Нина Файнберг (Nina Feinberg). США. 2000. Продолжительность 00:56:30.

Бунда, Союза для достижения полноправия еврейского народа в России и др. Вопросы равноправия привлекали к себе внимание и российской общественности, накануне первой русской революции они широко обсуждались на страницах «левой» и «правой» прессы. Необходимость перемен чувствовали тогда многие, революционные идеи витали в воздухе. Со свойственной иронией об этом вспоминал А. Вертинский: «Время было такое, что если гимназист пятого класса умирал, например, от скарлатины, то вся гимназия шла за его гробом и пела “Вы жертвою пали в борьбе роковой!”» [цит. по: 23, с. 7]. Еврейская молодежь добавляла свой голос в общий хор недовольных существующей властью.

Пятнадцатилетняя Иза пишет революционные стихи и отправляет их в разные издания, в том числе в радикально настроенную газету «Одесские новости». Популярный печатный орган Одессы издавал авторитетный журналист, «махровый реакционер» [8, с. 73], председатель одесского Литературно-артистического общества Израэль Моисеевич Хейфец (1860 — около 1940). В «Одесских новостях» начинали свою литературную карьеру Корней Чуковский, К.В. Мочульский, Петр Пильский, В.Е. Жаботинский. Главный редактор Хейфец писал «часто блестящие, всегда правдивые, нередко резкие рецензии» [5, с. 68], подписывая безличным псевдонимом — Старый театрал. Сорокадвухлетнему «старому театралу» присылали много бездарных текстов начинающие авторы, но стихи Изы ему показались талантливыми. Опубликованные в нескольких номерах, они призывали молодежь подняться для борьбы за свободу, против самодержавия. Во время студенческих демонстраций строчки из ее стихотворений писали на плакатах, цитировали ораторы, перепечатывали в нелегальные книжицы. Хейфец захотел встретиться с начинающей поэтессой, и когда та приехала с матерью в Одессу, был поражен ее молодостью. На вопрос Хейфеца, что она собирается делать после окончания школы, Иза уверенно заявила, что станет певицей.

В 1903 году для исполнения партии Герцога в опере Верди «Риголетто» в Городской одесский театр был приглашен известный итальянский тенор, композитор и педагог Полиони Ронзи (Pollione Ronzi, до 1835 — после 1912). Прослушивание у Ронзи для Изы Кремер организовал Хейфец, он же убедил Изу обучаться пению в Италии.



Иза Кремер занимается с Полиони Ронзи

Волна еврейских погромов, прокатившаяся по югу Российской империи, и самый страшный — в пасхальные дни 1903 года в Кишиневе — укрепили Изу в решимости покинуть хотя бы на время Россию. Для будущего еврейской девочки это был большой шанс (как и для всей семьи) вырваться из черты оседлости. Но чтобы поехать в Италию одной, не могло быть и речи. Оставив в Бельцах мужа и сына, в Милан с дочерью отправляется мать. Для женщины своего положения и поколения это был неслыханный и решительный поступок.

Когда Россия начала сотрясаться от взрывов первой русской революции, Иза спокойно занималась вокалом с профессором Ронзи, постигая секреты итальянского бельканто, итальянский и французский языки. Через три года, после окончания учебы, Иза с матерью остаются в Италии для дебюта. Первое выступление Изы состоялось в Кремоне в театре Пончиелли в 1911 году в партии Мими в «Богеме» Пуччини. Роль Рудольфо исполнял знаменитый тенор Тито Скипа. Следы Изы в Италии удалось разыскать благодаря «итальянским дневникам» театрального критика, писателя, драматурга А.В. Амфитеатрова. В записи, датированной 23 сентября 1910 года, Амфитеатров пишет:

«Видел сейчас счастливейшее существо в счастливейшем периоде жизни: молодую певицу, начавшую карьеру блистательным сезоном. Это — наша молодая соотечественница, одесситка, Иза Креймер. Певица из Одессы, она же поэт. Талантливая девушка в два года закончила свое вокальное образование в Милане, под руководством знаменитого профессора Ронзи, юноши 72 лет, и выступила недавно в двух южных итальянских театрах в партии Мими, в “Богеме” Пуччини. Итальянские газеты единодушно отмечают прекрасный голос, отличную школу, а главное, редкую для дебютантки вокальную и сценическую технику, производящую впечатление полной артистической законченности. Вместо пяти спектаклей, на которые Иза Креймер была приглашена, ей пришлось спеть девятнадцать. Вместо одного театра сделать два. Прекрасное и многообещающее начало. Превесело и радостно смотреть на молодую силу, имевшую первый успех — заслуженный, хороший, честный. Это одно из лучших зрелищ на земле... Особенно, когда стареешь...» [1, с. 163].

После блестящих выступлений в Италии в начале 1911 года Иза Кремер вернулась в Одессу. Покровитель молодой, подающей надежды певицы Израэль Хейфец сразу сделал ей предложение. Изу Кремер не смутила огромная разница в возрасте — 27 лет, замужество с известным издателем сулило стабильное финансовое положение, полезные знакомства в театральной среде и многообещающую карьеру. Но самое главное — возможность вывезти из черты оседлости свою семью — родителей и брата.

Цветущая красавица Одесса в те годы была культурным и, в первую очередь, театральным центром на обширном юге Российской империи. Первокласные русские и украинские труппы работали в Городском театре, Русском театре, малом театре «Мозаика», театре «Водевиль», Решельевском театре, опереточном театре А.И. Сибирякова, театрах миниатюр. Весь театральный сезон в Одессе гастролировали столичные и европейские знаменитости. Итальянские успехи Изы ничего не значили в Одессе, завоевать сердца искушенных одесситов было труднее: «Одесситке легче иметь успех в Милане, в “Ла Скала”, чем в Одессе в Городском театре», — считали в те годы [цит. по: 15, с. 145]. Державший антрепризу в Городском театре (ныне — Одесский национальный академический театр оперы и балета) Михаил Федорович Багров пригласил Изу Кремер выступить

в знакомой партии Мими. Ее партнером на этот раз стал итальянский тенор Джузеппе Ансельми, совершавший гастрольное турне по Европе. .

Премьера «Богемы» в Одесском Городском театре 21 февраля 1912 года стала настоящим событием театрального сезона. Газеты захлебывались от восторгов, особенно «Одесские новости»: «Кремер, молодая, почти начинающая артистка, умеет найти для своей партии настоящий — спокойный и верный тон и умеет выдержать в этом тоне всю оперу. Есть какая-то — очень необычная у молодых артисток — простота, скромность, очень хорошо развитое чувство меры. Она не впадает в мелодраму в сильных моментах оперы, не делает сентиментальными лирические и ведет всю партию в мягких, нежных тонах... Пение Кремер очень музыкально... кажется интересным и дает право говорить о возможности для Кремер настоящего артистического будущего» [цит. по: 15, с. 146]. Автор заметки в газете «Голос Одессы» происшедшее в Городском театре посчитал скандалом: «...Иза Кремер произвела фурор. Ее успех был неожиданный и колоссальный и тем более его следует подчеркнуть, что одесситы



Иза Кремер в роли Мими (Дж. Пуччини «Богема»)

шли в театр слушать Ансельми, а не Изу Кремер... Сочный, свежий талант вырисовался на фоне нашего городского театра... Она очаровала всех до единого. Каждая ее фраза отличалась филигранной отделкой. Каждый звук шел из глубины души, рассыпался звонким металлом и окутывал какой-то сладкой негой... Иза Кремер — артистка громадного калибра. Ее вчерашний успех граничил с успехом, выпадавшим только на долю мировых знаменитостей: Баттистини, Прево, Арамбуро и других. Для нее дальнейший путь явится беспрерывным триумфом» [цит. по: 15, с. 147].

После «Богемы» последовало приглашение от дирекции Городского Одесского театра войти в труппу. С нового театрального сезона Иза исполняет заглавные партии в оперном репертуаре и за ее успехами, кажется, следит вся Одесса. Премьеры следуют одна за другой — «Иоланта», «Мадам Баттерфляй», «Царская невеста», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», но сама Иза Кремер опере предпочитала оперетту. Как вспоминает в фильме ее дочь Таисия, Изу «смешила» банальность и нелепость оперных постановок, так называемая «вампука»⁽²⁾. Обладательница яркой внешности, жизнерадостная, легкая, пластичная Иза Кремер как блестящая каскадная артистка раскрылась именно в оперетте. В расчете на Изу Кремер антрепренер М.Ф. Багров в ноябре 1912 года поставил в Городском театре «Корневильские колокола». Иза исполнила партию Жермены, в других ролях были заняты ведущие артисты оперной труппы. Рецензент «Одесского обозрения театров» отмечал зрительский и коммерческий успех: «Ах, “Корневильские колокола”, вероятно, никогда не звучали так хорошо как вчера в Городском театре. А у г. Багрова за весь сезон не было такого звона металла в кассе, как вчера... Было весело на сцене! Г-жа Кремер дала образ прелестной Жермены... Была игра, переживания, грусть...» [12]. Не меньший успех имели комические оперы Э. Эспозито «Каморра» (Лида), Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель» (Маша), оперетты С. Джонса «Гейша» (Жульетта), Ж. Оффенбаха «Птички певчие» (Перикола), К. Миллекера «Нищий студент» (Бронислава), Ф. Легара «Идеальная

жена» (Кармен) и «Граф Люксембург» (Жульетта) и другие с участием Изы Кремер.

Гвоздем сезона 1913–14 годов стала постановка в Городском театре М.-И. Кригелем оперетты И. Кальмана «Цыган-премьер». Иза Кремер исполнила роль Шари, ее партнером стал опереточный премьер Митрофан Днепров. Национальную венгерскую песенку с танцами «Ха-ца-ца», исполненную в спектакле дуэтом Кремер-Днепров распевала вся Одесса. Появились сорочки, галстуки и конфеты «Ха-ца-ца» с портретом Изы Кремер на коробке. У самого Днепровы остались самые теплые воспоминания о работе с артисткой: «Как хорошо с ней пелось! Она ведь была тонким и изящным мастером характера, она знала искусство переживания...» [4, с. 111]. Редкие для опереточной примадонны естественность и скромность исполнения отмечало «Одесское обозрение театров»: «В манере держать себя на сцене так много простоты и вместе с тем яркости. Получается вполне живая, естественная фигура, и даже некоторая горячность во всем, что г-жа Кремер проделывает на сцене, здесь вполне уместна: от этого впечатление ярче и цельнее. Следует еще отметить хорошую и выразительную дикцию. Танцует артистка так же хорошо, мягко и не без грации» [14]. Владея в совершенстве голосом (меццо-сопрано), Иза Кремер была, скорее, поющей актрисой, которую более волновал создаваемый образ, чем вокальная партия. Можно предположить, что ее исполнительская манера отличалась хорошим вкусом, была довольно сдержанной, по опереточным меркам — даже строгой.

Одновременно с артистической карьерой Иза Кремер пишет и переводит пьесы. В Одесском театре миниатюр, одним из антрепренеров которого был ее родной брат Минаше Креймер, идут пьесы Р. Бракко «Муж — как все», «Дорожное приключение» в переводе с итальянского Изы Кремер, а также ее собственная пьеса «Он и Она». В Городском театре, по свидетельству Б. Савченко, шло веселое музыкальное представление из современной студенческой жизни «Принцесса Гретль» (в переводе рукописи Гийоне Изы Кремер, музыка Г. Рейнгарда), где артистка сыграла «очередную из мужских ролей, которые удавались ей с не меньшим успехом, нежели женские» [15, с. 158].

Но настоящее призвание и всероссийская слава пришли к артистке, когда она начала исполнять на эстраде лирические и жан-

(2) Премьера знаменитой оперы-пародии столичного театра миниатюр «Кривое зеркало» — «Вампука, невеста африканская» состоялась в 1909 году. В спектакле остроумно обыгрывались оперные штампы, и слово стало нарицательным.

