



**Майя
ТУРОВСКАЯ**

ВЛОУ ЦР

**ИЛИ ГЕРОИ
БЕЗГЕРОЙНОГО
ВРЕМЕНИ-2**

Майя Туровская

**BLOW UP,
или ГЕРОИ
БЕЗГЕРОЙНОГО
ВРЕМЕНИ-2**

**Москва
Издательство «ММК»
2003**

УДК 792.072
ББК 85.33
Т 88

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ЦЕЛЕВАЯ ПРОГРАММА
«КУЛЬТУРА РОССИИ»
(ПОДПРОГРАММА «ПОДДЕРЖКА ПОЛИГРАФИИ
И КНИГОИЗДАНИЯ РОССИИ»)

Туровская М.

Т 88 *Blow up, или Герои безгеройного времени* — 2. —
М.: Издательство «МИК», 2003. — 288 с.

ISBN 5-87902-011-8

Майя Туровская — известный критик, историк театра и кино, искусствовед. Автор книг о творчестве М. Бабановой, А. Тарковского, Б. Брехта, Книппер-Чеховой. Автор сценария (совместно с Ю. Ханютиным) знаменитого фильма «Обыкновенный фашизм», а так же многих статей, исследующих сквозь призму конкретного спектакля, фильма или художественной выставки феномен времени. Интерес к тому, как меняется время и как вместе с ним меняются люди — лейтмотив этого сборника, объединившего разные статьи М. Туровской, написанные в эпоху перестройки.

УДК 792.072
ББК 85.33

ISBN 5-87902-011-8

© Майя Туровская, 2003
© Издательство «МИК», 2003

Термин «BLOW UP» (фотоувеличение) пришел к нам как заглавие знаменитого фильма Антониони. Фильм со временем отошел в область истории кино, а термин остался. Эта книжка представляет собой нечто вроде фотоувеличений текущих мгновений через призму театра, кино и прочих явлений культуры с начала «перестройки» (теперь уже тоже ушедшей в историю) и до наших дней. Говоря проще, сборник статей.

Если в чем очередная русская революция и осуществила «реституцию», то в области критики зрелищных искусств. Шаг за шагом ей был возвращен статус «повременной», а газетам — институт «обозревателей». В советское — нынче уже «старое время» — это было невозможно не только практически (газет было кот наплакал, газетной площади еще того меньше), но и морально: кроме профессиональной была еще «партийная критика» со всеми вытекающими оргвыводами. Не имея статуса «обозревателя», критик мог быть лишь «автором», пишущим от случая к случаю, то есть «штучно» (позже такая практика отошла по преимуществу в журнальную область).

Понятно, что у авторов такой штучной критики должен был быть сквозной сюжет. Для одного это могла быть защита своего кредо или, как теперь говорят, парадигмы (психологизм, авангард, постмодерн). Для другого — общие основания театра или кино, не говоря о ТВ. Автора этой книги занимал всегда самый эфемерный из сюжетов: текущее время. Может быть потому, что профессия начиналась на исходе сталинских времен и этот сдвиг, сброс, разрыв времени стал навсегда «динамическим стереотипом» (по Павлову). А может быть оттого, что мы очень забывчивы и история непрерывно переписывается не только в газетах (по Оруэллу), но и в головах...

В этой книжке смешаны спектакли, фестивали и выставки, свои постановки и иностранные гастроли, «у нас» и «у них» как раз потому, что время сдвинулось и разорвалось, ржавый «железный занавес» рухнул, перестав отделять нас от прочих, длительности укоротились до клиповых и в то же время протянулись назад в историю. Статьи относятся к разным темам и временам, но сама их востребованность сегодня — тоже признак сдвига времен. Остается добавить, что все это было опубликовано.

Когда-то, еще в университетские времена, мы выучили в качестве грамматического примера латинскую пословицу: «*Tempora mutantur et nos mutamur in illis*». Что означает, времена меняются и мы меняемся с ними. Со временем из грамматики она стала смыслом. Книжка об этом.



Часть I.
КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Анатомия сенсации

Эта статья, фрагменты из которой публикуются сегодня, была написана в 1970 году. Она была плодом моих занятий в спецхране ИМЭМО, помноженных на случайность, ибо ее предмет — ныне столь расхожий — не существовал тогда у нас даже в самом немассовом сознании.

Статья завершала книжку «Герои безгеройного времени» (М., 1971).

Тут я, задним числом, должна сказать слова благодарности Александру Трифоновичу Твардовскому, который в своем «Новом мире», обращенном острием в сторону «деревенской прозы», согласился опубликовать мои — совершенно экзотические тогда — опусы о Джеймсе Бонде и Мэрилин Монро, о НЛО, о знаменитых убийствах и прочей мифологии маскульта, о которой писали разве что в закрытых НИИ и лишь — весьма дозировано и негативно — в текущей прессе. Термин же «массовая культура» в свой адрес вообще не применялся. Он был ругательным и требовал в качестве «постоянного эпитета» слово «буржуазная».

Статья (как отчасти и вся книга) была результатом отслеживания (как теперь сказали бы, мониторинга) еженедельников двух типов — новостных по преимуществу и по преимуществу иллюстрированных, американских и немецких. Сама структура еженедельников менялась на глазах. Новостные (Time и News Week) выживали, в то время как иллюстрированные (Look и Life) сдавали позиции, уступая место журналам «по интересам», обращенным к определенным группам читателей. Этот процесс — пока в неявной форме — заметен на нашем ТВ.

Русских глянцевиных еженедельников, которыми теперь полны все лотки и киоски, еще не было. Кроме разве «Огонька». Иностранных нам тогда не полагалось. Мне просто повезло: поступив по стечению обстоятельств в Институт мировой

экономики и международных отношений, я получила доступ в спецхран, где под грифом «секретно» хранились мировые новости и текущие сплетни.

Впрочем, импульс и интерес к их механизму произрос из предварительного чтения увлекательной книги Л. Серван-Шрайбера, который был одним из отцов послевоенной концепции журналистики. А в телевизионной ее ипостаси — из сенсационных тогда прорицаний Маршалла Мак-Люэна, провозгласившего наступающую смену «Гутенберговой галактики» аудиовизуальной и сопутствующее ей формирование «всемирной деревни».

Нынче мы получили готовые лекала того и другого с Запада в пакете с прочими благами цивилизации в виде мороженных продуктов, сотовых телефонов, памперсов, жвачки, пакетных окон, жалюзи, «мыльных» сериалов и прочего, и прочего. Современной молодой мамаше, покупательнице памперсов, уже трудно представить себе горы пеленок и подгузников, которые мамам той поры приходилось стирать (впрочем, подозреваю, что на просторах России это, как и многое другое, и сегодня делается по-прежнему), как компьютерно вооруженной юной секретарше нелегко вообразить себе уникальный статус пишущей машинки «Эврика».

Сегодня — в виртуальной реальности сенсаций, по крайней мере, — мы принадлежим *urbi et orbi*, но, странным образом, и тогда, во времена биполярности мира, в переменчивом климате заморозков «холодной войны» и «детантов», дух времени проникал через щели «железного занавеса» и структура мифологии, вопреки разности систем, была сходной. Если у них заводились «битники» и «хиппи», то у нас «стиляги»; если у них «безмотивное убийство» было огнестрельным, то у нас хватало и ножичка; следы «снежного человека» находили как в Гималаях, так и на Кавказе.

Самым отечественным из мифов был, разумеется, миф Запада. И. Бродскому принадлежит блестящее наблюдение, что наш воображаемый Запад был куда западнее даже западного побережья Америки и был, наверное, единственно настоящим. Запад был если не мифологическим Эдемом (теперь скажали бы «царством мертвых»), то иной системой координат. Кстати же дистанцирование — наилучший повод для всячес-

кого осмысления. Попытка определить как-то закономерности развития сенсации в СМИ привела меня тогда к классической «Поэтике» Аристотеля и к «мифу» в терминологическом значении.

За последующие тридцать лет слово зашаркали до неразличимости смысла, поле наблюдения выгоптали, пафос поистратился, но античный классик как был, так и остался лучшим Вергилием в сфере сенсации, где понятия «рок», «перипетия», «узнавание» пока нечем заменить. Я назвала этот синдром обратного мимезиса «самотипизирующей действительностью».

Разумеется, когда я писала статью, все эти Сансет-бульвары, Беверли Хиллз и прочие локусы сенсаций были для меня чистой виртуальностью. Позже они оказались совсем не похожей на воображение реальностью.

Предлагаемые здесь фрагменты не воспроизводят, конечно, ни ход рассуждений, ни сумму «новостей» и затрагивают лишь одну, но главную сенсацию тех лет: убийство JFK. Согласно духу 60-х, она несла в себе отчетливый политический смысл. Смерть принцессы Дианы — случайная и, казалось бы, относящаяся к сфере частной жизни, — стала знаком 90-х...

...

...Я думаю, что в сознании современного потребителя пищи духовной конкурирует сегодня не столько один вид вымысла с другим, сколько вымысел и «самотипизирующая действительность», на газах отливающаяся в форму мифа...

Убийство Авраама Линкольна Бутом в театральной ложе было как бы прообразом будущего зрелища жизни.

Однако вмешательство техники имеет с событием не только прямую, но и обратную связь и странным образом изменяет самую действительность. Кто может подсчитать, какую «цепь ужасных предприятий» породила сама размноженность смерти президента Кеннеди на миллионах телеэкранов и миллионными печатными тиражами?

Представление античной трагедии было когда-то общенародным зрелищем, на которое собирались от мала до велика.

В наше время античную оркестру можно представить в виде телевизионного экрана или страницы иллюстрированного журнала, где протагонистами по очереди выступают президенты и их убийцы, космонавты, спортсмены, звезды кино

и музыкальные идола молодежи, политические лидеры, величества и высочества финансовых династий и еще уцелевших королевских фамилий — все, кого на минуту или на годы возносит на эту блистательную и гибельную арену могущественное божество Сенсации...

Торжество документальности над вымыслом? О да, потому что кто ж из романистов сочинил бы такое! Покушение и вообще-то удаются нечасто, но чтобы вот так просто, из винтовки, откуда-то из окна склада — и наповал: И чуть ли не на экране телевизора, как Агамемнона рядом с оркестрой? А через несколько дней уже прямо на экране убийцу? И тоже без промаха? Невероятно!

И совсем уж неправдоподобное совпадение — через несколько лет — второго брата, казалось, обреченного успеху и славе. И если не наповал, то насмерть, и если не прямо на экране, то вот он — на обложке журнала, перечеркнув ее своим упавшим навзничь телом, с той же фамильной прядью на лбу, до галлюцинации напоминающий президента, уже не просто кандидат в президенты, но родовая трагическая маска — Кеннеди...

Документальность?

Да. Но еще и мифология. Ибо где-то там, за канвой фактов, воскрешающих грозные очертания античного рока, есть ведь просто люди — со своими болезнями, семейными дрызгами, маленькими тщеславиями, расчетами, горестями и радостями, входящие в легенду прямо на глазах, не сняв будничных пиджаков, но уже навсегда скрыв лицо за резонирующей на весь мир трагической маской. Уже неотвратимо приподнятые на исторические котурны...

Когда-то Мериме мечтал написать историю в анекдотах. Он написал роман «Хроника времен Карла IX». Даже Стендаль, этот прирожденный документалист, вмонтировал отчет о наполеоновских сражениях в романную форму. Время само и безошибочно отбирает свои жанры. Нет жанра в наши дни более презираемого, но втайне и въяве более популярного, вождя, значимого, нежели роман самой жизни — эта бесконечная нить, которую прядут современные Мойры, богини судьбы, из номера в номер еженедельников и газет среди хаоса рекламы, криминальных романов, сексуальных про-

блем и голого тела. Реализованная мечта Мериме: фрагменты истории при вспышках сенсации...

...Итак, о мифе.

Дело в том, что современная мифология не прихоть редакторов и мощных теле- и радиокompаний, хотя, казалось бы, право выбора целиком в их руках и никогда еще централизация mass media не достигала такого уровня.

Но слово *medium* — в переводе просто-напросто средство передачи или коммуникации — недаром имеет в русском языке еще и другой смысл: «название людей, будто бы способных к духовным сообщениям», к таинствам гипноза и спиритического сеанса. Средство массовой коммуникации не только могущественный гипнотизер простодушной публики. Оно одновременно ее медиум, вещающий по многочисленным каналам связи ее подспудные, подсознательные и повелительные чаяния. Оно — мощный манипулятор, но и манипулируемый «молчаливого большинства», именуемого публикой, для которой зрелище собственной истории — ежедневно препарированной, анализируемой, комментируемой, прогнозируемой — тем не менее давно потеряло свои реальные очертания и приобрело характер *Fatum*'а...

Джекки Кеннеди — хозяйка Белого дома, супруга, мать, законодательница моды — стала такой же принадлежностью еженедельника, как какой-нибудь мышонок Микки Маус или утенок Дональд Дак. Или как вымышленная супершпионка Модести Блэз. Она стала живой, улыбающейся маской светского комикса.

Выбирает ли сам человек свою судьбу? Знает ли он, поднимаясь из небытия своей частной жизни под ослепляющими вспышками блицев на подмостки публичности, что эти подмостки могут стать эшафотом и пьедесталом, замочной скважиной во весь портал и всемирной коммунальной кухней?...

Энтузиазм публики в момент трагического потрясения требует персонификации. «...Она никогда не думала о том, что благодаря ее мужественному поведению, которое видела вся страна, сама она сохранилась в памяти миллионов. В возрасте тридцати четырех лет она стала национальным институтом... Все,

что бы она ни делала, сразу же становилось традицией... Любое сообщение о ней превращалось в сенсационное известие».

Такова природа сенсации, вышедшей из недр общественного мнения, как некогда Афина Паллада в полном вооружении, с копьем и щитом, — из головы отца своего Зевса.

...и вот общественное мнение,
пружина чести, наш кумир,
и вот на чем вертится мир...

На самое горячее публичное сочувствие накладываются всегда накладные расходы любопытства, зависти, чувства собственного превосходства или, напротив, компенсации собственной неполноценности. В психозе по поводу веточки трилистника, возложенной в годовщину смерти на могилу президента его вдовой Джекки, уже было заложено зерно новой перипетии, переменяющей события к противоположному.

Когда Марию Каллас, бывшую возлюбленную Аристотелиса Онассиса, репортеры с присущей им бесцеремонностью спросили, что думает она о своей преемнице, то оперная prima-donna, едва ли когда-нибудь изучавшая основы социологии, ответила: «У каждого в жизни есть своя роль. Роль вдовы президента — величественна. Сменить такую роль — ошибка». Впрочем, может быть, она сказала это как актриса...

Если прав был Шекспир, написавший:

Весь мир — театр, все люди в нем актеры
И каждый не одну играет роль,

— если правы социологи, цитирующие эту поэтическую метафору в обоснование своей научной гипотезы «ролей», которые один и тот же человек исполняет в различных аспектах своего бытия, то новая роль, принятая на себя Джекки Онассис, сильно отличается от благородной роли первой леди Америки, ее «демократического величества», как и от трагической, скорбной роли вдовы президента.

Молодая женщина, рано потерявшая мужа, привлекательная, обеспеченная, известная, снова выходит замуж — в этом нет ровно ничего из ряда вон выходящего.

Но Джекки Кеннеди, ставшая Джекки Онассис, заняла совсем другое место на современном газетно-журнальном Олимпе, в системе современной мифологии.

Если переложить закон синусоиды общественного мнения в термины литературы, то драматургия сенсации восходит к классической поэтике Аристотеля. Потому что, как и древнегреческая драма, в основе своей она имеет миф.

Комикс, именуемый «светской хроникой» или «колонкой сплетен», не может стоять на месте: его герои входят в поле зрения публики в момент очередной «перипетии» своей судьбы. Именно так случилось с Джекки Кеннеди, ставшей Онассис.

«Перипетия» сопровождалась «узнаванием», то есть «переходом от незнания к знанию». Началось обратное разворачивание фабулы уже сложившегося трагического мифа куда-то в мещанскую драму с оттенком современного абсурда...

Хор репортеров, комментирующий на современной оркестре действия любой знаменитости, одинаково легко оборачивается благосклонными богинями Эвменидами и карающими Эринниями.

При этом готовность перемены массового восприятия во все не обязательно лежит в сфере идеологии, скорее, в капризах эмоций.

Джекки Онассис отбросила свою тень в прошлое Джекки Кеннеди. Коллективный рапсод, именуемый mass media, начал создавать своего рода антими́ф. И чем выше был градус энтузиазма, тем ниже роняли теперь прежний кумир...

При этом само превращение героини героической саги Джекки Кеннеди в постоянную маску скандальной хроники Джекки Онассис вычисляется по той же формуле. Однажды избирая публичность, человек не просто открывает свою жизнь на всеобщее обозрение. Сознательно или бессознательно, он отчуждает ее от себя, превращает в товар, отдает в сферу потребления, притом широкого.

«Эффект публичности» необратим: можно сменить трагическую маску на прагматическую, как это случилось с Джекки, или беспечную улыбку звезды на трагическую гримасу, как это было с Мэрилин Монро, но никому не дано добровольно сойти с оркестры в спасительную тень частного бытия.

Мифологический аспект «общества потребления» сказывается в характере самого потребления: вещь оценивается не по качеству своему — эстетическому ли, практическому или функциональному, но по чистой условности, по ярлыку фирмы: «от такого-то»... А скандальность создает в свою очередь нечто вроде ореола: антинимб...

...Итак, я опускаю подробности миллионерской жизни четы Онассис и привожу заключительный многозначительный диалог четы американских туристов, путешествующих по Европе:

— Но он маленького роста! — воскликнул муж, увидев нефтяного короля рядом с рослой Джекки.

— А ты взгляни на него, когда он стоит на своих деньгах, — парировала жена.

Миф, таким образом, складывается в трехчастную форму: «у власти», «у гроба», «у денег»...

...Героям мифа жизнь избирает немногих, и тут-то стечение случайностей, с постоянством закономерности преследующее этих избранных, складывается в некую последовательность сенсаций, имеющую все признаки рока.

Каждый человек имеет свою судьбу, свой домашний рок, слагающийся из случайностей и закономерностей его бытия; но именно сенсация — перипетия жизненной драмы, выходящая за рамки обычного по положению ли действующих лиц, по экстраординарности ли обстоятельств — превращает маленький рок для себя в миф для всех.

Убийство Шэрон Тэйт, достаточно страшное само по себе, быть может, не поразило бы так воображение, если бы его неправдоподобные и подлинные ужасы не были предсказаны экранными ужасами ее мужа, режиссера Романа Поланского...

Статистическая закономерность утверждает непредсказуемость единичного акта, которая превращается в вероятность или почти предсказуемость лишь на уровне массовидности. Сначала казалось, что проблема предсказуемости сводится к наиболее полному знанию исходных условий. Иначе говоря, что закономерности — динамическая и статистическая — сосуществуют.

Переход от классической механики Ньютона к квантовой физике XX века определил принципиально-вероятностную точку зрения или полное господство принципа статистического: нет точного местонахождения электрона, есть лишь волна вероятности. Был сформулирован принцип неопределенности Гейзенберга: само наблюдение за частицей — вмешательство светового луча — уже меняет ее местоположение.

Так, вмешательство средств массовой информации что-то необратимо меняет в судьбе протагонистов, подверженных эффекту публичности.

Так волна вероятности принимает форму трагической вины или рока. Так высокое дерево чаще притягивает молнию. Так заглядывающий в бездны рискует увидеть там своего двойника. Так столкновение режиссера, вызывающего на экран Сатану («Ребенок Розмари», с Сатаной Мэнсоном — идеологом убийства его беременной жены) — оказывается непредсказуемым и случайным, но обладающим известной долей вероятности в какой-то точке пространства и времени. В точке встречи как раз и возникает эффект Сенсации...

...И если я называю «самотипизирующуюся действительность» явлением существенно новым, то это означает лишь вмешательство mass media, которые ежечасно, ежедневно, еженедельно предлагают зрелище жизни «в формах самой жизни», что вовсе не тождественно «жизни, какова она есть». Это может означать также, что в свете разнообразных катаклизмов — моральных, научных, политических — растворенные в повседневной реальности закономерности бытия кристаллизуются вдруг в каких-то лицах или судьбах до твердости и внутренней собранности молекул алмаза. И еще это означает ту тайну дня завтрашнего, ту завораживающую неизвестность за ближайшим поворотом времени и пространства, которая одна в глазах современного человека, перепичканного информацией всех родов и срыванием всех и всяческих масок, остается прибежищем любопытства, надежды или отчаяния.

Короче, если Шекспир справедливо сказал: «Весь мир — театр», то в наши дни справедливо будет сравнить его еще и со стадионом (см. Б. Брехта), где нетерпеливые зрители, заприходовав все исходные данные игроков и команд, все же не

в состоянии предугадать даже ближайшие повороты игры, игру темпераментов, волю и волю случая, решающую вдруг исход поединка и странным образом прочерчивающую траекторию рока. Вот почему спорт отнимает популярность у искусства, держа первенство в сфере Сенсации.

Иллюстрированный еженедельник, отработанный издателями за долгие годы изучения читательского спроса, прилежного усвоения уроков телеэкрана — дитя рекламы и моды и глобальных проблем века, — классический жанр «самополитизирующейся действительности», осуществляющей свои сюжеты в формах Сенсации.

Сенсация часто выполняет роль перипетии в большой фабуле мифа, роль узнавания; но порой она сама имеет свою малую фабулу. Происходят самые странные сдвиги из одной сферы бытия в другую, и часто большое и серьезное сводится к смешному и пошлomu благодаря лихорадочной мании публичности...

...Каждое время имеет свои великие движущие пружины, свои страсти; страсть публичности — одна из самых фанатических страстей нашего времени, как демоническое честолюбие леди Макбет, как романтическая любовь Вертера, как разрушительная жажда познания Ивана Карамазова, как воля к власти, провозглашенная Ницше.

Американский писатель Норман Мейлер назвал свою книгу бравирующе и иронично: «Самореклама». Он угадал, быть может, *modus vivendi* — дух времени — больше, чем думал сам.

Исследующий, наблюдающий луч меняет движение электрона; средства массовой коммуникации возвели Сенсацию в ранг божества...

Если верить словарям, то сенсация — всего лишь «сильное впечатление от какого-либо события», либо же «событие, производящее такое впечатление».

Но в наши дни сенсация такой же наркотик, как ЛСД или марихуана, такой же род познания, как научно-популярная книга, такая же компенсация всякого рода комплексов, как сплетня, такая же весть о подвиге, как ода, такой же разрез действительности, как социологический анализ, такая же ду-

ховная потребность, как религия, которая, утратив единого бога, воздвигла на его место миф.

Медее понадобилось убить собственных детей, чтобы отомстить неверному мужу. Танталу — сварить на обед сына, испытывая всеведение богов, Эдипу — нечаянно прикончить отца и стать супругом матери, Клитемнестре — зарезать мужа и пасть от руки сына, чтобы стать героями мифа. Гераклу — совершить двенадцать легендарных подвигов, Персею — уничтожить смертоносную Медузу Горгону, Тезею — освободить остров Крит от Минотавра.

В наше время такого уже не случается. Но по-прежнему Сенсация требует человеческих жертвоприношений, подвигов и легенд...

Именно в наше время появился — или как никогда возрос — класс героев и героинь сенсации, которые известны тем, что они известны, и сенсационны тем, что они сенсационны. Это звезды ни света, ни экрана, ни преступного мира, ни джаза, ни спорта — это звезды самих mass media, продукт публичности как таковой...

...Прошло без малого тридцать лет, и вспышка сверхновой сенсации высветила как неизменность механизма, так и изменчивость настроений публики, которая не обольщается больше «новыми рубежами», а отдает свои симпатии чему-то менее официальному.

Принцесса и СМИ

...Помню, в каком-то году в какой-то заграничной гостинице я смотрела по телевизору бракосочетание принца Чарлза с Дианой Спенсер. Наша страна тогда еще отказывалась входить во всемирное информационное пространство, светские новости сводились к лапидарным сообщениям и такому же комментарию (хотя пресса уже заметно «пожелтела»), так что мне, можно, сказать, выпала удача увидеть это всемирное шоу.

В ком из зрителей — даже самых прагматичных и циничных — не живет в дальнем уголке памяти сказка о Золушке; в ком — от нищих до акул капитализма, от демократов до анархистов — слово «принцесса» не вызывает ностальгического вздоха: все мы, великие и малые, родом из детства. Свадьба принца Чарлза, изрядно подзадержавшегося в холостяках (как, впрочем, и в престолонаследниках) и принцессы Дианы удовлетворяла всеобщему инфантильному романтизму по всем статьям. Она казалась не династической, а любовной. Прошлое скромной воспитательницы детсада делало невесту «своей», а то, что она была принцессой не по родословной (тоже достаточно аристократической), а по священному праву горошины, было видно невооруженным глазом. Улыбка принцессы Уэльской, туалеты принцессы Уэльской (впоследствии проданные с аукциона) стали предметом обожания и подражания, чтобы не сказать фетишизма. Молодая пара сразу вступила в мир Сенсации на первых ролях.

Разумеется, залогом популярности этой сказки для взрослых была ее документальность. Документальностью я называю способность СМИ представлять действительность в непретворенном виде, но не тождественно ей.

Документальность заняла существенное место в культуре XX века благодаря стремительному развитию технических средств. Впрочем, эстетическое измерение этому понятию

придает как раз несовершенство техники. Ограниченность изображения рамкой кадра, плоскостность, «одноглазая» перспектива, свойственная даже прямой трансляции, не дают телевизионному изображению, обладающему на сегодня максимумом документальности, слиться с реальностью. Но помимо этих временных технических ограничений, стремящихся к нулю, есть еще один уровень нетождественности — фрагментарность, выборочность, неполнота потока жизни на ТВ. Жизнь на экране всегда выбрана, выделена, иногда даже поставлена «на камеру», и нам так же мало дано узнать, какие побуждения, факты, отношения и секреты скрыты «за рамкой кадра», как и по фото в иллюстрированном журнале.

И, однако, «эффект присутствия», отмеченный когда-то нашим первым исследователем телевидения В. Саппаком, настолько мощен, что вызывает иллюзию почти что личного знакомства с персонажами ТВ.

Камера «просвечивает» личность не хуже рентгена. Если человек напыщен, самодоволен, простоват или, напротив, фальшив, если он нагл или, напротив, зажат — все это ощутимо на экране. Что, впрочем, не коррелирует с популярностью или, как теперь говорят, рейтингом, ибо он в той же степени зависит от уровня ожиданий аудитории, от ее ориентации. Но есть и особое свойство телегеничности, как есть фотогеничность. Оно дорогого стоит, и на фоне королевского семейства, в которое она вошла, леди Ди обладала им в несравнимой степени. Ее полюбили и как обаятельный символ монархии, и как «нашего человека» во дворце. Оксюморон «народная принцесса», которым окрестил ее лейбористский премьер, столь же принадлежит ее личности, сколь и выражает парадокс исторического момента. Такой ее хотели видеть, такой ее показывало телевидение. Впрочем, в лучезарном облике принцессы уже таилась потенция несчастья, которая обеспечивает развертывание мифа во времени по формуле «продолжение следует».

Теперь, когда россияне, живущие в постсоветском пространстве, стали едва ли не самыми рьяными участниками и самыми жадными потребителями на всемирной ярмарке тщеславия, описывать перипетии этой судьбы нет нужды. Стоит лишь отметить само наличие в судьбе Дианы перипетий по Аристотелю: «Перипетия... есть перемена события к противо-

положному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости».

После саги семьи Кеннеди история леди Ди стала самым универсальным мифом, подаренным СМИ своим потребителям, ибо тот же Аристотель заметил: «Трагедии возвращаются в кругу немногих родов».

Случай противостояния блудной принцессы традициям королевской семьи, как и любой миф, допускает множество толкований. Для одних это будет комплекс сиротства девочки, чьи родители разошлись, а августейшее семейство не обеспечило ей эмоционального комфорта. Для других — неудовлетворенная потребность прелестной молодой женщины быть любимой, коль скоро принц не оставил прежней привязанности, предоставив жену мимолетным романам *par dépit amoureux*. Для третьих — несовместимость принцессы, этого «доброго человека из Букингемского дворца», с чопорностью династии. Для четвертых, напротив, издержки недостаточно династического брака, невроты принцессы, нарушающие жанр «королевскости», на котором стоит монархия. Для этих — и других — трактовок услужливые СМИ предоставляют множество свидетельств, подробностей, мнений. Между тем как противостояние леди Ди — как частного лица — и короны имеет внятный и независимый от трактовок и симпатий смысл.

На самом деле рок дома Виндзоров и правящей королевы Елизаветы не с Дианы начался. Я еще помню детское смущение собственного, отнюдь не монархического, скорее «сказочного», сознания при отречении наследника — принца Эдуарда, брата Елизаветы, — от престола ради вполне беспородного брака. Ныне правящая Елизавета вступила на трон, уже сотрясенный вторжением «человеческого, слишком человеческого». Может быть, отсюда повышенный коэффициент чопорности, вторично атакованной эскападами принцессы Маргарет, выскочившей замуж за модного фотографа, которому пришлось уделить титул лорда Сноудона, — памятный скандал турбулентных 60-х годов. На этом фоне Диана уже не кажется злостной нарушительницей конвенции — скорее, очередным орудием того же рока.

Подгнило что-то в Королевстве Датском, и это что-то — неприкосновенность монархии как публичного ритуала в эпоху всепроникающих СМИ.

Пусть политологи и публицисты занимаются анализом описок и оговорок института монархии в текущем мире — королями, приобретающими смежные, ученые и прочие, профессии, меняющими карету на велосипед, не говоря о смешанных браках, — всем, что не одобрил бы Константин Леонтьев. Наша тема — mass media.

В обстоятельствах тотального ТВ, когда «эффект присутствия» неконтролируемо сокращает необходимую дистанцию и августейшие особы не только стараются, нервничают, сердятся или делают хорошую мину у всех на виду, но и просто присутствуют в частных домах на общих основаниях, рассчитывать на чистоту ритуала не приходится. Микродетали деформируют макроформу, а сама форма, уменьшенная до формата домашнего экрана, теряет величие.

Перефразируя знаменитый афоризм Маршалла Мак-Люэна, можно сказать, что средство передачи оказывается содержательнее транслируемого им содержания. Именно поэтому леди Ди неизменно выигрывала у Виндзоров в телевизионном марафоне. Она была телегеничнее не только внешне или поведенчески, но и смыслово. Ее слабости экран превращал в силу. Новые СМИ формируют новые ритуалы, в которых атрибуты личностного начала, удачно схваченные камерой, оказываются убедительнее династических атрибутов. *Tempora mutantur...*

На самом деле Британскую империю а la Киплинг мне довелось увидеть не в Лондоне, а в Бомбее и особенно в Калькутте. Изъеденные солнцем и дождями, источенные нищетой, ее дворцы и монументы хранят, однако, призрачную ауру былого величия, когда Британия правила морями и несла бремя белых. И эти руины хранят прошлое надежнее, чем кукольный театр смены караула у Букингемского дворца...

Даже снижение образа Дианы из сферы монархии в сферу денег (подобно тому, как вдова Кеннди, «ее демократическое величество», стала Джекки Онассис, ибо мотивы повторяются) не уронило или, точнее, не успело уронить ее.

Между тем, mass media не только формируют имидж, в котором вспышка соучастия к увечному ребенку или мгновение радости могут стать предметом массового культа, — они оказывают давление на судьбу. Увы, вероятностные закономерности, сформулированные Гейзенбергом для элементарных частиц, в частности, вмешательство наблюдающего луча, спо-

собного отклонить частицу, реализовались в судьбе принцессы Дианы с пугающей и грубой наглядностью. Были ли папа-раци действительными виновниками аварии или ее спутницами-Эриниями, они, в свою очередь, оказались полномочными представителями рока. И молодая женщина, земную жизнь пройдя до половины, взошла на небосклоне в качестве всемирного мифа. Такого всеобщего взрыва горя не удастаиваются и святые. Во всяком случае, одновременная смерть и погребение матери Терезы, совершившей неизмеримо больше дел милосердия, почти потерялись на этом фоне. Миф, созданный СМИ, что называется, попал в резонанс. Именно «частность» Дианы, личностность ее судьбы откликнулись потребностям в неких — давно уже потерпевших усусшку и утруску — персональных ценностях. Назовем их старомодно: «гуманистические».

Надо отдать справедливость Британской Короне. Как старая и опытная монархия, претерпевшая многие метаморфозы, она приняла во внимание настрой нации и мирового общественного мнения. Королева принесла извинения своим поданным, принцессе были отданы монархии почести, и под прицелами камер, в присутствии и при участии СМИ, которые при жизни были самыми верными ее поклонниками, творцами ее образа и такими же верными Эриниями, леди Ди вошла в легенду. В ней есть все для массового сознания: счастливое начало и внезапный трагический конец, блеск и одиночество, упительная роскошь и щемящая грусть, любовь, красота, милосердие, эгоизм, невроз. И, главное, документальность. Еще Аристотель понимал значение для трагедии «самотипизирующей действительности»: того, что «уже было» и, значит, «возможно».

Подобные легенды живут долго и долго питают массовое сознание. Ничто не повторяется, но сходная история Элизабет, принцессы из взбалмошного рода Виттельсбахов, попавшей к церемонному венскому дворцу Габсбургов, ее личные причуды и титулованное одиночество, ее туалеты и ее несчастья, трагическая смерть от руки террориста — все это сделало Сисси непреходящим кумиром Австрии, а наивная прелесть молодой Роми Шнайдер ввела ее в пантеон всемирной маскультуры. Как и ее эксцентрический кузен Людвиг II Баварский, блудная Сисси олицетворяет и романтизирует идею мо-

нархии гораздо эффективнее, нежели длинный ряд «правильных» королей и королев.

Если леди Ди и пошатнула репутацию британской монархии, то она же, став универсальным мифом, несомненно будет способствовать ей много к украшению...

P.S. Популярность мифа леди Ди в России заслуживает отдельного упоминания.

...Останавливаю попутную машину. Водитель — немолодой человек, ныне безработный, в прошлом уважаемый инженер КБ, — естественно, недоволен всем и вся, считает себя ограбленным не только материально, но и морально; чтобы прожить, вынужден заниматься извозом на своем стареньком «Жигуленке». Во время «Великой депрессии» в США такие, как он, недаром получили название *forgotten men* (забытый человек), и, Боже мой, сколько их в России, озабоченных не только хлебом насущным, но и своим местом в мире. Вдруг, подъезжая к какому-то мосту, он говорит: «Вот так, наверное, разбилась принцесса Диана. Какая ужасная потеря». — «Конечно, но это случай, авария и так далеко от нас. Что вас в этом волнует?» — «Мне она очень нравилась как женщина. И потом — все они хотели этого, она им была поперек дороги».

Такой же спор о леди Ди слышу на приеме по случаю десятилетия фонда Сороса. Посетители с тарелками в руках, забыв промыслить очередное лакомство, выясняют по поводу ее гибели традиционный русский вопрос: «Кто виноват?»

Потребность в некотором идеальном образе, соединяющем красоту с добротой, не говоря уже о трогательном сиротстве, у нас, быть может, еще выше, чем на Западе, а в глазах людей, сброшенных властью со счетов, униженных и оскорбленных в своем человеческом достоинстве, «народная принцесса» еще диссидентка и правозащитница. Пусть она защищала свои личные права — скольким ее миф дает повод не только для восхищения, но и для «самоидентификации».

Право же, поставщикам всякого рода «ужастиков» — от ширпотребных до интеллектуальных — миф леди Ди предлагает задуматься, что именно среди комфорта и благ, с одной стороны, и на фоне «скорбного бесчувствия» — с другой, оказалось нынче в жесточайшем дефиците. А в России — в особенности...

«Синдром Тантала», или Кинематографические мечтания

А мне плевать, мне очень хочется...

В. Высоцкий

...Недавно, роясь в своем квазиархиве, я обнаружила перевод старой статьи американского идеолога «новой журналистики» Тома Вулфа, опубликованной в 1972 году в «Эсквайре», — «Почему больше не пишут великих американских романов». По аналогии я могла бы назвать свою статью «Почему у нас больше нет интересного кино». При этом веские материальные причины мы пока оставим в стороне: они очевидны. Но «интересного» кино делается так мало. И старая статья Тома Вулфа так же, как совсем уж древний «золотой век» Голливуда, предлагает если не ответы, то хотя бы некоторые ориентиры.