ровые песенки. Б. Савченко считает, что желание выступить с сольными программами возникло у Изы Кремер после гастролей в Одессе «несравненной» Анастасии Вяльцевой в ноябре 1912 года [15, с. 152]. Ссылаясь на одесскую прессу, Б. Савченко установил точную дату — 22 декабря 1912 года Иза Кремер впервые в новом литературно-артистическом клубе исполнила несколько неаполитанских песен под аккомпанемент мандолинистов. «Одесское обозрение театров» отмечало: «Неаполитанские песни, по-видимому, ее конек!.. Она бисировала 4 раза...» [13]. Уже через год дирекция Городского театра после окончания спектаклей вводит дивертисмент, где Иза Кремер выступает с сольной программой. К неаполитанским песням добавляются «уличные песенки Монмартра». Авторство последних установить невозможно. Скорее всего, это вольные переводы с французского незамысловатых стихов, положенные на музыку самой Изой Кремер и аранжированные ее одесским аккомпаниатором — пианистом Аароном Симцисом. Позже в ее репертуаре появятся «музыкальные улыбки» — песенки собственного сочинения.

Жанр интимных песенок (или «песенок настроений»), где артист выступал как автор-исполнитель, а песенки напевались или проговаривались в сопровождении фортепиано, появились на отечественной эстраде в начале 1910-х годов. В тревожное время перед крахом империи эти милые песенки уводили слушателей в мир тонких чувств, божественных страстей, причудливой экзотики. В этом жанре первым получил известность Владимир Александрович Сабинин. Артист оперы и оперетты, обладатель красивого тенора (сохранились грамзаписи), он, сидя за фортепиано вполборота к публике, напевал французские «песенки богемы» — «Мурочка», «Прощай, Люлю» и др. Скорее под влиянием Сабинина, работавшего в Одессе в 1912 году, а не Анастасии Вяльцевой, обратилась к «уличным песенкам Монмартра» Иза Кремер. Родственным жанру «интимных песенок» был другой жанр модернистской эстрады — мелодекламация, которая развивалась и распространялась на эстраде на основе модной декадентской поэзии, исполняемой под салонную фортепианную музыку. В переполненном зале московского Политехнического музея с успехом проходили вечера, где поэт Игорь Северянин исполнял свои «поэзы», полные чувств и переживаний, «красивой жизни» и отжив-

шей старины. «Ананасы в шампанском», «триолеты», «лимузины», «мороженое из сирени» с болезненной остротой обнажали смутные настроения безысходности, тревоги, охватившие все социальные слои. Нет никаких сведений о том, что Иза Кремер слышала «поэзы» Северянина, но ее творчество, бесспорно, было востребовано временем и самым тесным образом связано с поэзией и искусством Серебряного века.

Неожиданный интерес к «интимным песенкам» считался кратковременным, не стоящим внимания. Этим, пожалуй, можно объяснить отсутствие грамзаписей Изы Кремер в России (как и Александра Вертинского). Когда к Изе Кремер в 1916 году пришла всероссийская известность, шла война, и звукозаписывающие фирмы вообще работали вполсилы. Из «интимных песенок» сегодня можно послушать две — «Мадам Лулу» и «Черный Том», записанные в Лондоне на Columbia в 1929–30 годах в сопровождении эстонского пианиста Б.А. Лукка. Остальные сохранились только на бумаге — в нотных сборниках «Песенки Изы Кремер», выходивших в те годы большими тиражами.

В исполнении «Мадам Лулу» и «Черного Тома» слышны полное слияние музыки и текста, мастерское интонирование и фразировка. Несмотря на профессиональную школу академического вокала, безупречное владение голосом, Иза Кремер скорее не поет, а рассказывает свои истории. Ее исполнение отличает культура произношения, даже одесский говорок почти не заметен благодаря отличной дикции.

По сравнению с печальными «ариями» Александра Вертинского, песенки Кремер были веселы, пикантны и порой сентиментальны. Это маленькие новеллы о жизни, о любви, из которых выстраивались эстрадные миниатюры. Каждая песенка, как законченная сценка, построенная по драматургическому принципу — почти всегда есть завязка, кульминация и развязка, превращающие номер в заверченный спектакль, где Иза Кремер — исполнительница и сама себе режиссер.

Героинями часто были женщины с загадочными именами — Мадонна, Мадам Лулу, Мисс Джен, Мадмуазель Нана, Кло, а рядом с этими неземными существами — лорды, князья, негр из Зинзибара, Черный Том, ревнивец Джо, бедные поэты и музыканты и т.д.

Самой популярной из них была песенка «Мадам Лулу» (потом появится еще одна — «Забудь Лулу»). У зрителей образ мадам Лулу,

которую «смешит влюбленный вид» и которая в шезлонге «звонко хохочет», ассоциировался с образом самой артистки — веселой, задорной и жизнерадостной. Песенка начинается:

*Она была бы в музыке «capriccio»,
В скульптуре — статуэтка «ренессанс».
От всех в ней есть какое-то отличие,
Madam Lulu boulevard de France.
Ее изящной тайной окружает
Шуршанья шелка ласковый угар,
Что скрыто им, кто угадает,
Тот знает тайну женских чар⁽³⁾.*

Припев «Мадам Лулу, я вас люблю» подпевали зрители. Сводящая с ума поклонников, богатых и знатных, мадам Лулу тоже была влюблена — в бедного музыканта:

*Не надо ей
Теперь князей,
Когда звучат сердца струны.
Нет ни гроша,
Но хороша
Любовь, когда оба юны.*

Белое, полупрозрачное летящее платье подчеркивало эфемерность героини, ее «фарфоровость», призрачность... Другую песенку — «подслушанную в порту» — Иза исполняла в одеянии парижского апаша — широкие штаны, рубашка с легким шарфом, огромное кепи. Сделав последнюю затяжку воображаемой папиросы, начинала петь:

*Джанетто Марью полюбил,
Красавец Джанаттаччо,
Он целый день за ней ходил
По берегу Аяччио.
А в церкви рядом с ней стоял
Кудрявый черт Петруччио,
Взглянув два раза, руку взял —
Сдалась вмиг Мариучча.*

(3) Тексты песен цитируются по: Савченко Б.А. Эстрада ретро: Юрий Морфесси, Александр Вертинский, Иза Кремер, Петр Лещенко, Вадим Козин, Изабелла Юрьева. М.: Искусство, 1996. С. 137–210.

Всю ночь Джанетто пил да пил:

— Эх, жизнь моя собачья!

А утром в спину нож всадил

Петруччио из Аяччио.

Песенка «Мисс Джен» исполнялась в строгом наряде — узкой юбке, белой блузке, артистка аккуратно подбирала волосы. С таким неконцертным образом контрастировал сюжет — история о мисс Джен, работнице «салона мистрисс Форд», которая пополам с лордом выигрывала в лотерею двуспальную кровать. Низко, по-мужски звучали слова лорда:

*Представьте, мисс Джен, мы взяли
Двуспальную кровать!
Ее разделим мы оба
Навеки, навсегда.
Я буду вам верен до гроба,
О, Джен, скажите мне «да»!*

Продавщица «шикарного большого магазина» в песенке «Модель от Пакена» была одета в яркий наряд парижской гризетки. И тут появлялся «он»:

*Платки у нее покупая,
Записочку он ей дает.
Свиданье ей назначая,
Он думает: «Нет, не придет»...
Вдруг шорох, модель от Пакена
Мелькнула, и юбок волна,
Потом кружева, точно пена,
И вот... И вот... Она!*

Обращение к экзотике, к поэтизации далеких, теплых стран окрашивали песенки «Негр из Зинзибара», «Черный Том» и «Последнее танго». Рассыльный темнокожий юноша влюбляется в красавицу Клару — хозяйку парижского шляпного магазина и увозит ее в родной Занзибар:

*В Занзибар родной
С молодой своей женой
Полетел арабчик мой.*

Занзибар представлен как рай для влюбленных, где «костюм носить мы не должны» и можно целый день заниматься любовью.

Безответная любовь «черного Тома» к «белой леди» стала сюжетом песни «Черный Том», но она имеет кровавую развязку:

*Том был мальчик хоть куда
И служил он в чайном магазине.
Он был черен, как смола,
Разносил покупки по домам в корзине...
Том весь исхудал,
Грустен, мрачен стал —
Леди уезжает.
Как он будет жить?
Как ее забыть?
Он и сам не знает.
Пусть он чернокож,
Он отточит нож,
Ничего не скажет.
Кровь у всех одна — горяча, красна —
Леди он докажет.
Он лежит пластом, черный мальчик Том,
Он рожден в Алжире.
Там смерть не страшна, там любовь сильна,
Всего сильнее в мире!*

«Кинематографичность» песенок, в основе которых лежал готовый мелодраматический сюжет, заметили производители кинолент. Летом 1916 года, когда Иза Кремер гастролировала в Москве, «Театральная газета» анонсировала производство фильмов «Мадам Лулу» и «Черный Том» московской компанией В. Венгерова и В. Гардина⁽⁴⁾ [19]. Производство А.Н. Никитина и кинофабрика А.И. Сибирякова «Медуза» (Одесса) в 1918 году запустили съемки фильма «Черный Том» в ролях с Заикиной и Таргонским. Но фильм не дошел до зрителя, копия не сохранилась. Зато увидел свет другой фильм — «Последнее танго» по песне Изы Кремер, изготовленный тоже в 1918 году на московском кинопредприятии Д.И. Харитонов. Главные роли исполнили Вера Холодная (Кло) и Осип Рунич (Джо).

(4) В следующем номере было объявлено, что планируются съемки «целой серии комедий с участием г-жи Кремер» (Театральная газета. 1916. № 32. С. 14). Видимо, съемки не состоялись.

Во время киносеансов песенка исполнялась в качестве живого аккомпанемента к немой картине:

*В далекой знойной Аргентине,
Где небо южное так сине,
Там женщины, как на картине,
Там Джо влюбился в Кло...
Чуть зажегся свет вечерний,
Она плясала с ним в таверне
Для пьяной и разгульной черни —
Дразнящее танго...*

Песенка рассказывала об аргентинской танцовщице Кло, в которую влюбился богатый английский аристократ во время своего путешествия в Аргентину. Кло бросает своего партнера по танцам и возлюбленного Джо и уплывает с англичанином в Париж, где ведет роскошную жизнь:

*В ночных шикарных ресторанах,
На низких бархатных диванах,
С шампанским в узеньких бокалах
Проводит ночи Кло...*

В роскошном ресторане появляется мстительный Джо и предлагает ей станцевать последнее аргентинское танго. Во время танца Джо «с дьявольской улыбкой» вонзает в горло Кло кинжал.

*В далекой знойной Аргентине,
Где небо южное так сине,
Где женщины поют, как на картине,
Про Джо и Кло поют...
Там знают огненные страсти,
Там все покорны этой власти,
Там часто по дороге к счастью
Любовь и смерть идут...*

Песенка «Последнее танго» была очень популярна и упоминается даже в литературных источниках. Остап Бендер танцует и напевает танго в «Золотом тельце», в романе Набокова «Ада» главный герой англичанин Ван Вин танцует с крымской танцовщицей Ритой, которая поет танго Изы Кремер. Для исполнения Иза Кремер переодевалась в цветастую юбку, в распущенные волосы вставляла красную розу. Такие драматичные сюжеты исполнялись Изой Кремер без надрывов,

цыганских модуляций «под страсть». И даже не с горькой иронией, а с легкой улыбкой, убеждающей зрителей, что все на свете «суета сует».