Итак: «Когда я приехал в начале 60-х в Нью-Йорк, передо мной открылось такое зрелище, что я глазам своим не поверил. Нью-Йорк представлял собою вавилонское столпотворение, ухмыляющуюся оргию... Но еще больше меня поразило, что никто из писателей не отразил эту картину — богатый материал доставался практически одному мне. И я принялся лихорадочно писать одну за другой статьи об удивительном зрелище, раскинувшемся у меня прямо перед глазами, — бурлящем и вопящем Нью-Йорке! Причем все время я был уверен, что явится какой-нибудь предприимчивый романист и изобразит всю эту великолепную сцену одним гигантским, смелым мазком. Картина жизни была так впечатляюща... Она так созрела для изображения, прямо-таки просилась в книгу, но... романист так и не явился. К моему вящему изумлению, тема Нью-Йорка, это «золотое дно», была отдана на откуп журналистам».

И в другом месте: «Ныне у романистов в ходу такие слова, как «миф», «легенда» и «магия»... (нужды нет, что теперь на их место можно предложить слова, скорее, из сферы бахтинского телесного низа, а «мифы» и «магии» отошли по ведомству

«ведов». — М. Т.). С необычной прытью они принялись выдавать на-гора романы идей, фрейдистские романы, сюрреалистические романы... кафкианские романы, а несколько позже и кататонические романы...

В результате к началу 60-х... наиболее серьезные, честолобивые и, надо полагать, талантливые романисты отказались от возделывания самой богатой почвы, на которой взрастает роман: изображения общества, картины социальной жизни, обычаев и нравов, «того, как мы сейчас живем», по выражению Троллопа... Бальзак гордился тем, что он был «секретарем французского общества». Большинство серьезных американских романистов скорее перережут себе вены, чем согласятся получить известность в качестве «секретарей американского общества»... Разве можно опуститься до такой низкой роли?..

...И вот в середине 60-х, откуда ни возьмись, объявляется кучка люмпен-пролетариев, писак из популярных иллюстрированных журналов и воскресных приложений...».

Я потратила так много места на цитаты из старого «манифеста» не для того, чтобы вступить на тропу полемики по поводу американского романа, хотя, каюсь, из романов давно уже предпочитаю детективы, и не за ради suspense (читая преимущественно в транспорте, я всегда заглядывала в конец заранее), а оттого, что это последний заповедник «романа жизни».

Но речь не о романе. Приехав в Москву после известного перерыва, я, как и Том Вулф, была поражена тем «несуразным карнавалом», тем поистине вавилонским столпотворением, тем «золотым дном», которое представляет собою сегодняшняя московская реальность для кино. Как, равно, и тем, что она, за небольшими исключениями, практически отдана на откуп телевизионным журналистам — этим «люмпенам» кино, ныне ставшим «звездами». Ну, конечно, большинство кинорежиссеров, составляющих дворянское сословие экрана, скорее перережут себе вены, чем... Тем более что на дворе пост... а теперь уже пост-пост... и вообще.

Это «вообще», иначе модус времени, переживаемого цивилизацией, — вовсе не фикция. Еще в 60-х, публикуя в «Новом мире» Твардовского статьи, которые потом составили книжку «Герои безгеройного времени», я убеждалась в странном единстве мирового процесса. Можно сказать иначе — по законам Эзопа, «наши» проблемы можно было живописать на

«их» материале, хотя поводы и даже причины были чаще всего разные, даже противоположные.

Культура 30-х — классического десятилетия диктатур — в условиях тоталитарных режимов несомненно несла стигматы этих режимов, структурно ими определялась. Так же очевидны национальные — определяемые традицией — различия. Но даже и в эти — экстремальные — времена, странным образом, выражало себя единство культуры. В этом смысле, например, о «великом советском кино», равно как и о нацистском, можно говорить как о кино «голливудского типа». Иначе и не могло быть, если оно хотело быть «самым важным из искусств».

Казалось бы, по этой логике, время «пост...» («у них» постиндустриальное и постмодерное, «у нас» — постсоветское) представляет собою систему сообщающихся сосудов, в котором всему, что не «пост...», делать просто нечего (см. книгу Б. Гройса «Утопия и обмен»).

С другой стороны, самоочевидно, что наше «пост...» в иной системе координат есть скорее «пре...»: капитализм, как и социализм, тоже приходится начинать с азов, и ученые могли бы наблюдать у нас эпоху зачаточного капитализма примерно так, как они изучают детство человечества, отправляясь к аборигенам.

В прошлом году, занимаясь в Вашингтоне сравнением советского и американского кино 30-х, я попутно — можно даже сказать, произвольно — составила своего рода «наглядное пособие»: киноретроспективу из 30—35 лент, которую в преддверии грядущих президентских выборов назвала «Занимательная демократия». По Б. Брехту ее можно было бы озаглавить «Веселое обучение». Вот несколько слов из преамбулы: «Сегодняшнего российского человека, потерявшего свой «социалистический идеал», в массе своей мало что извлекшего из экстренного «строительства капитализма», разочарованного в слове «демократия» (ведь ничего, кроме слова, он не знает), по-прежнему беззащитного перед властью, насилием и дезинформацией, чаще всего сравнивают с немецким обывателем Веймарской республики — и не без оснований (см. книгу А. Янова «После Ельцина. «Веймарская» Россия»).

Между тем, Америка на рубеже тех же 30-х пережила свой вариант кризиса — удар Великой депрессии и Новый курс как

попытку ее преодоления. В самые трудные годы, при всех противоречиях, страна, подобно Одиссею, сумела миновать как Сциллу «красной», так и Харибду «коричневой» опасности благодаря «традициям, привычкам и стратегиям».

Как ни странно, но для Голливуда, озабоченного больше всего коммерческим соревнованием студий, это время общего экономического спада оказалось временем экономического и всяческого подъема, действительным «золотым веком». Производство достигало 500 фильмов в год (для сравнения: в небольшом СССР в 1930 году было снято 128 картин — самая высокая цифра тех лет); сборы росли; с освоением звука сложилась новая система массовых жанров, плейда новых мировых звезд. Плебеи и люмпены высокой культуры сумели сделать кино — как и джаз — национальным искусством Америки.

Кино 30-х было обличительным, язвительным, циничным, остроумным, беспечно развлекательным, сентиментально дидактическим, кичевым, но никогда не скучным. Оно было основано на «хорошо сделанном» сценарии, звездах и ансамбле, блестящем диалоге, твердой режиссерской руке. А главное, оно через систему жанров описывало то самое, что, по Т. Вулфу, потерял из виду роман. Даже в самых «черных» своих вариантах оно опиралось на фундамент «ценностей (values) и, главное, несло в себе огромную энергетику — те «витамины», которых так не хватает усталой и изверившейся российской повседневности. В кино этой эпохи катастроф, ошибок и проб отразились ситуации и темы, столь знакомые нашему «дикому Востоку».

Завершая разговор о ретроспективе, замечу, что, по рубричному принципу нашего темпланирования, в ней было три *qui pro quo* с президентом, четыре шоу-биз мюзикла, два социально-критических фильма и две популистские «утопии»; три из тех картин, что заложили основы гангстерского жанра, два вестерна, две ленты «о женщинах», три о большой коррупции и две о мелких служащих, две о СМИ, научная и ненаучная фантастика, не говоря уже об «авторском» кино, как-то: «Новые времена» или «Гражданин Кейн», «Утиный суп» или «Она ему навредила».

«Золотой век» Голливуда, который был основой мирового проката, практически миновал нас. Между тем, этот огром-

ный пласт кино, ныне называемый «классическим», так же фундаментален для аудиовизуальной, зрелищной культуры, как поиски экспериментаторов. Как минимум им было от чего отталкиваться.

Но речь и не о традициях экрана. Голливудское кино 30-х сумело сложить систему жанров, стать развлекательным, поучительным, прибыльным и национальным, потому что оно описало Америку на переломе, Америку в катаклизме, Америку в становлении, возместив недостачу эпических преданий молодой нации.

В тот исторический момент, когда у нас все политические движения озабочены возведением идеологии и изобретением пригодных мифов, я невольно вспомнила о Голливуде, где в борьбе и конкуренции студий, в погоне за кассой, развлечения ради, кино — фильм за фильмом создавало из непрочного материала целлулоида фундамент «ценностей» и мираж Американской мечты. Ибо оно было «секретарем общества».

Бывают эпохи, которые по своей турбулентности нуждаются — в качестве мифотворцев — скорее в секретарях, нежели в пророках или в экспертах по СМИ. (СМИ, конечно, манипулируют обществом, но слухи об этом все же сильно преувеличены).

В основе этого кинематографа лежала story — случай, казус, происшествие, анекдот, быль или небылица. Так же, впрочем, как в основе мифологии. Все барды и скальды, аэды и рапсоды, ашуги и акыны были рассказчиками, Что такое ирландские и исландские саги, «Калевала» или даже «Метаморфозы» Овидия, как не собрание историй? Что такое сказания о Сиде, «Песнь о Роланде» или русские былины, как не «сериалы»? Когда мой сын был маленьким и должен был взять одну книгу на месяц в болгарский лагерь, он выбрал «Илиаду» и «Одиссею» — для него это был авантюрный роман в гекзаметрах, а вовсе не «классика», обязательная и потому скучная.

Люди всегда нуждались в сказителях, рассказчиках, фабуляторах, поэтому Белинский никогда не заменит глупого Милорда. Кажется, даже наша культура, претендующая быть больше чем культура, смирилась с этим, и каждый уселся смотреть «свой» сериал, создающий не только перипетии, но и некую виртуальную, как теперь говорят, реальность, в пределах которой одинокие со-зрители сплачиваются в «виртуальную» же общность.

В 30-х, когда домашнего TV еще не было, таким коллективным рапсодом, таким неистощимым фабулятором стало для Америки кино. Система жанров позволила ориентироваться в этой творимой мифологии и выбрать «свое».

Когда-то Леви-Строс назвал свою книгу об аборигенах «Мифологичные». Название можно отнести равно к творцам и зрителям голливудского классического фильма. Его персонажи — будь то одинокий всадник, прискакавший ниоткуда, чтобы дать людям Закон, и уезжающий в закат; дерзкий гангстер, платящий жизнью за мечту о власти; бедная девушка, пробивающая дорогу в show-business, чтобы стать звездой или бессердечной «золотоискательницей», — все это персонажи творимой мифологии.

Материал для этого кино черпался откуда угодно. Из Библии и недавней истории Нового Света, из литературы Старого Света и текущей беллетристики, из ужастиков и научной фантастики, из политических скандалов и газетного отдела происшествий. Но более всего — из пестрой, динамичной, патриархальной и катастрофичной текущей действительности. Даже из нашей миниатюрной ретроспективы видно, что не было такого этажа в одноэтажной и небоскребной Америке, куда не заглянула бы неутомная «фабрика грез». Президенты, судьи, миллионеры, коррупционеры, владельцы латифундий, генералы и солдаты, газетчики, провинциальные барышни, деловые женщины, гёрлс, клерки, погонщики коров (ковбои), бродяги, черная прислуга, полубеспорядочные подростки, бутлегеры, джи-мены, шерифы, фермеры, сезонные рабочие, старлетки, звезды, джазмены, спортсмены, продавцы, брокеры, инженеры, летчики и летчицы, юристы, а также хорошие и плохие мужья и жены, отцы, матери, дочери и сыновья и многие другие персонажи заполнили экран, создав американскую версию «человеческой комедии», обладающую гораздо более высоким потенциалом, чем клишированные сюжеты ее лент.

При этом «вечные» для нас проблемы «простого человека», «положительных» и «отрицательных» героев, «конflikта» или «бесконflikтности» решались походя и в рабочем порядке. Если даже принять во внимание, что лишь N процентов от фильмовой продукции года заметно поднималось над уровнем посредственности (тоже достаточно высоким), то и их доволь-

но, чтобы составить тот «золотой запас», который по сей день циркулирует в специальных (типа АМС или TNT) и общих программах TV, не давая погаснуть блеску звезд, напоминая о достоинстве профессионализма и сдерживая эрозию «ценностей».

Этот самый пресловутый Голливуд не гнушался публицистически обращаться с экрана к зрителю с призывом бороться с мафией, создавая свои примитивные, но мощные бутлегерские романсы. И этот же Голливуд научился вести любовный треугольник — этот вечно флагманский сюжет «буржуазной» культуры — самыми неожиданными галсами.

Насколько банальна «выясняловка» между респектабельными супругами и хищной соблазнительницей, настолько же остроумна, забавна и семиотична для «образа жизни» та же история, разыгранная в кругу дам-клиенток и полудам услуги; а «благородные» диалоги мужа и жены в пересказе горничных звучат гораздо острее, так что супругу нет даже надобности появляться на экране: мир «Женщин» (The Women) Джорджа Кьюкора самодостаточен для «комедии нравов».

Так же банально могло бы выглядеть соперничество двух пилотов — старшего, для которого «первым делом самолеты», и младшего, для которого главнее «девушка», — в любви к прекрасной летчице. Но Голливуд и здесь использует ход оригинальный и неожиданный: старший летчик погибает в бою, но небесный штаб назначает его невидимым ангелом-хранителем младшего. Столь типологичные (в том числе для советского варианта фильма о друзьях-товарищах) перипетии ревности, самолюбия, профессионального соревнования, благородного самопожертвования приобретают в «Парне по имени Джо» (A Guy Named Joe) Виктора Флеминга третье, не лишённое трагикомизма измерение.

Можно наудачу привести пример еще одного — общего — клише времени: распрю «романтиков», верящих в «обыкновенное чудо», с плохими прагматиками. В американской версии — «Чудо на 34-й улице» (Miracle on the 34th Street) Стива Сикли — вопрос о «настоящести» Санта-Клауса решается... через суд — комический апофеоз совершенно американской теологии *lex civilis*.

Все эти мини-примеры, выхваченные из океана голливудской продукции, свидетельствуют, что вульгарное детище

масс-медиа было так же всеядно в сфере поиска приемов — от прямой публицистики до квазибрехтианского V-эффекта, — так и в поиске сюжетов.

Разумеется, «враги народа» («Враг общества» — People's Enemy — так назывался фильм Тома Пауэрса с Джеймсом Кегни) прямо из экранной симфонии черных лимузинов и ручного пулемета входили в национальную мифологию, а миф Семьи торжествовал в кошачьих разборках «Женщин», воплощенных целой плеядой звезд и звездочек.

Это не было «режиссерское» кино в нашем смысле, хотя режиссура, дизайн, реквизит, костюмы, прически — все должно было быть ОК — в стиле данной студии: плебейском, с протуберанцами умопомрачительных хореографических фантазий Басби Бёркли у «Уорнер Бразерс», салонном — в «МГМ» или с «каприскианским» (Ф. Капра — Р. Рискин) акцентом у «Коламбии». Это было «студийное» кино.

Все мы наслышаны об ужасах студийной системы — об эксплуатации звезд, о «черном теле» или, напротив, о тысяче и одной ночи в Беверли Хиллз, о классиках в роли литературных поденщиков; но недаром же один из наиболее пострадавших — Скотт Фицджеральд — романтизировал в «Последнем магнате» фигуру того самого эксплуататора-продюсера и продемонстрировал, как обманчивая Американская мечта зарождалась и росла среди блеска и нищеты Голливуда, под эгидой продюсеров.

Быть может, завидная энергетика этого кино зависела от того «драйва», от той силы желания построить в Новом Свете новую жизнь, которую привезли еврей-эмигранты из глухих — венгерских, немецких, российских — углов Восточной Европы. «Как это было, как совпало», что время их оказалось временем младенчества нового медиума и утопия могла быть реализована на пленке, а не по живому; продюсерами, а не вождями в безлюдном еще «священном лесу» Калифорнии (см. книгу: Neal Gabler. An Empire of Their Own).

Даже если у нас сегодня есть несколько лент, которые бесконечно прокатываются на карусели фестивалей, они не дают пищу кинопроцессу даже в том смысле, в котором он существовал еще десятилетие назад. И дело не только в крушении государственных структур производства и проката и даже не в расширившихся возможностях зрителя, который — как во

всем мире — предпочитает американцев. Кино из «хорошего» не сумело стать «интересным» — вот в чем вопрос.

Разумеется, категории «хорошего» и «интересного» кино весьма условны, но в нашем ареале б/у советской кинематографии, думаю, они понятны.

В 50—60-е годы, после долгого периода освоения звука, на пороге вторжения TV, кино вновь, как в 20-е, открывало свою «самость». Известия с фестивалей занимали первые полосы газет.

В СССР эта эпоха престижа кино, больших имен и «новых волн» совпала с «оттепелью», и потому для ныне ставших козлами отпущения шестидесятников «хорошее» кино было, по определению, еще и кинематографом противостояния, которое осуществлялось скорее на эстетических, нежели на содержательных уровнях. Начальство больше всего раздражали «непонятные» ленты, а мы (в том числе автор этих строк) так истово боролись за «дедраматизацию», что любое «интересное» (кассовое, массовое, фабульное и проч.) кино надолго стало *pop grata*, а по правде, осталось таковым и до сих пор. Шестидесятничество, в свою очередь, стало жупелом, но критерий «хорошего» кино по сути изменился мало; разве что тогда узкий круг был достаточно широк, а сейчас сузился до той или иной тусовки.

Уже в 70-х, когда перед кинематографом встала проблема кассы как залога выживания, оказалось, что делать «интересное» кино тоже надо уметь: все помнят, что касса была проиграна совокупному индийскому, мексиканскому и проч. фильму, точно так же, кстати, как и площадка сериала. Для меня индикатором этой ориентации стала не-экранизация «Детей Арбата». Если кинематограф в свой кризисный час не схватился на супербестселлер той поры, значит, он и не ставил себе этой задачи. «Раз королю неинтересна пьеса, нет у него к ней, значит, интереса».

Возвращаясь к Вулфу, можно констатировать, что если фрейдистские фильмы, сюрреалистические, кататонические и какие там еще все же случаются, то «интересные» как были, так и остались в дефиците. Наше кино перестало быть зрелищем.

Разумеется, я не имею в виду авторское кино. Смешно хотеть от Германа чего-то другого. Герман есть Герман, как Сокуров есть Сокуров. Речь идет о кинопроцессе, который боль-

ше не складывается. Кино в целом как бы не знает, зачем оно нужно и что ему делать. Между тем, казалось бы, ясно, что в бесконечно растянутый исторический момент, когда меняется все — не только политический строй, но и жизнь каждого человека, привычки, семейные отношения, быт, — кино может стать «интересным», лишь если оно возьмет на себя роль «секретаря общества» и из идеолога станет рассказчиком. Если оно широко воспользуется тем «золотым дном», которое представляет собою российская жизнь в катаклизме и которое — совсем по Вулфу — отдано ведущим TV.

Эту нехитрую схему я предложила вниманию Л. Аркус, главного редактора журнала «Сеанс», сложившегося в недрах бывшей студии «Ленфильм», поскольку сама я от практики «Мосфильма» (которую много лет наблюдала изнутри) давно отстала. Она уверила меня, что дело вовсе не в снобизме режиссеров — они и рады бы делать «интересное» кино, так сказать, «отражать жизнь», но как раз это труднее всего дается, ибо потеряны ориентиры, иначе говоря, система координат, а в невесомости, когда никто не знает, что такое хорошо и что такое плохо, где верх, а где низ, фильм не получится. Эту странную ситуацию я назвала для себя «синдром Тантала». Каждый день по TV и из газет, по телефону от знакомых и просто из практики мы узнаем множество интересных историй, но почему-то толком рассказать их кино не может.

В этой связи — нетеоретическое отступление в сторону модного Тарантино и нынешнего американского кино. Живя в Вашингтоне, я смотрела его, как смотрит нормальный зритель в каком-нибудь из ближайших мультиплексов. Как правило, они не набиты, но более или менее полны. Разумеется, блокбастеры — типа «Аполлона-13» — идут в больших залах. Вспоминаю об этом добросовестно кассовом, познавательном фильме лишь в той связи, что куда более драматическая история человека-легенды Юрия Гагарина осталась невостребованной нашим кино и не нашлось Тома Хэнкса, который захотел бы его сыграть.

Но престиж, разумеется, принадлежит не блокбастерам, хотя бокс-оффис входит в понятие престижа. Недавними фаворитами «Оскара» были «Форрест Гамп» (Forrest Gump) Р. Земекиса и «Криминальное чтиво» (Pulp Fiction) К. Тарантино, аура которых была существенным образом различна для американ-

ской, скажем так, интеллигенции, или, как сказал бы Брехт, — для тui. FG был новой вариацией старого «каприскианского» популистского мифа. На собственный, достаточно, впрочем, иронический лад замечательный Том Хэнкс повторил наивных мистеров Дидсов, Смитов и прочего Джона Доу Фрэнка Капры, предложив в лице своего «неполноценного» героя полный набор традиционных values и прямо-таки фатальную удачливость. Почему-то неполноценность героя сочли обидной, хотя FG отсылает нас столько же к Капре, сколько и к традициям «Кандида, или Простодушного», не говоря о прочем. Может быть, «тайную недоброжелательность» вызвала параллельная биография его умной подружки, которая, пройдя всеми путями молодежных движений, погибает от СПИДа и оставляет на героя своего ребенка. Между тем, трюковые съемки, которыми знаменит Земекис и которые вовлекают в FG документальный ряд американской истории, отменны; отсылки к популярным житейским мотивам (Элвис Пресли, джоггинг) забавны; и если это своего рода «официоз», то это еще и «народное» кино (минус наши «душевность» и сентиментальность). Если бы кому-нибудь у нас удалось снять своего FG, он уж точно был бы нарахват на всем пространстве СНГ.

Разумеется, Pulp Fiction — совсем другой предмет, это кино *par excellence*, кино для киноманов, не считая всех прочих. Хотя меня предупреждали, что в фильме «много крови», я посмотрела его трижды — два раза в американских «киношках» и один раз в немецкой, и всякий раз гомерический хохот зала начинался почти с первых слов и не утихал до конца. Если FG собрал урожай «Оскаров», то PF — лишь один. Но можно сказать иначе: фильм все же получил свой «Оскар», при том за сценарий. Действительно, сюжет виртуозен, а диалог блистателен. Он представляет некоторую модель постмодернистского литературного текста, чтобы не сказать — пародию на него. В немецкой версии, где диалог остранин переводом, это особенно очевидно; в своем как бы многоглаголании и необязательности он повисает над энергичным действием, как радужная связка разноцветных воздушных шаров.

Я же полюбила фильм с первого взгляда еще и за остроумный парафраз-прикол культовой ленты нашей поры «Бонни и Клайд», которую втайне при всей ее красоте (а может быть, именно за это) не обожала.

На самом деле так же, как Земекис делает пробежку по мотивам официальной и неофициальной американской истории, Тарантино делает глоссандо по памятным — в том числе отчасти и нам — мотивам кино. Потому что «Беспечный ездох» Денниса Хоппера с Деннисом Хоппером и Питером Фондой также, как «Бонни и Клайд», были и «нашими» фильмами. И кто из нас не помнит Капитана Америки на его знаменитом мотоцикле, который Брюс Уиллис, нечаянно «унаследовавший» его в РФ, упорно именует шоррег. «Это не мотоцикл, это шоррег», — и зал валится от хохота.

Такой же репликой — спусковым крючком становится, к примеру, замечание Траволты в баре — где всё, вплоть до официантов в гриме звезд, репрезентирует кино, — что он вообще-то не умеет танцевать.

Тарантино буквально катапультировал бывшую звезду «диско» в сегодняшнее кино; но если в последующих фильмах он снова стал образцом macho, то Тарантино использовал для своего не слишком задачливого Винсента Веги как раз то, что отличает Траволту от Траволты: наметившееся брюшко, лысоватость — он как бы поистерся в провинциальной Европе, где Big Mac называют — обхохочешься — Le Big Mac. Подобно Брехту в «Трехгрошовой опере», Тарантино в РФ широко использует знакомые зрителю имиджи звезд в качестве системы остранения своих странных персонажей. Подобно Мэкки-Ножу у Брехта, Джон Траволта выступает на фоне своего «канона». До сих пор крутится на TV старый популярный «школьный» сериал «С возвращением, Коттер!», где совсем юный Траволта с кудрявой гривой появился в паре с длинным и тоже кудрявым черным в качестве ученика доброжелательного Коттера в захудалой, кажется, бруклинской школе. А знаменитый «колледжный» мюзикл «Бриллиантин», где носят набриолиненные коки a la Элвис Пресли и наивная подружка понимает, что она может сразить возлюбленного, только явившись в образе «вамп», — как раз и отзывается в том самом танце, который служит насмешливым парафразом знаменитого номера из великолепного «Бриллиантина».

Весь фильм Тарантино с мистером Big, с памятными хиппи и реминисценциями «Паники в Нидл-парке» Дж. Шацберга насквозь пронизан токами американского масскульта (почему в Европе смеются чуть меньше) так же, как фильм Земекиса

FG — токами американской истории. Но для меня — автономного зрителя вне проблем американских *tui* — гораздо интереснее другое, почти что тайное сходство, которое, при желании, можно отнести к «памяти жанра». Сколько бы «клюквенного сока» ни пролилось в PF, как бы ни бушевала спровоцированная эстетикой клипа яркая киногения Тарантино, PF не в меньшей степени, чем FG, стоит на прочном фундаменте *values*.

Если отвлечься от тусовочного контекста и провоцирующих интервью и вернуться к несущей конструкции фильма, то вся она, в целом и по частям, являет собою — как и положено по законам *pulp fiction* — взвешенную систему справедливого воздаяния за зло, пусть большое, и добро, пусть даже малое.

В этом пункте я никак не могут согласиться с теми, кто противопоставляет Тарантино-имморалиста морализму «золотого века» или 50—60-х. Преодоление рубежей морали есть почти что *perpetuum mobile* культуры (см. М. Туровская, «Герои безгеройного времени»), и игра автора фильма со стереотипами возможна как раз потому, что он играет в поле традиционных *values*, острая и парадоксально их подтверждая. В отличие от наших режиссеров, у него есть печка; он живет в традиции не только на моральном, но и, так сказать, на тактильном уровне. И может быть, поэтому у нас нет не только своего FG, но и своей PF.

Я не буду пересказывать сюжет — это уже не раз делалось, хотя и не без потерь (именно тактильных). Остановлюсь лишь на фабульной схеме.

Два напарника-киллера, два крепких профессионала — Винсент и Жюль — представляют два разных человеческих типа. Винсент (очевидная отсылка к имени Винни из «Коттеджа») — надежный исполнитель; Жюль, если по русской номенклатуре, — ушибленный «искатель», только не кроткий, а гневный. Ядро фабулы — явленное чудо — пули, направленные в обоих в упор, обходят их и уходят в стену.

Черный «искатель» и видит в этом чудо, обращается и покидает стезю порока; прагматик воспринимает как простое везение, остается на выгодной стезе порока и в следующей же операции гибнет. Вот, собственно, и вся фабула, как она ни пародийна.

Пусть *locus sancti* фильма в совмещенном санузле, где судьба бросает кости — кому стать убийцей, кому жертвой.

Пусть нелинейный сюжет искусно заплетен в венок пересекающихся мотивов. Личный выбор, отказ от «надежной» профессии в пользу «не убий», как бы мы ни надрывали животики, и составляет message фильма.

Устойчивость системы values можно проследить практически во всех монструозных — не хуже «Милорда» — ответвлениях фабулы. К примеру, в упоительной новелле о часах покойного дедушки (как нам не вспомнить «часы покойной мамы»), где Брюс Уиллис выступает в качестве нежного влюбленного и одновременно хранителя устоев Семьи. И хотя высокий смысл семейного долга доказывается в буквальном смысле «через задницу» (именно там папа схоронил часы в годы вьетнамского плена), фильм, тем не менее, заставляет его сиять заново. Все вины искуплены и уравновешены в этой фантазмагорической и почти сентиментальной истории торжества любви и долга, которая почему-то напомнила мне лиричнейший из поэтических опусов нашей поры — песню Высоцкого из «блатного» цикла. «Сегодня вы меня не пачкайте./ Сегодня пьянка мне до лампочки./ Сегодня Нинка соглашается./ Сегодня жизнь моя решается».

Разумеется, FG с его наследственным — от всех Кандидов и героев Капры идущим — кодексом values отличается от многогрешных персонажей PF, но еще Честертон продемонстрировал, что очевидное лучше всего доказывать посредством невероятного.

На фоне общепринятых критических стереотипов о «бездуховности» и «аморальности» PF я придержала бы свои аутсайдерские наблюдения при себе, если бы мне не довелось слышать нечто подобное от нескольких американцев, притом молодых. А может быть, и не стала бы придерживаться. Ибо опыты быстротекущей жизни свидетельствуют, что сегодняшний имморалист, если ему удалось сделать нечто стоящее и задержаться в памяти, в другой перспективе — перспективе будущего — смотрится моралистом, «хотя и книзу головой».

Таким образом, пример беззаконного Тарантино, на мой взгляд, как бы подтверждает тезис редактора «Сеанса»: мир рассказываем и изобразим постольку, поскольку свои координаты он несет в себе. И если наши кинематографисты, даже желая выполнить роль совокупного «секретаря общества», не могут одолеть «синдром Тантала», то, по-видимому,

в этом виноваты не столько их предрассудки а la Вулф, сколько само общество, способное лишь на короткие конъюнктурные колебания политических симпатий и лишенное системы координат.

Я как бы и готова согласиться с этим доводом, но «одно виденье», быть может, утопическое, все же тревожит мое воображение. Вдруг какие-нибудь «братья Уорнер» соберутся с силами и начнут делать — и прокатывать — недорогие, но дельные «криминальные» ленты. Кто-то другой предпочтет создавать на экране эталон «красивой жизни» (ведь практикуют это «Коммерсантъ-Daily» и гляцевые журналы). Третий «крутой» найдет нового Габриловича с кучей мелодрам — и, глядишь, зародыш кинопроцесса налицо. Речь не о режиссерах — режиссерский состав, в отличие от физиков и математиков, как раз поредел незначительно. Речь о продюсерах, способных формировать процесс, а не самовыражаться. Ведь государственный чиновник Адриан Пиотровский несомненно был именно продюсером, как хотел им быть — в общегосударственном масштабе (что противоречит принципу) — Борис Шумяцкий. Как было продюсером — худо и бедно — Госкино. Но почему-то число фестивалей, прокручивающих одну и ту же небогатую обойму фильмов, растет, а ни братьев Уорнер, ни Голдвина вкупе с Майером и рычащим львом пока не видно. Фестивальщики лишь тасуют режиссерский «самотек», и не более.

Между тем, даже в условиях бескормицы и хаоса функционирует множество издательств, и книжно-журнальный рынок балансирует, но не иссякает. Между тем, возникают и падают «пирамиды» и банки. Между тем, создаются новые телевизионные каналы и зажигаются звезды — значит, это кому-нибудь нужно?

Таким образом, летаргическое состояние кинопроцесса допускает и иное объяснение: «пассионарии» (по Л. Гумилеву) сюда просто не идут. Ведь недаром становление Голливуда совпало со становлением самого кино.

Когда-то Б. Слуцкий написал четверостишие, которое сразу стало крылатым: «Что-то физики в почете,/ Что-то лирики в загоне./ Дело не в простом расчете,/ Дело в мировом законе». Действительно, миграции наиболее «пассионарной» части общества почти так же стихийны и объективны, как мигра-

ции леммингов. Есть времена, когда идут в революционеры, есть — когда в теневую экономику; есть времена, когда «властителем духа» становится культура, есть — когда теоретическая физика (не забудем, ее пик пришелся на создание атомной бомбы). По этим показателям можно изучать не только ценностные ориентации общества, но и векторы его движения. Но это, разумеется, не входит в мою, достаточно узкую, тему.

Сегодня можно лишь констатировать, что в России тенденции «пользовательские» преобладают над «производительными»: прокрутка денег над производством, издательство над писательством, текущая журналистика над литературой, фестивали над кинопроцессом.

Это не означает отказа зрителя от кино. Меняются формы потребления. TV, как и видеорынок, в отличие от кинопроцесса, располагает всем наличным фондом фильмов так же, как издательские структуры, в отличие от собственно литературы.

Разумеется, мы живем в эпоху «пост...», когда журналистика, как лого-, так и аудиовизуальная, поглощает существенный объем текущей реальности (см. Т. Вулфа). Когда конвертируемым в культуре становится Новое (см. Т. Гройса), а лучше сказать, Сенсация (см. М. Туровскую). Когда Старое поступает в оборот в форме Нового (отказ от реставрации памятников в пользу новодела — заметный знак этой тенденции), в форме той же Сенсации и т.д.

Но не забудем, что Россия живет в двух временах одновременно, как «пост...», так и «пре...» — и в этом ее парадокс. А что такое совокупный кинопроцесс, как не артикуляция ценностных ориентаций, как не выработка *de facto* национальной мифологии или, по старинной терминологии Стендаля, как не зеркало на дороге? Разумеется, записные идеологи могут манипулировать мифотворчеством, но в ограниченных пределах: приживется лишь то, что может прижиться, ибо культуру, в том числе масс-, нельзя выдумать в кабинетах — у нее свои законы (см. В. Паперного: «Культура-2»).

Его — сама возможность кинопроцесса связана с переходом от «пользовательского» (или «спекуляторского») этапа к этапу «производительному» — если он, конечно, совершится. Тогда нужное количество «пассионариев» — потенциальных продюсеров-прокатчиков — могут обернуться в сторону кино, имея в виду прокрутку его в любых формах, свойственных

«эпохе технической воспроизводимости» — от кинодворцов и мультиплексов до TV, видео, CD-ROMов и прочего. Ведь не случайно же «зрительское» кино поставляет сегодня не только Америка, но и «малые драконы» — Гонконг и Тайвань, а Китай побеждает Россию на фестивалях и в мировом прокате.

Все это, конечно, не более чем «кинематографические мечтания» в то странное время, когда увидеть наш — все равно русский или казахский — фильм стало неразрешимой проблемой (если, конечно, не сделать из фестиваля профессию). В то время, когда молодое, но уже столетнее кино вопрошает — быть или не быть? Но это — другой вопрос.

Я же, окидывая взглядом Новый Вавилон, творящийся вокруг — на глазах у всех и скрытно, потаенно, — думаю, сгинет ли он в небытие, не оставив по себе ни мысли плодovитой, или кино преодолет «синдром Тантала» и сотворит новые мифы, как сотворила их советская эпоха?

P.S. Пройдясь по «точкам», я обнаружила, что ниша отечественного «крими» уже заполнена на книжном рынке. Понятно, что написать и издать pulp fiction пока еще дешевле и проще, чем снять Pulp Fiction. Но, как видно, потенция масс-культы уже не равна нулю, и, стало быть, надежда на «интересное» кино не совсем беспочвенна.

Маленький человек, что же дальше?

Театр одной выставки

«Мюнхен — главный город движения» — так она называется. Надеюсь, читатель догадывается, что под «движением» имеется в виду национал-социализм. Выставка же была развернута в Мюнхене, в Государственном музее. Одновременно этажом ниже проходила выставка «Строительство в Третьем Рейхе». В очередную эпоху войн и революций нацизм, естественно, вызывает опасливое внимание.

Подобно тому, как спектакль в XX веке стал функцией режиссуры, так и выставка на пороге нового века все больше становится детищем «режиссерского» решения, если даже это называется «концепцией» и «дизайном».

Две выставки на общую тему в одном и том же здании оказались почти противоположны по «режиссуре».

Строительная выставка (не путать с «архитектурной») достаточно лапидарна, в высшей степени познавательна и дает отличный материал для анализа. Если макеты имперской застройки напоминают громаде наших планов, то реальная, так сказать, отраслевая застройка — почты, школы, индустриальная архитектура, бараки для стройотрядов или «дома отдыха» — дает ясно разглядеть еще и различие национальных традиций, да и уровня жизни тоже. Естественно, что сходство более всего обнаруживает себя в партийных сооружениях, а различие — в жилом строительстве. Материалом этой выставки служат главным образом резко укрупненные фотографии.

Напротив, выставка «Мюнхен — главный город движения» театрализована до того предела, где ее инсталляции иногда производят комически-бутафорское впечатление, вроде «стреляющего» окопа первой мировой войны, который встречает вас во мраке первого зала. Зато иные инсталляции запускают тот ассоциативно-эмоциональный механизм, который подобен театральному воздействию. О них и пойдет речь.