«Песни настолько же плохи, насколько хорошо их исполнение», — отмечала московская «Театральная газета» в 1916 году [20]. Критиков смущали неуклюжие рифмы, банальные образы, некоторые находили в текстах стилистические ошибки. Судить о поэтическом качестве этих текстов — дело неблагодарное. Они были неразрывны с исполнительницей, музыкой, ее голосом, жестами (скорее, намеками на жест), танцем, костюмом. Сценическое поведение Изы Кремер заметно отличалось от поведения шансонетных певиц, отечественных и зарубежных. Она не выходила на сцену в сногшибательных платьях и шляпках «по последней парижской моде», не увешивалась драгоценностями. Иза Кремер не пользовалась безвкусными разъяснющими жестами шансонетных певиц, превратившимися в штампы:

«Вон там сидит (жест, указывающий на публику),
Сюда глядит (жест, указывающий на декольте),
Красивый собой господин (жест, закручивающий воображаемые усы)
И каждый раз (жест обеими руками в публику)
Не сводит глаз (жест обеими руками, указывающий на декольте)
С меня этот чудный блондин (жест, интимно поднимающий юбочку и сотрясающий бедрами)».

«Простота — лучше воровства» — назвал заметку, посвященную сценической манере Изы Кремер, репортер «Одесского обозрения театров» [цит. по: 15, с. 176–177]. Современники постоянно отмечают простоту и естественность, сдержанную манеру и жизнерадостность, «отличные, грациозные танцы» и «прекрасную, как у заправской комедийной артистки, прозу» [цит. по: 15, с. 161]. Прозорливый критик журнала «Театр и искусство» сравнивает Изу Кремер с Жюдик и пишет, что «г-жа Кремер дает прекрасную имитацию этого своеобразного французского жанра» [22]. Анна Жюдик, выпускница Парижской консерватории, обладательница прекрасного голоса и вокальной школы, прима французской оперетты, виртуозная исполнительница театрализованной шансонетки культивировала в оперетте эстрадную технику *déjà* (технику отстранения). Искусство пения Жюдик по существу представляло собой искусство музыкальной речи. Актриса исключительного комедийного дарования и доведенной до виртуозности легкости в движении, жесте и мимике, равно хорошо играла

и в диалоге, и в пантомиме. Сравнение довольно точное и очень лестное для Изы Кремер.

Остается только добавить, что исполнение песенок и куплетов в водевилях не имело ничего общего с оперным пением. Песенка (и куплет) не пропевалась, а рассказывалась, то есть первостепенное значение придавалось текстовому содержанию или поэтической компоненте. Водевильные законодатели куплетного жанра оказали влияние на исполнительские традиции, первыми привнеся стиль виртуозной интонационной музыкальной декламации во французский шансон.

Современники свидетельствуют, что песенки и исполнение Изы Кремер производили впечатление не только на массовую аудиторию. И. Нежный вспоминает торжественный вечер в Одессе, куда приглашены были все сливки театральной Одессы, а в зале сидели режиссер Н.И. Соболищиков-Самарин, артист С.Л. Кузнецов, А. Вертинский, известная танцовщица Эльза Крюгер, популярные киноактеры В. Холодная и О. Рунич. «Когда артистка спела последнюю музыкальную фразу, никто не шелохнулся, словно боясь нарушить, спугнуть неповторимое очарование. Потом в общей тишине встал со своего места Соболищиков-Самарин, поднялся на сцену, подошел к певице и, опустившись на одно колено, поцеловал край ее платья» [8, с. 70].

«Любимица и чаровница Одессы» в 1916 году выезжает на гастроли в столицы в составе опереточной труппы одесского Городского театра. Контракт одесской концертной дирекции Е.Б. Галантера был подписан с известным театральным предпринимателем И.С. Зоном, антрепренером опереточных театров — «Луна-парк» в Петрограде, московского сада «Эрмитаж», театров в Харькове, Киеве, Ростове-на-Дону. После исполнения одесской труппой оперетт в программу добавлялось концертное отделение, где Иза Кремер исполняла неаполитанские песни и «песенки Монмартра». Певица, довольно популярная на юге, но совершенно незнакомая московской и петроградской публике, встретила в столицах разный прием.

Авторитетный петроградский журнал «Театр и искусство» пристально следил за проходящими гастролями и не скупился на хвалебные слова в адрес артистки. По поводу роли Тилли в оперетте Легара «Наконец одни» рецензент отмечал: «В ее игре — искренний темперамент, голос небольшого сравнительно объема поставлен отлично, отделан,

украшен и, как произведение искусства, кажется более значительным, чем есть на самом деле; в манерах и танцах Изы Кремер приятная свобода и полная отдача себя во власть настроения». По мнению рецензента, «искусство виртуозности, изящного вкуса и теплоты» Иза Кремер обнаружила в монмартрских и неаполитанских песенках. «Фразировка, помимо полной слиянности с текстом и музыкой, поражает своей чеканной ясностью, не переходящей, однако, в неприятную искусственность; вот у кого надо учиться дикции нашим концертным певицам! А вполне литературному и художественному языку и смыслу песенок — позавидовать нашим составителям нелепого набора слов в достаточно избитых, запетых цыганских и русских романсах...» [21]. Создается впечатление, что артистка покорила столичную публику не только исполнением, но и оригинальностью самого жанра, малоизвестного еще широкому зрителю. «Запетые цыганские и русские романсы» не единственный жанр отечественной музыкальной эстрады в то время. На сценах кабаре, театров миниатюр, в ресторанах и синематографах продолжали выступать отечественные и заезжие шансонетки⁽⁵⁾. На волне патриотического подъема большим успехом на эстраде пользуются народные песни и родственные им «песни улицы». Грустные ариетки А. Вертинского и модные мелодекламации считались современниками «гениальными отсебятинами под модерн», далекими от изящных, легких песенок Изы Кремер. Осмыслить новое явление на отечественной эстраде пытаются столичные и московские критики, сравнивая Изу Кремер только со знаменитостями в жанре *disease* — Фабиони, Иветт Жильбер, Бетти Стоян, Фужер, Женьори: «она принесла новое искусство» [18], «это помесь кабаре и оперы, ариетки и куплета» [16], «песенки напоминают о Беранже» [2].

Московская пресса была более сдержана в оценках и «отнеслась к артистке не только холодно, но даже безразлично, почти не заметив ее, а некоторые органы отнесли к ней прямо отрицательно...

В чем же дело? Неужели и тут сказался вековой театральный антагонизм между Москвой и Петроградом?» — задавался вопросом московский печатный орган [10]. В течение всего летнего сезона (с конца апреля по октябрь) одесская оперетта выступала в московском «Эрмитаже», в Зеркальном зале театра Зон. Иза Кремер, как примадонна труппы, исполняла главные партии в опереттах — «Наконец одни» Ф. Легара (Тилли), «Граф Люксембург» Ф. Легара (Жюльетта), «Принцесса долларов» Лео Фалля (Дези Грей), «Цыган-премьер» И. Кальмана (Шари), «Польская кровь» О. Недбала (Елена), «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (Эвридика) и др. В целом, труппа одесского Городского театра была принята московской публикой благосклонно, гастроли имели коммерческий успех. Противоречивые оценки не позволяют однозначно судить об успехе или неуспехе самой Изы Кремер. «У артистки небольшой голосок и мало сценического опыта», — писали «Новости сезона» [9]. «Театральная газета» отмечала, что Изе Кремер «не хватает временами лишь простоты, отчего ее бойкость и задор, может быть вполне естественные, производят иногда впечатление некоторой надуманности и нарочитости» [17].



Хейфец Израэль Моисеевич, муж Изы Кремер

(5) Самая популярная шансонетная песенка тех лет:

Господи боже, Россию спаси!
Сколько сестер развелось на Руси,
В белых перчатках, в ажурных чулках
С красным крестом на груди и руках...

Цит. по: Эстрада. М.—Л., 1928. С. 48.

Отношение критики контрастировало с неожиданным успехом у публики интимных песенок. Некоторые зрители специально приезжали после оперетты, чтобы послушать только концертное отделение. Публика оценила «манеру подачи» интимных песенок, отметила ее и пресса: «Не все ли равно какие песенки, когда их с таким пенящимся задором, с таким тонким плетивом нюансов исполняет молодая актриса... При этом наряду с интимнейшими оттенками самой песенки г-жа Кремер соединяет и известный академизм строгой музыкальной подачи» [16]. Нарекания вызывали только тексты песенок, «отстающие по художественному уровню от музыкальной передачи их». Москвичам было с чем сравнивать. В эти дни в Петровском театре миниатюр пел вернувшийся с фронта Александр Вертинский. За Изю Кремер вступился супруг — Израэль Хейфец. Рецензия в «Новостях сезона», главный смысл которой — «даже на солнце бывают пятна», подписана псевдонимом И. Хейфеца — «Старый театрал» [11].

Покорив интимными песенками Москву и Петроград, Иза Кремер отправилась на гастроли по городам России и дала более 50 концертов в течение зимнего сезона 1916/17 гг. Гастроли небольшой труппы, куда вошли концертмейстер А. Симцис, артист Городского одесского театра А. Жарковский, конферансье и рассказчица М. Марадудина, скрипачка Л. Дэзи, артисты Императорского балета М. Рейзен и Л. Жуков и сама Иза Кремер, организовал московский импресарио С.И. Савельев. Репертуар артистки пополнился «национальными песнями» (напоминающими по стилю цыганские романсы), а также французскими военными песенками в «литературном, изящном переводе» [22].

Февральская революция застала труппу в Воронеже. Единственный концерт состоялся в зимнем Городском театре. Свои впечатления от концерта оставил некто Г.С. Мамоченко, его воспоминания «Театральный Воронеж (1914–1917)» удалось найти в фонде РГАЛИ. «На сцене Иза Кремер — задорная, с весело блестящими черными глазами, милая, молодая, бесхитростно простая, возбужденная, радостная. Она пела низким грудным голосом... Пела она искренне, и это чувствовалось слушателями. Пела потому, что ей поется. И ей было весело, когда песня веселая, и грустно, когда песня печальная. Бисировала она безотказно и пела, пела и пела, потому что ей самой нравилось петь свои маленькие песенки» [6]. Автор отмечает

«исключительный» успех у публики в тот вечер, но упоминает, что Иза Кремер особенно нравилась «новому зрителю, заполнявшему теперь театр». Говоря о «новом зрителе», автор имеет в виду отнюдь не радикально настроенных против монархии граждан. После вступления России в Первую мировую войну от западных границ в другие города хлынул многомиллионный поток беженцев. Песни Изы Кремер согревали «новых зрителей» в эти бурные дни политических катаклизмов, позволяли найти в театре сладостное забвение. Во внутренние районы переселялись евреи, была разрушена черта оседлости, а вместе с ней и традиционный уклад жизни еврейских местечек. Для этой публики Иза включает в программу любимые с детства песни на идиш. Грубоватые еврейские песнопения превращались в обаятельные, полные юмора спектакли, где Иза играла всех персонажей, их характеры и страсти. Народные еврейские песни, которые всегда передавались из уст в уста, впервые были вынесены на концертную эстраду.

Подростковые мечты Изы о революции обернулись ужасающей реальностью. Уже 26 октября 1917 года в Одессу пришло известие о свершившейся большевистской революции в Петрограде, что вызвало панику среди обывателей и агрессивность среди немногочисленных радикалов. У Изы Кремер были другие заботы. В 1917 году в семье Хейфецов родилась дочь Таисия. На какое-то время театральная и концертная жизнь в Одессе замерла, а потом вспыхнула с новой силой. Вместе с отступающей белой армией в Одессу спешно стали прибывать из столиц знаменитости. Центром притяжения стал одесский Дом артиста. На первом этаже, в баре, принадлежащем знаменитому исполнителю романсов Юрию Морфесси, пел Александр Вертинский и ему «демонстративно аплодировала» Иза Кремер. В кабаре на втором этаже выступали Надежда Плевицкая, Юрий Морфесси, Александр Вертинский, молодой Леонид Утесов, В. Сабинин, Настя Полякова, Т. Грузинская и... Иза Кремер. Кабаре посещали оказавшиеся в Одессе артисты Московского Художественного театра О.Л. Книппер-Чехова, В.И. Качалов. В Одессу приехали И. Бунин, Н. Тэффи, А. Аверченко, Ю. Олеша, создатель «Кривого зеркала» А.Р. Кугель, известные антрепренеры Ф.А. Корш и И.С. Зон.