Первая выставка по преимуществу аналитична, вторая суггестивна по своей задаче. Она работает светом, цветом, организацией пространства, звуком, аурой своих экспонатов. Если на строительной выставке исходные фото наглядно увеличены до размеров сравнимости и удобочитаемости, то на выставке нацистского движения они представлены в своем оригинальном виде. Коль вы и не все разглядите, то их пожелтевшая бумага, однообразная композиция браво позирующих вождей, любительское качество скажут вашему воображению больше, чем содержание. Фото выступает здесь как документ, а документы — в ряду столь же аутентичных предметных экспонатов — предвыборных постеров, нарукавных повязок, значков и прочей атрибутики, картин двух знаменитых выставок 1937 года («Упадочное искусство» и помпезной выставки «Национал-социалистический реализм»), униформ, канцелярского оборудования, бутафории шествий — и прочая и прочая. Эта аутентичность, создавая атмосферу, погружает в удручающую логику истории, где унижение, растерянность, разорение, комплекс национальной неполноценности, а также наглость, демагогия, деньги обеспечивают успех движения, чреватый национальным крахом.

Разумеется, я не буду пересказывать ни историческую драму, слишком отягощенную для нас травмирующими аллюзиями, ни выставку в целом. Здесь есть и бутафорские и банальные решения уже отработанные нашим воображением. Обидно, что тема жертв, как и тема сопротивления, нашли скорее публицистическое, нежели человеческое выражение — я помню, с какой настойчивостью искали мы для фильма «Обыкновенный фашизм» детские рисунки эпохи нацизма. Но я отмечу лишь те пуанты «режиссерского» решения, которые произвели впечатление лично на меня.

Ну, во-первых, кумачовый фон, на котором разворачивается выставка. Умом я, разумеется, понимаю, что национал-социалистическое знамя было красным с черной свастикой в белом кругу. Но мы настолько привыкли к черно-белой хронике и фотографии времен нацизма, что господство красного шокирует глаз. Нужно сделать почти такое же усилие фантазии, чтобы окрасить в красный бесчисленные кадры нацистских парадов, как и для того, чтобы представить себе раскрашенными мраморные лица античных богов. Между тем еще в Mein

Камрф Гитлер писал: *«Красный цвет для наших плакатов мы избрали, конечно, не случайно, а по зрелом размышлении. Мы хотели этим как можно больше раздразнить красных»*. На самом деле речь шла о прямом заимствовании, в чем автор признается несколькими страницами ниже: *«Я уже с детских лет знал, какое великое психологическое значение имеют подобные символы — действуют они прежде всего на чувство. После окончания войны мне однажды пришлось наблюдать массовую марксистскую демонстрацию перед Королевским дворцом в Мостгартене... Море красных знамен, красных повязок и красных цветов — все это создавало неотразимое внешнее впечатление. Я лично мог тут убедиться, насколько такое волшебное зрелище неизбежно производит гигантское впечатление на простого человека из народа»*.

Гитлер не постеснялся заимствовать у своих соперников фактор красного, хотя официальным цветом движения был коричневый (я еще вернусь к этой цветовой символике).

Как всякий харизматический лидер, презирующий нацию, которой он расчетливо льстит, называя ее «высшей», а на самом деле полагая, что *«душа народа отличается во многих отношениях женственными чертами. Доводы рассудка на нее действуют меньше, нежели доводы чувства»*, что *«народные чувства не сложны, они очень просты и однообразны»*, Гитлер хорошо понимал воздействие всяческой эмблематики — цвета значков, штандартов, знамен и униформы, ритуалов.

Выставка разворачивается на языке визуальной риторики — сначала борьбы за власть, яростной конкуренции разных партий, потом самой власти: ее унифицирующей и как бы уже надличной поступи.

Для нас, выросших внутри визуальной риторики коммунизма, раздувавшейся по мере улетучивания идеи, картина слишком знакомая. Недаром в момент «революционной ситуации» мы бросились опрокидывать свои монументы и вышучивать эмблемы. Бум соц-арта был карманьолой на месте идеологической Бастилии, в то время как сама структура власти осталась вне контроля. Можно понять и то, что первые демократические митинги были демонстративно лишены эмблематики.

Удивительно другое — обескураживающая импотенция, когда дело дошло до конструктивной эмблематической программы нового государства России, минус империя.

Понятно, когда новоявленная фирма или банк присваивает не только старое имя, но его орфографию и начертание: они эксплуатируют свойства ауры, надеясь придать патину традиции своему пока еще беспородному начинанию.

Но когда новое государство утилизирует геральдику империи, более не существующей ни географически, ни политически, ни экономически, ни социально, это в лучшем случае наводит на мысль о неумении сформулировать новую государственную идею на языке эмблематики, в худшем — об отсутствии собственной государственной идеи. Кстати, ранняя советская эмблематика завидно отличалась как ясностью программы, так и точностью форм. Ее компоновали отличные художники, и она не нуждалась в том громоздком словесном комментарии, который не может изменить векового значения символов монархии и империи на демократический лад. Но это а ргoрoс.

Когда во чреве выставки, за одним из поворотов ее сложносочиненного пространства послышались лирические звуки фортепиано, показалось, что это из другой — камерной — пьесы. Но нет: выгородка богатой буржуазной (бюргерской, сказал бы Томас Манн) гостиной или музыкального салона. Мягкий свет, стильный столик с безделушкой, раскрытый и играющий («механическое пианино») рояль. Экспонат положения имущих в сотрясенной инфляцией стране? Фрагмент устойчивости быта?

Увы, великолепный Bechstein в этой инсталляции, как бы выпадающей из логики «движения» в стиль ретро, — не только принадлежность музыкального салона, не только предмет высокой культуры — это тот коммерческий продукт, который принес партии первые солидные денежные вливания, ибо мадам Бехштейн — владелица фабрики прославленных роялей — была одним из первых крупных спонсоров нового фюрера. Будучи овеществленной, ставши аудиовизуальной, ирония истории приобретает статус ее злой метафоры. Правда, мадам была бизнесменом от музыки, а не музыкантом. Но все-таки от музыки, а не от пушек, как ее коллега Крупп — самый мощный спонсор национал-социализма. Да и с музыкантами, как мы помним, тоже все обстояло по-разному. Увы, красота, на которую мы — по Достоевскому — привычно уповаем, равно как и культура, подчас играют в истории двусмысленную роль.

Кстати, о красоте.

«СС была сформирована как элитарная военная организация, которая должна была символизировать не только силу, но и красоту (вряд ли вам попадетя в руки книга «Регалии СА», которая осталась в истории как образ толпы быкоподобных неуклюжих любителей пива, заурядных коричневорубашечников).

Униформа эсэсовцев была стильной, хорошо скроенной, с чуть заметным налетом эксцентричности.

...Эстетизация облагораживала фашистскую идеологию, амуниция ее сексуализировала». Это из знаменитой статьи Сьюзен Зонтаг «Магический фашизм (1974), обращенной против — или являющей собой попытку открыть «секрет» — автора фильма «Триумф воли» Лени Рифеншталь. А конкретно — речь идет о книжонке «Регалии СА» — расхожем «сексуально-просветительном» опусе современной масс-культуры.

Мнение о специальной эстетичности и эротичности ЭСЭ-Совской формы настолько укоренилось с тех пор, что успело обрасти мистическими и прочими оккультными обертонами.

Между тем когда на выставке я наткнулась на подлинные экспонаты: «униформа СА» (напомню, SA — Sturmabteilungen — штурмовые отряды) и «униформа СС» (SS — Schutzstaffeln — отряды охранников фюрера), то красивая легенда — или легенда о красоте — тотчас рухнула. Униформа СС скроена, увы, ничуть не лучше, чем СА — на ней, правда, больше петличек, выпушек и бантов, но она такая же грубая, ничуть не стильная, разве что черная. Разумеется, черный цвет, как и красный, экспрессивнее коричневого (вернее, хаки), но он был уже экспроприирован чернорубашечниками Муссолини.

Кстати, в фильме Висконти «Гибель богов», упоминаемом в статье Зонтаг, сексуальная кульминация — все же «ночь длинных ножей», где СС ликвидируют СА, и обнаженные и полуобнаженные тела застигнутых врасплох гомосексуалов красивее в своей обреченности, чем в униформе — даже черной. К тому же СА — в реальности истории — вовсе не были лишены сексуальных амбиций, о чем напоминают не только их «голубые» склонности, но и анальные пытки в подвалах Коричневого дома. Так что эстетическая эротика или эротическая эстетика СС — скорее, позднейшая легенда, на наших гла-

зах выпестованная — как ни печально — в реторте леворадикального интеллектуализма.

«Но форма и ее фотографическое изображение не одно и то же», — проницательно замечает С. Зонтаг. Действительно, черно-белая хроника и фотография, как уже сказано, немало способствовали демонизации образа нацизма. Ведь недаром еще Павел I пытался заимствовать прусскую выправку и прусский шаг: у Лени Рифеншталь были хорошие статисты. Я помню тот момент, когда мы, за своим уже ржавым «железным занавесом» увидели интеллектуальный экзерсис на эту тему. В фильме Шарболя «Кузены» Жан-Клод Бриали надевал эсэсовскую форму, и под рукой французского портного, с Бриали в качестве манекена, она сразу приобрела стильность, не говоря уже об эксцентрике. Потом экран разрекламировал ее во множестве лент. Увы, миллионы неметафорических жертв, которых гнали в скотские вагоны, не помышляли о фантазиях Захер Мазоха, а «обыкновенный фашизм» прозаически пахнул казенной канцелярией и казармой.

Впрочем, если бы Бриали в фильме Шаброля надел чекистскую шинель, она смело могла бы претендовать на стильность. Во всяком случае, в картине Ираклия Квирикадзе «Товарищ Сталин едет в Африку», когда один из комиссаров прекрасной грузинской стати откидывает полу шинели, выбрасывает руку с пистолетом жестом, которому и Бриали мог бы позавидовать, то эстетический потенциал униформы оказывается не менее обещающим. Да и спектр экспрессивных цветов — красный, белый, черный — не незыблем. Защитный хаки сделал карьеру в те же бурные 60-е и в тех же кругах. А ныне пятнистый комбинезон и солдатские ботинки а la морская пехота, спецназ и прочие специальные подразделения заметно вытесняют из «сексуально-просветительной» сферы риторику черного, сохраняя, однако, зерно эстетизации, сформулированное С. Зонтаг: *«Сила — это и есть правда утверждения абсолютной власти над другими»*.

При нашем жизненном опыте потребность интеллекта поддаваться соблазнам и выращивать зубы дракона в цветочных горшках на балконе уже не удивляет.

Но было бы странно, если бы автор «Магического фашизма» не отдавала себе отчет, что *«суждения вкуса сами по себе на абсолютно невинны»* и что *«суровая правда заключается*

в том, что уместное в элитарных кругах не всегда гогится как факт массовой культуры». Но ведь обмен веществ массовой культуры всегда совершается скорее с экстремально элитарным, нежели со средним слоем «хорошего» вкуса. А в наши дни, когда карнавалы потрясения студенческих революций конца 60-х сдвинулись в эпоху гигантских общенациональных смут, этот обмен ускорился, как обращение бешеных денег в дикой экономике. И кокетство с садомазохизмом, нацизмом и прочими «измами» ныне спустилось в отнюдь не элитарную сферу массовой криминогенной практики.

Когда эта статья была уже написана, мне попала заметка в нашей прессе: *«Владелица секс-клуба для мазохистов в Дюссельдорфе, известная под псевдонимом «Графиня»... ввела в своем заведении дополнительный вид услуг — «допросы с пристрастием в стиле КГБ». Сама хозяйка или ее помощники, облаченные в форму советских офицеров, принимают клиентов в специальном помещении, которое обставлено под кабинет следователя. Удовольствие стоит 450 марок».* Таким образом, древнейшая профессия обгоняет элитарную эстетическую мысль.

Справедливо заметил когда-то владелец оружейной лавки, — «Ружья не убивают — люди убивают людей». Но если объективно «прекрасную» физику Ферми, продемонстрированную взрывом первой атомной бомбы, неразумное и агрессивное человечество расхлебывает уже полвека с помощью «общественного договора», то вне его человек превращается в легко внушаемого «простого человека» Гитлера.

Будний день этого «обывателя» (каковыми и мы являемся в своем Отечестве), когда он проснулся при «новом порядке», я ощутила, оказавшись перед инсталляцией «Жилая комната».

Пространство «комнаты» выгорожено в одном из залов выставки и обставлено мебелью средней руки, модной в 30-х. Солидной или, если хотите, громоздкой, округлой или, если хотите, пузатой — уже не функциональной, украшенной, но еще не избыточно, гарнитурной. Гарнитур «Гостиная» с обширным комодом, на котором размещаются не только статуэтки, но и характерный ламповый приемник в деревянном чехле; на столе фарфоровая супница — героиня мещанского фильма, забытая газета, очки; тут же притащенная из детской лошадка, букварь — такова мизансцена «жизни врасплох» с ее

утепляющими подробностями. А сквозь раскрытое окно в дальнем конце комнаты — макрофотография площади с нацистским парадом: ряды сломались, парад уже разбредается.

Подобных фотографий и кинокадров мы видели сотни, их информация, так сказать, выношена. Фотография черно-белая, резкое укрупнение (блюу-ап) делает видимым зерно: она не притворяется реальностью. Брехтианский эффект работает с высоким КПД. В перспективе мещанской комнаты, ее натурности, сквозь вибрацию жилого пространства, частного существования эти приметы документальности резко актуализируются. Шок идентификации подобен короткому замыканию. Это ты выглянул в окно и увидел «новый порядок». Это ты помог ему стать.

Угнетающее впечатление, которое накапливается на выставке, скорее всего, зависит от накопления социальной анонимии, как говорят социологи, от того, как частный человек, выброшенный из системы связей, потерявший ориентиры, сбитый с толку и обиженный, сам выбирает худшую долю.

История, разумеется, не повторяется, но мотивы и человеческое поведения в истории, как известно со времен Екклезиаста, повторяются. Я не уверена, что мифологический способ «мышления прецедентами» в наше сильно мифологизированное время дальше от дела, нежели причинно-следственный. Открываю книгу Конрада Гейдена «История германского фашизма», которая со времен работы над фильмом служила мне «кратким курсом». Она была уже в 1935 году переведена, автор был не позднейшей историком, а очевидцем. Глава называется «Победа с помощью серой массы» и повествует о выборах 14 сентября 1930 года, когда Гитлер неожиданно одержал первую внушительную победу. Опускаю Брюнинга с его неудачным роспуском рейхстага и апелляцией к народу. *«Народ хотел хлеба, а его кормили иностранными словами, — ораторы грызлись между собой, сражаясь за консерватизм, либерализм, парламентаризм и воображая, что избиратели — за демократию. А избиратели были только против налогов и безработицы...»*

6,4 млн. избирателей, которые голосовали за партию 14 сентября 1930 г., пришли к ней же не с энтузиазмом, а разграженные разваливающейся республикой. Являлись ли эти разграженные люди, половина которых доселе вообще не интересовалась политикой лучшими сынами Германии?»

Не хочу заглядывать на следующие страницы, хотя и знаю давно, что там написано. Увы, дело не только в парламентских блоках, беспринципности и недальновидности. Дело еще и в этом — забытом «одними, приобретенном другими простым человеком». Может быть, он и не «лучший сын», может быть — тупиковая ветвь эволюции или ошибка высшего промысла, действующего методом проб и ошибок. Может быть, планетарный демографический взрыв отбил у него спасительное чувство собственной экологической уязвимости. Но именно по его невидимому следу я пыталась пройти на выставке, где представлены документальные свидетельства о фюрерах, методах, последствиях. Понятно, что в конце выставки — развалины. Ведь имперские притязания и «дрангах Остен» не были ошибкой политика — они с самого начала значились в *Mein Kampf* как сверхзадача. Несовершенный человек, мифический ариец, был всегда только средством, даже если его посылали в профсоюзный круиз на Майорку через общество «Сила в радости». О тех, кого сжигали в печах, не говорю.

Найти этого «простого человека» с необщим выражением — в хронике парадов, среди эмблематики движения так же трудно, как в истинных расчетах политиков, — они мыслят другими категориями.

Когда-то, в преддверии Третьего рейха, Ганс Фаллада посвятил его житейским и человеческим проблемам роман «Маленький человек, что же дальше?», а со временем ответил самым знаменитым своим романом — «Каждый умирает в одиночку»: смерть и развалины, развалины и смерть...

Сознаюсь: к концу выставка, с ее фотографиями, реликвиями, закоулками, инсталляциями, обилием красного и черного, вызвала у меня клаустрофобию, захотелось как можно скорее выйти на улицу, на улицы красивого, чистого, сегодня относительно спокойного Мюнхена. Но, может быть, клаустрофобия относилась не столько к ухищрениям режиссуры, сколько к самому герметично-унифицированному пространству национал-социалистической империи? Из запланированного тысячелетия она просуществовала двенадцать лет, но скольких жизней это стоило.

Естественно, что выставка вызвала споры: кому-то не нравилась бутафория, кому-то не хватило историко-анали-

тической информации — обычные упреки масс-культуре. Она и остается проблематичной со своей суггестивной режиссурой.

Я не погнушалась ее экспрессивными ухищрениями. Может быть, потому, что избирательная кампания в русский парламент при участии нового СМК — телевидения — куда как «масс-культурнее» и грубее. К тому же на выставке было немало посетителей, и больше всего молодых. Правда, была суббота, 11 декабря, а для нас — канун выборов...

1994

Вечерние развлечения, или Смерть в Вене

И под вальс веселой Вены,
Шаг не замедляя свой,
Парами в передвоенный
Роковой, сороковой.

А. Межиров

В Вене я оказалась по случаю кинофестиваля «Женщины-убийцы», что по-русски звучит громоздко-устрашающе, а по-немецки укладывается в одно слово: «Mörderinnen». Надо ли объяснять, что для организаторов фестиваля (а его поддерживали в том числе государственные и муниципальные культурные структуры) тема несла в себе метафорический расширительный смысл, который был разъяснен широкой публике. Фестиваль охватывал фильмы в диапазоне от 1910 с Астой Нильсен, от голливудской классики с Бетт Девис и Джоан Кроуфорд до сегодняшних премьер — экспериментального фильма «Жуткие женщины» или египетской ленты «Убийца». Надо сказать, что в кинотеатре «Фильмказино», который очень прилично заполнялся на всех сеансах, эта арабская мелодрама вызвала точно такой же ажиотаж, как если бы дело было в Москве, — это меня утешало.

Впрочем, сенсационный по теме фестиваль вовсе не ограничивался фильмами — он сопровождался симпозиумами, семинарами, рабочими встречами, чтениями и прочим — целой программой, которая в свою очередь охватывала обширный диапазон тем от мифологии (Клитемestra и Медея, Саломея, Юдифь) до политики (еврейские девушки в Соппротивлении и даже русские революционерки-террористки: очень интересная документация профессора из Берлина Ренаты Бергер); от истории кино до психоанализа. Жаль, что не состоялась выставка изобразительного искусства; но даже и без нее фестиваль стал заметным явлением в культурной жизни Вены.

Парадоксальным образом за криминальной вывеской вроде красной тряпки пульсировали столь интенсивные и интересные попытки осмысления действительности, далеко выходящие за рамки кино, какие редко сопутствуют более «серьезным» кинофестивалям, замкнутым в профессиональных границах. И в этом смысле венский опыт, конечно же, преемственно связан с традиционным итальянским фестивалем детектива в Каттоликке: тот же броский, лаконичный дизайн, внимание к смежным искусствам (презентация книг), та же вовлеченность — через жанр — в жизненный процесс, его актуальные аспекты, та же насыщенность общения с публикой.

Так что не только искусство, но и масскультура, если с ней обращаться по-умному, в свою очередь «умеет много гитик».

Может быть под действием этой легкомысленной и мрачной звезды, я выбрала из театральной программы, любезно предложенной «гостям с Востока», жанр мюзикла. Во-первых, интересно, чем развлекается «веселая Вена», коль скоро вальсы в Хофгартене играют все же больше для туристов. А во-вторых, показалось любопытным, что именно Вена озабочилась стать европейской столицей такого ненемецкого, неавстрийского, непереводаемого жанра, как мюзикл (отзвуком этой политики интенданта «Соединенных сцен Вены» были гастроли в Москве венской версии «Кошек», признанной, кстати, лучшей).

Человек предполагает, а случай располагает. Мы попали на знаменитый мюзикл Ллойда Уэббера «Призрак оперы», который за 4 года выдержал больше 1000 представлений, и на новенькую с иголочки «Элизабет» — мюзикл, созданный в Вене, для Вены и о Вене.

Смешно даже подумать, что спектакль, поставленный тем же Гарольдом Принсом что в Лондоне, что в Нью-Йорке, мог на йоту развалиться. Грандиозные эффекты, от летающей люстры до плавания по подземному озеру, иллюминированному свечами, бравурное великолепие бала-маскарада, прерываемое явлением Призрака в маске смерти, — все переливается, перетекает, превращается, поет, звучит, ошеломляет, как ему и положено. Завиднее всего, конечно, голоса, и еще — общий уровень профессионализма. Если мы часто путаем масскультуру с халтурой, то мюзикл — антихалтура,

торжество машинерии и актерской техники, к тому же он дерзает. Кто бы сейчас всерьез стал ставить большой романтический спектакль?

Ллойд Узббер кроме прочего умеет выбирать материал для своих мюзиклов: «Иисус Христос Суперстар», «Эвита — жена диктатора Перрона», «Кошки» по Т. С. Эллиоту, роман ужасов Г. Леруа...

Впрочем, больше, чем треугольник прелестной юной певицы, положительного виконта и обольстительно-вздорного Призрака, меня занял театр в театре — вечная тема для романтической иронии: репетиции помпезных старинных опер, эскапады тенора и примадонны, сплетни кордебалета, чопорная балетмейстерша мадам Жири и ее шустрая дочка — блеск и нищета кулис. Может быть, для романтического представления, каким несомненно задуман «Призрак», при всех эффектах, в текущем — изменившемся — составе ему не хватает ужаса, что ли. Ощущения опасности Призрака, о котором радел постановщик, «отрицательного обаяния», как говорят на театральном жаргоне, если хотите, inferнальности. Стихия комического берет в спектакле верх над мистикой даже применительно к Призраку. Призрак — коварный обольститель, Призрак — деспот, Призрак — склочник, даже страдающий Призрак, — но где леденящее веяние демонического хотя бы в тембре голоса, намеком? Роман ужасов без достаточного ужаса — вот, пожалуй, след усталости спектакля, вторичный возрастной признак.

Что не мешает публике, не до отказа, но надежно заполняющей Раймунд-театр, бурно аплодировать, свистеть (свистками выражается одобрение) и раскупать в антракте майки и прочие сувениры с изображением полумаски и розы, как раскупалась некогда эмблематика Джеймса Бонда и Батмэна. Вообще, надо сказать, поведение венской публики сильно пошатнуло мое представление о нашем приоритете в деле восторгов и аплодисментов.

Но даже при дефиците потустороннего, исчезновение Призрака после поцелуя Красавицы оставляет по себе не ликование («победа светлых сил»), а некую пустоту, зияние за ненужной уже полумаской. Смерть... Так нечаянно разложились кости; развлекательный репертуар стусился вокруг темы; в венском мюзикле «Элизабет» Смерть вышла на сцену и стала действующим лицом...

«Элизабет» — следующая попытка в парадоксальном жанре «венский мюзикл». Первая была посвящена... Зигмунду Фрейду. Очевидцы говорят, что «Фрейдиана» не стала большой удачей. «Элизабет» (спектакль идет на второй из «Соединенных сцен» в прелестном театре Ан дер Вин), мне во всяком случае, показалась интересным и во многом удавшимся опытом. Сюжет мюзикла самый что ни на есть «местный». Элизабет (уменьшительное Сисси) — легендарная фигура австрийской истории, мятежная супруга самого долговременного из императоров Австро-Венгрии Франца-Иосифа, убитая на пороге нового века (1898) анархистом Луиджи Лучени. Напомню, что полтора десятилетия спустя убийство эрцгерцога Фердинанда спустит курок Первой мировой войны. Принцесса из баварского дома Виттельсбахов, попавшая к чопорному двору Габсбургов (на самом деле Франц-Иосиф был обручен с ее старшей сестрой, но, увидев прелестную Сисси, скандально поменял невесту), стала таким же мифом нового времени, как ее кузен, король Людвиг II. Так же, как Людвига, в наше время ее сделало всемирно популярной кино: юная Роми Шнайдер создала себе звездное имя, сыграв юную Сисси. Этот очаровательный и сентиментальный образ страдающей венценосицы укоренился в массовом сознании.

Между тем реальная Элизабет оказалась куда сложнее: когда через 60 лет (по ее завещанию) были прочитаны ее дневники и стихи (она была поклонницей и ученицей Гёте), открылся внутренний мир женщины, который с гораздо большим основанием мог быть отнесен к наступающей эпохе декаданса — к началу XX века, преддверию войны, чем к веку XIX. Но мы истории не пишем...

Надо лишь отметить, что споры вокруг мюзикла, быть может, связаны еще и с этой — далекой от излюбленного образа Сисси, — основанной на новой его исторической концепции — трактовкой личности императрицы. Недаром введение к театральной программке (немецкая программка всегда маленькая энциклопедия предмета) написала Бригитта Хаманн — автор новейшей биографии Элизабет. В этом смысле массовая культура в наше время, как я уже говорила, поспешает и дерзает. Мюзикл построен достаточно экстравагантно и сенсационно. Он начинается прологом в царстве мертвых, где террорист Лучени, призванный к ответу Судией, свиде-

тельствует, что акция его была лишь воплощением воли Элизабет, ее любви к смерти. В качестве свидетеля из небытия вызван ушедший мир габсбургской монархии. Юноша-смерть (Уве Крюгер, кстати, лучший голос в спектакле) появляется где-то под колосниками, чтобы спуститься на грешную землю в качестве тайного возлюбленного Сисси в патетическом, жестком, ерническом рассказе Лучени, который в разных обликах (то уличного торговца, то продавца новостей) ведет свой странный «конферанс» (Этан Фрейман — может быть, лучшая актерская работа в мюзикле — характерная, язвительная, острая). И прошедшее воскресает не в первоизданном своем натуральном виде, а в системе тех клише, символов, тех изобразительных мотивов, в которые отлила его жизнь. Сценическое оформление Ганса Шавернох — бесконечная метаморфоза пространства — разворачивается через прихотливую вереницу цитат, легко совмещающую стиль промышленного сувенира («уютная» Бавария), сюжеты изобразительного искусства («на палубе тонущего мира»), а также газетный лист, фото, кино, фрагмент архитектуры, меблировки, символ и т.д. Может быть, спектакль даже перегружен «остраняющими» друг друга реминисценциями и историческими деталями. Напротив, эффект помоста, на котором появляется Смерть, несколько однообразен.

Все же в своей феерической и лакированной эстетике образ тонущей империи — с ее слабовольным властителем, чопорной и коварной придворной камарильей, меланхолическим принцем, выбирающим самоубийство; с эстетизмом, ожиданием конца; с одинокой фигурой императрицы, стремящейся жить по-своему — спектакль дает.

Не знаю, как для венцев, оглядывающихся на мифы собственной истории, а для приезжего человека этот образ корреспондирует как с псевдоготикой, колоннадами империи на Ринге, так и с ажурным куполом Сецессиона, где ныне восстановлен бетховенский фриз Климта; с поисками художников от Ромако и Климта до Шиле и Кубина: лет десять назад мне довелось увидеть выставку, которая так и называлась «Эксперимент Конец света. Вена вокруг 1900 г.». Где-то на этом неустойчивом перекрестке и возникает тоненькая фигурка Элизабет (императрица строго сохраняла свой вес 46 кг и даже обоудовала себе гимнастический зал, фрагмент которого можно

увидеть в спектакле). Пиа Дуэс занимает свое достойное место в треугольнике власти любви и смерти между супругом, возлюбленным и убийцей — иначе спектакль вообще не мог бы состояться, потому что мюзикл это не актеры и роли или певцы и партии — это слитный ансамбль, умеющий все. И хотя агрессивный жанр мюзикла весьма далеко ушел от вальса, все же подумалось, нет ли тоненькой ниточки преемственности от «венской оперетты» к решению интенданта Петера Века сделать Вену европейской столицей мюзикла?

Маленькое отступление.

В нашем детстве и молодости мюзикл еще не существовал, и «развлекательным» жанром была оперетта. Кальмановская «Сильва» принадлежала к числу самых репертуарных, и сюжет ее — достаточно банальный — на моей памяти, тем не менее, пережил несколько метаморфоз.

В московском Театре оперетты это была лирическая история (для нас в детстве скучноватая) на фоне ослепительно-смешного идиотизма некой абстрактной выродившейся монархии (классовый подход!). Граф Волапюк у Ярона — невесомый рамоли, совершенно без царя в голове, которого на руках утаскивала великолепная мощная супруга — Татьяна Бах, стал столь же нарицательным, как пресловутая «Вампука». При нем каскадная пара таких же курьезных Стасси и Бони. За этими картонажными фигурами не предполагалось никакой реальности, кроме жанровой, опереточной, так же, впрочем, как за занудой Сильвой и ее возлюбленным.

Потом приехал театр из Будапешта с легендарной Ханной Хонти, для которой и писал Кальман, и все оказалось не так. Во-первых, не «Сильва», а «Королева Чардаша» (героиня была у венгров действительно девушкой с Козьего болота, свежей в чувствах, и все «страдания» обрели плоть). Ферри оказался венгерским аристократом, отдавшим жизнь волшебству кулис. Но главное — конечно, графиня Волапюк, Ханна Хонти, бывшая Сильва. Она была действительно графиня с головы до ног, но роман сына пробуждал в ней воспоминания о шантане, где нашел ее некогда граф... Актриса была уже старой, но одно ее движение ножкой в натуго затянутой юбке, один пикантный жест, поворот головы — и вся зажигающая сущность шантана, его скрытая эротика и бьющий шик вдруг делали понятной и судьбу Ферри, и головокруже-

ние габсбургского графа, бросившего к ногам «звезды» свой титул.

А потом приехал венский театр Фольксопер, и оперетта преобразилась снова. Стало понятно, что Эдвин — офицер и слуга офицерской чести, а не просто любовник. Что проводы «королевы чардаша» на вокзале — светский, не интимный ритуал «веселой Вены». Что граф-отец — он и есть граф, а балованные Бони и Стасси, если немножко недоросли, то вскормленные в надушенных детских среди сословных привилегий и предрассудков — короче, приоткрывался «венский» пласт оперетты Кальмана. За «легким жанром» пульсировала жизнь.

Конечно, мюзикл — не оперетта, это «хай тек» или «ноу хау» развлекательного искусства.

Но когда в связи с этим я подумала, чего мне не хватило в сложносочиненной, бравурной, тронутой томасманновским ядом «Элизабет», надо сказать, дружно чествуемой зрителем, то поняла: музыкальной визитной карточки, западающего мгновенно и навеки какого-нибудь «Красотки кабаре», немедленно сходящего со сцены в зал и на улицу... Простой и неотвязной мелодии — выходящей затем в бытовую музыку, о чем, кстати, не забывает Ллойд Уэббер и что делает его таким успешным автором. Ибо на какие бы высоты историко-культурного истолкования духа «веселой Вены», тронутого смертью, ни забрался мюзикл, он все-таки жанр развлекательный.

...Итак, в конце уходящего XX века, который, пожалуй, еще больше напоминает Experiment Weltuntergang, чем это было сто лет назад, смерть, как в средние века, стала приправой его развлечения, его cemento, законной частью маскультуры, выступая то в качестве зазывалы на фестивале, то в роли тайного возлюбленного, то маской inferнального.

Но извечное дыхание потустороннего, звук бездны, который действительно проникает до костей, я услышала здесь в Вене, в первых тактах увертюры к «Дон Жуану» в Фольксопере. Может быть, только Моцарт и знал, и умел запечатлеть для людей леденящее прикосновение небытия; и это гораздо более странная его загадка, нежели странная и ранняя смерть в Вене.

Запредельное торможение

Парадокс Шиндлера на фоне одной дискуссии

В этот вечер по TV должны были транслировать церемонию вручения «Оскаров». Станным образом все усилия имитировать это сакрально-профанное действие в рамках иной культурной традиции — будь то европейский «Феликс» или отечественная «Ника» — выглядят натужно и часто, как говорили в старину, пошло. Но «Оскар» на американской территории — в данном случае в Нью-Йорке, на 71 St., между Амстердам и Коламбус — смотрится естественно и даже духоподъемно.

Так как было понятно, что на этот раз дождь «Оскаров» прольется, скорее всего, на Стивена Спилберга, то до вечера еще оставалось время, чтобы посмотреть в ближайшем кинотеатре «Список Шиндлера»¹.

Он и собрал сакраментальные семь статуэток (не считая еще двух за «Парк Юрского периода»), и на церемонии можно было наблюдать не только осунувшегося режиссера, утратившего солнечный облик баловня успеха и заметно переволановавшегося, но и его завидно моложавую, стройную и навзрыд плачущую еврейскую маму.

На следующий день я купила в киоске газету «Виллидж войс», где была опубликована дискуссия «Миф, кино и память», состоявшаяся в Европейском музее, чтобы убедиться, что как и большинство дискуссий (если ими не управляют то-

¹ «Список Шиндлера» («Schindler's List»).

Автор сценария Стивен Заилян. Режиссер Стивен Спилберг. Оператор Януш Камински. Художник Алан Старски. Художник по костюмам Анна Беджрич-Шеппард. Композитор Джон Уильямс. Монтаж Майкла Кана. В ролях: Лайэм Нисон, Бен Кингсли, Ралф Файэнс, Кэрролайн Гудолл, Джонатам Сагалл, Эмбет Дэвидж и другие. Продюсеры Стивен Спилберг, Джеральд Р. Молен, Бранко Лустиг. Производство «Юниверсал Пикчерз», «Амблин Энтертэйнмент». 1993.

талитарно), она началась скорее за здравие, чтобы кончиться — скорее за упокой. Она началась знакомой формулой, что кино «Список Шиндлера» — «больше, чем кино», и кончилась ссылкой на «Агаду», ибо Спилберг удовлетворил потребность той аудитории, какая подобна глупому сыну, которому в пасхальный вечер надо дать самую краткую и упрощенную версию Исхода — *simple-son market*.

Внутри этого силового поля аргументы были достаточно напряженными, трезвыми иногда едкими или, наоборот, патетическими — не забудем, что исходили они от специалистов не только по кино, но и по проблематике холокоста. Мое собственное «послечувствие» было не менее сложно — начиная с правомерности экранизации подобного материала и кончая деталями и частностями. Но хотя фильм игровой, эти споры странным образом напомнили мне то, что происходило у нас, так сказать, «за рамкой кадра», во время работы над «Обыкновенным фашизмом».

Ибо есть явления, которые не охватываются нормальным человеческим восприятием. Может быть, современный глобальный кризис цивилизации одним из источников имеет практику тоталитарных режимов. Противоречие между необходимостью удержать память об этом в поколениях и невозможностью охватить совершившееся в терминах наличной цивилизации толкает авторов на поиски собственного маневра — того, что ныне именуют дискурсом. И каким бы ни был этот маневр — тем более если фильм обращен не к ближайшему кругу, а к *ubi et ubi*, — он всегда будет нести внутри себя синдром неразрешимости.

Стивен Спилберг, чемпион кассы, неистощимый фабулятор, мастер приключенческого бурлеска, сюжетной эскапады и постановочных бутад, нашел свой маневр, экранизовав историю Шиндлера, которая могла бы показаться рождественской сказочкой, если бы не была фактом. Спасение жизни тысячи ста евреев — ничтожно мало на фоне статистики холокоста и невероятно, неправдоподобно много в условиях «окончательного решения еврейского вопроса» (кое-кто из них существует и по сей день на самом деле, не в кино).

Парадокс Шиндлера позволил Спилбергу не то чтобы гармонизировать, но как-то совместить апокалиптический масштаб холокоста с компетенцией игрового кино и со своим неисправимым американским оптимизмом. Из сплошного ужа-

са он выбрал «нетипичный» фрагмент, который позволил ему сохранить при себе, пользуясь словами Окуджавы, «молчаливые Веру, Надежду, Любовь».

Так в свое время Ромму понадобились детские рисунки, чтобы начать разговор о нацизме.