В 1919 году, пока «красавица Одесса» переходила из рук в руки, власть сменялась одна за другой, Иза Кремер выступала в Одесском

театре миниатюр, изредка выезжая на гастроли в Крым и южные города. Тревога в Одессе нарастала, а вместе с ней нарастало ощущение безысходности. В 1920 году в Одессе установился красный террор, город практически опустел. Новая власть сразу показала себя закрытием большинства газет, театров, ресторанов, игорных домов. Тех, кто не успел эмигрировать, обвиняли в «пособничестве контрреволюции», сажали в застенки, расстреливали. Хаосу и насилию в обществе способствовала большевистская агитация, зовущая к немедленному переделу собственности и «расправе над богатеями». Особняк Хейфеца был реквизирован «на нужды революции», семейство выселили на чердак. Израэль Хейфец был арестован. Иза Кремер, оставив дочь Таисию на попечение брата, родителей и няни, успела отбыть в Константинополь. Юрий Морфесси в книге воспоминаний «Жизнь, любовь, сцена» рассказывает о созданном в 1920 году в Константинополе предприятии: «В одном этаже ресторан с концертной программой, в другом этаже гостиные комнаты и библиотека, в третьем карточный клуб... Я был главным директором этого предприятия, а моей главной сотрудницей была Иза Кремер» [7, с. 148]. По свидетельству Морфесси, позже Иза Кремер пела в процветающем загородном ресторане «Стелла», принадлежащем некоему «негру по имени Томас». За год Иза Кремер дала 160 частных и публичных концертов. Турецкий султан лично попросил популярную артистку выступить перед женщинами его гарема и после концерта одарил изумрудной брошью.

Пока Иза пела в Константинополе, ее не покидали мысли о семье. Решение пришло само собой. Весной 1921 года после концерта в гримерке появился неизвестный и предложил вывезти ее родных из Одессы. Артистка сняла с себя брильянтовые серьги и отдала ему вместе с письмом. По воспоминаниям дочери Таисии, когда неизвестный появился у них в доме, семья судорожно начала готовиться к отъезду. Няня доставала камни из ювелирных украшений и зашивала в детский тулуп. Бежали ночью, спрятавшись в повозке с сеном. Несколько месяцев спустя семья воссоединилась в польском городе Сопоте и нашла там временное пристанище.

Шел 1922 год, а Израэль Хейфец все еще оставался в одесской тюрьме. Через друзей, примкнувших к новой власти, Иза Кремер хлопотала об освобождении мужа. Как только Хейфеца выпустили,

он сразу выехал в Париж. Они никогда больше не жили вместе, но Израэль Хейфец до конца жизни сохранял теплые отношения с дочерью и бывшей женой. В мае 1940 года французская столица была оккупирована нацистами, 80-летний Израэль Хейфец погиб в бельгийском концлагере для евреев Бреендонк.

В октябре 1922 года Иза Кремер дала первый сольный концерт в Карнеги-холл (всего их было 6). Концерт был триумфальным. Пресса писала не только о ее удивительном голосе, но и «сочетании красоты, очарования и удивительной личности». Переезжая из города в город, Иза Кремер завоевала особую популярность среди эмигрантов-евреев, которые впервые услышали песни своих родителей в концертном исполнении. В 1926 году Иза Кремер окончательно перебралась через океан. Купив большой дом в Бруклине, Иза перевезла в США всю семью. Ее интересы в артистическом мире представлял известный американский импресарио Сол Юрок. В сопровождении пианиста Л. Розенблюма и виолончелиста М. Букиника Иза Кремер пела на идиш, русском, итальянском, французском, немецком, английском и польском языках, владея этими языками в совершенстве (позже к ним добавится испанский). В Америке ее называли «новой загадкой мировой музыки», «самой одаренной певицей в мире», «светящимся воплощением артистического колдовства». На фирме Brunswick Records она впервые записала на пластинки популярные среди эмигрантов русские романсы — «Очи черные», «Две гитары», «Эй, ямщик, гони-ка к Яру», «Тройка» (1928)⁽⁶⁾.

Эмигрантское жите Изы Кремер состояло из череды концертных туров, которые иногда прерывались наездами в Бруклин, где росла дочь Туся (Таисия). Летом Иза Кремер выступала в Европе, зимой — в США и Канаде. Хотя среди ее поклонников было много евреев, Иза Кремер не хотела, чтобы ее считали «еврейской певицей». Она стремилась стать «интернациональной певицей». Однако в 1932 году артистка согласилась участвовать в мюзикле «Песня гетто», написанном специально Я. Якобсом и А. Ольшевским для еврейского

(6) Единственная видеозапись Изы Кремер, сделанная Vitaphone в 1920-е гг., частично сохранилась. Фрагмент записи можно увидеть [Электронный ресурс] URL: <https://my.mail.ru/inbox/persona2006/video/4870/4874.html>. Дата обращения 02.11.2017.



Иза Кремер с семьей в Нью-Йорке. Слева направо: брат Минаше, дочь Таисия, мать Анна Креймер, Иза Кремер, отец Яков Креймер

В середине 1930-х годов рождающийся в Европе нацизм и антисемитизм сделали невозможными гастроли еврейских актеров и певцов. Популярность Изы Кремер открыла ей дорогу на третий континент. Беженцы из Европы, поселившиеся в Южной Америке, предложили концертный тур по Бразилии и Аргентине. В 1934 году Иза Кремер познакомилась с психиатром, доктором Грегорио Берманном, польским эмигрантом еврейского происхождения. Когда в 1940 году дочь Таисия Хейфец вышла замуж в США, Иза Кремер переехала в Аргентину к доктору Берманну. Супруги проживали в городе Кордоба. Хотя брак не был оформлен официально, Иза Кремер к своей фамилии добавила вторую фамилию — Берманн. Она знала, что годы ее триумфа уже позади (последний концерт в Карнеги-холл был дан в 1944 году), но в Южной Америке публика была ей искренне преданна.

Печальные вести из Европы приходили регулярно, за годы Второй мировой Иза Кремер потеряла почти всех еврейских друзей. Вместе с ними исчез целый мир — мир идиш, еврейских местечек, еврейской

культуры. В 1948 году Иза Кремер поехала с концертами в Израиль и пела на идиш людям, которые старались обрести там родной дом. В 1951 году она дала последние концерты в Лондоне и Париже.

Доктор Берманн, социалист и пацифист, стал одним из лидеров движения сопротивления во времена диктатуры Перона. Супругов преследовали, Иза Кремер была отлучена от крупных концертных залов. Но она нашла утешение и работу в обществе аргентино-советской дружбы, мечтала поехать на родину.

В начале 1956 году врач в Буэнос-Айресе диагностировал у Изы Кремер рак. По иронии судьбы она умерла «под знойным небом Аргентины», 7 июля 1956 года. Берманн передал собранные ею песни еврейскому историческому обществу в Буэнос-Айресе. В 1956 году в Кордобе не было еврейских кладбищ, и Иза Кремер была похоронена на кладбище для не католиков. Надгробный камень не сохранился, место захоронения Изы Кремер осталось неизвестным.

Список литературы:

- 1 Амфитеатров А.В. Маски Мельпомены: ответ начинающему актеру. М.: ЛИБРОКОМ, 2011.
- 2 Н. Вильде. Легкая муза // Театральная газета. 1916. № 27. С. 9.
- 3 Вся Россия. Адрес-календарь Российской Империи. СПб.: А.С. Суворин, 1902.
- 4 Днепров М.И. Полвека в оперетте. М.: Искусство, 1961.
- 5 Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М.: Вагриус, 2000.
- 6 Мамоченко Г.С. Театральный Воронеж (1914–1917). Воспоминания // РГАЛИ. Фонд 1337. Описание 4. Ед. хр. 24. С. 239–240.
- 7 Юрий Морфесси. Жизнь. Любовь. Сцена. Воспоминания русского баяна. Париж: Старина, 1931.
- 8 Нежный И.В. Былое перед глазами. М.: ВТО, 1963.
- 9 Новости сезона. 1916. № 3227. С. 6.
- 10 Новости сезона. 1916. № 3229. С. 7.
- 11 Новости сезона. 1916. № 3239. С. 7.
- 12 Одесское обозрение театров. 1912. № 163–4. С. 6.
- 13 Одесское обозрение театров. 1912. № 203. С. 6.
- 14 Одесское обозрение театров. Одесса. 1913. № 467–8. С. 17.
- 15 Савченко Б.А. Эстрада ретро: Юрий Морфесси, Александр Вертинский, Иза Кремер, Петр Лещенко, Вадим Козин, Изабелла Юрьева. М.: Искусство, 1996.
- 16 Театральная газета. 1916. № 19. С. 6.
- 17 Театральная газета. 1916. № 20. С. 5.
- 18 Театральная газета. 1916. № 26. С. 16.
- 19 Театральная газета. 1916. № 31. С. 16.
- 20 Театральная газета. 1916. № 50. С. 14.
- 21 Театр и искусство. 1916. № 16. С. 320.
- 22 Театр и искусство. 1916. № 40. С. 800–801.
- 23 Уварова Е.Д. Александр Вертинский // Мастера эстрады. М.: АСТ– ПРЕСС КНИГА, 2003.

Ключевые слова: рок-фестиваль, рок-музыка, «Нашествие», «Пустые холмы», опен-эйр, музыкальный формат, рок-клуб.

Савицкая Елена Александровна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
helen@inrock.ru

Key words: rock festival, rock music, "Nashествие", "Empty Hills", open air, musical format, rock club.

Savitskaya Elena A.
PhD in Art Science, Senior researcher,
The State Institute for Art Studies, Moscow
helen@inrock.ru

SAVITSKAYA ELENA A.

Russian Rock Festivals of the 2000–2010's

The article is dedicated to the rock festivals in Russia in the 2000–2010's. The main trends in their development are considered, differentiation of Russian rock festivals is being done according to the forms of arrangement, audiences, venues, genres and styles, commercial status. The place of rock festivals in the structure of interests of the modern Russian listeners is determined.

САВИЦКАЯ Е. А.

Российские рок-фестивали 2000–2010-х годов

Статья посвящена отечественным рок-фестивалям 2000–2010-х годов. Рассматриваются основные тенденции в их развитии, проводится разграничение российских рок-фестивалей по формам проведения, аудиториям, площадкам, жанрово-стилевой направленности и коммерческому статусу. Определяется место рок-фестивалей в структуре интересов современных российских рок-слушателей.

Тема отечественных рок-фестивалей, начатая в первом сборнике «Эстрада сегодня и вчера» статьей Виктории Кузьминой «Рок-фестивали в СССР и России: от 1960-х к 2000-м» [3], а также некоторых работах автора [5], остается актуальной и сегодня. За последние годы в российском фестивальном движении произошли существенные изменения. С одной стороны, уходит в прошлое так ярко проявившаяся в 2000-е годы идея некоммерческих опен-эйров (фестивалей на открытом воздухе, чаще всего за городом); все меньше проводится мероприятий бесплатно-неформатных, свободно-творческих, в которых нет границ — прямых, в виде барьеров, и воображаемых — между артистом и зрителем. С другой стороны, укрепляют позиции большие коммерческие рок-форумы, которые вполне в духе времени идеологизируются и даже милитаризируются. Новой тенденцией становятся развернувшиеся в последнее время проекты по «очеловечиванию» городской среды — прежде всего мегаполисов. Они подразумевают различные уличные праздники (новогодние и рождественские концерты, фестивали варенья, мороженого и т.д.), где есть место и выступлениям рок-артистов. Обращает на себя внимание количественный рост небольших клубно-концертных событий. Ежедневно на площадках столиц и крупных региональных центров проводятся разного рода мини-фесты, каждый со своим названием-«брендом», концепцией, идеей.

Не всегда эти изменения видны «вооруженным взглядом», ведь значительная часть рок-движения находится вне сферы освещения официальных источников информации, телевидения, многотиражных СМИ. В то же время, все больше внимания рок-фестивалям уделяет русскоязычный сегмент интернета. Появление таких порталов, как

allfest.ru, myfests.ru и других ресурсов, объединяющих информацию о российских и зарубежных музыкальных фестивалях, говорит о большой востребованности данной формы концертной жизни. Фестиваль как вид коммуникации между артистами, публикой и (что немаловажно) промоутерами, организаторами мероприятий не теряет актуальности. Однако прежде чем размышлять о новых векторах в развитии российского фестивального движения, стоит немного поговорить о том, что же вообще такое — рок-фестиваль.

РОК-ФЕСТИВАЛИ КАК СИМВОЛ СВОБОДЫ

Что такое рок-фестиваль? Только ли это музыка, выступления нескольких групп, большая (или не очень) сцена и громкий звук? Безусловно, нет. Недостаточно просто позвать пять-шесть команд, чтобы получить настоящий рок-фестиваль. Обязательно нужна объединяющая идея, собирающая воедино публику и слушателей — это может быть и эстетически-стилевой замысел (фестиваль фолка, панка, металла, британского рока, дарк-кабаре), и социально-политические лозунги («Рок за все хорошее против всего плохого»), и продвижение бренда, и различные формы активности для зрителей. Общение, атмосфера, антураж, внесценическая деятельность, пожалуй, иногда бывают даже важнее, чем само музыкальное исполнение. Но и качество играющих на сцене групп, их сочетание, взаимодействие не менее существенно.

Исследователями замечено, что в молодежной культуре очень важна ориентация на хэппенинг, сотворчество зрителей. «Не только рок-концерты, театральные представления, но и выставки изобразительного искусства подразумевают активное участие воспринимающих. Это своего рода игра, в которой моделируются не только взаимоотношения “творец — зритель”, но и ситуация социального взаимодействия», — отмечает социолог И. Кузьмина [4, с. 10]. Отметим, что эти разные стороны художественного творчества — музыка, театр, изобразительное искусство и многие другие — как раз и сочетаются в такой форме творческой репрезентации, как рок-фестиваль.

Однако теоретические основы того, что же такое рок-фестиваль с различных — художественной, эстетической, социальной, коммуникативной, культурологической — точек зрения, пока только разрабатываются. Поэтому автор данной работы опирается во многом

на свои эмпирические наблюдения, благо ему удалось побывать на многих рок-фестивалях в разных качествах: и слушателя, и организатора, и музыканта.

В России фестивальное движение представлено уже несколькими поколениями музыкантов, организаторов и слушателей. Период становления и развития рок-фестивалей с 1970-х по первую половину 2000-х годов подробно описан в упомянутой статье Виктории Кузьминой [3], поэтому скажем о нем лишь несколько слов. Первые песенно-инструментальные «смотри-конкурсы» проходили под патронажем комсомольских организаций или местных органов культуры в республиках Прибалтики уже в 1970-е годы⁽¹⁾. Подобные мероприятия проводились и в крупных городах центральной России (Москва, подмосковная Черноголовка, Ленинград, Свердловск), зачастую как смотри студенческой песни при ВУЗах или танцевальные вечера, а на деле представляя собой закамуфлированные рок-фестивали. Поворотным пунктом стал один из первых официальных советских рок-фестивалей «Весенние ритмы. Тбилиси-80». После него последовало затишье «позднего застоя», исключением из которого были только фестивали Ленинградского рок-клуба. Новую, теперь уже «разрешенную» (и тем более яркую) активность фестивальное движение в СССР набирает с началом перестройки [см. об этом: 6].

Имея много общих черт, с одной стороны, с Грушинским фестивалем⁽²⁾, а с другой — безусловно ориентируясь на опыт западных «предков» конца 1960-х годов в лице знаменитых Вудстока и Monterey Pop Festival⁽³⁾, рок-фестивальное движение в России приобрело самостоятельные формы к середине 80-х годов. Пройдя период повышенного интереса к самому явлению рок-музыки под соусом идеологизации (вторая половина 80-х — 90-е годы), в 2000-е

рок-фестивали стали тем, чем они должны быть — музыкально-социальными мероприятиями «по интересам».

Что же касается заявленного в названии этого параграфа термина «свобода», то ее, как известно, каждый понимает по-своему. В отношении рок-фестивалей это может быть и свобода слушать любимую музыку (в том числе западную) в живом исполнении, играть «запрещенные» когда-то песни, объединяться с себе подобными в массовом экстазе, пусть и под неусыпной охраной стражей порядка. А может быть, и, напротив, свобода уходить в леса, разводить костры и видеть ночное небо; свобода от условностей и законов внешнего мира, и, опять же, свобода объединяться с себе подобными, пусть их и будет 10 человек. В рок-фестивале имеет значение все: и музыка, и взаимодействие между музыкантами и зрителями, и окружающая природа (если речь идет об опен-эйре), и все сопутствующие удовольствия. Попадая в креативное пространство фестиваля, зритель становится сотворцом. Он не в меньшей степени, чем музыкант, подвергается карнавализации (воспользуемся термином М. Бахтина), забывая условности общественной жизни, сбрасывая городскую «униформу» и облачаясь в заранее продуманные костюмы, а иногда и устраивая «альтернативные» концерты где-нибудь у костра или под деревом. И даже дорога на фестиваль может стать приключением не меньшим, чем само мероприятие.

Именно разнообразие форм делает рок-фестиваль столь живучим способом проведения досуга, но гарантия выживания самих фестивалей — в нахождении баланса между «массовостью» и особостью, интересом не «для всех», а скорее для «тех, кто».

РОК-ФЕСТИВАЛИ СЕГОДНЯ

Примерно с середины 2000-х годов наблюдается довольно четкое разграничение российских рок-фестивалей по формам проведения, аудиториям, площадкам, жанрово-стилевой направленности и коммерческому статусу. Можно предложить следующие типологические уровни:

- опен-эйры (проходящие под открытым небом) и «зальные» (клубные) фестивали;
- столичные и региональные;

(1) Liepājas dzintars («Янтарь Лиепая»), проходивший с 1964 года в городе Лиепая, Латвия; Республиканский фестиваль политической песни студентов Латвийской ССР (1976, 1977), «Таллинские песни молодежи» (1976, 1977), «Дни музыки» в Тарту (Эстония) и др.

(2) Всероссийский фестиваль авторской песни имени Валерия Грушина, который регулярно с 1968 года проводится на открытой площадке под Самарой.

(3) Эти фестивали в сознании отечественной публики стали поистине легендарными даже в отсутствие в то время достоверных источников информации.

- коммерческие и некоммерческие;
- мульти- и моностилевые;
- чисто музыкальные и мультиформатные;
- ориентированные целиком на российских артистов, смешанные по составу, полностью состоящие из зарубежных артистов.

Конечно, тут сложно провести четкие границы, ведь все часто смешивается: стадионные концерты могут быть и на открытом воздухе (СК «Лужники»), и в крытом помещении (СК «Олимпийский»), а наличие платы за вход, иногда чисто символической, не всегда означает окупаемость и тем более прибыль. В самом общем плане современные российские рок-фестивали можно подразделить на следующие группы:

1. Крупные коммерческие фестивали (организуемые профессиональными концертными агентствами, известными фирмами-брендами): «Нашествие», «Максидром», Ahmad Tea Music Festival, «Пикник “Афиши”», Park Life, Alfa Future People и др. Это могут быть как однодневные фестивали в парке или на стадионе, так и многодневные опен-эйры за городом. По составу исполнителей подразделяются на чисто российские, смешанные (с зарубежными хедлайнерами), прозападные.
2. «Полукоммерческие», региональные: «Доброфест» (Ярославль), «Беломор-Буги» (Архангельск), Rock-Line (Пермь), «Окна открой» (Петербург), «Калининград In Rock» (Калининград), «Рок над Волгой» (Самара), «Чернозем» (Тамбов) и др.
3. Некоммерческие фестивали, которые исповедуют утопическую идею объединения свободного творчества, не обремененного товарно-денежными отношениями. К числу некоммерческих можно отнести опен-эйры «Пустые холмы», «Быть добру!», «Троица», «Космофест», «Метафест», «Платформа», «Купала на Рожайке», «Ротонда» и др.
4. Моностилевые — джаз-, фолк-, метал-, прог-, построк и прочие направленные на какой-то один музыкальный стиль фестивали. Существуют и фестивали, ориентированные на исполнителей на каком-либо инструменте — Harpfest, Bazz Day, Guitar Player Party и др.
5. Средние и мелкие клубные фестивали, многие из которых являются «серийными» (т.е. проходят неоднократно в течение года).

«НАШЕСТВИЕ» И ДРУГИЕ «БРЕНДОВЫЕ» ФЕСТИВАЛИ

Крупные и хорошо известные фестивали «Нашествие» и «Максидром» относятся к числу так называемых «радиофестивалей» — то есть фестивалей, организуемых радиостанциями и другими медиа-структурами, приглашающими только группы определенных стилей (в соответствии с «форматом» станции).

«Нашествие» — один из крупнейших российских рок-фестивалей на открытом воздухе и первый многодневный отечественный рок-опен-эйр. Его история неразрывно связана с основным организатором — радиостанцией «Наше Радио», которая небезосновательно считается создательницей «форматного» рок-звучания в нашей стране. Станция вещает «русский рок» (не путать с российским роком или роком на русском языке): так называют сложившееся в отечественной музыке в конце 1980-х — начале 1990-х годов направление, характеризующееся простотой звучания, доходчивостью текстов и песенных структур, своеобразной манерой вокального интонирования⁽⁴⁾. Не вдаваясь в оценочную сторону, отметим, что влияние этой радиостанции на формирование вкусовых предпочтений как аудитории, так и самих музыкантов действительно огромно. Наличие «громких имен» из числа старой гвардии отечественного рока и молодого поколения музыкантов (воспитанных, в том числе, «Нашим Радио») гарантирует пристальное внимание аудитории и многотысячные толпы поклонников на фестивале «Нашествие».

Фестиваль является коммерческим мероприятием со строгой системой билетного и личного контроля, проводится на охраняемой территории под неусыпным оком сотрудников полиции и специальных служб. Впервые фестиваль состоялся в 1999 году в честь первой годовщины «Нашего Радио». После тесного ДК им. Горбунова мероприятие перенесли на открытый воздух — несколько лет подряд оно проходило на ипподроме подмосковного города Раменское. Затем

(4) К ярким представителям русского рока можно отнести группы «Машина времени», «ДДТ», «Чайф», «Бригада С» и «Неприкасаемые», их представителей более молодого поколения — «Ночные снайперы», «Смысловые галлюцинации» и др. Русский рок распространен и за пределами России, например, в Белоруссии и Украине.