Другая составляющая спилберговского маневра — черно-белое, как бы пожухлое изображение. Прежде сказали бы: он снимает в документальном ключе. Но сегодня очевидно — это тот самый образ документальности, который был сложен фотографией и хроникой полувековой давности. В каком объеме и в с каким тщанием она освоена, заметно, наверное, только глазу, отравленному — как мой — полутора годами непрерывного смотрения. Фильм вобрал в себя всю мучительную иконографию гетто — она узнаваема на экране до поворота фигур, выражения лиц, какой-нибудь нахлобученной кепочки. Говоря о «реализме» или «кич-реализме» Спилберга, надо бы помнить об этом. Мимезис фильма относится не столько к реальности, сколько к ее образу, созданному техническими средствами 40-х годов: другие войны и другие геноциды снимали иначе.

Разумеется, Шиндлер останется теперь таким, каким воплотил его Лайэм Нисон, как Чапаев Бабочкина вытеснил своего исторического тезку. Кстати, увидев актера на той же церемонии вручения «Оскар», я была поражена, сколь мало он в своей современной подвижной subtilности напоминает монументальную фигуру героя фильма, которая, в свою очередь, вызвала у меня иконографические ассоциации с медальным профилем, массивной посадкой головы и плечистым пиджаками рейхсмаршала Геринга. Здесь нет личностного уподобления, зато стиль времени взят в его максимуме.

Так что свой маневр у Спилберга в основном соблюден, хотя, разумеется, инъекции голливудского сентимента или кич-реализма, неизбежных в фильме, изначально ориентированном на simple-son market, тоже имеют место.

Кстати, о кич-реализме — он широко представлен в голливудском жанре «постнацистского» триллера (вспомним ли мы фильм «Марафонец» с Дастином Хоффманом и Лоренсом Оливье или недавно показанных по нашему ТВ «Мальчигов из Бразилии» с тем же Оливье и Грегори Пеком), основанного на поединке нелегального, но все еще опирающегося на могущество корпорации нациста и одиночки-еврея, все еще опасного для

корпорации. В последнем — полуфантастическом триллере по роману Айры Левина, где пресловутому доктору Менгеле удастся по останкам (sic «Юрский парк») воссоздать клан двойников Гитлера, имплантировав зародыши женщинам в разных концах света, а старому еврею, следопыту нацистских преступлений, разгадать дьявольский замысел, — противники в финальной схватке уничтожают друг друга, предлагая нам образцы актерской игры, образы злодея и жертвы-преследователя — извечную мифологему слабости силы и силы слабости.

Логично было бы предположить, что после успешного оживления динозавров Спилберг опрокинет технику «Парка Юрского периода» в «серьезный» фильм и возьмет кассу этим испытанным способом. Но режиссер избрал иную стратегию, развернув фильм в квазидокументальном пространстве изображения, которое никак не дает забыть о своем первоисточнике, — по существу брехтовский V-эффект в снятом виде. И однако именно видимое «очуждение» дает зрителю возможность идентифицировать себя с экраном благодаря двойной верификации; заданной фактичности сюжета и очевидному мимезису изображения. Вся мощь Голливуда — техническая, постановочная, массовочная, наконец, актерского потенциала — направлена на решение этой задачи.

В этой связи сравнение с постнацистским триллером, ориентированным на актера, на гегемонию «образа», делает наглядной еще одну черту фильма: он принципиально апсихологичен. Шиндлер — авантюрист, будущий предприниматель — недаром появляется со спины и довольно долго остается фигурой без лица, имитирующей лишь внешний стереотип власти (упомянутый выше Геринг). Фабула его поведения — широкий жест банкета, позволяющий создать нужный имидж, дружески сфотографировавшись с нацистскими бонзами; предложение еврейской общине отдать средства на его кастрольное предприятие, составив одновременно обслуживающий его рабский контингент — свидетельствует скорее о продуманной афере, нежели о благих намерениях «спасителя». Авторы и дальше не позволяют нам заглянуть, что называется, «в душу» своего героя (хотя наверняка это было в средствах актера), проследить, как и почему он мало-помалу срастается со своим «контингентом» и, не переставая быть расчетливым эксплуататором, становится ревностным его заступником, так

что попасть в «список Шиндлера» практически означает жизнь.

Фигуру умолчания можно истолковать по-разному. Картина ли это о Клинтоне — как сказал один из участников дискуссии, — о благих аспектах «капитализма с человеческим лицом»? Или неразгаданность спилберговского Шиндлера восходит к великой кинозагадке гражданина Кейна, как обмолвился другой (на эту ассоциацию наталкивает девочка в красном пальтишке, иногда промелькивающая в кадре, — недосгустившееся розовое пятнышко на сером фоне, подобно *Rosebud*, «розовому бутону» Кейна)?

Кажется, даже упомянутая в дискуссии передача — интервью Британского TV с «шиндлеровскими евреями» — не внесла ясности в парадокс Шиндлера.

Позволю себе в свою очередь предположить, что апсихологичность была составной частью более общей установки на эпичность. Ибо апсихологичность относится не только к Шиндлеру, но и к совокупному портрету «шиндлеровских евреев». Понятно, что за каждым из них судьба, но авторы ни одну из них не доводят до кондиции новеллы на сюжетном уровне и «образа» на актерском (что было бы нетрудно в голливудской традиции). Отчаянность уловок, трагические или спасительные случайности на краю ежеминутной гибели составляют все же лишь рябь на фоне вынужденной коллективности судьбы согнанных в общее рабство людей — на фоне эпического развития сюжета.

Правда, по мнению немецкого профессора Гертруд Кох (Бохум), иным из «шиндлеровских евреев» предоставлен избыток суверенности, какое-никакое влияние на свою судьбу, что, по разъяснению Ричарда Гольдштейна («Виллидж войс»), есть типично американский взгляд на холокост. Но мне кажется, что личные инициативы — лишь малые человеческие всплески на фоне грозной фатальности. Спилберг сознательно не позволяет себе прорваться сквозь поверхность событий в бездну, которая в наше время чаще всего оказывается бездной спекуляций.

Я помню, как перед просмотром ленты, смонтированной у нас для Нюрнбергского суда, М. Ромм сказал мне: «У вас маленький ребенок, вы можете выйти из зала». Беспредел еще не наступил, и мы скрупулезно дозировали демонстрацию ужасов.

За последующую четверть века домашний экран приучил нас как к искусственным ужасам хоррор-фильмов, так и к на-

туральным ужасам терроризма, преступности, гражданских войн. Ужас как повседневное зрелище создает психологический эффект «запредельного торможения» по Павлову. Тот признак «бесчувственности», который входит в научную дефиницию постмодернизма, был для Спилберга, таким образом, уже «предлагаемым обстоятельством». Известно, что самая жестокая вещь — детские сказки. Дети заслоняются ужасами от подавленных страхов, повышая свой «болевого порог», компенсируя слабость. Спилберг развил технику бесшабашного ужасика в лихих приключениях Индианы Джонса, не говоря о «Парке Юрского периода». Как я уже сказала, на сей раз он отложил ее в сторону, прибегнув к приему двойного «очуждения», что позволило ему сделать достоянием кино даже газовые камеры Освенцима.

Разумеется, экранизация вполне реального ужаса остается деликатным вопросом. С одной стороны, *harry end* «шиндлеровских евреев» в газовой камере как бы то ни было шокирует чувство исторической достоверности; с другой — упрек профессора Джеймса Янга (мемориал холокоста) в нежелании показать неприятную правду иродовского убийства младенцев эсэсовцами не более весом, чем, допустим, упрек в нежелательном кич-реализме эпизода, когда мальчик, не находя где спрятаться, погружается по горло в экскременты выгребной ямы, — найти баланс в этом пункте, может быть, невозможно.

Но от искушения психологизации, позволю себе предположить, режиссера удержал здоровый инстинкт кассового чемпиона, ибо это грозило погружением в нечто более сомнительное: в модные бездны садомазохистских фантазий.

Садомазохизм, растление малолетних, инцест вошли в наше сознание в памятные времена «Гибели богов» как мощная социально-фрейдистская метафора нацизма; а андрогинный персонаж Хельмута Бергера стал — перефразируя профсоюзный девиз «Kraft durch Freude» — олицетворением ущербной нацистской «силы через слабость», brutальной компенсации комплексов.

Но дело не только в том, что метафора от частого употребления поизносилась, а фрейдизм снова «носят», он в моде.

Просто к холокосту это не имеет отношения; метафоры тут так же малоприменимы, как законы квантовой механики малоприменимы к реальности нашего бытия.

Тоталитаризм же в его развитой государственной форме в большей степени прозаическая бюрократическая машина, нежели сексуальная перверсия.

Поэтому я лично благодарна Спилбергу за то, что красивая девушка с нормальным страхом и отвращением глядит на своего мучителя — коменданта Гета, — и никакой специальной сюжетной линии в фильме это не порождает.

Напротив, обсуждение вопроса, не выражает ли это тему фатального соблазна иудейской женщины, равно как и предположение о возможном предпочтении каким-нибудь подростком inferнальной мужественности Гета мужественности Шиндлера, кажется мне рефлексией не столько фильма, сколько интеллектуальных клише радикального сознания.

Разумеется, в нашем сотрясенном мире у Гета немало теоретических и практических поклонников — но это проблема состояния мира, а не интенции спилберговского фильма, в этом смысле надежно конформистского.

В стратегии фильма сцену между Шиндлером, который предлагает свое понимание власти как возможности милосердия, и Гетом, который, задумавшись на мгновение, в очередной раз стреляет по первой попавшейся движущейся мишени, можно назвать столько же центральной, сколь и дидактической.

Тут, собственно, мы подходим к вопросу вопросов этого фильма: для чего и для кого на пятидесятом году по окончании мировой войны самый кассовый режиссер вместо ужаса, приятного во всех отношениях, избрал своим предметом ужас во всех отношениях неприятный, который одни умышленно, другие нечаянно стараются вытеснить за пределы сознания? Неужто всего лишь ради жюри, присуждающего почетные статуэтки?

Проблема «для кого?» так живо напомнила мне наши собственные споры по поводу «Обыкновенного фашизма» как раз на полпути к «Списку Шиндлера», что я не могу не процитировать восклицание кинематографиста и профессора Кена Якобса по поводу финальной сцены фильма — уже в цвете, — когда уцелевшие — вполне реальные — «шиндлеровские евреи» вместе с актерами кладут поминальные камни на вполне реальную могилу Шиндлера в Израиле: «Мы можем уловить что-то в этих лицах, телах. В цветной сцене нет той пригнанности и чистоты, упомянутых выше, всей этой удовлетворяющей

организованности. Она содержит нечто от неконтролируемости мира. В этой сцене я почувствовал, что он делает фильм для меня». Якобсу мерещится экранный вариант, когда подлинные персонажи посвящали бы актеров в то, как это было в дни их юности. «Но сколько народа придет на пиранделловское кино? Я хотел бы, чтобы Спилберг мог поверить в способность аудитории чувствовать и понимать».

Мы тоже уговаривали Михаила Ильича Ромма поверить в способность аудитории чувствовать и понимать, дабы предложить ей более сложный, менее наглядный вариант фильма. Ромм как дважды два доказал нам, что зритель часто не считывает даже того, что происходит на экране, и только словесная тавтология делает кадр видимым — что же говорить о нашем стремлении к сочетанию далековатых предметов? Он поставил вопрос ребром: для кого стоит делать фильм о фашизме — для ближнего круга или для всех? И мы стали делать фильм для всех — иначе говоря, для массового зрителя — и никогда об этом не пожалели. Впрочем, Ромм, подобно Спилбергу, и не мог бы иначе.

Только позднее я поняла, что лауреат Сталинских премий М. И. Ромм делал фильм столько же для себя, сколько и для зрителя. Себе самому он задавал вопрос о тоталитарной власти и индивидууме, и именно потому картина о немецкой истории послужила катализатором самосознания нашего общества.

Не окажется ли впоследствии, что для режиссера-затейника Стивена Спилберга это тоже была какая-то форма диалога с собой?

Во всяком случае, он делал его не для тех «умных», которым все и так известно, а для тех «глупых», которым это чаще всего неинтересно. Делал, как тemento для своего американского зрителя, никогда не пережившего опыта войны у себя дома, по справедливому замечанию Ванды Бершен, директора программ Еврейского архива.

«Это сделано в терминах кино, его клише, его музыки, — ответил сам себе тот же Якобс, — фильм насыщен киношностью. Но люди не идут на другие фильмы о подобных предметах... Они не говорят о них, не собираются, чтобы поспорить. Эти фильмы остаются в забвении, их игнорируют».

Разумеется, гигантский фильм — свидетельство Клода Ланцманна «Шоа», — посвященный холокосту, в забвении не останется. Но он сделан об истории и для истории. А многие

ли зрители способны выдержать пожатые каменной его десницы? Человек эгоистичен не только в фильме «Шоа».

«Спилберг сделал то, чего зрители от него хотели. Они хотели доступный фильм в терминах кино, на языке, им понятном, и он дал им это». Не могу не согласиться с Кеном Якобсом, как и с замечанием заведующей кафедрой кино Школы искусств при Колумбийском университете Аннетт Инсдорф, что Спилберг продемонстрировал возможность сделать фильм на подобный сюжет пригодным для рынка (marketable).

Но вот что кажется достойным внимания: Аннетт Инсдорф, один из вездыханных критиков фильма, вдруг призналась, что она смотрела картину вместе с матерью, ныне профессором кино и литературы, пережившей в прошлом Плашов, Берген-Бельзен и Освенцим. Ей не удалось попасть в «список Шиндлера», зато удалось внести туда кузину с семьей. Она не знала Шиндлера, зато знала Гета, который лично застрелил ее подругу. «Позволяя себе критические суждения о фильме, я не могу забыть о ее благодарности».

Подобное вторжение реальности вдруг делает отвлеченный спор осязаемым: ведь участники событий далеко не всегда бывают благодарны позднейшим рассказчикам.

Для миллионов людей, которые посмотрели «Список Шиндлера», нацизм, война, холокост — такая же древняя история, как для сыновей из пасхальной «Агады» исход из Египта. И есть же в картине что-то, кроме исторической информации — хотя бы и самой эмоциональной, что делает фильм сегодняшним, актуальным, что отвечает некоей невосполненной потребности, вакууму среди избытка информации и агрессии впечатлений.

В «Обыкновенном фашизме» это был момент пробуждения личности, самосознания — на экране и в зале. В фильме Спилберга, как мне кажется, это загадка иррационального шиндлеровского добра.

Надо сказать, что с тех пор как рациональный проект просветителей был подвергнут радикальному сомнению и некий смешной человек у Достоевского в своем удивительном сне — *vis a vis* сверхразумным снам Веры Павловны у Чернышевского — исключительно ради того, чтобы не чувствовать себя фортепьянной клавишей, — выдумал хаос и разрушение, зло казалось как бы последним оплотом человеческой суверенности. Но жизнь — великий упроститель. Филосо-

фии зла отвели место в резервациях университетов, а само оно, сбросив с «Заводным апельсином» Бёрджеса и Кубрика последние смыслы, атаковало ниву культуры в своем, так сказать, немотивированном, совсем уж иррациональном виде. Вот уже четверть века оно остается бесменным бенефициантом в разных видах искусства, не говоря об искусстве убивать.

Не буду утверждать — по Леонгарду Франку, — что «человек добр», — увы. Но то, что он повсеместно устал от всемирной чернухи, доказывает всеобщее — не только отечественное — пристрастие к «мыльной опере».

Массовая культура выступает сегодня не только в роли терминатора «вечных ценностей», но и их единственного хранителя.

В принципе добро всегда было топливом спилберговского боевика, вспомним ли мы прибывшего в наш мир для контакта Инопланетянина или кабинетного профессора археологии Индиану Джонса, который отправляется на свои неправдоподобные подвиги чаще всего не заради службы Ее Величеству, высших государственных интересов и других «сверхценных идей», а по каким-нибудь частным надобностям — для спасения папы-профессора или чего-нибудь еще. «Инопланетянина» сделала шлягером не только забавная фигурка внеземного существа, но и стихия естественного, бытового добра, олицетворенная в его защитниках — детях.

Получив в руки страшный материал «списка Шиндлера», Спилберг столкнулся с проблемой добра и зла на совсем иных уровнях.

Дело в том, что, узурпировав социальную утопию Веры Павловны, тоталитарные режимы в то же время оприходовали и оппозиционное ей зло как орудие и рабочую идею. Из личного бунта, даже богоборчества оно стало гордым бременем — белых ли, арийцев, пролетариев, грозных царей или гаулейтеров. Иначе говоря, оно было освящено и рационализировано, как в предыдущей — просветительской — модели было рационализировано добро. Добро в страшном мире холокоста могло, таким образом, оказаться только личным делом суверенной личности.

Добро может быть мотивировано на экране по-разному. Это может быть случай любви, естественная бытовая доброта, высокая порядочность, какой-то личный, неоплаченный долг, детское воспоминание, религиозное сознание и многое другое.

Мне кажется, что решающей, скорее всего, интуитивной догадкой Спилберга была загадка Шиндлера, немотивированность, иррациональность добра в нем. Первоначальные геринговские ассоциации, замашки крупного авантюриста могли бы предоставить актеру стартовую площадку для постепенного внутреннего и внешнего преобразования героя. Но Шиндлер фильма не приобретает черт благостности, оставаясь все тем же капиталистом и — как он сам говорит на прощании — «военным преступником». Именно это дает широкие возможности для идентификации, ибо только иррациональное, не освященное никакими авторитетами, немотивированное добро может в современной культурной ситуации конкурировать с взлелеянным нашими общими усилиями злом.

Итак, эксплозия сборов, сопровождавшая на Западе появление не слишком развлекательного «Списка Шиндлера» засвидетельствовала латентную потребность в «вечных ценностях», в аристотелевском страхе, сострадании и катарсисе, которые, по-видимому, все еще закодированы в генотипе человека при всех мутациях и приставках «пост». И такие «проклятые вопросы», как нацизм, коммунизм, холокост, нуждаются, по-видимому, в посредничестве масскультуры не только на уровне *simple-son market*, но и на уровне прочих сыновей — юнца, мудрого и даже злого, чтобы напомнить о себе. Американское простодушие Спилберга оказалось тут как нельзя кстати. Жаль, что у нашего кино не хватает потенциала на столь же масштабный массовый фильм: ведь наш ценностный вакуум, как всегда, самый большой в мире.

Что же касается «стыдного феномена сборов», то ведь и Хичкок был самым-самым кассовым, пока не стал самым-самым элитарным усилиями самой-самой «новой французской волны»: нет лучшего пути наверх, чем путь с панели масскульты. То, что возмущает снобов одного поколения, приводит в восторг снобов следующего.

Дождется ли когда-нибудь Стивен Спилберг не только своего слишком американского «Оскара», но и достаточно свободомыслящего иностранного Трюффо?



Часть II.
СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО

Юбилей МХАТ 2008 года

Воспоминание о будущем

...Может показаться, что очередной юбилей МХАТ в третьем тысячелетии будет больше похож на похороны по третьему разряду. В самом деле, для «театра-дома» 100 лет — запредельный срок. Но, поди ж ты, такого роскошного парада театральности мы не видали уже давно.

Чего стоит один — уже не новый, но непреходящий — хит «Нечистая сила в Москве». Я, как в прежние времена, постаралась поглядеть его в разных составах и — честно — не знаю, кому отдать предпочтение. Помню — в самом начале XXI века премьерную почти капустническую хохму: сыграть Воланда и его свиту собрались старые друзья и партнеры, разбросанные по разным театрам. Желчный и язвительный (уже не романтический, как когда-то Смехов на Таганке), но вполне классический Воланд — Гафт. И спутники подстать — поистершиеся и приболевшие за протекшие века, кто благородной подагрой, кто сплином, кто дальновзоркостью, но духа своего не угасившие: Азazelло — Райкин, Бегемот — Табаков, Фагот — Сергачев. И при них молодая чертовка Гелла — Зудина. Казалось, парад-але на открытие — и всё. Но раз-два в сезон они снова собирались — Азazelло хватался за поясницу, Кот вздевал на нос очки, Фагот брезгливо напяливал шляпенку, но Москва на эти «шутки, свойственные театру», ломилась: молодежь висела на шехтелевских светильниках, и было видно, как всей этой хулиганской компашке в охотку разыгрывать еще новеньких русских, открывая в Эрмитаже модную выставку-продажу или посещая ресторан «Грибоедов-Домжур».

Конечно, дизайнерское ретро в духе Анненкова могло бы быть обаятельно, но режиссер и художник не совершили насилия, переодев старо-новую Москву в современную движущуюся рекламу (привет от Мейерхольда), а персонажей в мод-

ные туалеты и построив таким образом воздушный мостик между эпохами революционных перемен.

Помню и второй, молодежный состав свиты, когда в роли Воланда, вовсе неожиданно, выступил общий их Учитель (по жизни так сказать) Табаков. Это был совсем другой дьявол, не столь язвительный, сколь вкрадчиво-искусительный, слишком знающий человеческую слабость, и его приговор — «люди как люди» — звучал скорее индульгенцией. Молодая же свита кувыркалась в полное удовольствие, особенно когда длинноногие модели и грузные тетки разбежались после сеанса черной магии чуть что не в натуре. Спектакль и сегодня ничего не потерял из своей энергетике, конечно, благодаря режиссеру X.

Совершенно иначе решили режиссер Y и дизайнер Z пресловутый «Театральный роман». Смешно было бы сегодня обижаться на Булгакова за его карикатуру, иногда злую, часто несправедливую, но всегда снайперски меткую. Ефремов еще мог бы себе позволить сыграть, например, Главного режиссера. Но в отсутствие Ефремова, шесть лет назад, режиссер выбрал другой прием. Учитель ставит «Роман» со студентами как дипломную работу. Можно этот прием назвать — по Шкловскому — «остранением», можно — по Брехту — «очуждением». Студенты, конечно, молоды и не искушены еще ни в истории, ни в театральном аде-рае, зато остро чувствуют смешное, стараются, иногда карикатурят. Тогда Мастер показывает — и отчаявшегося автора, и Бога театра, и истовую прозелитку «системы», даже кота, в ужасе метнувшегося на кружевную занавеску. Режиссерский показ острее и суггестивнее актерской игры, так что «Театральный роман» оказывается «остранен» в квадрате: в этих летучих, почти тулузлотрековских зарисовках (в этом смысле постановка приближается к моноспектаклю) и в реакциях сегодняшней молодежи.

Не буду напоминать, что «Зойкина квартира», появляясь в репертуаре разных театров, хитом так и не стала. Может быть, не пришло тогда ее время — время наглых афер и обманных видимостей, время «деловых» убийств, сомнительных бизнесменов, чинов, расслабляющихся в борделе. Быть может, нашлась — в лице Марины Зудиной — исполнительница жесткая, без сантиментов, но воспитанная на достоверности. А может быть, затеплилась в глубине этого эротически-криминально-денежно-обманного морока тщета погони за золотым тельцом и продажным сексом: слабенький огонек, без которого пьеса может остаться всего лишь картинкой нравов.

Не буду пока касаться «Дней Турбиных» и прочего, скажу лишь, что новейшее восстановление «Пиквикского клуба» в очаровательных декорациях Вильямса (где Булгаков выступал в качестве актера) кажется мне необыкновенно удачной дебютной идеей. И не случайно воплощение на сцене забавно-идиллического веселья и уюта доброй старой Англии («У камина в Дингли-Дэли каждый может отдохнуть») в свою очередь оказалось востребовано временем. Тем более, что эта возможность для детей электронной эры (на сцене и в зале) познакомиться с — увы — почти забытым (если бы не мюзикл «Оливер») Диккенсом тоже кажется отрадной.

Концы и начала

Что меня радует больше всего на юбилее — это непроходящий бум или, как говорили прежде, ажиотажный спрос на спектакль, которым по пять и более лет; спрос не уступающий премьерному: охота за лишним билетом, наглые цены у перекупщиков, иномарки и пеший народ у подъезда — вся эта классическая театральная дребедень, напоминающая, что жив курилка, больше прочего радуюсь очереди на «Булгаковский фестиваль». Не за год, не за два, но построился репертуар, начиная с «Мольера» еще в прошлом веке до «Последних дней» в канун последнего же пушкинского юбилея. Это значит, что капля к капле сложилась и труппа — Булгаков очень актерский автор. И еще — молодая продвинутая и прикинутая публика, школьники — авось не переведутся на Руси театралы. Обидно, конечно, что прежняя театральная публика в дефиците — повымерла уже, и небогата, и билет достать нелегко. Я бы на месте театра учредила места для «заслуженных зрителей» (не все же актерам). Неэкономично, конечно, но еще Достоевский знал, что «свой каприз» дороже, а жизнь и вообще неэкономичная штука, даже при капитализме.

Отступление первое

В мои школьные довоенные годы мы ходили стоять в театральных очередях ночами (домашнего экрана не было). Продажу объявляли на декаду, и всегда был шанс ухватить лакомый билет на ступеньки. На эти сутки отменялись домашние правила возвращаться не слишком поздно, и это были единст-

венные очереди дефицитной советской эпохи, которые я вспоминаю с благодарностью. Говоря нынешним слогом, их можно назвать «тусовкой» или «ночным клубом» со свободным демократическим членством без различия полов, возраста и положения, но и без крыши над головой. Стояли, конечно, не только на МХАТ, но на МХАТ особенно — репертуар был богатый.

Наверное надо напомнить о некоторых особенностях и времени, и театра.

Спектакли тогда смотрели не по разу и не по два, а по много раз с разными актерскими составами (назовем это дефицитом развлечений, но не только). В спросе были «Царь Федор» и «Вишневый сад», «У врат царства» и «Женитьба Фигаро», «Горячее сердце», «Мертвые души», «Пиквикский клуб» и прочее. Но фаворитом наших ночных бдений были «Дни Турбиных», в которых мне довелось видеть четырех Елен — Соколову, Тарасову, Еланскую, Андровскую, из них лучшая — Соколова. А от спектаклей без Хмелева (Алексей Турбин) мы гордо отказывались, даже простояв ночь. Однажды я дуриком залетела на Кудрявцева (кстати, отличного Николку в очередь с Комиссаровым) и смогла оценить великолепную «офицерскость» Хмелева, этот незримый кодекс и трагический надлом «белой стаи», о которой мы не много знали, да и вряд ли могли ей сочувствовать. Хотя, по случайности судьбы, мы под партой читали «Белую гвардию» — в старших классах учился Женя Шиловский, пасынок Булгакова. Но в том-то и дело, что МХАТ давал возможность заглянуть по ту сторону времени, в другую жизнь, и уж точно, в пресловутую «жизнь человеческого духа».

Не надо думать, что нам довели лишь поклоннические страсти. Были, конечно, и «сыры», и «фаны», но я, например, никогда не была «поклонницей» — ни школьницей, ни студенткой ГИТИСа, ни даже критиком по профессии. Не стояла у подъезда в ожидании любимых артистов, не стремилась к знакомству, не вступала в слишком приятельские отношения с теми, о ком потом писать. Кстати, и избирательность в те времена была строгая. Помню, я долго откладывала знакомство с анонсированной в «Сообщении ТАСС» «Анной Карениной» (вечное интеллигентское «фэ»). А когда посмотрела (и с Тарасовой, и с Еланской), любви не случилось. Быть может, и зря...

Недавно на защите очень интересной диссертации по МХАТ на одно мое замечание по поводу якобы «осовечивания» МХАТа диссертантка — довольно высокомерно — объяснила, что детское мое восприятие было наивно-романтично. Честно, я ее пожалела. Человек чаще всего не верит в то, чего не случилось в его опыте, а ее опыт (к счастью, конечно) короче моего. Булгаков язвительно и смешно вышутил мхатовский репетиционный долгострой, но, видимо, было за этой традицией нечто существенное. Спектакли (особенно ранние) возводились театром надолго и всерьез, на прочном фундаменте, как средневековые соборы. Может быть, театр предчувствовал наступающую непрочность и зыблемость времен. Нерушимость уровня и смысла базовых спектаклей МХАТ поистине достойна удивления. Теперь так не строят, впрочем, не только спектакли.

Разумеется, они менялись во времени — ведь театр всегда live, — старели и актеры. Но этический и творческий фундамент был так основателен, что ни события революции, ни заграничные гастроли, ни даже «левый фронт» не могли их раскачать. Они ветшали, но не опускались; и сама эта патина времени давала нам счастливую возможность заглянуть в живое — и омузеенное — прошлое. Я называю это «эстетическим убежищем». Возобновленные «Дни Турбиных» были одним из самых живых, самых актерских спектаклей 30-х, а ведь это тоже было «десять лет спустя» после премьеры.

Что до юношеского романтизма, то, увы, той школьницы, которая нетерпеливо переминалась возле знакомой капельдинерши в ожидании, что кто-нибудь из штатных стукачей манкирует или доктор останется у себя в кабинете (были такие заветные места в партере), — той школьницы уже давно нет. Прожита не одна, не две «другие жизни» (по Трифонову). Но прошлое, особенно далекое, не исчезает, а отходит на нелирическую дистанцию, с которой его можно перечитывать заново. Понадобилась пара жизней, чтобы сообразить, что пресловутая «тоска о лучшей жизни», которой Немирович заклинал свои «Три сестры», относится не к будущему, а к прошлому, к молодости театра, что это был личный бунт бессменного председателя Комитета по Сталинским премиям (острая догадка А. Смелянского, что спектакль был реквием Станиславскому, лишь подтверждает это).

Тот же Немирович давал театральному делу какие-нибудь 20—25 лет. Но театр, как человек, тоже проживает не одну

жизнь (особенно если первоначальный импульс имел мощ- ность атомного взрыва), и каждая жизнь другая и о другом...

Без Мастера и Маргариты

Как историку театра мне было бы приятно констатировать, что «обулгачивание» МХАТ в третьем тысячелетии началось с «Дней Турбиных», но как хотя бы в небольшой мере sapiens я понимаю нереальность этого. Sua fata имеют не только кни- ги, но и авторы. Чехов, например, при жизни считался беллет- ристом и только во второй половине XX века стал Шекспиром нового времени. Булгаков для современников был драматур- гом, пока публикация «Мастера и Маргариты» не сделала его культовым романистом. Театры взялись за его неразрешен- ные пьесы при первой же «оттепели», спектакли были разно- го достоинства, но кроме любимовской версии «Мастера и Маргариты» (бенефиса скорее режиссера, нежели автора) Булгаков королем сцены так и не стал. Может быть, цензур- ный запрет — импульс недостаточно содержательный.

Я не думаю, что МХАТ что-то задолжал своему опальному автору, что у него есть вина перед Мастером. Напротив, театр сражался за каждую пьесу, и никто лучше Немировича, чело- века изначально литературного, не оценивал ни тогда, ни по- сле масштаба его дарования. Как «Три сестры» были рекви- емом Станиславскому, так «Последние дни» — поразительная по своей грозовой тревожности постановка В. И. — была рекви- ем не столько памяти Пушкина, сколько памяти автора. Традиционная для еретиков МХАТ неприязнь Булгакова к Не- мировичу ничего в этом не меняет.

Скажу больше. Если бы театр не катапультировал Булгако- ва на стрежень театрального процесса, неизвестно, что бы бы- ло. «Турбины» принесли ему славу, деньги, зависть и милость, опалу, место на Парнасе, любовь и ненависть — всё, что соста- вило его недолгую, горестную и блестящую писательскую жизнь. Он умер безвременно, но в своей постели.

То, что МХАТ при начале третьего тысячелетия и начале нового витка обратился к этому культовому, но в каком-то смысле забытому автору, было, мне кажется, не столько со- знанием задолженности, сколько собственной потребностью в идентификации. Понятно, что не все спектакли равноценны,

но сама фронтальность постановки его пьес (и не-пьес, что не менее важно) придала нынешнему юбилею ранг события.

Отступление второе

Понадобилось целых 100 лет, чтобы театру вернули право на имя Чехова и даже установили памятник. Правда, судьба сыграла с ним очередную шутку в духе вагона для устриц, и писателя водрузили аккуратно на месте известного пахучего московского сортира. Все же это было подведением итога целой эпохи. Не говоря об открытии Чехова для сцены после памятного провала «Чайки», не говоря о том, что еще полвека русский и мировой театр ставил Чехова «в мизансценах МХТ» — сверхзадачей Ефремова (которого почему-то числят режиссером социальным по преимуществу) было вернуть Чехова современности. Пусть эфросовская молодежная «Чайка» в Ленкоме, его же чувственные «Три сестры» *На Бронной* и кладбищенски-белый «Вишневый сад» *На Таганке* были более дерзки и сенсационны. Ефремов с тихим упорством искал мхатовского Чехова, терпеливо связывая распавшуюся связь времен, и оставил своего — несенсационного и строгого, но нелюбимого Чехова в таких спектаклях, как «Иванов» и «Дядя Ваня» со Смоктуновским или заключительные «Три сестры» с явным преимуществом мужского состава над женским.

Не могу не вспомнить здесь свой давний трехчасовой разговор с Ефремовым на Пушкинской площади, у дверей популярного тогда, но, увы, молочного бара. Я работала над диссертацией в группе МХАТ и хорошо представляла, в какую клоаку собирается Ефремов из молодого и динамичного *Современника*. Непомерная труппа, сытая привилегиями, но изголодавшаяся по работе и уже перестоявшаяся творчески, раздираемая склоками, могла перемолоть кого угодно. Но он, как блудный сын, стремился в *alma mater*, и сам *Современник* был для него обновлением МХАТ.

И еще два разговора. Перед 70-летием театра, когда мы снимали фильм, который хотели назвать «Капитальный ремонт» (эту надпись пальцем мы прочитали на забеленной мелом стеклянной двери театра), Олег спросил, чем бы отметить юбилей. — «Какие вопросы, у тебя в руках «Театральный роман!» Тот же разговор повторился перед 100-летием (мы снимали «Сны»).

Но булгаковский роман он так и не поставил. Зная, что смерть при дверях, он взял на себя труд прочитать в Мелихове «Мою жизнь» для ТВ, завершая свой пожизненный чеховский обет.

Мне кажется, что начиная с прозы Булгакова (слава Богу, «Мольер» уже был в репертуаре), и позволив себе остановиться на «воландовской», московской части романа (как это нередко делалось и с Достоевским), театр выиграл Булгакова как «своего» автора (у меня давно была мечта сделать то же в анимации). Как повод для актерской самореализации и как точка зрения на современность, похождения дьявольской шайки оказались как нельзя кстати. Они дали и искомый зрительский бум. «Театральный роман» обаятелен, как самокритика театра, хотя, повторюсь, не всегда Максудов прав. «Зойкина квартира» и «Бег» оказались актуализированы временем. Булгаковская «атмосфера» (термин раннего МХТ) — запах бешенных денег, афер, призрака заграницы, бегство капиталов, идеализм и цинизм, жестокость и чертовщина, разруха — все эти родовые черты российского междувременья — как нельзя лучше компенсировали театру недостачу равновеликих современных пьес. Может быть, оттого они и не стали событием в «оттепель», что были всего лишь «запрещенными». Капитализм сделал их актуальными.

Дни Турбиных

По отношению к «Дням Турбиных», этой непреходящей легенде МХАТ, могли быть избраны две стратегии, равно имеющие право на существование: стратегия «от автора» и «от театра».

Стратегия «от автора» могла исходить из того, что Булгаков принес в театр «Белую гвардию», которую театр мучительно обкатывал, пока не превратил в более «проходимые» «Дни Турбиных». Появилась, наконец, возможность поставить пьесу автора, как она есть. Безусловно, в такой стратегии есть свой смысл.

Стратегия «от театра» полагает за собой спектакль, в равной мере давший жизнь как автору, так и молодому поколению МХАТ. Практика восстановления в «мизансценах и оформлении» так же имеет право на существование в драме, как и, допустим, в балете. Тем более, спектакль в любом случае будет другим. Театр выбрал эту стратегию и его можно понять.

Случай «Дней Турбиных» из самых ностальгических. Когда-то пьеса казалась самоигральной, что ни роль — попадание в яблочко. Безупречно военный Алексей Турбин — Хмелев и воплощение домашности — Лариосик Яншина (в мое время уже полноватый); окопный офицер Мышлевский (окопнее, даже вшивее у Топоркова и безумнее от войны у Добронравова) и паркетный шармер, артистично-протеический Шервинский Прудкина; восхитительно и вальяжно недалекий Гетман у Ершова и сухие, щелкающие немцы фон Шратт и фон Дуст; о Елене не говорю.

Сцена на белой лестнице, когда Алексей, стоя наверху, отпускал юнкеров в ясном сознании конца белой гвардии, и в опустевшее пространство гимназии с гиком и посвистом «Соловей, соловей, пташечка...» вваливалась разномастная петлюровская ватага Галаньбы, а Алексей мертвый падал головой вниз, наискось перечеркивая своим телом белизну лестницы, — вообще принадлежит хрестоматии театра.

Разумеется, современные молодые актеры играют иначе, демократичнее, что ли. Жизнь расставила в пьесе другие акценты. Здесь обозначилась черта водораздела заметнее, чем в «Мольере» или даже в «Беге». Булгаков стал классиком, и это не только литературный статус — это дистанция. Он перестал быть современным автором.

Отступление третье

В *Художественном театре*, как нигде, можно было наблюдать эти перевалы времени, эти превращения в классику. На них как-то не принято обращать внимание, а между тем они сущностны.

Когда первое поколение играло Чехова, он был современным автором. Исполнители могли быть более удачны и менее удачны, но то, что они играли, они знали интимным знанием — для МХАТ он был «свой» автор, а они были «чеховские». Мы, разумеется, застали поколение на исходе, но то, что застали, было подлинником и сохраняло ауру. Пусть Книппер не была великой актрисой (как Москвин), но она была «чеховской» насквозь. И такой Раневской — с этой непостижимой игрой настроений, с горестностью и обворожительной ноншалантностью в скольжении над бездной — видеть мне

больше не приходилось. А мне пришлось видеть многих — и очень интересных — Раневских. И то, что сказала о Книппер Гиацинтова, сама игравшая «Вишневый сад» (*«своей Раневской Книппер охватила целый мир русского дворянства, его стиль»*), относилось к одной Книппер. Просто она Раневскую не только сыграла (с большими мучениями, надо сказать) — она ее знала. Как знал Качалов Ивара Карено, этого гамсуновского идеалиста-ницшеанца, порождение предчувствия большой войны («У врат царства»). Это было в крови поколения.

Так же точно в крови второго поколения были Турбины. Елена — Соколова, брошенная струсившим Тальбергом, с ее дразнящей, зовущей и огражденной женственностью — была для меня самой булгаковской из Елен. Уже не Раневская, незатейливее, но и в ней, как в трагической трезвости Алексея, как в хамелеонском дурачестве Шервинского — все та же «белая кость». Свойство, ушедшее из жизни, несмотря на все дворянские собрания, английские клубы и золотые унитазаы.

Как историк театра и просто как зритель я не могла не удивляться пристрастию Сталина к «Турбиным». Ни памятный ответ Биль-Белоцерковскому, ни топорные объяснения украинским писателям, нахально на него наскакивавшим, этого не объясняют. Плохо верится в слишком рациональное объяснение подобных — иррациональных — капризов вкуса. (Кстати об украинских писателях: в «оттепельной» постановке Варпаховского, уклонившейся в сторону салонности и прошедшей в репертуаре МХАТ мало заметно, петлюровцы были вообще вымараны. Мы пошли записать фонограмму входа Галаньбы в гимназию и ушли с носом). Поскольку достоверный ответ о пристрастии вождя к спектаклю едва ли найдется, то позволю себе высказать предположение, что ему как раз импонировала «офицерскость» «Дней Турбиных». Недаром в 40-х, вместо буденовок, ромбов и шпал в петлицах, введут офицерские звания, погоны и парадную форму — антураж империи.

Современное отношение к пьесе так же неоднозначно, как было когда-то, но по противоположной причине: хочется воспеть «белую гвардию», но пьеса, в любом варианте, о ее конце. Молодые актеры, как и в прежнем спектакле, играют прекрасных людей, но люди эти уже другие. И спектакль о другом. Не о том, что старая жизнь — все эти кремовые занавески, ку-

зен из Житомира, елка — еще есть, но уже кончилась, и надо, хочешь не хочешь, осваивать новую. А совсем наоборот, о том, что жизнь эта — реальность, и если «белую кость» уже не освоишь (да и зачем), то есть простые ценности — человеческие отношения, дружба, порядочность, кремовые шторы, наконец, которые даже ввиду всеобщей разрухи помогают Турбиным оставаться интеллигенцией — слово, которое только что не стало ругательным. Ради этого одного слова — интеллигенция — стоило выбрать стратегию «от театра». И вот, поди ж ты, и в «чувствах добрых», и в «ценностях» есть, оказывается, потребность. И «Турбины», как и когда-то, стали возможностью для нового поколения актеров, уставших от клипов, рекламы, дезодоранта, от экшн и «мыла»...

Я думаю, булгаковский фестиваль таит в себе для театра еще много возможностей. Булгаков — один из самых театральных авторов, который, будучи не раз поставлен, все еще остается для театра terra incognita. Может быть, для того, чтобы его вернуть театру, как раз и надо было поставить не одну пьесу, а «всего Булгакова», как Ефремов всю жизнь ставил «всего Чехова». Может быть нужна была — не только МХАТу — булгаковская волна.

«Турбины» заслуженно считались «Чайкой» второго поколения, но это метафора. Нет, он не Байрон...

У Чехова люди *«только обедают»*, сквозь их разговоры (*«того гляди, снег пойдёт, а тут еще эти разговоры»*), через странную их непоследовательность слышен гул рушащейся цивилизации. Лет 40 назад мне пришлось писать о том, что чеховские персонажи «не хотят того, чего они хотят», и о новых формах. И счет у Чехова на 200—300, может быть 1000 лет. Чеховское время метафизично, а пьесы предваряют абсурд.

У Булгакова рушится уклад, но и во всеобщей разрухе люди стараются нормально пообедать, остаться людьми. Мы живем в булгаковское время — время взрыва и оседания уклада. Так что помимо того, что Булгаков — вечно театральный автор, владеющий секретами сцены, он для нас еще и автор актуальный.

Шагал в России. Наконец-то!

Не потому только, что всякая интересная выставка подобно свиданию. Даже не потому, что Марк Шагал — один из любимых моих художников. «Свидание» в данном случае не поэтический троп, а констатация: семь панно, украшавших некогда стены Еврейского театра, впервые выставленных для обозрения и ставших сенсацией сначала в Швейцарии, где их отреставрировали, потом в ФРГ и, наконец, вернувшихся на родину, я мечтала увидеть очень давно. С тех самых пор, как услышала о них от моего учителя по театральному институту Абрама Марковича Эфроса. Это был не рассказ, а вопли и lamentации, мало похожие на обычно склонного к иронии и даже язвительности Эфроса. «Шагал погибает, от него отваливается краска, по Шагалу ходят ногами!» — так примерно звучали его причитания. Верно, это было до убийства Михозлса и закрытия Еврейского театра; опального Эфроса не было в Москве в 1949-м, а в 1950-м А. Тышлер, последний художник театра, передал работы его первого художника в Третьяковку.

Надо отдать справедливость Эфросу: он знакомил нас с искусством, невзирая на политическую ситуацию, и учил любить вовсе неприятое, опальное, как бы вычеркнутое.

От него я впервые услышала, а потом прочла историю панно, которым художник Марк Шагал украсил бедные стены Камерного еврейского театра, основанного А. Грановским. Историю нетривиальную, описанную и Эфросом, и самим Шагалом как бы в диалоге.

«В 1920 году в Москву переехал Грановский со своим Еврейским театром. Ему нужен был художник. Шагал стал первым в династии его декораторов».

«Я обрадовался приглашению Грановского и Эфроса приехать в Москву и принять участие в открытии нового еврейского театра. На этом настоял Эфрос...

«Вот, — сказал Эфрос, введя меня в темный зал, — стены здесь для тебя, и сделай, что захочешь».

Это была совершенно разрушенная квартира, брошенная бывшими буржуями.

«Ты видишь, — продолжал он, — здесь будут скамейки для публики, там сцена».

«Он принялся за работу вполне по-своему. Он не ставил никаких условий, но упорно не принимал никаких указаний. Театр предался воле божьей».

«Вовсю реконструировались залы и коридоры, кучи стружек смешивались с тюбиками моих красок и с эскизами.

Бывало, я растягивался на паркете. Приятно в иные минуты здесь и поспать.

Я люблю лежать на земле, нашептывая ей свои печали, свои мольбы».

«Из маленькой залы Чернышевского переуллка Шагал вообще не выходил. Все двери он запер. Доступ внутрь был только для Грановского и для меня... да еще в положенные часы сквозь слегка приотворенную половинку двери ему передавали еду. Это не было увлечением работой — это было прямой одержимостью. Он исходил живописанием, образами и формами, радостно и безгранично».

«И вот я принялся за работу. Расписал главную стену: «Введение в новый национальный театр». Простенки, потолок и фризы представляли предков современного актера — народного музыканта, свадебного забавника — клоуна, красивую танцующую женщину, копииста Торы, первого поэта-мечтателя и, наконец, современную пару канатоходцев. Блюда и яства, кренделя и фрукты, рассыпанные на накрытых столах, украшали фризы».

«Ему сразу стало тесно на нескольких аршинах нашей сцены. Он заявил, что будет одновременно с декорациями писать «еврейские панно» на большой стене зрительного зала, потом он перекочевал на малую сцену, потом на простенок, затем на потолок. Вся зала была ошагалена...

Теперь можно признаться, что Шагал заставил нас скупить еврейскую форму сценических образов дорогой ценой... Он

делал не декорацию, а все те же панно, подробно и кропотливо обрабатывал их разными фактурами, написанные вещи контрастировали с совершенно реальными; Шагал ненавидел их, как нарушителей его космоса, и яростно закрашивал, можно сказать — залеплял красками тот минимум предметов, без которых нельзя было обойтись».

«Вдруг стычка. Грановский повесил настоящую тряпку.

Я задыхаюсь и кричу:

— Настоящая тряпка?

— Кто здесь режиссер, вы или я? — возражает Грановский.

Накануне открытия театра мне принесли старые, поношенные костюмы. И я их наскоро раскрашивал. В карманах я находил окурки, хлебные крошки».

«Он собственноручно раскрашивал каждый костюм, превращал его в сложное сочетание пятен, палочек, точек и усеивал мордочками, зверюгами и загогулинами. Он явно считал, что зритель — это муха, которая улетит со своего кресла, сядет к Михозлсу на картуз реб-Алтера и будет тысячью кристалликов своего мушиного глаза разглядывать, что он, Шагал, там начудесил».

«Я ждал контакта с труппой...

Нарушил натянутые отношения голодный, как все, Михозлс. Рассматривая мою стенную живопись, он упросил одолжить ему мои эскизы. Он хотел к ним привыкнуть, понять, вжиться в них.

Через один-два месяца Михозлс радостно объявил мне:

— Вы знаете, я изучил ваши эскизы. Я их понял. Это привело к тому, что я совершенно изменил образ своего персонажа... Отныне я знаю, как по-другому использовать свое тело, движение, слово. Все смотрят на меня и не понимают, что произошло».

«В конце концов вечер Шолом-Алейхема проходил, так сказать, в виде оживших картин Шагала...

Мы должны были пробиваться к спектаклю, так сказать, через труп Шагала. Его возмущало все, что делалось, чтобы театр был театром. Он плакал настоящими, горячими, какими-то детскими слезами, когда в зрительный зал с его фресками поставили ряды кресел; он говорил: «Эти поганые евреи будут заслонять мою живопись...»

«Вечером премьеры, но я был так забрызган красками, что даже не мог выйти в зал. За несколько секунд до поднятия занавеса я еще выбежал на сцену, чтобы там наскоро разрисовать аксессуары. Я ненавижу «натурализм».

«...Перед самым выходом Михозлса на сцену он вцепился ему в плечо и исступленно тыкал в него кистью, как в манекен, ставил на костюм какие-то точки и выписывал на его картузе никакими биноклями неразличимых птичек и свинок, несмотря на повторные, тревожные вызовы со сцены и кроткие уговоры Михозлса, — и опять плакал и причитал, когда мы силой вырвали актера из его рук и вытолкнули на сцену.

Бедный, милый Шагал! Он, конечно, считал, что мы тираны, а он страдалец... Он так и не понял, что полным, непрерываемым победителем был он, и что от этой его победы юному еврейскому театру было очень трудно».

Это конечно, лишь фрагменты «воображаемого» диалога: и у Шагала, и у Эфроса сказано больше — как фрагментарно все, что осталось от этого великолепного эпизода талантливое время исканий и надежд. Остался крошечный обрывок ленты, снятый каким-то заезжим американским туристом, где Михозлс читает монолог реб-Алтера, и в этом моменте театральной истины видно, сколь снайперски единственным оставленным ему глазом (на второй Шагал ослепил его ради выразительности «сценической маски») актер прочел тайную мысль художника: «Вот он, случай перевернуть вверх дном старый еврейский театр, его психологический натурализм, приклеенные бороды». И впоследствии Михозлс — уже режиссер и руководитель театра — пойдет по этому завещанному Шагалом пути столь последовательно, что даже с короля Лира сорвет накрепко приклеенную к нему традицией театральную бороду и покажет голое лицо «голового двуногого», отдавшего корону и власть, чтобы узнать взамен мудрость побежденных.

Теперь, я думаю, читатель поймет, почему на эту выставку я шла, как на давно назначенное свидание.

Вот, наконец, эти панно — чуть-чуть слишком новенькие, я предпочитаю патину времени на шедеврах. Нетерпеливый, танцующий ритм «Введения в еврейский театр» — длинноногий Абрам Эфрос вносит в театр Шагала с палитрой; размножившийся Михозлс в замысловатых шпагатах и антраша, веч-

ный еврейский скрипач там и тут, с головою и без; не оседлые «актеры», а бродячие лицедеи, гистрионы, ярмарочные фокусники кто вниз, кто вверх ногами; и тут же быт местечка — с его вечными спутниками — козами и петухами; домишко, крепко сбитый табурет, лампа; и — в одном из закоулков — семья художника — Белла с младенцем. Все, взятое прямо из жизни и разметавшееся в пространствах множества измерений и тяготений: уроки кубизма, не ставшие кубизмом, теория относительности не по-эйнштейновски, а по-шагаловски. И краски: шагаловская палитра всех цветов радуги и шагаловские узоры и узорчики, дробящие монументальный масштаб фрески. Было от чего прийти в отчаяние театру, если в этих статичных панно все движется в разных направлениях, пляшет, выкидывает коленца, копошится, живет, рассыпаясь на автономные разновеликие пространства, и сцена с ее непреложностью может показаться и грубой, и очень уж прямолинейной среди них. Легко ли актерам с их руками, ногами, головою на месте сравниться с вихрем танца, который изобразил художник? А реквизиту — с теми кренделями и фруктами, которые, как на листе Мёбиуса, то стоят, подчиняясь закону тяготения, то висят вниз головой?

Перегиб пространства еще виден, фиксирован, пространства разных измерений и масштабов еще красочно членятся, пересекают друг друга, светят друг через друга у этого раннего еще, но уже постпарижского Шагала; цвета оседают на полотне в относительном соответствии с предметом: Эфрос — в черном костюме, Шагал — в рыжем. Но люди, животные, вещи, руки, ноги, головы живут сами по себе, и мир — прямо по Шекспиру — предстает, как самодостаточный театр шагаловского воображения, не нуждающийся в дополнении в виде сцены.

На спектакле, вспоминает Эфрос, «сам собой возникал вопрос, зачем тушится свет в зале и почему на сцене эти шагаловские фигуры движутся и говорят...». Он назвал это нетеатральностью. Я бы сказала, что искусство Шагала театральное, слишком театральное и потому не нуждается в театральной реализации — оно движется и говорит само за себя.

И все же я жалела, что под рукой нет кинокамеры. Так хотелось совершить длинный тревеллинг вдоль «Введения в еврейский театр», заглянуть в каждую отдельную загогулилку

пространства, различить палочки и точки, всех «птичек и свинок», все причуды фантазии мастера, выполняя работу той самой мухи, о которой писал Эфрос.

Нет, я понимаю, что полотно — это целое, что оно опирается на композицию, колористическую гамму, взаимодействие пространств. Но как человек эпохи теории относительности и кино, я хочу разглядеть эту пляшущую композицию в изломах ее измерений и ракурсов.

О, Шагал! Визионер, живописец, великий мастер кино-для-себя...

Версия Някрошюса

Давно забытое зрелище: вдоль всего Тверского бульвара на подходах к Театру имени Пушкина стоят ловцы «лишнего билета». У контроля несусветная давка — проверенный прием безбилетников, чающих прорваться внутрь. Идет «Нос» по мотивам Гоголя в постановке литовского режиссера Эймунтаса Някрошюса. Имя гастролера — порука интереса к спектаклю. И все же подобный ажиотаж — неужто Нос майора Ковалева тому причиной?

В том то и дело, что не Нос...

Любопытное обстоятельство: когда театр ставит Чехова, Достоевского, он ставит произведение. Не обязательно пьесу — инсценировку, даже контаминацию, но все-таки вещь, сюжет классика. Гоголь посылает современный театр на спектакль без пьесы. Странность его смеха, особенность языка, внешность, судьба произведений и сама смерть — все провоцирует режиссеров избрать истинным героем автора. Даже А. Эфрос, создатель восхитительной «Женитьбы», не удержался от искушения «Дорогой», не говоря о Ю. Любимове с его «Ревизорской сказкой». Э. Някрошюс пробует на зуб тот же крепкий орешек: «весь Гоголь».

В пересмотре классика литовский режиссер оказался круче своих московских предшественников — не думаю, что по географическим, тем более этническим причинам, просто времена меняются, *et nos mutamur in illis*¹, как говорили древние. Он отошел от классика на дистанцию более ощутимую и поставил спектакль не столько по Гоголю, сколько вокруг Гоголя, по мотивам комментариев. Попытался отомкнуть ларчик фрейдистским ключом, в жанре сексуально-политического гротеска, как это принято в наши веселые расплюевские денечки. Посредством не сюжета, но метафор, с умышленными

¹ ... и мы меняемся с ними.

отсылками ко многим и разным предшественникам. Как и положено в эпоху пресловутого постмодерна.

Спектакль и начинается забавной и прозрачной метафорой: памятник Великому Писателю, кряхтя, чистит старуха уборщица, и он, защищаясь от опрокинутого ею ведра воды, вдруг раскрывает зонт... Итак, Гоголь жив. Обремененный своим вечным дорожным кофром-пьедесталом (они по очереди носят друг друга на себе: Гоголь и пьедестал), он проживает в спектакле посмертную жизнь отсылок и догадок.

Смешной и несчастный этот Гоголь (Р. Вилкайтис) как бы распят в пространстве-времени спектакля антиномиями бытия. Изобразительный фон — открытка с адресом «Петербург» на заднике — напоминает о России; звуковой — навязчивый мотив вальса из итальянской новеллы «Сказок Гофмана» о «прекрасном далеке». Но главное противоречие, на котором стоит спектакль, как Гоголь на своем сундуке — это бестелесное устремление к Богу (писательские перья превращаются в руках Гоголя в подобие обципаннных ангельских крыл) и грех всякой плоти. Тайна пола, вытесненная в судьбе Гоголя, возвращается и вылезает в спектакле в виде отношений майора Ковалева и его — нет, не Носа. Угадали — Члена.

Кстати говоря, это остроумное фрейдистское контрзамещение есть в то же время и упрощение театральной задачи. Всякий знает, как выглядит член или, например, картошка в мундире. Но что такое Нос в мундире статского советника, знал только Гоголь. Может быть, еще конгениальный ему Шостакович...

Итак, метафора всем многоступенчатым метафорам спектакля — добровольное оскопление измученного похотью Ковалева (В. Багдонас) и последующее очеловечивание его Члена, вылезающего со всеми своими атрибутами из мусорного ящика (привет театру Беккета). Персонаж этот, столько же олицетворяющий гоголевского черта, сколь напоминающий о булгаковском Шарикове, в программке, впрочем, назван по Гоголю — Нос (К. Сморигинас).

Плюгавый недоносок, безродный «гомункул», олицетворенный инстинкт, пошлый черт, он вступает в соперничество не только со своим прямым «родителем» — майором Ковалевым, но и с невольным прародителем — самим Гоголем. И повергает обоих.

Этот плебей, торжествующий хам, загнав всех в мусорные ящики и за решетку, понимает себя как властителя мира и взгромождается на пьедестал, запевая то «Дойчланд юбер аллес», то «Аванти пополо», а то и «Интернационал». А Гоголя, слившегося между тем с тем же Поприщиным, запеленывают в гигантскую смирительную рубашку вместо савана и запикивают в кофр, откуда выйти обратно на свет можно только немым памятником...

Сатана там правит бал.

Но, странным образом, когда на сцене сексуальная метафора ожидаемым образом перешла в политическую злобу дня, я почему-то вспомнила о бывших памятниках, ныне свергнутых и выставленных на Крымском валу на огороженной лужайке, в заповеднике «деятелей тоталитарной эпохи». Памятники, утратившие функцию и ставшие чем-то другим. Вот они где, метафоры, метонимии, прочие тропы, а главное, потенциальные сюжеты. И, честно, мне захотелось назад, к своему телеку, где показывают Руслана Хасбулатова, Гавриила Попова и самых обыкновенных членов парламентов и правительств. Не только потому, что там что-то решается, но еще и оттого, что что-то происходит: это сюжетный театр, где «продолжение следует», а финал остается открытым.

Сколь бы изобретателен ни был художник — а в наши дни художники всех видов искусства чаще всего демонстрируют нам именно изобретательность — все же «живая жизнь», которой мы живем и которую смотрим как зрелище, оказывается изобретательнее «отображенной».

Между тем как эзотерический театр, порожденный эпохой аллюзии и намека, отказывается от сюжета, свертывает сущее в тугие метафоры, действительность (как мне пришлось писать еще 30 лет назад) «самотипизируется», податливо отливаясь в классические жанровые каноны, и ничуть этого не стесняется.

Эпоха, когда в театр шли как на митинг, чтобы вместе, всем миром откликнуться на замысловатую метафору, которую «мы» — сцена и зал — понимаем, мне кажется, осталась позади. Говорю это не в укор Някрошюсу, а как общее соображение. Теперь на митинг идут еще и как в театр: «Мы» осуществляется в иных масштабах, хотя лучше бы осуществлялось на рабочем месте каждого.

А в театре, как в старые добрые времена, хочется крикнуть: «Автора!» Ведь недаром же театр создал себе автора и недаром действительность так охотно самотипизируется в жанр.

Как мне кажется, Э. Някрошюс, при всей изобретательности и смелом остроумии, не превзошел все же «всего Гоголя».

Но, впрочем, билеты спрашивали от Пушкинской площади, и за возможность пройти через контроль пришлось заплатить парой пуговиц, так что, может быть, я не права и метафора по-прежнему влечет театралов.

Тем более, я сама, вместо того чтобы писать рецензию на спектакль Э. Някрошюса, выписываю вензеля вокруг да около.

Mea culpa.

...И мое мнение о...

Настойчивое желание Петера Штайна поставить эсхилоскую трилогию «Орестея» в России едва ли продиктовано потребностью в «римейке», взрывным успехом его чеховских спектаклей на родине драматурга или режиссерской плодovitостью (центр Зальцбурга, например, уставлен щитами с названиями спектаклей Штайна — каждый год он ставит в этом городе по пьесе Шекспира). Если Запад, понимая глобальность происходящего в России, стремится как-то поддержать процесс обновления, то постановка Штайна, скорее всего, вид культурной гуманитарной помощи, хотя и недешевой для нас. В этом свете, а не в отвлеченно-эстетическом, мне кажется, надо рассматривать его попытку «предупреждения из прошлого».

«Орестея» вся сотрясена изнутри ощущением кризиса. Даже теперь, стоя на выжженных холмах Аргоса, где по преданию находился дом Атридов, ощущаешь подземные толчки старинной цепи вражды, вины, возмездия, и сколько бы ни объясняли нам, что эта цепь ужасных убийств символизирует смену матриархата патриархатом или отказ от кровной мести, в трилогии Эсхила слышны еще и отзвуки гражданских катаклизмов — цены побед (не забудем, что он был ВОВ персидских войн); кризиса власти, смены поколений, в том числе самих богов; поисков консенсуса.

Может быть спектакль припоздал, выйдя в глухую пору всеобщей усталости, но он не только о Клитемнестре и Агамемноне, иначе хватило бы первой и, безусловно, самой мощной трагедии «Агамемнон», — он об обществе, как бы это нам ни набило оскомину. Мы не первые и, увы, не последние, кто тщетно пытается отыскать путь наименьшего из зол.

На самом деле «Орестея» начинается еще на ступенях ЦТРА — этого умозрительного в своей пятиконечной звездчатости, неудобного и величественного здания-символа. Бело-

мраморные марши лестниц, золотые звезды, лес колонн и ужасная акустика, которая далеко отстает от акустики древнегреческого открытого театра где-нибудь в Эпидавре или Дельфах, — это наша отечественная «Орестея», пролог к эсхиловской.

Для спектакля построена единая установка с глухими воротами, замыкающими дворец Атридов от внешнего мира, с рельсами, напоминающими «зону» в «Сталкере», по которым прибудет Агамемнон, и канцелярской мебелью для хора (художник М. Бикель). Разумеется, хор старцев в фетровых шляпах и памятных ратиновых пальто — почти клише в послебрехтовском театре, но вообразить себе новшество в виде каких-нибудь хитонов или фессалийских одежд в зале ЦТРА было бы трудно.

Я не скажу ничего нового, отметив, что опоры всего многочасового зрелища составляет мощный дуэт двух женщин: Клитемнестры — Е. Васильевой и Кассандры — Н. Кочетовой. Не знаю, как матриархат, но современный феминизм может быть удовлетворен. Обе античные дамы — в притворстве ли, в злодействе, в обосновании ли своего права на убийство, как аргосская властительница; в ясновидении ли ужасов жизни, в готовности ли принять жалкую участь, как троянская царица в своем знаменитом плаче, — обнаруживают такую силу природы, глубину страстей, уровень самосознания, что, разумеется, ни нарочито-прозаическому Агамемнону (А. Васильев), ни шакалистому Эгисту (С. Сазонтьев) не тягаться с ними. Отблеском не этих ли матриархальных времен остались в культуре фигура вамп, с одной стороны, а с другой — та наша соотечественница, которой навечно уготованы горящие избы?

Но если кто в спектакле Штайна и пытается хоть как-то противостоять деспотизму, то не двоюродные отпрыски Атрея и Фиеста, а хор страцев. Как ни беспомощны их общие шарханья, их короткий обмен мнениями, все же в них звучит голос здравого смысла. Уже во второй части трилогии в «Хозфорах» времена заметно изменились — «почтения былого нет к царям». Но, с другой стороны, и характеры помельчали. Ни Орест, ни тем более Электра не обнаруживают ужасной мощи духа, присущей матери. Они, скорее, управляемы общественным мнением хора пленных троянок («Хозфор») и повелениями своих богов.

Боги появляются во плоти в третьей части, и тех из зрителей, кто выдержал весь огромный марафон, ждет режиссерский сюрприз: «Эвмениды» меняют жанр, переходя в сферу почти фарса, даже памфлета. Здесь есть, разумеется, доля профессионального расчета: в античном театре той же цели рядки служила сатирическая комедия. Но не только; и именно эта актуализация Эсхила дает мне повод задать пару вопросов постановщику.

Я знаю, многие недоумевают и попросту не приемлют этой режиссерской вольности Штайна. Но я, вместе с публикой, ох как узнавала нагловатую демагогию элегантного Аполлона Кифареда (И. Костолевский) и напор Афины, железной леди Олимпа в кокетливом хитончике (Е. Майорова). Если «для смертных богом стал успех», по слову Эсхила, то, по Штайну, это же относится к бессмертным, к новой правящей олимпийской элите.

Не говорю уже о столь знакомых нам склоках и драках в ареопаге, этом детище нарождающейся и уже коррумпированной, циничной демократии. Но если уж режиссер пошел по этому пути (отнюдь не чуждому античному театру), то позволительно спросить: почему он остался при «римейке»? Неужто живописный постсоветский *couleur local* не шевельнул в нем желания обновить хотя бы памфлетную часть спектакля? Тем более что в ней заметнее, чем в других, некие мертвые зоны (например, решение хора эриний).

Если чем и раздосадовали меня «Эвмениды», то не тем, что режиссер позволил вольность, а тем, что позволил ее недостаточно. Коли уже вступать в диалог с классиком (а нам это давно уже нипочем), то, так сказать, на нашей же, на датской почве, как сказал Гамлет.

Если адресны старцы в фетровых шляпах, если адресны новые деловые боги в туалетах от такого-то, то хор эриний в традиционных седых париках для России нейтрален. Он так же мало укоренен в мифологии, как в нашей реальности, и поэтому скучен.

Я легко представляю себе какой-нибудь, подвыдохшийся, но в этом случае уместный, соц-арт в третьей части — возможны варианты.

Еще больше касается это ее пространства. Я не случайно начала со ступени театра, а не с «вешалки», с беломраморных

лестниц и впечатляющих колонад. Как бы хороша ни была установка спектакля для первых двух актов в Аргосе, неужто эти советские Афины не произвели впечатления на режиссера? Ведь даже для нас, зрителей, антракты в этих бескрайних фойе были продолжением Эсхила (под немецкое пиво). Не говорю уже о генеральской ложе, где мне впервые случилось сидеть: проход в нее — это особое переживание.

Я понимаю все трудности режиссера в русском театре. Он проделал огромную работу, которая наверняка не пройдет бесследно. Но полагаю, что, ставя «Орестею» как «героическое, эпическое и сатирическое изображение», в том числе и нашей эпохи, он мог бы, по слову Маяковского, менять если не содержание, то форму, делая ее «современной сегодняшней, сиюминутной...»

1994

Упущенный шанс советского кино

К 100-летию Фаины Георгиевны Раневской

Когда «НГ» предложила мне написать что-нибудь к юбилею Фаины Георгиевны Раневской, то, порывшись в своем скудном архиве, я нашла статью о ней, написанную Бог весть когда, к ее еще прижизненному юбилею, и озаглавленную «Неюбилейные признания». Я предлагаю ее вниманию читателя нынешнего не из самоуважения, а оттого, что, увы, мне мало что есть к ней добавить.

Прочитав мою статью, Фаина Георгиевна, с которой мы не были знакомы, позвонила мне — вот как мало была она, значит, избалована вниманием, — и на меня пахнуло одиночеством, меру которого я не могла тогда ни измерить, ни представить. Это не было только одиночество человека, у которого не было никого ближе собаки; это было одиночество таланта, у которого не было пищи. Между тем Брехт когда-то сделал ей дарственную надпись: «Лучшей Кураж». Роль эту, как будто для нее написанную, она никогда не сыграла, как и многие другие роли — великой интуицией драматурга и режиссера он лишь угадал ее в крошечном эпизоде спектакля «Штурм».

Под конец жизни Раневской довелось встретиться с режиссурой Анатолия Эфроса. Это была сказочная удача, и тот, кто видел ее в последней драматической роли в спектакле Театра им. Моссовета «Дальше — тишина», никогда ее не забудет. Но, как сказал поэт, «все приходит слишком поздно», и эта удача не успела развернуться в новую страницу ее актерской биографии. Вот почему я предлагаю читателю старую заметку о Фаине Георгиевне Раневской неисправленной и недополненной.

Все знают, что знаменитый конфликт фей у колыбели будущей спящей красавицы — не более чем досужая выдумка. Но, как всякая удачная выдумка, она охотно воспроизводится действительностью.

Не смею утверждать, но осмелюсь предположить, что при рождении Фаины Раневской руководящая фея предназначила ей быть великой трагической актрисой. Но фея-склочница, всегда оказывающаяся тут как тут, подсунула в колыбель малышки явно неподходящие внешние данные. Надо обладать поистине гранитным чувством юмора, чтобы вынести и обратиться в искусство подобное противоречие — к счастью, классическая модель сказки предусмотрела и на этот случай специальную фею запаса.

Так или иначе, но консилиум ли фей или необычное стечение генов обеспечило появление на свет артистического феномена Фаины Раневской.

В истории театра и кино можно проследить парадоксальную закономерность, по которой популярностью универсальной и устойчивой пользуются актеры характерные, — говоря грубее, комики, а слава и наследующая ей легенда достаются на долю трагикам. В своей бурной и короткой судьбе они выражают какую-то кульминацию эпохи, а комики вечно радуют зрителей пронизательным знанием человеческой природы, ее скрытых пружин и явных слабостей. Игра комических актеров, при всех катаклизмах стилей и направлений, сохраняет гораздо более верности, а с ней и очарования для последующих поколений.

Если задаться вопросом, кто из наших актрис может считаться чемпионом популярности — минуя бурные взрывы известности, приносимые последним фильмом или вчерашней телепередачей, — ответ, по-видимому, может быть только один: Фаина Раневская. Едва ли чье-нибудь появление на экране вызывает такой мгновенный рефлекс улыбки. Едва ли кто-нибудь может конкурировать с ней в длительности зрительской привязанности.

Но было бы поспешно и неосторожно вывести отсюда умозаключение о благополучии актерской судьбы Раневской. Мало есть на театре судеб столь непростых, может быть, даже несчастливых; личностей в капризном искусстве лицедейства столь состоявшихся, выразивших себя и в то же время так мало реализованных, как Раневская. Романтическая ирония фей дорого обходится людям, и актриса в полной мере испытала это на себе.

При имени Фаины Раневской каждый представляет себе нечто вполне определенное, но — странное дело — образ этот

довольно непрочно привязан к конкретным ролям. Ну, разумеется, все радостно вспоминают знаменитое «Муля, за мной!» или «Муля, не нервируй меня!», но образ-то намного плотнее, весомее, серьезнее всех забавных, но полуэпизодических Лель и Маргарит Львовен, которых Раневская сыграла в очаровательных комедиях, привязанных ныне, как связка радужных воздушных шаров, к ее полновесному имени.

Я нарочно говорю «образ», а не «образы», потому что то, чем велика Раневская, — это не отдельные сыгранные ею (как бы великолепно — а иногда и «вполноги» — она их ни играла) театральные и кинематографические роли. Как раз послужной список ее очевидно беден для такой мощной индивидуальности. Велика она тем, что она сумела вложить в эти роли, создав многоликий и в то же время единый, поднятый до общечеловеческого типа образ.

Раневской редко доводилось играть умных, все понимающих женщин. Когда-то — нам кажется, что на заре, а по сути в зените своей артистической карьеры — ей посчастливилось получить у Михаила Ромма роль хозяйки пансиона «Мечта» в фильме того же названия о панской Польше. А может быть, это Ромму посчастливилось, потому что в этой достаточно литературной роли Раневская приоткрыла такую едкую горечь знания о корыстной и нищей жизни своей героини, такую мрачную иронию слова «мечта» и в то же время такое преодоление этого несчастного знания силой сердца, что если уж выделять какие-то роли — «путеводители» по «феномену Раневской», то в первую очередь надо было бы назвать умную хозяйку respectable и жалкого пансиона «Мечта» Розу Скороход.

Раневской редко доводилось играть женщин открыто и явно страдающих. Но я — и, наверное, все, кому довелось видеть спектакль «Лисички» по пьесе Лилиан Хеллман, — навсегда запомнила почти физическое ощущение душевной муки в обвалившейся фигуре пьяненькой Бэрди, не способной лицемерить и лгать, как то положено тем, кто хочет стать хозяевами жизни.

Но дело не в этих отдельных ролях и трагических мгновениях, не столь заметных в общем потоке комедийности Раневской. Дело в том, что скрытое ощущение драматизма, даже трагизма бытия, жесткая ирония и горечь сквозят и изнутри

наполняют смыслом ее щедрую и размашистую комедийность. Ее смех — всегда победа над той извечной «скорбью познания», о которой упоминали еще древние книги человечества. Вот почему тип, созданный ею из совокупности ролей, намного больше тех нечаянных комедийных недоразумений, в которые ее героиням доводится попадать.

Раневская, как никто из наших актрис, сродни тем печальным комикам, которые вышли из недр народного балагана и фарса, которых на экране представляют Чарли Чаплин или Джульетта Мазина, на театре — шуты Шекспира, на эстраде — Аркадий Райкин.

Раневская — актриса-клоун и Раневская — актриса для трагедии; она — трагикомическая актриса, и это определило странность ее судьбы; она становилась тем современнее, чем меньше могла еще успеть сыграть.