и ипподром стал мал, и в 2004–2008 годах фестиваль проводился в поселке Эммаус под Тверью (за исключением 2006-го года, когда «Нашествие» прошло в Рязанской области; и 2007-го, когда фестиваль не проводился из-за организационных сложностей). Количество посетителей составляло около 50 тысяч человек, в распоряжении которых было уже три сцены. В 2009 году «Нашествие» переехало в другую точку Тверской области — поселок Большое Завидово, на территорию в три раза больше предыдущей. Масштаб фестиваля, судя по данным различных источников [11, 12], составил в последние годы от 150 до 200 тысяч человек. На поле был оборудован специальный дренаж, что позволило посетителям чувствовать себя комфортно даже во время сильных осадков. Отметим, однако, по опыту личного посещения в 2017 году, что это нововведение себя несколько не оправдало — мелкие постоянные дожди превратили поле в вязкое болото, по которому с трудом перемещались посетители: без резиновых сапог и плащей на поле делать было нечего. Справедливости ради следует сказать, что на работу сцен и служб природный катаклизм никак не повлиял — вся музыкальная программа шла строго по графику. Впрочем, природные условия — это то, над чем не властен ни один организатор: отправляясь на природу, пусть даже в хорошо оборудованные места, зритель берет на себя страхи и риски такого времяпрепровождения.

Куда большей проблемой выглядит абсолютная «форматность» сет-листа, в котором год за годом фигурируют одни и те же хедлайнеры: Гарик Сукачев и «Бригада С» (в 2017 году, впрочем, отсутствовали, несмотря на заявленность в программе), «Алиса», «ДДТ», «Чайф», «Пилот», «Кипелов», «Ляпис Трубецкой» (до распада группы), «Король и Шут», «Сплин», «Ночные снайперы» и другие хорошо известные представители русского рока. В этом отчетливо отражаются как «форматообразующие» тенденции в деятельности радиостанции, так и консервативность публики. Но, как и на любом крупном фестивале, предсказуемость состава участников компенсируется масштабностью выступлений: хедлайнеры готовят специальные шоу, выходят на сцену с хором и симфоническим оркестром, устраивают театрализованные постановки, флэшмобы для фанатов и т.д.

Попытки разнообразить стандартный состав участников неоднократно предпринимались: с 2005 года, помимо главной сцены,

устраиваются одна или две «молодежных», где выступают не столь известные исполнители в более широком стилевом диапазоне от ска и панка до электроники и хард-н-хэви (в 2017 году это была сцена «Нашествие 2.0»). Тем не менее среди участников сложно найти представителей фолково-акустических, экспериментальных, авангардных, экстремальных направлений. Молодые команды в поисках аудитории так или иначе подстраиваются под сложившиеся шаблоны звучания.

Обращает на себя внимание активно проявляющаяся с 2013 года тенденция к милитаризации фестиваля. Праздничный салют, показательное выступление пилотажной группы «Соколы России» под звуки военного оркестра, прыжки с парашютами, выставка военной техники и мастер-классы по выживанию в условиях дикой природы проходят в рамках патриотической акции, организуемой Минобороны. Это вызывает разную реакцию как публики, так и музыкантов. Так, Андрей Макаревич («Машина времени») в 2015 году отказался выступать на «Нашествии», мотивируя свою позицию тем, что рок-фестиваль и милитаризм — вещи несовместимые [12]. Многие зрители с интересом посещают выставку военной техники (находящуюся на отдельной площадке) и участвуют в различных мероприятиях, что, безусловно, является делом добровольным. Салют в 2017 году состоялся после выступления хедлайнеров фестиваля — антивоенноориентированной группы «ДДТ» — и стал, как представляется, отнюдь не символом милитаризации, а напротив, мира, доброты и человечности.

При этом стоит отметить расширение жанровой палитры фестиваля за счет театральной и танцевальной площадок, художественных выставок, кинозоны, настольных игр, рыцарских турниров, лекций о рок-культуре и даже фестивального ЗАГСа, где в 2016 году зарегистрировали отношения 576 пар (правда, в 2017-м из-за погодных условий все эти активности были ограничены). Таким образом, «Нашествие» становится чем-то вроде центра патриотического воспитания и одновременно молодежно-семейного досуга для людей в возрасте 20–30 лет, среди которых много студентов, менеджеров, офисных работников, представителей технической интеллигенции. Можно строить теории о том, что общество и происходящие в нем события провоцируют развитие музыкального искусства в ту или

иную сторону, или о том, как музыка помогает нам выжить в сложные времена. Но факт остается фактом: «Нашествие» остается крупнейшим российским рок-опен-эйром, весьма качественным в своем направлении.

Большинство других брендовых фестивалей, как правило, проводятся в черте города — на стадионах, в парках, на открытых площадках. Фестиваль «Максидром» (радио Maximum) прошел в 2016 году впервые после трехлетнего перерыва на новом московском стадионе «Открытие Арена» и поразил 43-тысячную толпу зрителей выступлением немецкой группы Rammstein, представившей грандиозное пиротехническое шоу. Перед ними сыграла британская группа Editors, а также ряд отечественных артистов. Фестиваль Ahmad Tea Music Festival, спонсируемый известной маркой английского чая, представляет наиболее актуальные группы современной британской рок-сцены: в 2015 году хедлайнерами стали воссоединившиеся герои «поколения 2000-х» The Libertines, в 2016 году на площадке у ЦДХ выступила известная рок-дива Пи Джей Харви. В 2018 году, несмотря на политические сложности, фестиваль заявлен и вновь предлагает интересную программу.

Фестиваль «Пикник “Афиши”» проводится популярным московским журналом о столичной культурной жизни с 2005 года и по сей день, несмотря на то что «Афиша» как печатное издание в 2015 году прекратила свое существование. Фестиваль проходит в музее-заповеднике «Коломенское», вписываясь в его естественные ландшафты, и представляет публике самое актуальное, модное, необычное и интересное в отечественном и зарубежном роке, по мнению редакторов издания. В разные годы на главной сцене выступали Blur, Suede, Jamiroquai, Кортни Лав, Pet Shop Boys, Земфира и др. Множество площадок поменьше представляют интересных, хотя порой и малоизвестных отечественных артистов. Помимо музыкальных сцен, на фестивале много разного рода «активностей» — фуд-корт (фестиваль еды), различные игры, мастер-классы, рекламные акции. Фестиваль Park Live — единственный, не представляющий какой-либо бренд — крупный стадионный однодневный фестиваль, с 2013 года привозящий самых «громких» звезд зарубежного альтернативного рока: Red Hot Chili Peppers (2016), System of a Down (2017) и др.

«ПУСТЫЕ ХОЛМЫ»...

Где-то на другом полюсе от «Нашествия» и прочих брендовых фестивалей — некоммерческие фестивали с бесплатным входом, проходящие без поддержки крупных спонсоров и госструктур, вдали от городского шума и суеты. Деятельность организаторов направлена не на извлечение коммерческой выгоды, а в первую очередь на решение художественно-коммуникативных задач. Один из крупнейших некоммерческих опен-эйров — «Пустые холмы», проходивший в близких к Москве регионах с 2003 по 2011 годы.

Пожалуй, наиболее значимым предшественником «Холмов» стал уже упоминавшийся Грушинский фестиваль авторской песни. На фестивале под Самарой до сих пор собирается многотысячная аудитория, объединенная любовью к авторской песне и сплавляемая духом свободы и независимости. Выход за пределы «официальной» городской среды, жизнь (пусть и несколько дней) на природе, среди озер и лесов, возможность неформального общения становится дополнительным привлекательным фактором для участников и слушателей. Вход на «Грушинку» всегда был бесплатным, как и проживание в палаточном лагере, а по итогам выступлений на основных сценах авторитетное жюри выбирало лауреатов. С годами Грушинский фестиваль, несмотря на сохраняющуюся бесплатность для посетителей, стал крупным коммерческим мероприятием, поддерживаемым многими известными брендами. Раскол, произошедший в оргкомитете несколько лет назад, не изменил доброго отношения публики к фестивалю.

Впрочем, организаторы «Холмов» утверждают, что не ориентировались напрямую на модель «Грушинки» (в которой важную роль играет также конкурсно-соревновательный момент: прослушивания, награждения лауреатов и т.д.). Ориентирами для «холмовцев» стали скорее зарубежные многожанровые фестивали вроде венгерского Sziget, калифорнийского Coachella Valley Music and Arts Festival (не смотря на их умеренно коммерческую направленность), хотя и влияние отечественных бард-слетов отрицать нельзя.

Фестиваль «Пустые холмы», изначально задумывавшийся как небольшое выездное мероприятие «для своих», за годы развития вырос в огромную инфраструктуру, готовую принять и обеспечить

творческий досуг десятков тысяч посетителей. Если на первый фестиваль в 2003 году приехало всего лишь 300 человек, то в 2008 году, по данным организаторов, на огромной природной территории собралось до 45 тыс. зрителей. В чистом поле вырастали сцены, палаточные лагеря, арт-объекты, точки общепита, через реку перекидывался обязательный мост, обстраивались автостоянка, пункты сбора мусора, медпункт, охрана, штаб мероприятия. Наиболее сложная работа проводилась задолго до самого фестиваля: выбор места, согласование проведения мероприятия с администрацией района и области (в основном это была Калужская область, один раз — Смоленская), соблюдение требований МЧС, МВД, пожарной охраны и других ведомств.

Вход на фестиваль решено было делать бесплатным: никаких билетов, заборов, контролей и пропускных пунктов (за исключением условных «порталов» с надписями типа «Добро пожаловать домой!» и волонтерских постов на автостоянке). Фестивалю удавалось существовать за счет частных вложений и торговли, однако об окупаемости речь не шла. Все участники, включая организаторов и артистов, работали на добровольных началах. Сотни «народных микроспонсоров» (кто-то вкладывался деньгами, материалами, кто-то был волонтером-строителем, дизайнером, координатором сцен) давали мероприятию возможность выживать и помогали всем участникам почувствовать причастность к общему делу.

Концепция фестиваля складывалась под влиянием идей свободного творчества, волонтерства и экологичности. ««Пустые холмы» — это сообщество людей, объединенных любовью к неформатному искусству во всех его проявлениях, это также открытый некоммерческий проект, в реализации которого может принять участие любой желающий... Миссия фестиваля — формирование позитивного мировоззрения и самоощущения членов открытого сообщества», — гласит манифест на сайте фестиваля [9].

Одной из важнейших задач провозглашалось создание культурной среды для артистов, не вписывающихся в рамки уже упоминавшегося «формата». Если поначалу на фестивале выступали в основном музыканты-друзья, то с ростом популярности мероприятия пришлось перейти к «открытой» системе приема заявок (в последние годы — через сайт). Со стороны самих исполнителей фестиваль

«Пустые холмы» пользовался повышенным интересом, несмотря на «безвозмездность» и необходимость выступать в полевых условиях — привлекала возможность отыграть перед большой аудиторией и, конечно, сама атмосфера свободы и понимания. Каждый год специальная комиссия, состоящая из организаторов, кураторов сцен и журналистов, задолго до фестиваля начинала выстраивать музыкальную программу. В последние годы количество заявок доходило до тысячи; каждая отслушивалась экспертами и получала свой балл. Впрочем, были и некоторые признанные «герои» «Пустых холмов»: это известные рок-андеграундные артисты Умка (Анна Герасимова), Силя (Сергей Селюнин), Рома В.П.Р., этногруппа «Элефант», автор «холмовского» гимна «Не стоим на мосту» Илья Небослов и другие. В стилевом плане особо приветствовались фолк-рок, бард-рок, блюз, регги, даб, фанк, джаз, авангард; позже они дополнились прогрессив-роком, хард-роком, металлом и всевозможными «неквалифицируемыми ветвями» рок-музыки. Популярность коллектива не являлась решающим фактором; наоборот, эксперты считали удачей «открыть» для слушателя что-то неизвестное и интересное.