В ее репертуаре мы почти не найдем тех ролей из классики, которые принесли славу многим исполнительницам до нее. Пожалуй, только в миниатюрах Чехова она нашла свое место. Между тем современные авторы — ученики кинематографа и мюзикл-холла, Чарли Чаплина и народных подмостков, выразители горьких парадоксов постиндустриальной эпохи, как бы торопясь наверстать упущенное, пишут один за другим те эксцентрические, трагикомические характеры, которые как будто нарочно сочинены для Раневской — начиная от инсценировки брехтовской «Недостойной старой дамы» до «Визита дамы» Дюрренматта. Ее редкая артистическая индивидуальность, ее неканоническое «амплуа» вдруг получили целый театр, но в этом театре ей почти не суждено было сыграть. Изю всех историй, где человек оказывается в трагикомическом противоречии со своей же, узаконенной в принятой обществом ролью, Раневской довелось сыграть далеко не лучшую. Но все равно «Странная миссис Сэвидж» надолго вошла в ее репертуар и стала не только демонстрацией захватывающей актерской техники, но и своеобразным «путеводителем» по мотивам поздней Раневской, каким Роза Скороход была для ранней.

Обидно думать, что эта столь уникальная актриса сыграла далеко не все, что она могла и должна была бы сыграть за свою долгую жизнь. Прекрасно, что она успела сказать столь многое всей своей нелегкой жизнью в искусстве.

P.S. Разумеется, финалы статей, особенно юбилейных, призваны дать некую гармонизирующую коду. Но вот немного статистики из истории современного Раневской кино. За одно только десятилетие 30-х (не забудем о «великой депрессии») в Голливуде Бетт Дэвис сыграла 37 ролей; Джинджер Роджерс — 32; менее «репертуарная» Кэтрин Хэпберн — 16. Сведения неполные: я наугад подсчитала по «Movie and Video Guide» Леонарда Мелтинса (1995), где упоминаются лишь фильмы, так или иначе оставшиеся в обороте постоянных телевизионных программ киноклассики. Нечего и говорить, что их творческая жизнь на большом и малом экране продолжалась еще многие десятилетия.

Фаина Георгиевна Раневская за всю свою долгую жизнь сыграла в кино 21 роль, и чаще всего — эпизоды.

Мы все знаем про эксплуатацию, про страдания голливудских звезд в этих марафонах, про их попытки освободиться от власти студий. Но что знаем мы о творческом голодании таланта? Об актерах и актрисах, для которых не пишут ролей, не ставят фильмов, не посылают их в рекламные поездки — не «эксплуатируют», а держат в вечном резерве?

Великое советское кино (пишу это без кавычек), к тому же ориентированное в 30—40-е на «образ» и на актера, на самом деле по своему реальному КПД не обгоняло и паровоза, и мы — подобно Бертольту Брехту — обречены лишь воображать, какие сокровища можно было извлечь из феномена Раневской.

Но рачительность не принадлежит к ценностям ни нашей культуры, ни нашей жизни.

Это было в те позднесталинские времена, когда популярного критика Васю Сухаревича попросили в журнале «Театр» взять псевдоним Сухарев, а он, будучи непуганым русским человеком, спросил, не считает ли редактор, что Собакевич тоже был еврей. Меня, вчерашнюю отличницу, к псевдонимам не принуждали, но печатали с разбором, надзирали за идеологией, и тогда, чтобы ускользнуть от начальственного глаза, я придумала себе рубрику «На старом спектакле». Тем более, что мой муж Боря Медведев не любил премьерной суеты, по нынешнему тусовки, и наоборот, обожал смотреть спектакли с «рядовой» публикой. Учитель мой, Абрам Маркович Эфрос, остался доволен моей изобретательностью и театральным смыслом идеи, а рубрика принесла признание иным молодым актерам на вводах и пользовалась вниманием в театрах.

На самом деле театр отличается от кино кроме всего прочего тем, что спектакль постоянно изменяется. Вы были на премьере, но «дозрел» он через пять представлений. Проходит время, спектакль порой разваливается, а иногда, наоборот, сам себя корректирует. Есть спектакли, сделанные на коротком дыхании, а есть поставленные надолго, даже в наше быстротекущее время. Что же говорить о вводе нового исполнителя. Все это давно известно, но безотносительно к критике, которая откликается на премьеру и забывает о спектакле навсегда. Он продолжает свое бытование в некотором смысле инкогнито. Только что в Берлине меня спросили о давней постановке Виктюка «Служанки», которая приезжает сюда на гастроли. К сожалению, я могла поделиться только мемуарами. Надеюсь, новый состав не ударит лицом в грязь, а за пафосом трансвеститии, который некогда поражал наше воображение, станет заметнее игра страстей. Но это а ргорос.

...Спектакль «Последние» в театре «Табакерка» идет давно, но как-то так случилось, что я его пропустила и пошла смот-

реть, когда он был уже давно «рядовым» и «старым». Тем более, что он был еще и проданным, по советской номенклатуре «целевым». Так что некоторые понятные опасения меня не оставляли. Для «целевого» в репертуаре «Табакерки» можно было бы выбрать что-нибудь позабавнее, нежели большая, сложносочиненная и мрачная горьковская пьеса. Так думала я, усаживаясь в набитом зале среди празднично настроенной публики, и оказалась неправа. Довольно быстро все забыли о своих нарядах и делах и погрузились в нервную и депрессивную атмосферу пьесы, поставленной А. Шапиро в традиции А. Эфроса.

После номенклатурной революции мы настолько ударились в иконокластию, что непрерывно — вполне по Оруэллу — перекраиваем историю своей культуры, неся при этом ощутимые потери. К числу таких потерь несомненно относится Горький — драматург. Разумеется, он слишком долго был священной коровой советской литературы, но это никак не отменяет качества его пьес. Правда, они не самоигральны и требуют такого же уровня режиссуры — вспомним спектакли Г. Товстоногова. Правда и то, что у А. М. были свои заморочки, в том числе довольно абстрактный революционаризм, в котором сам он был не слишком уверен. Но на то и режиссер, чтобы расставить в спектакле свои — тоже всего лишь сегодняшние, тоже не вечные — акценты. Между тем, А. М. знал о человеке так много разного, в том числе страшенького, а главное, так умел воплощать это в характерах и сюжете, что для режиссера и актеров, если их на это хватает, всегда предоставляет возможность пиршества.

«Табакерка» этим воспользовалась и спектакль, по прошествии времени, поражает полнотой и богатством, от которого мы порядочно отвыкли, тасуя и передразнивая былые клише. «Последние» по жанру — семейная мелодрама (употребляю это слово в положительном смысле), которая описывает цинизм, алчность, предательство и всяческую человеческую разруху в терминах вполне современных и узнаваемых характеров и отношений.

Олег Табаков, актер милостью Божией, для которого игра есть естественное состояние, который в эту игру играет — на сцене и в жизни, — получая удовольствие от того, что зритель всегда чувствует себя немного в дураках; актер, который вы-

ходит на сцену охотно и с аппетитом, уверенный в ответном отклике, кажется странной кандидатурой на роль жандарма. Но режиссер не ошибся в выборе и по прошествии времени видно, что как раз этот душка и обаяшка (иначе с чего бы жена могла предпочесть его брату?), этот жуир и пакостник, с титанической любовью к себе, которая легко делает его трусишкой и убийцей — из страха так же, как и из выгоды — этот милый лжец и вполне законченный негодяй, сообщник всего худшего, что он мог передать собственным поизмельчавшим наследникам, и есть тот герой нашего времени, который определяет климат аморального гедонизма и беспринципного активизма на пользу любимому себе. Можно и даже принято играть Ивана иначе, более угрюмо. Но Табаков играет его с такой многослойностью, с таким богатством текстов, подтекстов и остранений (о которых он никогда не забывает, всегда держа роль как бы немного поодаль от себя), что становится даже досадно, как поверхностно сцена использует общий объем его таланта.

Разумеется, роль Ивана самая богатая в пьесе. Основоложник любил и умел изображать мерзавцев всякого рода. Но надо отдать справедливость Ольге Яковлевой — она играет несчастливую жену Ивана и бывшую возлюбленную его брата Якова более скрытно (интровертно, как сказал бы психолог), но с той же беспощадностью. Она не позволяет себе ни малейшей сентиментальности по отношению к своей героине, которой приходится держать хотя бы подобие равновесия в семье, где старшие ненавистничают, обманывают, вымогают, а младшим предстоит та же дорога — пьеса замечательна еще и тем, что все в ней находится в развитии, в движении — сюжет и характеры. Яковлева не оправдывает свою героиню — не скрывает ее слабости и роковые ошибки — но и не карикатурит ее. Она несет свои осознанные вины с возможным достоинством и лишь крайность может вывести ее из себя в неврастенический взрыв, которые так были модны в начале века, что вызвали к жизни специальное ампула. Актриса это ампула только обозначает, не позволяя себе уйти в него без остатка, как это ни соблазнительно, особенно на старом спектакле.

То же можно сказать о третьем члене этого треугольника, который *plusquamperfectum* не делает менее актуальным.

Киндинов находится в трудном положении: играть человека просто приличного среди монструозных родственничков — задача не слишком благодарная. Актер тоже не позволяет себе жалеть своего героя, хотя его Яков тоже отлично все понимает. Но не вступает в борьбу — практически даже за свою жизнь — скорее всего из чего-то вроде брезгливости и неспособности к хамству. Актер играет без жалости к своему всячески несчастливому герою, но с достоинством.

Старый спектакль не потерял и того качества, которое можно назвать «ансамблем». Старшие дети, идущие по папиным стопам — умная и «рассерженная» дочь Якова Любовь, наивный гимназист, даже старая нянька — все они играют практически без потерь. Исключение составляет, к сожалению, Верочка, роль почти бенефисная для молодой актрисы. Увы, режиссер не нашел для нее достаточно убедительного рисунка.

Как ни странно, спектакль рассказывает о status quo нашего общества больше, чем современные пьесы. Может быть, в начале века на вещи умели смотреть более прямо, ибо вседозволенность была еще открытым вопросом, а не фактом.

Еще два слова вдогонку. Линия раздела в семье проходит по истории покушения на Ивана Коломийцева — дворянина, пошедшего в полицию. Не забудем, что в те времена покушениями занимались не киллеры, а авантюристы, так же как идеалисты, и общество испытывало к ним больше симпатии, чем к полицмейстеру. Фигура Матери подозреваемого, что вовсе не значит реально покушавшегося, принадлежит как раз тем горьковским абстракциям, которые сегодня могут вызвать только иронию, и режиссер именно к ней прибегает. Героическая фигура предстает в спектакле в виде смешной маленькой женщины, которая среди патетической речи тщетно старается удержать на голове надетую по случаю важного визита шляпку. Эта шляпка снимает устаревший пафос и позволяет отнестись к матери, пришедшей просить за сына, не с пизетом, а с вполне человеческим сочувствием. Без этой актуализации спектакль рисковал бы остаться «историческим полотном».

Когда-то кинорежиссер Михаил Ромм (не первый и не последний) написал статью о близкой гибели театра, ибо кино умеет все то же, только лучше. Во многом статья была прозорлива (например, в предвидении домашних видеотек), но о главном мы не раз спорили, потому что кино, на мой взгляд, может все, кроме одного — непосредственного контакта исполнителя со зрителем. Когда-то мне довелось в журнале «Театр» вести рубрику «На старом спектакле», и это было одной из самых благодарных профессиональных задач, потому что спектакль сегодня и ежедневно рождается на границе между актером и залом и каждый следующий не тождествен предыдущему — в этой обоюдности счастливое отличие театра. Сейчас, когда кинематографисты спорят, быть ли молодому (всего-то 100 лет) искусству в наступившем веке, театр может оказаться остойчивее.

Впрочем, вторжение молодых и нахальных СМИ не могло не отразиться на традиционном искусстве театра. Когда Немирович-Данченко, ставя «Карамазовых», совершил прыжок из царства необходимости (ставить пьесу) в царство свободы (ставить литературу), он не знал еще, насколько театр обживется на этой территории, где в дело годится все — проза и поэзия, роман и фрагмент романа, не говоря о сказке. Молодая Таганка показала когда-то, что можно ставить спектакли без пьесы. Она обучила сцену не только фронде, которая отошла в область истории, но и воплощению любой литературы, минуя инсценировку. И сколько бы ни обуревала нас мечта о драматургическом, полнокровно актерском спектакле, мы уже едва ли захотим отказаться и от режиссерского «театра-без-пьесы», говорящего с нами на упоительном языке сценических тропов и фигур речи. Ибо кроме натянутой между исполнителем и залом струны, театр эпохи кино и телевидения выживает за счет театральности, и это не тавтология.

«Счастливым принцу»

Режиссер Кама Гинкас, желая сделать своей жене, режиссеру Генриетте Яновской, юбилейный подарок, посвятил ей притчу о любви. При этом отнюдь не «Ромео и Джульетту» или «Катерину Измайлову», а сказку Оскара Уайльда «Счастливый принц», где речь не о свойствах страсти, не о модном ныне сексе и даже не о соловье и розе, а о принце, который узнал, что такое любовь, только став памятником самому себе, — и это была любовь к униженным и оскорбленным. И о маленькой ласточке, которая помогла принцу отдать то немногое, что у него осталось, — рубин из рукоятки шпаги, сапфиры из глаз — так что принц ослеп, а ласточка меж тем замерзла. Нет повести печальнее на свете...

Понятно, когда речь идет о статуе и птице, какую роль играет сценография. Как всегда в ТЮЗе, Сергей Бархин взял на себя существенную роль в решении спектакля, создав одну из самых лаконичных и изящных своих сценических метафор — металлический каркас памятника, украшенный камнями и возвышающийся над копошением жизни, подобно Эйфелевой башне. Внутри этой элегантно-конструктивной клетки заперта златоволосая, одинокая и ужаснувшаяся душа некогда «счастливого» принца (Александра Яновская), как и прежде, отчужденная от прочих обитателей «счастливого» английского города. Что до Ласточки (Арина Нестерова), этой единственной собеседнице пленной «сущности», то до поры занятая заботами и путешествиями в теплые страны, она напоминает хлопотливую Кабирию Джульетты Мазины. Используя железную конструкцию как неудобное, но подходящее место для ночлега, своего рода мотель для перелетных птиц, она поначалу мало склонна вникать в метания и прозрения принцессы души. Преображение этого слишком земного, хотя и пернатого существа, согласившегося пролетом стать посыльной для статуи, отдающей сапфиры глаз и рубины сердца, и есть дорога любви в спектакле Гинкаса, хрупкая и опасная тропа, если принять во внимание, что юный зритель доверчивее, но и куда как скептическинее взрослого.

Тем более, что обитатели города — придворные ли, обыватели, или школьники — отнюдь не служат примером понимания «всего высокого и прекрасного», ни даже объектом сочувствия для режиссера, в отличие от принца.

Считается, что век прошедший был веком выхода масс на арену истории. С тех пор народные сцены с биографией для каждого из участников толпы перестали быть камнем преткновения для театра. Масса в спектакле податливо преобразуется, иногда наглядным режиссерским приемом: обыватели, опустившись на колени, становятся меньше ростом и превращаются в толпу школьников, слушающих учительницу... Между тем сама эта пластичность массы полна смысла. Отклик принца на «слезинку ребеночка» падает на неблагодарную почву. Тот, кто с высоты памятника кажется дитятей, на поверку оказывается великовозрастным дебилом, сапфиры глаз идут не на необходимое, а на лишнее...

Утешительного в этой сказке только сама любовь, соединяющая ослепшего принца и замерзшую ласточку, никому не нужных в «счастливом» городе и вознесшихся над ним. И сама театральность. Точная и емкая форма, внятная зрителю, живущему в присутствии и при участии аудиовизуальных средств.

«...Счастливая деревня»

Между спектаклем ТЮЗа и спектаклем московского театра «Мастерская Петра Фоменко» общее не только слово «счастливый», смысл которого подвергается в спектаклях жесткой проверке. Не только участие антропоморфных персонажей (в списке действующих лиц у Фоменко — Огородное пугало, Колодец с журавлем, Корова). Не только любовь (если слово «счастливый» там и тут как бы поставлено в кавычки, то любовь, даже неназванная, служит главной мелодией). Общее в обоих спектаклях — театральность как емкий способ инсценировки литературного оригинала.

В отличие от уайльдовской сказки, постановка по одноименной спектаклю повести Бориса Вахтина, которую режиссер скромно назвал «этюды», возвращает нас к реальным событиям второй мировой войны. Но сказочность в режиссуре Фоменко не чужда рассказу об одной абсолютно счастливой деревне.

Здесь историческое — советское предвоенное — время соседствует с временем бытийным. Здесь настоящая вода в жестяных посудилах, над которой по шатким мосткам передвига-

ются жители, а не то, так и с коромыслом, соседствует с образом реки, в голубоватое полотнище которой завертывается купающаяся Полина. Здесь убитые на войне поднимаются на небо и оттуда участвуют (хотя бы морально) в жизни живых. Здесь Дремучий дед, Колодец и Пугало существуют в одном лице, а страшное — глупая гибель взвода и его последнего солдата — разыгрывается наподобие «шванка». Любовная же история Михеева (Сергей Тарамаев) и строптивой Полины (Полина Агуреева) — наподобие песни (старинные напевы протекают через спектакль, как река через деревню). Но в затылок свадьбе — война, и муж уходит, оставив Полину на сносях, чтобы погибнуть.

...Двойняшки, разруха, отчаяние, и муж опускается со своего солдатского неба, чтобы дать молодой жене вольную: без мужской помощи ей не обойтись. И тогда сельсовет выделяет ей в помощь доходягу-военнопленного (Илья Любимов).

Если первая любовь как песня, то вторая совершается скрытно, в трудовых буднях, где рукастый Франц и сердобольная Полина образуют то самое, что называется семьей. И если начиналось как песня, то кончается песенкой. Когда односельчане спрашивают Франца Карловича, почему из плена он не рвется домой, они с Полиной выносят старенький патефон с сиплой пластинкой, и он обстоятельно, на ломаном еще русском пересказывает им «Лили Марлен»...

Не то чтобы спектакли были трогательны или сентиментальны. Но оба они поэтические — и по существу, и по форме. Не поэтичные, а именно поэтические в терминологическом значении: как *«разрешение не смысловым способом, а чисто композиционным, причем композиционная величина оказывается по своей работе равной смысловой»*, — как сказал когда-то Виктор Шкловский по поводу кино.

Первым, кто обратил внимание на рекламу как на выражение текущего момента в жизни общества, был Маршалл Маклюэн. И мне кажется, эти заметки необходимо делать не иначе, как на фоне его книги «Механическая невеста: фольклор индустриального человека», в которой он еще в начале пятидесятых годов проанализировал основы рекламного бизнеса, главная цель которого эксплуатировать и контролировать общественное сознание, манипулировать им, держа «всех и каждого в состоянии бессилия и зависимости».

Первая и непосредственная реакция на рекламу по Маклюэну — гнев и протест. Но это плохие советчики. Маклюэн предлагает не относиться к рекламе свысока, а броситься в ее поток и изучить изнутри. То есть стать невозмутимым зрителем своей собственной ситуации, спокойно и рационально исследуя происходящее на наших глазах, как то сделал герой новеллы Эдгара По «Нисхождение в Мальстрем», на которую ссылается Маклюэн. У По моряк с судна, потерпевшего бедствие, понял, что погибнет, коли истратит силы на борьбу со стихией, но сможет спастись, если полностью отдаст себя во власть водоворота: течение донесет его до самого дна и рано или поздно, пойдя в обратном направлении, выбросит наверх. При этом он наблюдает множество объектов, проносящихся мимо, и ловит себя на мысли, что испытывает удовольствие, созерцая процесс и размышляя по поводу «относительных скоростей».

Эти замечания Маклюэна применимы и к нашему современному контексту. «Священное моральное негодование» давно не действенно. Правда, пока что мы «плывем вниз». Но реклама, хотим мы того или нет, стала привычной частью жизни, и чтобы разобраться в ней, необходимо броситься в этот «мальстрем».

Первые из образцов нашей рекламы были типичным предметничеством. Что такое биржи, никто еще не понимал,

а новомодных слов, вроде «брокер», «дилер», «менеджмент», «риэлтер» и проч., попросту не было в отечественных словарях. Чуть позже появился молодой человек, жующий «сникерс» — реклама впервые становилась предметной. А дальше мы вступили в замечательную область рекламы для богатых и как бы «эдыюкейтид» (во всяком случае, по точному замечанию А. Тимофеевского, делался вид, что они у нас уже есть). Эта довольно забавная черта нашей рекламы — обращаться к человеку, которого еще нет в наличии, — кажется мне очень советской, поскольку все советское чрезвычайно футурологично и направлено в далекое будущее, как если бы оно уже состоялось. Состоится ли наш выпускник Итона или Оксфорда или «эту лужайку придется стричь триста лет», мы еще не знаем, но уже сегодня имеем дело с весьма реальными симулякрами — то есть с копиями того, что не имеет оригинала. Сегодняшний описываемый конкретной рекламой потребитель — симулякр чистой воды.

Правда, среди «проплывающих мимо объектов» есть исполненные добротно и элегантно. Скажем, реклама банка «Империал». В каком-то смысле ее исторические сюжеты — Пикуль от рекламы. Я уж не говорю о том, что они ласкают подсознание советского человека, для которого значительность и величие слов «империя», «имперское» неизбывны и звучат как именины сердца. Мы все советские, хотя и думаем, что перестали ими быть. Точнее, мы все — б/у, бывшие в употреблении советские. «Империал» это хорошо понимает, «Империалу» это нравится: в его рекламе уже нет красного знамени — но в ней есть голубой плащ Александра Македонского. Когда-то художник спектакля Р. Фальк очень смешно придумал Македонского для «Путешествия Вениамина третьего»: у него тоже был синий плащ, лапти и шпоры на лаптях. Вот нечто подобное представляем собой и мы сегодня, с удовольствием в двухтысячный раз наблюдая рекламный сериал «Империала».

Но первой действительно самобытной постсоветской рекламой мне кажется сериал АО «МММ». Как в семидесятые годы был феноменален эффект «Есении», как в последние годы — «мыльных опер» от Марианны, Марии до Розы и проч., так же феноменальна и история Лени Голубкова. Юрий Богомолов совершенно справедливо сравнивает его со Штирлицем и Василием Ивановичем Чапаевым, сошедшими с экрана

в жизнь, и ставшими героями народного фольклора. Правда, ни Штирлицу, ни Чапаеву даже не снилось такое внимание, какое оказано Лене Голубкову вышестоящими инстанциями — такого *государственного* внимания, такой *государственной* оппозиции не имел еще никто.

Важной находкой АО «МММ» был легко запоминаемый слоган — «У МММ» нет проблем». Что до первой их рекламной картинки, которая изображала трех бабочек и сопровождалась лирической строчкой «Из тени в свет перелетая» — до сих пор она остается для меня детективной загадкой: не знаю, надо ли понимать ее как символ перехода из теневой экономики в легальную, или как метафору бедности-тени и богатства-света (правда, до сих пор считалось, что свет — ученье, а неученье — тьма), или же как «конвертацию» партийных или иных денег...

Совершенно очевидно, что реклама АО «МММ» основана на обратной связи; она легко и быстро реагирует на зрителя — качество, нашей рекламе в целом не свойственное. Я помню ее «пробных» персонажей — хорошо причесанную субтильную барышню с длинными красными ногтями и благообразного математика. Барышня якобы получила в своем банке громадный кредит и, вложив эту сумму в АО «МММ», нажила большие миллионы. Математик складывал и помножал у доски, и полученные цифры тоже показывали великий доход. Все это были симулякры, балласт, лишние сюжеты, хорошо вписывающиеся в чеховскую мысль о том, что умным давным-давно известно, а глупым неинтересно. Эти персонажи были даром не нужны, и, некоторое время помелькав на экране, исчезли. Появились и остались Леня Голубков и другие. И в этом была своя замечательная логика. Тот же Богомолов заметил, что если все остальные рекламируют удачников и счастливых, то АО «МММ» обратило внимание на тех, кому в жизни по той или иной причине не повезло. В самом деле: Лене Голубкову, если вспомнить первый сюжет, было нечего терять; Марина Сергеевна была одинокой женщиной; Николай Фомич и его жена — старики пенсионеры, а жить на пенсию — в наше время большое невезение; у студентов «очень смешная» стипендия; их друзья-бизнесмены разорились...

Итак, благополучные математик и барышня с миллионами ушли — остались герои с биографиями, герои с судьбой (вот если бы эту барышню бросил любовник, а математика уволи-

ли с работы — тогда они наверняка имели бы успех у зрителя). При этом интересно, что нарицательным персонажем сделался один только Леня Голубков, хотя реклама предложила целый веер возможностей и можно было предпочесть того же «интеллигентного математика», как это сделал «Телемаркет», ориентирующийся на «тех, кто понял». К слову сказать, авторы рекламы «Телемаркета», тоже создающие своего рода семейный сериал, — сами из тех, кто не понял: между персонажем и его предназначением на экране не может быть столь видимого, столь явного зазора, какой есть между интеллигентного вида исполнителем и его героем, который существует.

Нарицательным персонаж сделать нельзя. Нарлицательным он может только стать.

Посмотрите, как точно рекламой АО «МММ» выбраны типажи. Эта типажность показательна и симптоматична. Она принадлежит известному ценностному ряду — чрезвычайно популярным в свое время изображениям на предвоенных и предреволюционных пасхальных открытках: рыночный лубок, предлагающий ангелочков, марин сергеевн и все то, что всегда считалось крайностью дурного вкуса. Современный человек странным образом обожает именно эту крайность. Посмотрите, что вы сами покупаете, какие книжки вам нравятся, какие эталоны вы выбираете из прошлого. Современный человек выбирает из прошлого не портрет Анны Ахматовой Альтмана, а ту же самую Риточку Голубкову и Марину Сергеевну. Он открыто любит пасхальные открытки хотя бы потому, что они принадлежат царскому времени. И если вы любите трехсотлетие дома Романовых — не нужно злиться на чету Голубковых. Это явление одного ряда. А Рита Голубкова — еще и женский тип из предреволюционного немого кино. (Снова то же — что когда-то презирали, теперь обожают). С другой стороны, когда в качестве персонажей АО «МММ» выбирает современных молодых людей или, напротив, стариков — это свидетельствует, что авторы рекламы хорошо понимают, что их аудитория дифференцирована: кому-то ближе и интереснее молодые лица, кому-то — собратья по несчастью-возрасту.

У Лени Голубкова есть еще одно непреходящее достоинство. Он кажется глупее любого зрителя. Он некрасивее, он меньше ростом, он по всем статьям хуже. И поэтому он —

персонаж-компенсация, что очень важно для рекламы, ориентированной на обратную связь. Когда люди видят, что кто-то другой хуже, но ему здорово везет, то это везение можно простить только в том случае, когда этот другой — убогий. Убожество Лени Голубкова делает его любимым героем. К тому же он имеет весьма почтенных предков, происходящих от русского фольклора. Те, кто злится и негодует по его поводу, уподобляются фольклорным старшим братьям, которые всегда презирали Иванушку-дурачка. Иванушка-дурачок был хуже и глупее других, но из всех ситуаций всегда выходил победителем.

Я уж не говорю, что сюжет этот очевидно освоен — Леня начинал с того, что хотел пожить на халяву, а пиком, высшим в этом смысле номером стала в одном из промежуточных сюжетов его поездка в Америку. Но кто из современных людей, б/у, не мечтает пожить на халяву? Для кого поездка в Америку не голубая мечта? «Где бы ни работать — лишь бы не работать» — вариант советской халявы, «Мы сидим, а денежки идут» — постсоветской. Иван Голубков всю жизнь работал, а в Америку привез брат Леня. Вспомним, что вся высокоинтеллектуальная публика паслась в «Чаре» — чем же это не АО «МММ», только под другим названием? Так что все хотят того же самого, что и Леня. Господа, проверьте ваши личные счета!

Однако когда в АО «МММ» поняли, что идеология халявы все же недостаточно респектабельна, началась новая история. Леня выкупает свой экскаватор чтобы работать и зарабатывать собственным трудом, и таким образом становится квази-идеальным героем: доблестный труд на благо народа — сюжет, вполне укладывающийся в советскую пропагандистскую традицию: Леня, который готов двигать вперед экономику страны, снова становится респектабельным. Что в очередной раз свидетельствует о замечательной отзывчивости рекламы АО «МММ» на колебания зрительских симпатий и антипатий.

Балансировать на грани традиционного и сверхсовременного — главная черта рекламы. АО «МММ» она удается. Их сериал-клип (или клип-сериал) демонстрирует традиционных героев в актуальных на сегодняшний день ситуациях. Вся история с сериалом «Просто Мария» не имеет ни малейшего — во всяком случае непосредственного — отношения ни к акци-

ям, ни к дивидендам, это чисто сюжетная акция. Но! Пригласив в свой сериал Викторию Руффо, Бахыт Килибаев открыто обозначил свою аудиторию — круг людей, к которым обращается АО «МММ». Он не пригласил в свою рекламу, условно говоря, Джейн Фонду или Мстислава Ростроповича. И здесь идет речь уже не о деньгах, а о чувствах. Завести кавалера, родить ребеночка — вот, собственно, сюжеты последних серий рекламы. Они вняты и доступны сердцу каждого. Поэтому миссия рекламы оказывается выполненной: зритель не должен забывать о существовании «МММ».

Той же задачей наделен и закадровый персонаж — точнее, Голос, говорящий от имени АО «МММ». Это персонаж универсальный, главное действующее лицо сериала, в котором тоже есть свой секрет. Он ироничен, он комментирует то, что происходит в театре марионеток, он — тот, кто держит вагу. В нем есть эффект очуждения по отношению ко всем персонажам. Но это не голос Мефистофеля, искушающего вкладчиков. Это голос патернализма, голос утешительный, к нему можно обратиться. Патерналистская власть — то главное (кроме халавы), что необходимо нашему человеку, это наш тайный друг, тот, кто смотрит на нас сверху, относится к нам как к малым сим. Именно такого покровителя не хватает сегодняшнему человеку, лишенному универсального «верха». Голос АО «МММ» и создает иллюзию спасительного полога. Это — Голос Большого Отца, он *над* своими персонажами и *над* своими слушателями.

Таким образом, эта реклама воспроизводит еще и структуру бывшего советского государства, которое опекает и заботится о своих гражданах. Тоску по этой структуре, по этой заботе и выразили избиратели на выборах в декабре 1993 года. Они выбрали Голос, обещавший спасение.

Чем отличается реклама АО «МММ» от того, что делают г-н Жириновский и другие господа?

Г-н Жириновский и все остальные господа — из Кремля, из правительства, из Думы, из Центробанка и проч. — никогда не выполняют своих обещаний. АО «МММ» их выполняет. До поры до времени. Вы тысячу раз можете объяснять, что дивиденды выплачиваются за счет других вкладчиков, что это фокус, что это «пирамида». Но, вы не можете отрицать того факта, что, вложив в АО «МММ» сто рублей, некий вкладчик

получил двести. Есть существенная разница между обещанным, но невыполненным и — обещанным и данным.

Все-таки поразительно, как наше государство все время воспроизводит одни и те же стереотипы. Ельцин сделал всю карьеру на том, что был в опале у Горбачева. Теперь он у власти. Любит ли его народ? Нет. Теперь народ любит г-на Мавроди. Потому что теперь г-н Мавроди у нас за народ, а государство выполняет по отношению к нему репрессивную роль, буквально куёт ему ореол мученика. Надо ли повторять, как такой ореол понятен б/у советскому человеку?

И для АО «МММ» это самая лучшая реклама. Рекламу АО «МММ» делает не только Леня Голубков, но и все, кто преследует его в духе «священного морального негодования». Для г-на Мавроди нет ничего лучше. Все козыри на время, по крайней мере, в его руках.

Впрочем, это уже совсем другая тема.

1995

Дом, который построил мастер

Заметки на полях книги Анатолия Смелянского «Предполагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века»

Это живая, азартная, местами задиристая, местами исповедническая книга о том, чему многие из нас были свидетелями — зрителями и рецензентами, — но что никто не удостоился собрать под одну обложку. Увы, и книга А. С., по свидетельству автора, явилась в ответ на заказ. Увы, не отечественного, а лондонского издательства. Там понадобилось продолжение такой же заказной книги К. Рудницкого о русском театре первой половины века. Это лишний раз свидетельствует, сколь мы ленивы и нелюбопытны.

Когда монография К. Рудницкого в роскошном издании увидела свет, автора пригласили на презентации в разных странах, и он тоже увидел свет (тогда загранка была еще даруемой привилегией) и вскоре — на вершине успеха — неожиданно скончался. Сердца, привыкшие к отрицательным перегрузкам, хуже справляются с наплывом положительных эмоций, а свобода, как мы теперь знаем, может убивать.

Смелянский был выбран в преемники со снайперской точностью. Не просто театровед и критик, но и практический человек театра, он смог свести воедино опыты быстротекущей театральной жизни. Спасибо англичанам. Но как бы ни была я привержена к диалогу культур, который, по-моему, пора бы уже научиться вести помимо комплексов (как неполноценности, так и сверхполноценности), своего самого благодарного читателя эта книга находит все же дома. Это было при нас, это с нами войдет в поговорку.

Автор счастливо проскользнул между Сциллой театроведческого занудства и Харибдой «отвязанности», которую нередко практикует современная театральная журналистика. Но заказчики оказались удачливы еще и потому, что у А. С. была потребность продолжить не только труд предшественника (книга посвящена К. Рудницкому), но и свой собственный: о Булгакове и МХАТе. Театр в России очень долго был «больше чем...», и в книге он выступает в качестве «черного ящика», по показаниям которого автор считает кардиограмму времени.

Но кроме этого внятного исторического сюжета, важен другой — жгуче театальный. Дело в том, что у А. С. есть свои счеты с самим понятием театра в XX веке. При этом театр как национальный институт (подобный Комеди Франсэз или Малому), существующий в линейном времени, хотя и уважаем автором, но его не колышет: он вынесен за скобки. Зато судьба «режиссерского» театра, имеющего в фундаменте «королевскую мысль», связанного с именем и временем, знающего начало и конец, занимает и задевает его лично. Он достаточно времени провел в «театре театров» МХАТе, испытал все его беды и использовал все преимущества и теперь задается вопросом: переживет ли этот общеевропейский гомункулус, принявший на почве русской культуры форму «театра-храма» и «театра-дома», рубеж нового тысячелетия? Или потеснится в пользу более «капиталистической» модели антрепризы? — вопрос вовсе не праздный. Режиссерский театр — истинный герой книги, к которому автор относится с обертонами любви и ненависти, рассматривается в поле координат: «режиссер и дом» — «художник и власть» (на них покоилась, собственно, и книга о Булгакове).

На самом деле эпоха великих открытий в театре относится к первой половине XX века. Театр психологический и условный во всех его ипостасях; театр «классический» и авангардный; «жизнь человеческого духа» и «деконструкция»; *alma mater* как театральное учреждение, студии как школа и как полигон для эксперимента — все было испытано на разрыв и на прочность.

То, что в жизни было титаническим биением характеров и шекспировским кипением страстей (наконец отмытым от многолетней гримировки под благообразие), в то же время не-

противоречиво укладывается в архетипические структуры. Дружба — вражда Станиславского и Немировича, которой они, однако, не позволили разорвать театр, зато наплодили видимо-невидимо подобных студий. Противостояние «падшего ангела» МХТ Мейерхольда психологическому театру. Разрастание всех возможных ответвлений и побегов в своего рода «мировое древо», которое к юбилею МХАТа И. Соловьева восстановила в возможной полноте. И все мутации «театра-дома» — драматические и оперные, полнометражные и кабаре-ные, общечеловеческие и политически ангажированные — прошли сквозь тернии российской истории. И когда «театр-дом» обнаружил свою запланированную, впрочем, конечность, то оказалось, что он способен к регенерации с приходом новых поколений.

А. С. принял эстафету истории театра, когда «эпоха богов и героев» была позади. Но хотя все америки были уже нанесены на карты, оказалось, что «территории» требуют обживания.

Постсталинская эпоха, которой, собственно, и посвящена книга А. С., предоставила театру уникальную возможность жить в истории. Аккумулировать общественные (и антиобщественные) настроения, реанимировать эстетические эксперименты, вытоптаные диктатурой, стать «больше, чем...» в советской жизни, не запрещенной циркулярно, но и не разрешенной вполне. Это значило — осуществлять разные варианты стратегий на тему «художник и власть». «Театру-дому», таким образом, пришлось стать крепостью, монастырем, домом приемов, семьей, шарагой и проч., и проч. И как бы критично ни относился автор к понятию «режиссер», именно они, эти режиссеры-демиурги, «крестные отцы», эти практические политики и эстетические диссиденты, стали персонажами, которые в нем нашли своего автора.