Ландшафт «Пустых холмов» всегда поражал необычными и с любовью выполненными арт-объектами (башни, порталы-входы, мосты и прочие большие и малые архитектурные формы), оформлением сцен, кафе и даже подсобных помещений. С самого прибытия посетитель чувствовал себя как бы в инореальности, некоей сказочной «территории свободы», и в то же время ощущал себя как дома. Природное пространство любовно «очеловечивалось» с помощью освещения (фонарики, световые гирлянды), украшений, уютных местечек для отдыха. Визуально-эстетическая сторона подчинялась общему замыслу: так, в 2007 году в качестве объединяющей была избрана «цветовая» идея («красная», «желтая» и «зеленая» сцены), в 2008 году основой концепции стали четыре стихии (сцены «Земля», «Огонь», «Воздух», «Вода»), в 2009-м — солнечная система: 15 (!) сцен и исполнительских площадок были названы именами планет и прочих космических объектов. В 2010 году главной темой выступили сказки и мультфильмы (сцены «Крокодил и солнце», «Страна чудес», «Волшебник Изумрудного города», «Жареный петух» и др.), в 2011-м — дом и «все, что в нем» (сцены «Осторожно, ступеньки!»),

«Кухня», «Спальня», «Веранда», «Чердак»). Отдельные площадки предоставлялись для анимации (ночные показы мультфильмов), театральных представлений, различных эзотерических практик, хэнд-мейда, мастер-классов и т.д. Разрасталась география фестиваля — от ближнего до дальнего зарубежья (Украина, Белоруссия, Финляндия, Польша, Исландия и даже США).

Одним из самых непредсказуемых и важных факторов в проведении фестивалей на открытом воздухе, как уже говорилось, являются погодные условия. Переломным в развитии «Пустых холмов» стал 2009 год, когда в ходе подготовки случился настоящий природный катаклизм. Две недели перед фестивалем и во время него шли ливни и грозы, превратившие почву в грязевое болото. Все подъезды к территории были размыты; в «болоте» вязли легковушки, автобусы и даже трактор «Беларус». Многие музыканты и зрители на фестиваль просто не доехали, а те, кто все-таки попал на место, испытывали большие сложности — мягко говоря, они находились в эпицентре постоянно действующего грязевого фонтана. Кто-то не был готов к таким испытаниям, не имея нужной экипировки и опыта «выживания» в экстремальных условиях; кто-то испытывал совершеннейший восторг от разгула стихии, разоблачаясь в буквальном смысле слова... Как назло, именно в этот год концепция фестиваля была задумана особенно масштабно, а территория отличалась поистине гигантским размахом, еще больше затруднявшим перемещение между сценами и взаимодействие служб. Тем не менее почти все сцены удалось запустить, и основная художественная программа была выполнена. В памяти всех участников этот фестиваль остался под названием «Грязевые холмы».

Два следующих фестиваля прошли относительно успешно, однако в 2011 году деятельность крупнейшего неформального опен-эйра «Пустые холмы» решено было прекратить. Среди причин: сложность взаимоотношений с органами власти, невозможность контролировать разросшуюся инфраструктуру, отсутствие объединяющей идеи и разногласия в оргкомитете. Вместе с «Холмами» завершилась и определенная эпоха в развитии фестивального движения в России. Тем не менее «Пустые холмы» породили несколько «дочерних» фестивалей, в деятельности которых «холмовские» идеи независимости и свободного творчества продолжают и сегодня.

...И ДРУГИЕ НЕКОММЕРЧЕСКИЕ ОПЕН-ЭЙРЫ

Один из таких фестивалей — «Быть добру!», впервые организованный несколькими участниками «холмовской» команды в сентябре 2011 года как своеобразное afterparty («поствечеринка») для волонтеров и музыкантов «Пустых холмов». Идея делать фестиваль как мероприятие «для своих» понравилась, но хотелось чего-то большего: «развивать музыкальную культуру, привозить и показывать людям прекрасных и неведомых доселе исполнителей» [8]. В следующем году фестиваль прошел в конце июня, а в 2014-м переехал на даты, в которые обычно проводились «Холмы» (дни вокруг первого летнего праздника — 12 июня). Тем самым выявилась очевидная преемственность с «родительским» мероприятием — на тот момент уже «замороженным» проектом «Пустые холмы». В 2017 году фестиваль не проводился.

Фестиваль «Быть добру!» декларировал практически те же принципы, что и «Холмы»: бесплатный вход (и отсутствие гонораров для всех участников), волонтерство, свободное творчество. Но к этому добавился еще один важный пункт — на фестивале была полностью запрещена продажа алкоголя. Это делало окупаемость фестиваля еще более затруднительной, но в значительно большей степени продвигало идею здорового образа жизни, которой в настоящее время уделяется столь большое внимание. «Быть добру» менее масштабен, обычно здесь устанавливались две основных сцены и пара акустических площадок; тем не менее на фестивале выступали до ста групп. Критериями при отборе исполнителей служили «искренность», «непопсовость», открытость, свежесть художественного высказывания. При этом известность музыкантов не играла роли. «Музыка, которую продвигаем мы — это неизвестные широким массам и не имеющие средств и желания покупать себе дешевую популярность музыканты, творчество которых открывает душу и цепляет нервы. И, может, их техника игры пока не так отточена, а вокал не всегда совершенен, но они искренни в своем творчестве, а это главное», — говорится в манифесте на сайте фестиваля [8]. Тем не менее известные имена на фестивале все же присутствовали: например, в 2016 году здесь выступили рок-бард Юрий Наумов (Нью-Йорк), группы «Оргия праведников», «Рада и Терновник», «Северо-Восток», Dub Division и другие хорошо зарекомендовавшие себя коллективы.

Один из самых необычных, обладающих «лица необщим выраженьем» фестивалей — «Космофест», проводившийся в одни из выходных июля в близлежащих к Московской областях. Как явствует из названия, фестиваль посвящен космосу и его покорителям, а также космической теме в искусстве. Выступления музыкальных групп чередуются с лекциями по космонавтике, астрономии, философии, фантастической литературе; устраивается минипланетарий и площадка для телескопов и даже организуется полет на воздушном шаре. Космическая тематика может проявляться в концепции, названии, песенном творчестве приглашаемых к участию коллективов (группы «Магелланово облако», Eternal Wanderers с их темой космических скитаний, уже упоминавшийся «Небослов» с песнями «Я — космос», «Астростоп» и др.). Среди зрителей проводится конкурс на лучший «космический» костюм. В последнее время «Космофест» как самостоятельный опен-эйр не проводится, однако его сцены можно встретить в структуре других фестивалей («Платформа»), а различные акции проводятся в течение года: например, театрализованное шествие на День космонавтики в Москве, концерты в Музее космонавтики.

«Метафест» с 2007 года проводится на Мاستрюковских озерах, на том же месте, что и Грушинский фестиваль, но в другие даты — в июле. Изначально он был задуман как некий «фестиваль фестивалей», объединяющий, условно говоря, «новую бардовскую песню», а также рок, фолк, регги, блюз, джаз и другие направления. Все эти тренды не «вписывались» в формат «Грушинки», но были интересны молодой части ее аудитории. Сначала мероприятие было бесплатным, но затем за вход стали брать символическую плату (300–400 руб.), подчеркивая, что фестиваль остается некоммерческим. При этом «бардовская» часть практически отпала, уступив место инди-рок/этноколлективам, в основном из Самары и области.

Своеобразный филиал «Метафеста» — фестиваль «Платформа», с 2015 года проводящийся на территории дендропарка «Волхонка» около города Ногинска Московской области. Как гласит пресс-релиз, «прогрессивный по своей направленности и необычный по сочетанию музыкальных стилей фестиваль «Платформа» объединяет исполнителей авторской и бардовской песни, любителей рока, джаза, блюза и даже фолк-музыки, отображая весь спектр совре-

менных независимых музыкальных направлений» [7]. Приглашая в качестве «хедлайнеров» таких классиков авторской песни, как Дмитрий Сухарев, Александр Мирзаян, Дмитрий Богданов, Лидия Чебоксарова, организаторы не забывают и о «представителях нового поколения авторской песни» и даже рокерах, среди которых Павел Фахртдинов, Сергей Калугин, Алексей Вдовин, Михаил Башаков и другие.

Здесь встает важный (хотя и вновь выходящий за рамки данной статьи, как и вопрос о русском роке) вопрос о разделении авторской песни на «старую» и «новую». Не секрет, что далеко не все музыканты молодого поколения (на сегодняшний день условно «в районе сорока»), исполняющие песни собственного сочинения под акустическую гитару, считаются (и сами считают себя) бардами. Здесь можно привести в пример многих из уже упоминавшихся «молодых», можно вспомнить также Веню Дркина (фестиваль имени которого — «ДРФест» — также регулярно проходит в разных городах), Сергея Канунникова, Дмитрия Твердого, Константина Арбенина, Романа Филиппова... Смысловое содержание песен, энергетика, манера интонирования этих «новых бардов» находятся под сильным влиянием рок-музыки — другая эстетика, ритмика, «подача». Но вместе с тем сохраняется открыто-искренний, «исповедальный» тон, камерность, лиричность. Вероятно, для таких бардов-рокеров действительно требуются свои площадки, свои фестивали.

Такие летние некоммерческие фестивали, как «Чаша всего» (леса Подмоскovie), «Ротонда» (около Зеленограда), открывающий сезон летних фестивалей «Шокофест» («переквалифицировавшийся» из опен-эйра в более «респектабельный» фестиваль на базе отдыха), акустический «Расскажи мне о море» (Репино под Санкт-Петербургом), носят камерный характер. Как правило, туда ездят ради общения, «тусовки», возможности побыть вне городской суеты, и, конечно, ради музыки, которую не услышишь на радиоканалах и ТВ.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ

Среди фестивалей, созданных по образу и подобию «Нашествия», можно назвать несколько достаточно крупных региональных мероприятий. Их коммерческая направленность не столь очевидна, а местным участ-

никам уделяется большое внимание. С 2010 года под Ярославлем на аэродроме Левцово проводится «Доброфест» — трехдневный опен-эйр, собирающий до 17 000 зрителей. Программу составляют в основном российские группы, исполняющие русский рок, панк и «альтернативу», а также один зарубежный хедлайнер — в 2017 году им стал британский коллектив Arcane Roots. Фестиваль проводится ООО «Фестиваль Доброфест», генеральный продюсер — Сергей Силушин.

В Самарской области с 2009 по 2013 годы проводился крупнейший в Европе (!) однодневный международный фестиваль «Рок над Волгой», приуроченный ко Дню России. Фестиваль проходил при поддержке Правительства Самарской области, вход на мероприятие благодаря спонсорской помощи был свободным. В разные годы его хедлайнерами становились Deep Purple, Limp Bizkit, Garbage, Skunk Anansie, Rammstein, а также известные российские артисты — «Аквариум», «Машина времени», «Алиса», «Кипелов» и др. Однако после грандиозного фестиваля 2013 года, которое посетили 692 000 человек [13], проект «Рок над Волгой» был заморожен в связи с недостатком финансирования.

Один из фестивалей с яркой «авторской» окраской, с интересной, но сложной судьбой — «Кубана» (генеральный продюсер — Илья Островский). Впервые он был проведен в 2009 году в Краснодарском крае, в поселке Веселовка на берегу Черного моря. Главной приманкой служила летняя свободная атмосфера, море, пляж и, конечно, музыка вполне в формате «Нашего радио». Однако фестиваль быстро перерос рамки регионального и даже всероссийского. В 2012 году впервые появились зарубежные хедлайнеры — британская альтерно-рок-группа The Subways, финские поп-рокеры Sunrise Avenue, израильская электронная команда Infected Mushroom и старейшая ямайская ска-группа The Skatalites. В следующем году фестиваль переехал в станицу Благовещенская и длился неделю в честь своего первого юбилея. На пяти сценах выступили System of a Down, The Prodigy, Wu-Tang Clan, Эмир Кустурица с театральной постановкой «Время цыган», Guano Apes, Bullet for My Valentine, «Браво», Misfits, Brainstorm, Skillet, Юрий Антонов. Однако фестиваль постигли серьезные проблемы: с одной стороны, попытка запрета со стороны краевого депутатского корпуса, с другой — скандальное поведение американской панк-группы Bloodhound Gang, поставившее дальнейшее существование фестиваля под вопрос.