Портреты Г. Товстоногова, А. Эфроса, О. Ефремова, Ю. Любимова, а также М. Захарова и Л. Додина, А. Васильева и П. Фоменко, Г. Яновской и К. Гинкаса не только написаны впервые и наотмашь, но соотнесены между собой, расставлены по театральному небосводу, как созвездия и «беззаконные кометы», и определены по отношению к «системе». Они также обеспечены «золотым запасом» описания спектаклей-шедевров, проб и ошибок. Тем самым старый спор: должен ли

критик описывать или только оценивать спектакли — решает сам собой. Ибо даже в наше технически оснащенное время видеозапись представляет в лучшем случае информацию о спектакле. Что же касается его «ауры», отношений с залом, ради которых только и открывается занавес, его резонанса и текущих изменений, то только критика сохраняет для будущего спектакль живым.

Разумеется, по ходу чтения у меня как у очевидца возникли свои совпадения и свои несогласия, иногда споры с автором, без которых общение с книгой мало интересно. Иногда они носили вкусовой характер: не могу, например, согласиться, что спектакли Г. Яновской «Иванов» и «Гроза» — плоды «самоутверждения» режиссера, мне они кажутся самыми что ни на есть показаниями «черного ящика». Иногда возникали терминологические *qui pro quo*. К примеру, последние термины, которые я применила бы к театру А. Эфроса — «философский» или «эзотерический». По мне он рассказал, нарушив табу, «о свойствах страсти» и шире — страстей и страстишек человеческих — он-то знал: «не философии создать Джульетту», Эфрос принес на стерильную тогда советскую сцену мощную эротику, которая противоположна нынешней моде на секс, ибо эротика это длительность и неутолимость желания, а секс — это «экшн» и клиповая краткость. Впрочем, и это в более широком, нежели физиология, смысле.

Но вступать в спор о терминах не кажется мне ни важным, ни нужным по причине, в свою очередь, исторической. Театроведение той поры не создало внятной системы терминологии не без умысла. Ибо если театр жил под недреманным оком реперткома, то критика — в присутствии и при участии «партийной критики». С терминологической системой там было все «о'кей», так что наиболее эффективной была стратегия видимой аморфности; не столько «деноминация» по Р. Барту, сколько «неноминация» по-русски. Поэтому термины в данном случае носят скорее, характер эпитетов, а об эпитетах не спорят. Хотя «птичьи» эпитеты по отношению к такому режиссеру, как П. Фоменко, тоже не кажутся мне перwokлассными.

Случаются у автора и неточности, например, в весьма проходном упоминании о похоронах В. Высоцкого. Тот, кто их ви-

дел, никогда не забудет безразмерность толпы на площади и улицах, людей на высоких крышах вокруг Таганки и на невысоких у Ваганькова, голубей, выпущенных в небо, непривычно вежливую милицию и странный живой монумент в духе авангарда у стены театра: ремонтную машину, выдвинувшую вверх к проводам свою платформу, на которой в брезенте, с касками в руках стояли под жарким солнцем работяги. И по-пушкински огромное безмолвие, повисшее над площадью. Если уж говорить о Таганке как о «театре улицы», то это был ее стихийный, сыгранный полупустым городом «момент истины».

Мало ли о чем можно было бы поспорить над этой столь живой книгой, но спорить не хочется, потому что какая же книга без огрехов и опечаток?

Судьбы героев полны драматизма, даже если герои — удачники. Может быть, особенно, если они удачники, — такова российская специфика. Зато идея «театра-дома» претерпевает в последней части книги заметную усушку и утруску. Это специфика постсоветской действительности: заметно размывается координата «художник и власть», Об этом можно судить по косвенным признакам. Казалось бы сейчас, когда драматургическое наследие М. Булгакова вышло из-под спуда, самое время на сцене МХАТа создать его «антологию», тем более что за литературную его часть отвечает автор драматической книги на эту самую тему. Однако булгаковский театральный бум остался позади, на переломе времени, а в сознание нации Булгаков вошел скорее как автор «романа о дьяволе». МХАТ же предпочел поставить к юбилею «отдохнувшего» от него Чехова, который писал о вывихнутом времени конца XX века в конце XIX века. Ибо координата «художник и власть» постепенно заменяется координатой «художник и деньги», что существенно меняет конфигурацию поля, а с ней и координату «режиссер и дом». Профессия режиссера — постановщика спектаклей и педагога — при этом никуда не девается, просто изменяет свою функцию. В этой связи хочется пожалеть об одном театре, который не вошел в книгу.

То есть, не вошли в нее многие: избирательность даже не право, а обязанность автора. Но есть театр, который имеет самое прямое отношение и к нему, к любимой мысли, театр, ко-

торый заслуживал бы стоять в конце книги как продолжение и как противоположность «режиссерского театра-дома». Театр режиссера-педагога, актерское гнездо, которому могли бы сгодиться и «пернатые» эпитеты, притом, что птенцы хорошо помнят график своих перелетов. Это театр — Табакерка О. Табакова, еще один побег «мирового древа МХТ»...

Кто знает, что принесет с собою новый век? Автор предусмотрительно воздерживается от прогнозов, которые редко оправдываются. Но он не просто написал историю театра второй половины XX века. Он поставил проблему, требующую разрешения. Поэтому и книга его не только историческое, но и сюжетное повествование, полное драматических перипетий. «Театральный роман» — как сказал бы его любимый автор.

1999

«Серебряный век» театра

Большого актера можно узнать по тому, как даже явный, даже физический недостаток он делает достоинством, частью своего образа.

Алиса Коонен в памяти тех, кому посчастливилось ее видеть, осталась последней трагедийной актрисой русской сцены: напевный, виолончельный звук голоса, запрокинутая голова и это особенное, слепое и пророческое выражение в момент перипетии: так, может быть, Кассандра предвещала падение Трои. Между тем на заре киносъёмочной техники Алисе Георгиевне просто-напросто обожгло глаза, и свет рампы заставлял часто мигать: этот прозаический и неудобный изъян она умела преобразить в божественность.

Увы, трагическому суждено было сбыться и в ее собственной биографии, начавшейся так светло и бурно: юношеским успехом на сцене Художественного театра, мятежным уходом в никуда и вереницей женственных женщин «Серебряного века» — Сакунталой, Саломеей, Пьереттой, Брамбиллой — на сцене Камерного театра, воздвигнутого для нее и во имя нее Александром Таировым.

Камерный театр был вписан в географию театральной Москвы с той же категоричностью, как потом ампутирован. Он был такой же достопримечательностью Тверского бульвара, как памятник Пушкину, который, впрочем, тоже оттуда эвакуирован на бывшую Страстную площадь, где стоял Страстной же монастырь, а теперь помпезная «Россия».

Я не застала цветения Камерного и не могла «ошикать Федру, Клеопатру», как и Комиссара в «Оптимистической трагедии». Я застала театр на излете, и это не был естественный и достойный излет темы и стиля, переходящих в музейную ценность. Это был подцензурный, измученный и мечущийся излет, безрепертуарье с мерцающей еще на его фоне восхитительной «Андреиенной Лекуврер», с внезапной грозовой

вспышкой «Мадам Бовари», превратившей флюберовскую буржуазку в жертву своей вечной женственности; с преждевременной «Чайкой», где вся житейская драма проваливалась куда-то в тартарары, а поэзией без страха и упрека становились «Люди, львы, орлы и куропатки...». Но, быть может, без Заречной — Коонен не было бы и Чайки — Плисецкой.

Я познакомилась с Алисой Георгиевной, когда все было уже позади: Камерный — среди прочего живого — был придушен, и Таирова (когда замуровали дверь из театра, ведущую в квартиру), увезли, как говорили тогда, в сумасшедший дом, еще не называвшийся «психушкой». Теперь Коонен выходила и шла через Богословский, где мы жили, чтобы не проходить мимо бывшего «своего» театра (здание, кстати, было ими в 1914-м куплено); мы с мужем часто провожали ее, бывали у нее. Оказалось на поверку, что этой героине теперь уже вполне реальной и, увы, ничуть не «оптимистической» трагедии хватает трезвой иронии, чтобы, будучи оскорбленной, не стать униженной. Она не жаловалась, не заламывала рук ни буквально, ни фигурально и, не имея подмостков, продолжала жить театром, не давая скудному быту ее задавить.

Рассказы Алисы Георгиевны блистали юмором и насмешкой над собой: становилось понятно, как она могла играть не только «Благовещение» Клоделя, но и перетку «Жирофле-Жирофля»; они просились в мемуары. Но даже неприкаянные тени великих — Александра Блока, Гордона Крэга, Поля Элюара — в ее синей с белым гостиной не могли в те поры подвигнуть меня стать литературной помощницей Коонен — хотелось писать «от себя» надоели «негритянские» заработки...

Это было давно, на Тверском бульваре, где наконец-то вспомнили о старых хозяевах. Пред Новым годом на сцене Театра имени Пушкина зрители увидели греческую «Медею», «Тристана и Изольду» из Чехословакии, цветаевскую «Федру» и другие спектакли — в знак памяти о прекрасных художниках Александре Таирове и Алисе Коонен.

«Одной любви музыка уступает...»

...Это был удивительный концерт в составе Декабрьских вечеров. Наталия Гутман, Элисо Вирсаладзе и Виктор Третьяков исполняли трио Дмитрия Шостаковича памяти И. Соллертинского. Наверное, многие из нас слышали его впервые. Сначала какой-то долгий празвук, может быть, даже антизвук невыразимой, запредельной тоски; а потом, дальше — вихрь дьявольских звучаний, заставляющих забыть об этом зале, о концерте, об авторе даже.

Странным образом мне показалось, что именно так мог бы начинаться шекспировский «Макбет» — эти женщины, колдующие над своими инструментами (нужды нет, что третьим был мужчина) эти ведьмы, знающие о человеческой душе нечто, что она сама не смеет о себе знать; это могущественное нечто, что называется музыкой и состоит всего из семи нот...

Прекрасные случаются концерты, но случается иногда и такое, выходящее за рамки концерта, даже прекрасного...

Я вспомнила, что давно не слышала Наталию Гутман. Впрочем, нет: видела и слышала, но на экране, и притом не только как виолончелистку, но как жену, мать, музыканта *rag excellence* в фильме со странным названием: «Олег Каган. Жизнь после жизни». ...Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит.

Удивительно, не правда ли, что в наше время душа вместе с заветной — в данном случае — скрипкой может быть (отчасти хотя бы) удержана таким вполне материальным, механическим предметом, как видеокамера, притом любительская. Что она — душа — может быть отчасти сохранена на каком-нибудь очередном «носителе», будь то магнитная пленка или CD-ROM. Вероятно, в наступающем тысячелетии многие предпочтут

именно такие — аудиовизуальные — памятники, а скульптура займется своим; впрочем, одно другого не исключает.

На самом деле, конечно фильм об упоительном скрипаче Олеге Кагане, или, как сам он шутил, о муже великой виолончелистки Наталии Гутман, — не только монтаж счастливо прибереженных жизнью любительских съемок, но и продуманная, отснятая, озвученная и сфокусированная лента или, как говорится, *masterpiece* Андрея Хржановского.

А. Хржановский давно перестал быть аниматором только, но слово *anima* существенно для него и в документальном кино.

Душой ленты о музыканте становится, естественно, музыка. Она несет на своей волне весь состав фильма: слова больших музыкантов, которые не хочется называть по-жаргонному «интервью», предметы культуры, детские фотографии, съемки первых публичных успехов, семейных радостей и ослепительных моментов творчества, знаки и стигматы внезапного удара болезни, борьбы и самой смерти — всего, что составляет человеческую жизнь такого накала.

Музыка выстраивает ассоциативные ряды — нежные краски полотен Возрождения, фантастические — Марка Шагала, локальные — масок.

Музыка, — дуэты, трио, диалоги скрипки, альты, виолончели, фортепиано — некоторый идеальный субстрат человеческого общения, который делает кадры камерной музыки такими драматургически емкими.

А. Хржановский, впрочем, выстраивает фильм о музыканте, акцентируя его не только музыкальными, но и визуальными мотивами — колористическими, пластическими, знаковыми.

Золотистые тициановские тона, господствующие в фильме, заданы скрипкой, ее старинностью. Золотистая шевелюра скрипача, красное бархатное нутро концертного зала — все вместе складывает аккорд теплых звучаний, которому не противоречат ни живые краски природы, ни пестрые — карнавала.

Цвет смерти — белый: белизна антисептической больничной постели, кисейной — висконтиевской — занавески. Слепящая белизна туннеля томографа.

Туннель — один из пластических мотивов фильма. Туннели жизни: путешествий, гастролей, просветов в будущее — сменяются туннелем медицинского прибора, уходящим в ничто.

Детские лица, мальчик со смычком — образы, уходящие из прошлого в будущее, обрамляющие ленту.

Маски — сначала просто знаки жизненного карнавала, но вот эта черная венецианская маска-баута, как предупредительный знак, как леденящий намек смысл которого проявится в конце.

Режиссер расставляет эти знаки препинания, эти цезуры в потоке музыки, красок, ассоциаций.

Еще только начало, еще все впереди — и жизнь, и музыка, и счастье — и вдруг на мгновение, как *temento*, как удар меди в оркестре — фотография-портрет, фотография-образ: преображенное болезнью лицо музыканта на груди жены. Образ невыразимой любви, образ невыразимого страдания, образ-предвестие.

У Олега Кагана был счастливый дар, счастливый темперамент, счастливая «киногеничная» внешность — прелестное мягкое лицо с неожиданно тяжелыми, драматическими веками. Талант, личность видны даже в обыденных съемках, не говоря о концертах. Даже болезнь, изглодав, не отнимает значительность. И этот двойной фотопортрет рембрандтовского звучания появится снова уже как знак беды.

Из многих нежных, восхищенных и дружеских слов, сказанных об Олеге Кагане, мне почему-то больше всего запомнились слова Альфреда Шнитке о том, что скрипач в своем исполнении был не просто музыкантом, он умел выходить за рамки самой музыки — во что-то большее.

В фильме — в разговоре о душе — проскальзывает мимолетный образ: «Снятие со креста» Рембрандта, и невесомая фигура тает, растворяется в живом пламени свечи. Не душа ли избегает тленья вопреки всепоглощающей белизне? Ведь фильм недаром называется «Жизнь после жизни».

Зеленый квадрат игры

...Видите ли вы цветные сны? Воспринимаете ли время в цвете?

...Старожилы застоя, быть может, помнят странную историю, приключившуюся в 1978 году с версией «Пиковой дамы» Любимова — Шнитке — Рождественского — Боровского в парижской «Гранд Опера», радикально запрещенной по доносу А. Жюрайтиса в партийной печати. Но у истории есть своя ирония, и премьера все же состоялась в Москве. Правда, в исполнении немецкой труппы, правда, на неоперной сцене МХАТа, правда, всего дважды, правда, четверть века спустя. Зато (как это случалось с Любимовым) со снайперской актуальностью самонаводящегося снаряда.

Версия приземлилась в постсоветской Москве, когда игрецкая стихия буквально затопила прежде сравнительно пуританский мегаполис. «Что наша жизнь? Игра! / Добро и зло одне мечты, труд, честность — сказки для бабья». Азартные игры на ТВ, биржевая игра, подковерные экономические и политические игры, игры компьютерные и спортивные, наконец, азартные. Сценография Боровского как бы аккумулировала синдром бесчисленных казино, мигающих огнями — в тупиках, в переулках, в извивах, в электрическом сне наяву, ибо вся она — гигантские уступы карточных столов, «зеленый квадрат игры». У Малевича кроме сакраментального «черного квадрата» были и белый, и красный, но не зеленый. Зато квадрату Боровского — через несколько московских улиц — откликнулся зеленый овал игорного же стола в пушкинской уже «Пиковой даме», поставленной П. Фоменко в Театре имени Евг. Вахтангова.

Имеет ли время цвет? «Красный», «Синий» и «Белый» Кесьлевского — цвета французского национального флага (как, впрочем, и «Я любопытна — в желтом» и «...голубом»

шведа Бу Видерберга). Тем самым они скорее имеют отношение к пространству. Зато Б. Виноградов когда-то назвал свое сочинение о Стендале «Три цвета времени»: «Красное и черное» и «Красное и белое». Эти три цвета оказались долгоиграющими, во всяком случае, «по европейскому времени» (если к этому поясу отнести и Россию с ее гражданской войной красных и белых, не вспоминая о «черной сотне»).

«Есть у нас красный флаг — он на палке белой», — пели мы в детстве. Кстати, о знаменах. Гитлер, который, как всякий диктатор, понимал эмоциональную силу цвета, в поисках эмблематики обратился к опыту красных. Позволю себе процитировать аудиознучую «Майн Кампф»: «Когда организовались наши отряды, перед нами возник новый важный вопрос. До сих пор у нас не было ни своего значка, ни своего партийного знамени... Я уже с детских лет знал, какое великое значение имеют подобные символы и как действуют они прежде всего на чувство... Мне однажды пришлось наблюдать массовую марксистскую демонстрацию перед королевским дворцом в Люстгартене... Море красных знамен, красных повязок и красных цветов — все это создало неотразимое внешнее впечатление. Я лично мог тут убедиться, насколько такое волшебное зрелище неизбежно производит гигантское впечатление на простого человека из народа.

...Буржуазные «патриоты» довольствовались официальным государственным флагом».

Наци не удовольствовались. Мы привыкли видеть их парады в черно-белой хронике. Если бы она была тогда цветной, мы увидели бы то самое море красных знамен с черной свастикой в белом круте — три цвета времени.

Правда, нацизм часто именуется коричневым (цвет коричневых рубашек СА — штурмовых отрядов — был ближе к хаки, черный был уже амортизирован чернорубашечниками Муссолини). Но цвет «коричневорубашечников», вместе с их руководителем Рёмом, был истреблен уже в 1934 году. Они были движением. Знамя партии осталось.

...Мы не слишком обращали внимание, как стали меняться доминирующие цвета времени. И не оттого только, что красный флаг СССР заменился российским триколором — это тоже скорее имеет отношение к метаморфозам постсоветского пространства. Цвет времени менялся исподволь.

Вместо красного знамени пролетариата мировым жупелом стало зеленое знамя исламских революций и джихада.

Вместо хаки прошедших мировых войн региональные войны переделались в зеленый камуфляж командос и спецназа.

Зеленые поля стадионов — чемпионатов по футболу. Олимпийских и прочих игр — потеснили в пристрастиях самой широкой публики иные виды культурных зрелищ. Можно сказать иначе: они канализировали в это сравнительно безопасное (хотя и не всегда спокойное) русло соперничество национальных гордостей и страстей.

Хотя платежеспособность государств по-прежнему обеспечивается золотым запасом, богатство больше не исчисляется в пиастрах и луидорах. Мировым эквивалентом стал доллар. Русский сленг (эта неразменная монета страны быстрых состояний и бедных жителей) недаром окрестил мировую валюту «зелеными», «зеленью».

А так как зеленый — это еще и цвет надежды, то приятно вообразить все разноцветное человечество вспомнившим наконец, что именно воздействие солнечных лучей на хлорофилл (от греческого «зеленый») сделало нашу небольшую планету пригодной для обитания и, следовательно...

Впрочем, Иосиф Бродский полагал цвет времени серым. Но, наверняка, он имел в виду не историческое время, а длительность.

Это было при нас

Это было при нас, это с нами... и так далее.

Еще сравнительно негромкая, окуджавоголосая Москва. Еще не так давно обновленная Таганка, куда ходят не на актеров, а если на актеров, то на Губенко, блестящего выпускника ВГИКа, сыгравшего на выпуске Артуро Уи. Еще магнитофоны не с кассетами, а с бобинами — старая громоздкая «Яуза», а у отдельных счастливцев сумасшедшая роскошь — «УНЕР».

И вот с чужим, со страхом и упованием доверенным «УНЕР»ом отправляюсь на Котельники, к Андрею Вознесенскому и Зое, где будет петь объявившийся и, говорят, неканонический «бард», молодой артист Таганки Высоцкий.

У каждого свое воспоминание о первом столкновении с феноменом Высоцкого. Для меня это ощущение неожиданной, накатившей почти физически силы звука. Трудно было представить, что этот парнишка, сложения почти тщедушного, с лицом обыкновенным и ширпотребной гитарой, начав неприятно с чужого «Течет речечка, да по песочечку...», сможет голосом приподнять нас со стульев, а потом приплюсовать к ним, а магнитофон, непредусмотрительно настроенный на средний регистр, сразу и безнадежно зашкалит.

Это было начало, и в юношеском его голосе еще не было бешеной, задыхающейся хрипоты последнего дыханья. Зато из удали звука, из затейливой блатной экзотики вылуплялась наисовременнейшая, грубая и изнаночная, но чистейшая лирика «Нинки» и будоражила неожиданная громкость исповеди.

Блатарь был всего-навсего первым из множества его внеценических образов, но мы еще не знали этого, а артистизм создателя был такой высокой пробы, что образ готовы были посчитать за автопортрет. Это сразу создало вокруг Высоцкого то электрическое облако популярности и опаски, которое искрило и давало разряды до самой его смерти.

Много «табу» было нарушено за нашу жизнь, и много порогов переступлено — привычный звуковой барьер, может и не самый существенный, но ощутимый. Но и не такая простая, наверное, вещь эта громкость: демаркационная линия, которая в самом бесконфликтном случае отделяет отцов от детей, на этот раз прошла через акустику, а прозрачные стены из ритмов и децибел иной раз оказывались прочнее каменных.

Мир после Высоцкого не оскудел громкостями, и не только на стыке поколений, путем ВИА и дискотек. Искусство не зря, наверное, заприходовало их, и какая-нибудь «Родня» Михалкова, скрежещущая диссонансами, или рок-опера «Юнона и Авось» Вознесенского — Рыбникова — Захарова, которая напором звука почти что сносит неосторожных посетителей первых рядов, — не просто дань моде. Тут есть над чем полотать голову.

Но до всего этого Высоцкий создал свой личный акустический взрыв, без синтезаторов и усилителей, с помощью одной пары легких и голосовых связок, с одной — не электрической — гитарой. Магнитофоны и микрофоны явились потом.

Теперь, посмертно, нередко ощущается тенденция к пьедестальности восприятия Высоцкого: поэт, автор своих песен, положенных на бумагу. Это пьедестальнее, но и стерильнее: к нам обращенное слово Высоцкого рождалось не пишущей рукой, а хрипящей гортанью, и звук, сила его, — не вторичный признак, а суть. Так же, как его широко распетые не гласные, а согласные; и не только звонкое, раскатное «р-р», но и совершенно глухое, тупое, но от этого не менее агрессивное «т-т»:

Идет-т охот-та на волков,

Идет-т охот-та...

Именно в кустарности (хорошо бы сказать в рукотворности, да глупо), в неоснащенности его громкости техникой, через ее живую физиологию приоткрывается, быть может, и смысл. Ведь добывалась она не только из связок, но и из личности. Она была антиподом пониженного голоса, тихости, молчания. Он один кричал от имени всех и за всех на пределе возможностей органа, как говорили встарь.

Позади, в теплых компаниях, оставались блатные фиоритурь, которые у него уже не было охоты повторять. Хорошо по-

мню день — именно день, дневной просмотр, — когда, распятый на голых железных конструкциях стихоспектакля Вознесенского «Берегите ваши лица», он швырнул в зал свою «Охоту на волков», и она летела на нас, как чугунное ядро и шаровая молния, — и спектакль закрыли, раз и навсегда.

И не зря же в «земле людей», сочиненной Высоцким, можно найти чуть ли не все профессии, хобби и состояния — спортсменов и рекордсменов, самолетных пилотов и пассажиров, автомобилистов, физиков и лириков, мужской и женский пол; можно услышать город, пригород и деревню и старые погудки на новый лад. И хотя природа не отпустила ему могучей грудной клетки и выдающегося органа, он озвучил всех нас. И во всех — ломая социальные барьеры — нашел отклик. Кричал и докричался.

И было бы неблагодарно теперь центрифугировать в нем высокое (поэзия, Гамлет) от прочего «высоцкого». Он — законный наследник фольклора подворотни, уличного романса, безымянной блатной лирики. Здесь он нашел дикорастущий жанр городской баллады, пригодный для многого, возделал его терпеливо и получил плод — неповторимый интонационный строй. Отсюда же заимствовал он и первое в цепи перевоплощений — хулигана (старая бродильная закваска российской поэзии). В этом традиционном образе он впервые нарушил вместо Уголовного кодекса общественную тишину и моральное благообразие, продираясь голосом сквозь тупость и твердость согласных, как сквозь кляп во рту.

Об этом бунтующем начале надобно не забывать и тогда, когда, обдираясь о собственное неблагозвучие, он выбился в Гамлеты.

Странная, право, мысль или просто нахальная: Высоцкий — Гамлет!

Память выносит наружу «воспоминаний пестрый сор» и все больше житейский, неотобранный. То какой-то скандал по поводу неурочной отлучки в кабинете Главного, исписанном по стенам знаменитыми автографами. А то почему-то Болгарию: на фабрике покупаем дубленки, Высоцкий откладывает: эта Севе, эта Севиной жене, эта Саше... — все какая-то бытовщина, хотя кто еще другой в наше время станет так бесшабашно тратить гонорар и личное обаяние на дружеские дубленки? Но об этом пусть напишут другие.

Вспоминаю, что положено критику, — предпоследние репетиции «Гамлета» — неистовый темперамент режиссера, требующего представить ему изящного юного Моцарта, и актера на сцене, осторожно пробующего роль голосом, на коротком поводе — не Высоцкий, а облако в штанах, — и требование к присутствующим: немедленно откликнуться из зала экспресс-критикой, не потом, а сейчас, не на бумаге, а изустно, в глаза актерам и без обиняков (где же теперь такое случается?). И после короткого обсуждения, уже почти дойдя на цыпочках голоса до финала, — ну да, он принц, но ведь ему же скоро убивать?! — Высоцкий вдруг срывается над могилой Офелии с безукоризненной нежности в бешеный хрип, и в эту секунду, приземляясь с теноровых высот, почти разбиваясь о неподатливость роли, становится Гамлетом...

Сразу после прогона сталкиваемся в проходе кресел, он в белой рубашке, какой-то колеблющийся, пустой, почти нематериальный.

— Володя, вот сцена над могилой...

— Да, знаю, нервы, все время верхнее «ля» тянешь...

— Да нет, как раз наоборот, это как раз и нужно — край, срыв, бездна...

Вижу, как на глазах он начинает материализоваться уже в предстартовой позиции, глаз становится цепким, голос весело-злым:

— Ах так?! Вот это надо срочно до Ю. П. довести, а то с этим принцем чертовым — принцы, они что, не мужики?

И я, собравшись с духом, плетусь в знакомый кабинет, сотрясаемый послерепетиционными выбросами режиссерских эмоций...

Гамлет — роль, ставшая жизнью, или жизнь, ставшая ролью. Шекспир и действительность, во всяком случае, сопоставимы в его судьбе. Помимо целой россыпи баллад, в совокупности составивших нечто вроде малой энциклопедии нашей жизни, она сделала его поэтом личной темы, собственной откровенной «двуликости».

Схватка не только с внешним — с внутренним миром, с собой. Успех еще и как искушение, дешевая распродажа популярности, опасная бездна возможностей — беды, подстерегающие услышанного. Былая поза изгойства уже почти как спасение, и та спасительная неутоленность, тяга куда-то — быть

может, даже в сторону смерти — все это как будто бы открыло поэтический и звуковой клапан.

Наверное, не случайно, что он сумел-таки прорваться сквозь строй согласных к гласным, к полногласию:

Я коней напою-у-у,
я куплет допою-у-у,
Хоть мгновенье еще постою-у-у
на краю-у-у...

И громкость, завоеванная врукопашную, стала достоянием звукозаписи и посмертной славы.

Не стреляйте в белых лебедей

Визит в Потсдам по случаю 50-летия DEFA напомнил мне о первом — тому тридцать лет и три года — впечатлении, когда Михаил Ромм по делам «Обыкновенного фашизма» командировал нас с Юрой Ханютиным в этот самый Потсдам. Путь из полуразрушенного еще, но уже зримо советизированного Восточного Берлина пролегал не только в абсурдном пространстве (петлей вокруг Берлина Западного), но и, в известном смысле, во времени.

При въезде попался нам — будто эпитафия — старинный домишко о трех оконцах. Из каждого, по немецкому обычаю, свисала для проветривания перинка. На первом этаже, облокотившись на перину, глядела из окна старушка; на втором — почти в той же позе — девчонка; на третьем восседал элегантно подстриженный истинно немецкий пудель. Все вместе было похоже на сказку братьев Гримм.

В разреженном автомобильном пейзаже старой прусской столицы, состоявшем из антикварных «мерседесов» и «БМВ», наш почти новый «опель» казался парвеню. А во дворцовом парке, где обнищавшие, но приличные дамы прогуливали на поводках своих респектабельных собак, мы чуть не плакали, что в руках нет камеры. И никакая экспозиция в Цецилиенхоф, где проходила тогда еще недавняя Потсдамская конференция, ни даже резиденция Сталина не могли модернизировать ощущение от этого города-призрака, когда-то населенного прусским офицерством, а по прошествии двух войн — их постаревшими вдовами, автомобилями и собаками.

В Бабельсберге, где расположились павильоны легендарной UFA (DEFA) нас пригласили выступить в киношколе, где студенты, в свою очередь, обогатили наши познания о ГДР. Окна аудитории выходили на пустынное романтическое озеро: здесь проходила граница двух немецких государств. Прежде на озере водились лебеди, но хитроумные нарушители гра-

ницы повадились бежать, переплывая озеро под прикрытием надувных резиновых лебедей. Натуральные птицы были отстреляны, резиновые — сняты с производства, как, впрочем, и авиетки, на которых удавалось иногда перескочить через стену. Многих тогда тянуло на Запад.

Ничего этого в наличии больше нет: ни офицерских вдов, ни музейных машин, ни Берлинской стены, ни самой ГДР, ни студии DEFA; неизменными остались только respectable собаки.

В новой реальности павильоны в Бабельсберге, как нерентабельные, решили было снести, но вовремя одумались: как-никак историческая реликвия эпохи Большого Кино. Теперь их сдают в аренду — телевидению и другим. Энергичная директориса гэдээровского киномузея госпожа Далихоф сумела реализовать то, что давно и удачно придумали в Голливуде: экскурсионный тур по UFA — DEFA. Ведь именно здесь впервые появились зыбкие тени фирменных вампиров и прочих монстров Великого немого кино Германии — первый Дракула, он же вампир Носферату; глиняный Голем, обольстительная Альрауне. Отсюда экспортировали в Голливуд великую Гарбо и великую Дитрих, экстраваганцы Джозефа фон Штернберга, а также Эрнста Любича с его пресловутой *изюминкой*. Не говоря уже о поющих и танцующих звездах местного значения, создавших знаменитый стиль UFA, который поразил наше послевоенное воображение благодаря девушке нашей общей мечты Марике Рёкк.

А Потсдам стал сегодня дважды призраком. От современной гостиницы с черно-красным конструктивным дизайном а la супрематизм вдоль нашей улицы простирался старый квартал с величественными разрушающимися особняками: у новых-старых владельцев нет пока ни денег, ни покупателей. Дальше он переходил в некогда новые, а теперь уже тоже ветшающие кварталы потсдамских Черемушек: поблекшие дома блочного типа с хлипкими дверями и граффити на стенах — заповедник социалистической эпохи в добротном немецком исполнении. На пяточке санированного центра функционировали кафе и рестораны (чем, впрочем, и ГДР никогда обижена не была).

Может быть, оттого, что юбилей тоже был фантомным, он собрал аж две тысячи человек. От наших юбилеев и презента-

ций с их неумным нуворишеским стремлением к заемной роскоши он выгодно отличался демократичностью (в бытовом, а не политическом смысле слова). Никакой мишуры, туалетов орт Версачи, икры и герлс. Речей было мало, а пива под качественные сосиски и прочую немудреную снедь — вдоволь. Столы и скамейки под открытым небом, как в обычном «биргартене». В залах режиссеры соорудили нечто вроде кинокапустника, а старожилы долго не хотели отпускать с эстрады свою первую звезду Хильдегард Кнеф с ее впечатляющим немецким шансоном. Но, разумеется, главным были встречи или, как нынче выражаются, тусовка.

Лучшие силы экс-DEFA — Гюнтер Райш и Хайнер Каров, Вольфганг Кольхаазе и Франк Байер, Лотар Варнеке и Эгон Гюнтер — материально не бедствуют, работают. Но кинематограф DEFA — так же, впрочем, как и кино СССР — стал завершившимся фактом, материалом для историков.

Парадоксы его здесь — в ограниченном масштабе — нагляднее. Ну, хотя бы факт существования такой большой студии в небольшой стране обнажает механизм отношений кино и власти. Социалистическое государство, поощрявшее культуру (пусть в качестве пропаганды), предоставляло такой громоздкой продукции, как кино, две главные составляющие: бюджет и сверхзадачу. Для одних это был социализм, или антифашизм; для других — собственное благосостояние; для третьих — противостояние власти или, хотя бы возможность ускользнуть. На последних путях были созданы лучшие фильмы DEFA времен «оттепели» — их не так мало. Так или иначе, у этого кино был не только заказчик, но и партнер в азартной игре «кто кого», потому что зрителя у него отроду было кот наплакал — тем более когда на малом экране появился завораживающий образ западного мира. «Свое» кино подчас импортировалось в ГДР по «их» телевидению. DEFA знала свой «хороший фильм», свою «полку», свои сражения — свои волочаевские дни.

Старый афоризм Киплинга — «Запад есть Запад. Восток есть Восток» — на этой ныне невидимой границе двух немецких государств оборачивается новыми смыслами. «Осси», некогда маниакально упертые в домашний экран с западной рекламой, нынче обнаружили для себя свою некогда пренебреженную культуру, усыновили и стилизовали ее: время — великий остранитель.

Ныне Ораниенбургерштрассе с ее кабачками, книжными лавками, бутиками и декорированными задворками представляет своего рода экспозицию «гэдээрскости», остраниченной и романтизированной ностальгией. Вернее, экспозицию некогда возросшей за Берлинской стеной молодежной контркультуры.

Если Запад имитировал в контркультуре первозданность дальнего Запада, то гэдээровская имитация Запада была отмечена той незаемной кустарностью и топорностью, которая в условиях индустрии не по плечу даже лучшему дизайнеру. Иосифу Бродскому принадлежит наблюдение, что наш Запад был куда западнее реального — где-то посреди Тихого океана и может быть, этот мечтаемый Запад и был единственно настоящим.

Я помню тот взрыв молодежной контркультуры, на волне которой появился самый бравурный и самый востребованный DEFA-фильм 70-х — «Легенда о Пауле и Пауле» Хайнера Карова.

Повесть «Страдания юного В.» У. Пленцдорфа, совместившая современную «лав стори» с текстами разрозненного «Вертера», найденного, кажется, в сортире, обозначила вектор этого бунта, уже постмодернистски построившего хрестоматийное в вульгарный контекст. «Юный В.» был повсеместно инсценирован (мне довелось видеть его в Дойчес Театр), и зонг Blue Jeans стал главным зонгом спектакля.

Идеологические бои на демаркационной линии ширинки были к тому времени выиграны, и для молодежи blue jeans стали проблемой, в основном, экономической, а для театра — поводом для прикола.

Я вспоминаю об этом, потому что сценарий вызывающе масскультурной ленты Карова, ныне ставшей для «осси» столь же культовой, как у нас опусы Гайдая, принадлежит перу того же Пленцдорфа. Разумеется, обращение к «старым песням о главном» на разломе общества не случайно. Теперь такой фильм — тривиальный и мятежный, трагикомический, кичевый, социально точный и асоциальный — уже не снять. Порыв к творческой свободе бывает продуктивней свободы за вычетом творчества.

Разумеется, фильм Карова (как и картины Гайдая) не исчерпывает киноландшафт восточноберлинского «иллюзиона», а лишь манифестирует его. Есть по крайней мере два кинотеатра, которые демонстрируют шлягеры и ретроспективы

DEFA — от Курта Метцига до Конрада Вольфа, от Лотара Варнеке до Эрвина Штранки и других. Появился и новый канал на телевидении восточных земель, который объявил долгосрочную ретроспективу кино ГДР.

Может быть, ее посмотрят не только «осси», но и «весси». Ведь культура, даже будучи разделенной, все равно в конечном счете оказывается общей, и время DEFA — часть общего немецкого прошлого.

Все, что было когда-то студией DEFA, — режиссеры и сценаристы, операторы и звукооператоры, монтажеры и актеры и примкнувшие к ним критики — толкалось, шумело, хохотало, плакалось, обменивалось информацией на этом пятачке в странном, как в кино, городе Потсдаме. Может быть, юбилей был таким многолюдным и интенсивным как раз потому, что сам предмет его перешел в статус несуществования и теперь единственным будущим DEFA стало ее прошлое, оставшееся в жестяных коробках на обозрение историкам.