В 2015 году «Кубана» из Краснодарского края, неожиданно ставшего близким к «горячим точкам», переехала под Калининград, однако приютившие было «Кубану» местные власти отменили фестиваль за неделю до начала. Мероприятие оперативно перенесли за границу, в Латвию: два года «Кубана» проходила в Риге, на острове Луцавсала. Состав совмещал российских и зарубежных участников примерно в равном соотношении. Казалось, что после обретения «второй родины» сложности закончатся. В 2017 году появились сообщения о возвращении в Россию в связи с очередными организационными трудностями. Несмотря на заявления оргкомитета и ожидания публики, в 2017 году фестиваль так и не состоялся.

Продолжая тему региональных фестивалей, скажем несколько слов о так называемом «кольце» из фестивалей среднего масштаба, руководители которых сотрудничают друг с другом и берут лучшее из того, что увидели в «гостях». В этот неформальный круг входят «Беломор-Буги» (Архангельск), Rock-Line (Пермь), «Калининград In Rock» (Калининград), Revolution Open Air (Санкт-Петербург) и другие. Каждый из фестивалей стремится представить местных артистов и дополнить программу интересными коллективами из других городов, а иногда даже стран. При этом, несмотря на наличие платы за вход, как правило, довольно невысокой, такие фестивали нельзя считать коммерческими — они организуются с большой помощью добровольцев или дотируются различными фондами, местными спонсорами. Программа отличается неформатностью, разножанровостью и направлена на поддержку талантливых «нераскрученных» групп из провинции. Мероприятия проходят как в клубах, так и на открытых площадках.

Так, архангельский «Беломор-Буги» на сегодняшний день является одним из старейших отечественных рок-фестивалей: он проводится ежегодно с 1995 года. За всю историю на сцене «Беломор-Буги» выступили уже более 400 рок-групп из России, а с некоторых пор также США, Германии, Армении, Финляндии, Норвегии, Швеции, Швейцарии, Италии и Казахстана. «Отцу» фестиваля Александру Мезенцеву удается договариваться с международными культурными фондами о «приводе» групп из городов-побратимов, среди которых, например, норвежский Тромсе. Но самое важное — это «неформатные» российские команды, география которых простирается от Поморья до Урала и Сибири. Традиционно важное место в программе

занимают группы из Архангельска, среди которых роль «корифеев» играет хард-фьюжн трио Blind Vandal.

В Перми с 1996 года проводится фестиваль Rock-Line. Его основателем и главным организатором стал рок-музыкант и энтузиаст Олег Новоселов. Первый фестиваль прошел в Кунгуре, в туристической зоне — зрители располагались на склоне Кунгурской ледяной пещеры, образовывавшем естественный амфитеатр, а сцена была оборудована на крыше гостиницы «Сталагмит». В этих довольно экстремальных, но тем не менее притягательных для публики и музыкантов условиях фестиваль проходил три года, а затем ему пришлось искать новое место. С 2006 года Rock-Line проводится на территории бывшего аэропорта Бахарева. Сюда приезжают группы из многих городов России, а также из-за рубежа. Ежегодное событие поддерживается выпуском CD и виниловых (!) сборников, а с 2012 года Rock-Line существует и как образовательный рок-проект. В честь безвременно ушедшего основателя фестиваля в Перми в 2005 году открыт сквер имени Олега Новоселова, где установлена памятная доска в его честь — пожалуй, единственный в России сквер имени рок-музыканта! К 20-летию фестиваля выпущен печатный альбом «Rock-Line. Исповедь одна на всех...» — подарочное издание большого формата с высококачественной полиграфией. Как гласит манифест, «со дня основания принципиальными моментами политики фестиваля остаются поддержка и продвижение перспективных провинциальных рок- и альтернативных групп» [12].

МОНОСТИЛЕВЫЕ ФЕСТИВАЛИ

В последнее время особой популярностью пользуются фолк-рок фестивали. Е. Дорохова отмечает роль фолк-рока в активизации внимания широких кругов молодежи к аутентичному фольклору в России начала 2000-х годов. Исследователь также обращает внимание на то, что «фольклорное движение этнографической направленности постепенно уступает свои позиции современным формам презентации фольклорной музыки, в которых мелодии и ритмы различных национальных культур сочетаются со стилистикой современных музыкальных течений [2, с. 3]. Начало этого движения было положено ныне уже легендарными фестивалями

Ethno Life и «Этно фест»⁽⁵⁾. Лидирующие позиции сегодня занимают Folk Summer Fest (Тарусский район) и «Дикая мята» (переехавшая из Москвы в Тульскую область и постепенно меняющая формат в сторону мультистилевого). Стоит вспомнить также почивший «Путь к себе» («Этномир») и действующий «Фолк Рок Форум» (клубный). Сюда же можно отнести фестивали ко Дню святого Патрика и другие пользующиеся большой популярностью «кельтско-ирландские» события в Москве и других городах, на которых выступают ирландские и российские фолк-рок группы. Клубные/зальные выступления дополняются уличными шествиями. Есть свое место и для музыки регги — Moscow Reggae Open Air.

Среди «металлических» фестивалей выделяются «Ария-фест» летний и зимний, байкерский фестиваль «Мото-Малоярославец» (г. Малоярославец). Фестивали более сложной музыки, в частности прогрессив-рока, в России не пользуются спросом; так, после десяти лет переменного успешного существования закрылся фестиваль InProg; эта же судьба постигла и клубные фестивали прогрессив-рока ProgDay и «Прогрессия» (хотя есть надежда и на возрождение). Тем не менее форум авангардной музыки имени Сергея Курехина (SKIF, Санкт-Петербург) продолжает проходить и развивает международные связи. К такому же роду фестивалей можно отнести и Фестиваль музыки The Beatles, который в 2017 году прошел в Москве уже в седьмой раз.

КЛУБНЫЕ ФЕСТИВАЛИ

Это средние и мелкие клубные фестивали, многие из которых являются «сериальными» (т.е. проходят несколько раз в течение года): Bazz Day, ProgDay, отборочные туры европейского фестиваля Emergenza, упомянутый выше «Фолк Рок Форум». Вообще, идея клубного фестиваля может быть самой возвышенной, экстравагантной или, напротив, простой: фестиваль женского рока «Баб-рок» и групп

(5) Оба фестиваля впервые прошли в 2002 году и продемонстрировали движение к идее с разных сторон. Ethno Life имел «выездной» характер и проводился на Яхроме, а затем в Абхазии командой «независимых» организаторов и волонтеров; «Этно фест» был задуман и воплощен в жизнь первым директором культурного центра «Дом» Николаем Дмитриевым, автором ряда ярких этнических проектов.

с женским вокалом «Царица ночи», фестиваль молодых хард-, глэм- и хэви-метал команд Rock Generation, акустическо-поэтический фестиваль для молодых исполнителей «Не совсем» и фестиваль поэтического рока «Дажь», фестиваль культурной музыки «КультиLive» и даже первый регулярный безыдейный фестиваль «Простоефест»⁽⁶⁾. В фестивальном формате возможно все, главное — подвести под это соответствующую платформу и собрать интересный или хотя бы привлекающий внимание состав.

Рассказ о фестивалях, пожалуй, можно продолжать бесконечно, ведь упомянутыми проектами их палитра не исчерпывается. Однако основные «форматы» и виды проведения современных российских рок-фестивалей в статье названы и проанализированы. Вопрос в том, нужна ли нынешней молодежи (и не только) фестивальная и, шире, творческая активность? Да, несомненно. Хотя бы потому, что творческая активность является и одним из способов «выпуска пара», социального недовольства и т.д., возможностью отрешиться от серой действительности, пожить или хотя бы побыть несколько часов в красочном мире музыкальной мечты. А главное — пообщаться с себе подобными и найти единомышленников.

На лето 2018 года уже опубликованы программы основных опен-эйров, среди которых: «Шокофест» (Боровое), «Усадьба Jazz» (который из джазового давно уже стал мультистилевым и мультиформатным; музей-усадьба «Архангельское»), «Дикая мята» (Тульская область), «Боль» (Москва), Tinkoff Stereo Leto (Санкт-Петербург), Bosco Fresh Fest (Сколково), «Герои мирового рока» (Новокузнецк), Folk Summer Fest (Калужская область), Ahmad Tea Music Festival, Park Life, «Пикник “Афиши”» (все — Москва), «Тамань» (Краснодарский край), «Нашествие» (Большое Завидово), «Бессонница» (некоммерческий фестиваль анимации в Калужской области), «ХолмоWood» (еще одно ответвление «Пустых холмов» в «секретном лесу» под Тулой). Грядет множество клубных и зальных событий... А это значит, что у слушателя будет выбор — именно это и является важным стимулом в развитии фестивального движения.

Список литературы:

- 1 Дорохова Е. Этнофестивали начала двухтысячных // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков: сб. ст. Вып. 2 / Ред.-сост. О.А. Кузнецова. М.: ГИИ, 2016. С. 89–111.
- 2 Зорина-Новоселова Е. Rock-Line. Исповедь одна на всех... Пермь: Авторский дом, 2016.
- 3 Кузьмина В. Рок-фестивали в СССР и России: от 1960-х к 2000-м // Эстрада сегодня и вчера: сб. ст. / Отв. ред. и сост. О.А. Кузнецова. М.: ГИИ, 2010. С. 74–95.
- 4 Кузьмина И. Социокультурные основания изучения альтернативных культур // Молодежь и проблемы современной художественной культуры: сб. научных трудов. Ленинград, 1990. С. 5–13.
- 5 Савицкая Е. Российские опен-эйры до и после полуночи // Ночь: ритуалы, искусство, развлечение: Вып. 4: сб. ст. / ред.-сост. Е.В. Дуков. Москва: ГИИ, 2014. С. 202–214.
- 6 См. об этом: Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии / Составитель А. Троцкий. М.: Книга, 1990; Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи. М.: Леан, 1999; Троцкий А. Back In The USSR. СПб.: Амфора, 2009; Карасюк Д. История свердловского рока 1961–1991. От «эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016 и др.
- 7 Фестиваль «Платформа 2016»: расписание, участники // Allfest.ru: фестивали России и мира [электронный ресурс]. URL: <http://allfest.ru/fest/platforma-2016> (дата обращения 28.06.2018).
- 8 Крюков А. «Быть добру»-2012: как это было // «Быть добру» [электронный ресурс]. URL: <http://bytdob.ru/gallery/byit-dobru-2012-kak-eto-byilo/> (дата обращения 26.06.2018).
- 9 «Пустые холмы»: манифест // «Пустые холмы» [электронный ресурс]. URL: <http://www.holmy.ru> (дата обращения 02.02.2018).
- 10 «Простоефест»: первый регулярный безыдейный фестиваль // MyFest: почти все фестивали мира [электронный ресурс]. URL: <http://myfest.ru/ap/fullfrm.aspx?id=fest-157> (дата обращения 26.06.2018).
- 11 «Нашествие»: о фестивале // «Нашествие» [электронный ресурс]. URL: <https://nashestvie.ru/about-us/> (дата обращения 28.06.2018).
- 12 «Нашествие» // «Википедия»: свободная энциклопедия [электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Нашествие> (дата обращения 28.06.2018).
- 13 «Рок над Волгой» // «Википедия»: свободная энциклопедия [электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Рок_над_Волгой (дата обращения: 28.06.2018).

(6) «Клубный по формату, демократичный по содержанию и уютный по атмосфере. Сцена открыта для всех талантливых. Это ПРОСТО фест! Здесь нет жанровых и стилистических ограничений, нет ангажированных музыкантов...», — гласит пресс-релиз [10].