Поэтому, наряду с бывшей звездой Хильдегард Кнеф, бурные аплодисменты достались молодому американскому профессору, открывшему для себя феномен гэдээровского кино и ныне — вместе со старожилами — хлопочущему об основании «фонда DEFA». Я помню его еще по Вашингтону — он приезжал ко мне поговорить о Конраде Вольфе. Может быть, ему удастся найти в своей богатой стране какие-то дополнительные средства. И господин Клауз — некогда рачительный хранитель киноархива ГДР — сможет со своей командой запустить фонд DEFA на орбиту.

Я смотрела на этого молодого человека — Колумба, а может быть, Шлимана, откопавшего для себя целую призрачную кинострану, — со смешанным чувством приобретения и потери. Он возделает эту страну — систематизирует, опишет, преподаст студентам — ее природных богатств хватит на всю академическую жизнь американского профессора.

Я же знала эту страну — ее аборигенов и корифеев.

Прошлогоднее чествование одного из основоположников DEFA — 85-летнего Курта Метцига — состоялось в Италии. К сожалению, приехать на юбилей он не смог, передал привет из больницы.

Как ни жестоко, но ранняя смерть Конрада Вольфа, может быть, была даром судьбы. Ему не пришлось пройти через пост-

гэдээровские выясняловки — время, когда «*список благодеяний*» вовсе не принимался к рассмотрению. А его кинематографическое наследие ныне уважаемо по обе стороны бывшей границы.

Хайнера Карова — автора «Легенды» и живую легенду DEFA — я еще успела повидать, как и многих других, на юбилее; сегодня его уже нет...

Для меня эта страна моих некогда академических занятий — увы — только прошлое. Мы слишком отягощены своею собственной историей, и мысль о том, что годы моего детства — 30-е в России — уже становятся terra incognita, перевешивает интерес к «дефологии».

Прощай, DEFA, счастливого тебе пути в инобытие Фонда. И пусть история воздаст тебе по делам твоим — дурным и хорошим.

Прощай, Потсдам, прощай, Бабельсберг — родина призраков. Прощай, киношкола, не исчезнувшая вместе со студией; и ты, «лебединое озеро», аранжированное немецкой историей. Увидимся ли еще?



**Часть III.
ИГРАЕМ ЧЕХОВА**

Я люблю театр за то, что он живой. Это сила и слабость. Спектакль зависит. Он зависит от множества привходящих обстоятельств, тем более спектакль гастрольный. Он зависит от языка; от общественного контекста, куда он волею судеб вмонтировался; от ауры пьесы, автора, режиссера; от физического пространства, в котором он оказался; от сегодняшнего состава зрительного зала, его настроения, не говоря уже об актерам.

И он стремится к контакту именно потому, что живой.

То, что мы увидели на так называемой «открытой репетиции «Вишневого сада» Питера Брука для участников Международного симпозиума, посвященного Станиславскому, было так легко, как бы даже бегло и в то же время полно вибрации, жизни, что мне почему-то вспомнилась старая прославленная метафора Юрия Олеши: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь полная цветов и листьев». Впрочем, как историк театра, я должна была бы вспомнить не метафоры, а документы: «Посмотрите «Вишневый сад», и вы совершенно не узнаете в этой кружевной, грациозной картине той тяжелой, грузной драмы, какую «Сад» был в первый год». Это из письма Немировича-Данченко критику Эфросу в 1908 году: постскриптум к первоначальным разногласиям театра и автора вполне мог бы стать эпиграфом к постановке Брука.

Пьеса идет без антрактов, «чистые перемены» совершаются на глазах у публики, но почти незаметно, без акцента на прием; текст играется «как написано», без акцента на тот или иной мотив; мизансцены переливаются друг в друга естественно и отчетливо, как в музыкальном театре: дуэты, трио, ансамбли, арии. Рушатся жизни, люди страдают, но атмосфера не спускается до трагедии; они издерживают жизнь на смешные пустяки, но пустяки не переходят в фарс.

Спектакль прошумел мимо нас, как ветви, полная цветов и листьев, и... оставил публику (в основном профессиональную) в некотором недоумении. Тишина зала была вопрошительной. Издержки гастролей?

Напомню, что американский спектакль, который мы увидели, не оригинал, а авторская реплика. «Вишневы сад» поставлен впервые в Париже в 1981 году в театре «Буфф дю Нор», что немаловажно, потому что его сценография была небезразлична к дряхлому полукруглому залу с облупленной штукатуркой и со следами былой красоты (сошлюсь на французского театроведа Беатрис Пикон-Валлен); а может быть, даже и замысел навеян этим театральным пространством?

Сценография Хлои Оболенски сведена к минимуму: потерянные ковры, ширмы, одно старое кресло и «многоуважаемый шкаф» в сцене приезда, выдавшие виды кофры в сцене отъезда, да еще два стула на балу — вот и все. Станным образом, ковры — нечто вроде фирменного знака в западном представлении о России. Но ковры Питера Брука имеют столько же отношения к образу России, сколько — и еще больше — к стихии театра, к тому изначальному «коврику», которого довольно лицедею, чтобы начать игру; то же и ширмы: примета эпохи, но и принадлежность театра XX века. Собственно, это и есть решение спектакля: игра, театр, а не жизнь сквозь четвертую стену. И здесь принципиальная разница с МХТ, к традиции которого Брук внимателен. Игра охватывала весь театр «Буфф дю Нор», пространство формировалось совокупностью зала, актеров, мизансцен, преимущественно «партерных» (разумеется, сидеть на полу в реальном доме Раневской никому не пришлось бы в голову). Время разворачивалось в цвете: белый акт перед торгами, черный акт бала и прощания с домом. И оттого, что в Москве действующие лица располагаются не на ностальгическом розовато-кремовом фоне ободранного, но кокетливого портала, а уютятся у кирпичной стены Таганки, что-то существенно меняется. Налицо явное стилистическое несоответствие, и странно было бы думать, что Брук, мыслящий спектакль в терминах пространства, этого не заметил. Здесь ассоциации — уже не разваливающаяся усадьба, а нечто другое: фабрика, ночлежка, может быть, тюрьма. Но разве для русской действительности эти ассоциации — при некотором воображении — столь уж бессмысленны? В сцене отъез-

да, когда наверху открываются функциональные окна, где появляются то Аня, то Шарлотта, в текучем пространстве-времени спектакля образуются как бы разрывы, может быть, более драматические, чем предполагалось первоначальным рисунком; а грохот сдвигающихся черных щитов вместо поворота ключа, запирающего старый дом, довершает акустически ассоциацию с тюрьмой. Так «предлагаемые обстоятельства» времени и места вносят свои обертоны в спектакль. В этом смысле можно говорить о «московском варианте».

В американской версии от первого — французского — состава осталась лишь исполнительницы главной роли — Наташа Парри. Спектакль развертывается вокруг нее, рассчитан на ее шарм, женскую неотразимость, легкость. Бизнесмен Лопухин заигрывает с Варей, но любит Раневскую; «левак» Петя обличает барство, но любит Раневскую. Само собою, ту пленительность (слово ныне неупотребительное) смеха сквозь слезы и наоборот, которая была даже в старости у Книппер, повторить никому не дано: она принадлежит времени. Но Брук смело поднимает этот оставленный нашей сценой в забвении ключ к роли. Как и ансамбль (хотя, конечно, он неравноценен).

Собственно, вся бруковская «игра» с ее дуэтами и трио состоит из вязи притяжений и отталкиваний: все от Дуняшки до Вари ищут понимания; спектакль пронизан токами общительности. Например Фирс (Р. Блоссом) и Гаев (Э. Йозефсон). Становится понятно, почему Тарковский выбрал для своих последних лент бергмановского актера Эрланда Йозефсона. Но, как это часто бывает, актер, хорошо знакомый по экрану, открывается со совершенно новой стороны. Йозефсон играет с каким-то почти бисерным изяществом рисунка этого неповзрослевшего барича. И когда знающий себе цену Фирс — не только преданный слуга, но и строгий патриарх дома — за ухо уводит непослушного питомца в постель — жест театрален и естественен. Если «чеховские» актеры еще существуют, то это как раз Йозефсон.

Неожидан дуэт Петри Трофимова (Ж. Иванек) и Ани (Р. Миллер). Наша сцена немного стесняется Пети, не знает, как быть с его длинными и явно устаревшими проповедями. Спектакль Брука об этом не ведает. В малорослом герое Иванека угадывается наследственное недоедание, какое-то вы-

рождение, и в то же время в его страстных, горячечных словах слышно эхо мятежей конца 60-х. И рослая красивая Аня слушает его с замороженной доверчивостью.

Почти так же и курносая Дуняша (К. Мэйлер) смотрит на «парижского» пшюта Яшу (Д. Пирс) — тоже тип на скрещении традиции и современности. Он появляется в картинно-классической мизансцене мхатовского Александра — лакея, с вонючей сигарой — но в нем живет вполне актуальный цинизм.

И даже понятно у Брука, почему деловую и мечтательную Варю (С. Рот) считают невестой Лопахина (Т. Уилкинсон). Он все время играет с ней в некую ритуальную игру, в которую она и верит, и не верит.

В спектакле примечательно много актерских удач (не могу хотя бы одним словом не упомянуть бравурную Шарлотту (Л. Бокиевски), особенно когда она после фейерверка фокусов молча стоит в ширмах при известии о продаже дома...

...Так отчего же недоумение в зале?

Мне повезло, подвернулся билет за 6 рублей, и я пошла еще раз на текущий спектакль проверить впечатления от прогона. Конечно, актеры приигрались к новой сцене, прием был живее, естественней, но тень недоумения витала.

Я не хочу опорочить профессиональный зал, напротив: я думаю, степень недоумения зависела от того, что социологи называют уровнем ожиданий. Вспомним: в 1955 году «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом стал едва ли не первой ласточкой наступающих перемен в жизни и в искусстве. Этот молодой спектакль оказал будоражащее воздействие на всю нашу сцену, стал ее легендой. Казалось, наступает пора мирового театрального кровообращения. Увы, после «Короля Лира» поиски Брука, как и весь зарубежный театр, вновь отошли в ведение лишь специалистов и малотиражных изданий.

С другой стороны, наш театр прошел за это время немалый путь в своих отношениях с драматургией Чехова. Его можно было бы суммировать в одном слове: концептуальность. Не говорю уже о публицистическом накале страстного выяснения отношений с собственной историей, в разгар которого «Вишневый сад» попал.

Неудивительно, что «после темной ненастной осени и холодной зимы» от Брука ждали сверхконцепции (как, например, в бергмановском «Гамлете»).

...И вдруг — этот текущий, музыкальный спектакль, в котором нет того, что называют message, режиссерского посыла: простота обескураживает в наши дни больше, чем сложность.

А между тем игра сама по себе, театр — ключевое понятие бруковской постановки, если хотите, ее концепция: много это или мало? Мало, если искать в спектакле высказывания по поводу. Много, если принять за точку отсчета шекспировское «весь мир — театр» и увидеть в избыточном стремлении героев к общению и пониманию попытку втянуть зрителя в это человеческое дело, установить те прямые токи, которые являются привилегией живого театра, не претендующего на сей раз в руках Питера Брука ни на шоковое воздействие, ни на внушение или призыв, обращенного в сторону «антинекоммуникабельности»: приглашающего принять участие в человеческой комедии бытия.

Мне кажется, было бы продуктивно для обеих сторон, если бы Брук осуществил версию «Вишневого сада» еще и с русскими актерами...

В Москве, в Москве

Заметки на полях режиссерского рисунка

Театр «Шaubюне» (Западный Берлин) привез свой знаменитый, свой спорный спектакль «Три сестры» туда, куда тщетно стремились чеховские героини: в Москву, в Москву!

«Три сестры» — это особый сюжет нашей московской театральной жизни.

Помню, двенадцать лет назад, в работе над статьей «Чехов-77», меня вдруг осенила разгадка старой загадки, заданной многомудрым Немировичем-Данченко в его классическом предвоенном спектакле. Сколько раз, обращаясь к его стенограммам, мы читали: тоска... тоска по лучшей жизни; и сколько раз было нам невдомек, что для 82-летнего основателя МХТ лучшая жизнь была не впереди, а позади, в его молодости, в юности Художественного театра, в начале века. И то полнзвучное, кантиленное, что он сумел создать из пьесы Чехова в страшное время, было на самом деле не бодрым, «созвучным» маршем, а реквиемом: «Уходят наши...» Чтобы это сообразить, понадобилось прожить изрядный кусок собственной жизни.

С годами спектакль менял составы, пустел, ветшал, но возмечивался: становился официальной, официозной классикой, пока — у нас и за границей — не превратился в антилегенду: а может быть, мальчика и не было?

Неудивительно, что дальнейшие постановки «Трех сестер» отталкивались от этого жупела дальше... дальше... дальше. Помню, на Бронной, на генеральной у Эфроса (по тем временам почти шокирующей), я спросила девушку в возрасте Ирины, отбивавшую ладони рядом со мной, что ей Гекуба? Она ответила с удивившей меня откровенностью: «Замуж не за кого, работа такая, что хоть брось, чему училась — забыла. Все про нас». А говорим — классика.

Менялись мы — менялся и Чехов вместе с нами, пока у Любимова пьеса не обратилась в прямой диалог с залом: мол, как вы там, потомки? Оправдали ли наши мечтания? Увы...

То, что показал нам Петер Штайн в старом (хотя и изрядно подновленном) зале Художественного театра, было очередным шоком для московской публики как раз потому, что режиссер дерзнул вернуться к первоначальному мхатовскому образцу, реанимировав если не сверчков и комаров начала века, то принципы четвертой стены, атмосферы, ансамбля. Да просто режиссерский рисунок, как его можно вообразить по источникам.

Трудно представить себе на сегодняшней сцене что-нибудь более «новое», чем эта демонстративная музейность, повергающая зрительный зал в первый момент буквально в столбняк и вызывающая цепную реакцию воспоминаний о том, чего на самом деле почти никто в зале уже не видел и что есть не личная, а наследственная память — память культуры.

Спасибо Петеру Штайну за этот толчок памяти. Едва ли русский его коллега мог бы себе позволить столь археологическую режиссуру (не путать с ретростилизацией!)

Но после первого узнавания начинаешь понимать, что копией спектакль Штайна быть никак не может. Он заведомо «остранен» звучанием языка, укладом жизни, дистанцией времени, наконец. Сквозь знакомое проступают незнакомые черты, и в этом смешанном чувстве узнавания и чтения чужими глазами едва ли не самой «московской» из чеховских пьес — наслаждение от спектакля.

Сценография Кристофа Шубигера удивительно достоверно похожа, но не копирует ни Симова, ни тем более Дмитриева. Это скорее фантазия на темы. Треугольник потолка, намекающий на низложенную современным театром «четвертую стену», навис достаточно низко; зато пространство в 1-м акте распахнуто вширь, полно света и воздуха, почти как у Дмитриева; во втором, зимнем акте террасу смешно занавесят коврами (для Запада один из устойчивых «знаков» России). В 3-м акте «многоуважаемые шкафы», составленные спинами в светелке Ольги, куда Наташа «уплотнила» обеих сестер, уже вытесняют их физически, напоминая о будущих «коммуналках». Среда обитания не аллегория, а почти синоним жизни.

Многих актеров немецких театров мы знаем по кино, например Хельмута Грима, игравшего в «Троиле и Крессиде»

или Ютту Лампе, играющую в «Трех сестрах». Но национальная театральная традиция такова, что они не выступают на сцене, как «звезды», а уверенно подчиняют себя целому.

Ансамбль, слитность (при естественной неравноценности) — самая сильная черта актерского исполнения в «Трех сестрах», и это не только профессиональное качество — это трактовка. В спектакле явственно почти забытое сценой (как, впрочем, и жизнью) чувство семьи, ее общности, чувство дома, семейного очага. Не кухни, где нынче мы привыкли перетирать свои проблемы, но залы, куда сходятся в дни праздников и длинными зимними вечерами. Стужа за стенами, печное тепло, объяснения вполголоса — при всех и уединенно, философствования, лото за длинным столом, чаепитие, веселье — тоже вполголоса, танцы под пианино, живое и теплое пламя свечей — все это воскрешает то несбыточное ощущение уюта, о котором скажет поэт со всей категоричностью: «Уюта — нет. Покоя — нет».

При этом акценты расставлены иначе, часто более жестко, нежели мы привыкли. Ну, например, в хрупкой Ольге (Л. Шварц) ощутимы черты классной дамы, а потом и строгой начальницы гимназии («мундирность», идущая от немецкой традиции). Зато в подполковнике Вершинине (О. Зандер) и поручике Тузенбахе (Э. Штецнер) оттенено главным образом философствование (возможно, дань «загадочной» славянской душе). Они схожи, как два вертолета, готовые с ровного места стартовать прямо в эмпиреи, хотя в пределах пьесы «влюбленный барон» выходит в отставку, еще только мечтая жениться, а у батареинного командира позади неудачный брак, две девочки (впрочем, единственный Вершинин «с биографией», которого мне довелось видеть, был Е. Копелян в спектакле Г. Товстоногова). Может быть, поэтому живая и умная Маша (Ю. Лампе) разыгрывает свой нежный и чуть смешной роман как бы на периферии спектакля, деликатно уступая авансцену Ирине (К. Кирхоф). В отступление от нашей традиции не любовная история Маши и Вершинина, а драматизм надежд и разочарований младшей сестры, ее вполне современное стремление реализовать себя («работать») движет фабулу спектакля. И если между Тузенбахом и Соленым (которого Р. Шэфер играет прямо вслед Б. Ливанову) режиссер с самого начала строит дуэльную дистанцию, то в этом спектакле

я совсем по-новому и впервые услышала слова Ирины о «потерянном ключе» и «дорогом рояле»: после этого искреннего и по-своему страстного объяснения в отсутствии любви насколько же легче жениху быть убитым на дуэли.

Темные еловые стволы, пустая даль за ними, переключка голосов. Военные звуки горна — все это создает тревожную бивачную атмосферу 4-го акта. Внешнее направление событий (уход батареи из города) и внутреннее (вытеснение и уход сестер из дому) влекут за собой распад человеческой общности, одиночество — то, что полвека спустя обзовут «некоммуникабельностью».

И вот почему Чехов окажется так с руки нашему времени. Его будут модернизировать, играть любым мыслимым способом: с подтекстом, без подтекста и вовсе без текста, на балетной сцене и безо всякой сцены, на любом участке пола — впрочем, это участь истинного классика, а Чехов, как двуликий Янус, стоит на границе нашего века.

Но демонстративно вернув Чехова в лоно современной ему театральной традиции, вчувствовавшись, сколь возможно, в ушедшие театральные формы, Петер Штайн, быть может, нечаянно разбудил уснувшее эхо в старом шехтелевском зале, привел в движение наследственную память о формах ушедшей жизни, уже безнадежно подточенной, но еще сохранившейся цивилизованности, о людях несчастливых, но сохраняющих порядочность, о женщинах в длинных платьях, еще женственных, и о мужчинах, по крайней мере старающихся быть мужественными, о повседневности, еще содержательной в своих пустяках. О том, что «жизнь, как тишина осенняя, подробна».

Стоя в переполненном зале среди аплодисментов и криков «браво», я пыталась сформулировать для себя настроение, где было нечто сверх вежливости, интереса к чужой культуре, сверх всяких трактовок и нюансов, — и снова вспомнила слова Владимира Ивановича Немировича-Данченко: тоска по лучшей жизни. По жизни, где был еще этот дом, эти сестры, Художественный театр, наконец, — все то, что Булгаков во времена разрухи увековечит в символах абажура, кремовых штор, «Фауста» на пианино...

Мы многое узнали о себе на спектакле «Шaubюне».

Ключ от дорогого рояля

Считается почему-то, что Чехов обещал нам «небо в алмазах». Этот фантом массового сознания оказался до того живуч, что представитель отечественного постмодернизма режиссер Василий Пичул отрефлексовал его по современной моде в фильме, который так и называется «Небо в алмазах», герой — сирота из детдома, Антон Павлович Чехов, грабитель банков. Подобный выход в сферу анекдота можно считать почти что патентом на укорененность клише в национальной мифологии.

Между тем знаменитое «небо в алмазах» принадлежит отнюдь не автору, а сиротке Соне, поэтическое упование которой (недаром положенное на музыку С. Рахманиновым) тем выше, что состоявшаяся любовная неудача не обещает ей в будущем ничего, кроме опостылевших счетов и хлопот по хозяйству. Не говоря уже о том, что «небо в алмазах» видится ей не в этой жизни, а в той, где «страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир», и в которую автор едва ли верил.

Хотя сочинения Чехова при чтении насквозь очевидно составляют исповедь сына — даже не века, а слома века («век вывихнут»), но пасынки и падчерицы этого вывиха живут на его страницах независимой жизнью, отзываясь опыту и мыслям автора, но отнюдь не становясь его рупором. Чехов, как никто в отечественной литературе, умел объективировать своих персонажей. Об этом часто забывается, и при постановке его пьес мы (я в том числе) бываем готовы инкриминировать писателю любую реплику его персонажей (кроме разве что «я — чайка»). На самом деле надобно признать, что никакого «неба в алмазах» Чехов нам не обещал. Не обещал, не звал, не учил, не морализировал, не проповедовал. Наблюдал и находил единственно точные слова. В том числе для «истории болезни» и для диагноза, чем постоянно ставил в тупик читателя как прежде, так и теперь.

Б. Шоу как-то заметил, что при обследовании врач установил у него стопроцентное зрение, и это существенно отличает его от прочих. В каком-то смысле это можно отнести и к Чехову: от остальной русской литературы он отличался способностью глядеть на жизнь в упор, не романтизируя, но и не демонизируя ее, за что тогда же был окрещен «певцом серых будней». За это не жаловали его и многие великие. По этой же причине он никогда не войдет, как нынче выражаются, в мейнстрим, который, кстати, не без изящества осваивает всякую новизну, будь то авангард или постмодерн. Чехов может просочиться в мейнстрим разве что в виде какой-нибудь «оптической несообразности» вроде неба в алмазах.

Между писателем и его персонажами, при всем их «чеховском, слишком чеховском», расстоянии — как между Ахиллесом и черепахой — никогда не сократится до нуля. И даже если черный монах привиделся во сне ему самому, то «история болезни» относится к Коврину. Современный автор не преминул бы поддаться соблазну «фантастического реализма» или, на худой конец, восточной мистики. Но доктор Чехов точен клинически. Коврин болен душевно, но умрет он от наследственной чахотки.

«Черный монах» в постановке Камы Гинкаса на сцене (вернее, вне сцены) ТЮЗа описан многократно и подробно. Описана тесная выгородка Сергея Бархина и на балконе театра, которая сплюсцивает роскошный сад Песоцкого между рядами зрителей и краем, обозначенным углой беседкой с шаткой калиткой. За нею — невидимый овраг, обрыв, бездна (без дна) — все тонущее в темноте пространство театра. Описаны ряды павлиньих перьев, посеянные по деревянному настилу, обозначающие сад, играющие и колеблющиеся в луче света. Красота сада дана в предельном, павлиньем оперении, но и в ее двусмысленности: «Каких только издевательств над природой тут не было», говорится об этом культивированном саде.

На самом деле прием «замещения» свойствен режиссуре К. Гинкаса. Он может служить метонимией или переводить действие в другой регистр, создавать контрапункт. Мне кажется, в данном случае прием служит опознавательным знаком протекшего времени: между нами и Чеховым прошло сто лет, целый XX век. («Мне кажется» — не риторическая фигу-

ра: спектакль многозначен, каждый вычитывает из него свое. Я пишу о том, что кажется по этому поводу важным мне).

Чехов в ТЮЗе не инсценирован — играется проза, если и не полный, то почти полный объем текста. На современной сцене это не редкость. Хочу лишь напомнить, что, подобно многому другому, важному, «открытие» было сделано в стенах МХТ. Если сейчас он представляется чем-то подобным гаевскому «многоуважаемому шкафу», то на его полках и в его ящиках немало было припасено для будущего. Когда Немирович-Данченко посадил в «Братьях Карамазовых» на просцениуме чтеца у настольной лампы под абажуром, он, можно сказать, протаранил извечную границу между прозой и драмой. Чтец в «Воскресении» (В. И. Качалов) стал едва ли не главным лицом спектакля. Но прежде, в тех же «Карамазовых», режиссер совершил еще одно «безумство храбрых»; в беседе Ивана с чертом, описанным Достоевским в качестве персонажа, черт был возвращен в больной мозг Ивана. Диалог Ивана с чертом, который Качалов иногда читал, как тогда выражались — *an frak*, был невероятен по глубине и напряженности, и для нас, динозавров, — еще заставших первый состав МХТ, — остается Эверестом. Так что вспоминаю я об этом не только из чувства исторической справедливости, но и как о метре-этalone (вернее, мэтре) прозы на сцене.

Современная сцена больше не нуждается ни в настольной лампе, ни в отдельной фигуре чтеца. Актеры переведены, так сказать, на самообслуживание: текст автора отдан исполнителям ролей. Речь идет не только о самокомментарии персонажей, а (так же, как в недавней «Пиковой даме» П. Фоменко) скорее о диалоге текста с самим собой, о непростых отношениях третьего и первого грамматического лица. Это задает квартету исполнителей нелегкую задачу, а актеру Сергею Маковецкому, главному рассказчику и протагонисту действия, задачу вызывающей сложности: не потерять доктора Чехова в истории болезни магистра Коврина. Он выполняет ее, почти не отпуская голос от груди, в малом пространстве предоставленном ему режиссером, но с той силой внутренней вибрации, которая к концу спектакля опустошает и его, и зрителя. Его внутренняя протейность виртуозна, молниеносна, почти неуследима и в то же время отчетлива. И если из квантовой физики известно, что наблюдающий луч воздействует на мес-

тоположение частицы, то авторское третье лицо — то наполняет, почти переполняет первое лицо Коврина игрой внутренней жизни, то почти гасит ее до растительного состояния. При этом голос Коврина (как ни важен он в спектакле) все же составляет лишь часть слитного актерского квартета, в котором каждый ведет свою партию: Песоцкий (Владимир Кашпур) — простодушия с мгновенным выпадом в нетерпимость, Таня (Виктория Верберг) — испуганной требовательности, а Черный монах (Игорь Ясулович) — и не монах вовсе, а «оптическая несообразность» уже по отношению к авторскому тексту. Но к этому мы еще вернемся.

Квартет из оперы Верди «Риголетто», как и павлиньи перья, играет в спектакле замещающую роль. Сценическая история Чехова определилась его встречей с Художественным театром, для которого он был современным автором. Это важно. Жизнь, описанную Чеховым, они знали интимным знанием. Время «очуждения» было за горизонтом, там, куда вглядывались чеховские персонажи: через двести, триста, может быть, тысячу лет. Теперь Чехов стал классиком. Забылись их лица, если не имена, и сколько их было. Никто не расскажет, какие струны задевала серенада Брага, которую пели барышни в имении Песоцкого, вызывая ответное волнение Коврина. Режиссер выбрал в качестве лейтмотива классику. Вердиевский квартет лишь смутно (отец, дочь, соблазнитель) напоминает ситуацию среди павлиньих перьев, но, впрочем, сюжет соблазнения иной, и только отдельные слова — какие-нибудь «Боль души моей утешать», врезавшиеся в память по-русски, как пели в нашем детстве (тоже уже повисшем в доисторической дали), с чем-то непечно соединяются. По-русски будут напевать его участники драмы, обмениваясь этими полужначными признаниями. В драматические моменты он будет мощно звучать по-итальянски, на языке оригинала, как принято теперь. И эта невинная цезура тоже обозначит по-своему разрыв во времени.

Точно так же сакраментальный Черный монах явится Коврину не в описанном автором облике, а в двусмысленном виде то ли рясы, то ли увеличенного огородного пугала, из пустых недр которого неожиданно и логично выпрастается существо еще менее умозрительное — некто наподобие садового работника Песоцких, с голым торсом и в крестьянской шапке, ка-

кие Песоцкий напяливает на свои вполне утилитарные пугала, стерегущие сад. Последние реминисценции эпохи наступающего символизма таким образом отринуты. Тем более, что Ясулович играет роль привидения (то есть того, кто привиделся Коврину) антиминозначительно, почти игриво — болезнь тоже поменяла своих посланцев.

Театр давно начал обращаться с Чеховым как с классиком. В памятном спектакле Ю. Любимова «Три сестры» зияние во времени было обнаружено с шокирующей силой: персонажи с авансцены вглядывались в нас, своих незадачливых потомков, а стена, с гулом открывавшая проем, в который глядела нынешняя Таганская площадь, радикально материализовала столетний временной ров. Спектакль Гинкаса делает еще один шаг. Все замещения происходят на фоне Чехова, на фоне текста, контрапунктом к нему и разночтения — верный признак шекспиризации Чехова. Он больше не привязан к реалиям своего исторического хронотопа, он вышел в ничье пространство — время классики. Мы смотрим его через сто, а может быть, через тысячу лет, поскольку живем уже в следующем тысячелетии.

Хронотоп играет, может быть, идееобразующую роль в общей метафоре этого примечательного спектакля. Вспомним: когда только еще заявившийся в имение магистр, полный смутных и радостных предчувствий, покачавшись на ненадежной, шаткой калиточке, ухаает вниз, вызывая в зале дружное «ах!», и сразу является снова (обрыв-то оказался овражком), это поначалу кажется одной из шуток, свойственных театру. Но постепенно становится очевидно, что это ключ (пусть критическая отмычка) к спектаклю. Огрубляя, можно сказать, что хронотоп спектакля конгруэнтен душе или внутреннему миру магистра Коврина. Малое, освещенное и ограниченное бездной пространство на балконе — это пространство сознания. А дальше — огромное, темное пространство бессознательного, откуда явится, а потом где-то у невидимой рампы поблазнит тот, кого называют черным монахом (не забудем, когда доктор Чехов ставил диагноз цивилизации, в Вене начинал свою карьеру в будущем самый известный из докторов — Зигмунд Фрейд).

Метафора охватывает не только решение пространства в спектакле, но и прочие его «оговорки», отличающие поста-

новку от авторского текста, ибо павлиньи перья это не только инобытие сада, но еще и павлиньи перья ковринской мечты о себе (недаром же Песоцкий воздвигает в качестве предупреждения пугало, к которому прибита дохлая ворона: та самая, которая рядилась в павлиньи перья). А пересмешливый работник в крестьянской шапке — соблазнитель, возделывающий этот самый сад в душе магистра. И вердиевский квартет шуточно звучащий в темноте в драматические моменты — тоже уносит из серых будней.

Нравится нам мечта магистра о себе или нет, но весь он полон неподдельной жизни, игры ума и блеска. Он даже способен полюбить, а это не всегда дается чеховским персонажам. Когда перья уберут, Коврина напичкают лекарствами и застегнут в черное пальто, наподобие смирительной рубашки, станет удивительно у Маковецкого это омертвевшее, неподвижное, восковое лицо избавленного от галлюцинаций пациента.

Посреди вздорных отношений, в семье Ковриных-Песоцкий Чехов делает один из своих головокружительных *tour de force*, на месте которого любой другой беллетрист, прежде и теперь, построил бы целый роман. В одной фразе сообщается, что Коврин живет теперь с другой женщиной. Меняются декорации средней полосы России, она везет его на курорт, на юг.

Понятно, что режиссер обязан найти эквивалент этому авторскому сверхприему, и он, разумеется, оставляет в пределах текста, никак их не материализуя, и новую женщину, и новую декорацию приморской гостиницы. Кама Гинкас материализует случившуюся перемену в рамках своей (с Сергеем Бархиным) метафоры. Пока магистр плоским голосом пациента рассказывает текст от автора, рабочие сцены деловито зашивают деревянными щитами давешнюю беседку вместе с шаткой калиткой, можно сказать, заколачивают душу Коврина, где вместе с галлюцинацией о сверхчеловеке билось счастье и кипели идеи. Служит ли последнее ненавистное письмо-проклятье Тани о смерти Песоцкого катализатором горлового кровотечения или оно оказывается просто одновременно обострению, как одновременна душевной болезни Коврина наследственная чахотка, но напоследок что-то станет биться и рваться наружу из заколоченной беседки, пока в проломе не покажется Черный монах — и Коврин улыбнется блаженной улыбкой, и это будет смерть.

Чехов, как уже говорилось, никаких оргвыводов из случая Коврина не делает. Не умозаключает, что сама идея сверхчеловека — симптом душевной болезни; не философствует на тему, что лучше быть счастливым в болезни, нежели несчастным в выздоровлении, или, на худой конец, что у каждого из нас — свой черный монах. Не забудем, кстати, что незадолго до того он написал тоже «медицинскую» и одну из самых леденящих в русской литературе «Палату № 6», которая сразу стала нарицательной: болезнь была для него болезнью, но, впрочем, доктор Рагин мог быть признан больным лишь оттого, что признал в пациенте собеседника. Граница была достаточно зыбкой.

Сто лет спустя здоровье (в особенности душевное) станет в культурологическом смысле настолько *de mode*, что выбор для постановки «Черного монаха», казалось бы, экстравагантный, окажется логичным, как простая гамма.

Еще до второй мировой войны (или после первой) авторитетом «Волшебной горы» Томаса Манна туберкулезный санаторий стал метафорой общества, а болезнь приобрела статус избранничества, аристократии духа. Физическое здоровье, по Манну, почти постыдно, оно — синоним бездуховности, как сказали бы теперь, мещанства, как говорили по-русски тогда. Если черный монах не является сам, то галлюциногены (по Олдосу Хаксли) могут открыть врата неба. На самом деле это тема не для рецензии на спектакль, даже самый значительный, а для научного междисциплинарного исследования. Но Алекс из «Заводного апельсина» Берджеса Кубрика обозначил ту шоковую точку, когда даже садистическое насилие оказалось предпочтительнее лечения, превращающего личность в заводной апельсин.

Нынче *Homo sanus*, Человек здоровый, в пределах интеллектуальной *Haute couture* — фигура не стоящая внимания, почти неприличная. В эпоху бешеной гонки за физическим здоровьем он остался разве что на долю несовершеннолетних поклонниц Ди Каприо в «Титанике», да зрителей мыльных сериалов (каковыми, впрочем, можно считать почти всех, включая яйцеголовых). Надо ли удивляться, что театр — хочет он или нет — склонил чашу весов в пользу «оптической несообразности» квазимонаха? Ведь театр не может жить иначе, как в своем времени, а точка равновесия, достигнутая в свое время Чеховым, — увы, осталась позади.

«Как все нервны», — говорит доктор Дорн. Еще не прогремели салюты встречи нового XX столетия, еще в почти буквальном XIX веке Чехов диагностировал наступающий кризис, болезнь цивилизации. Самый немессианский из русских писателей оказался пророком не только в своем отечестве, и вот уж сто лет не сходит со сцены. За сто лет болезнь из прозорливого диагноза стала всеобщим достоянием и предметом доходных интеллектуальных спекуляций. Она перешла в фазу Танатоса. Кончились индустриализация, история, культура — время перешло в фазу «пост». Живой и вирулентной осталась только болезнь. Время больно. Оно больно человеком. Может быть, поэтому камерный спектакль на краю театрального балкона оказался таким взрывным.

2000

Чехов с цирком и фейерверком

А чем желтый дом хуже любого
белого или красного дома?

А. Чехов «Иванов»

Господи, какое смешное, претенциозное, забытое, сданное в архив вместе с нашей театральной молодостью слово «аллюзия»! Зачем намек и на что намекать, если повсюду теперь все можно клером: философствовать по-нецензурному; make love гетеро, хомо и как угодно; диффамировать «вождей» и отдаваться президентской команде; если у нас «абсурд, соцарт, стиб, хоппог и вообще постмодерн».

И вот, поди ж ты, который раз этот несовершенный чеховский «Иванов» вычеркивает нам кардиограмму нашей безумной, безумной, безумной жизни — аллюзия, да и только!

Впрочем, не думаю, чтобы режиссер спектакля Г. Яновская ставила эту старомодную сверхзадачу. Скорее, выбирая чуть отлежавшегося на полке «Иванова», она увидела как раз в его несовершенстве повод расширить спектакль до своего рода «чеховианы» — напомним, такой опыт был уже в кино («Неоконченная пьеса для механического пианино»).

Ради этого режиссер «подселает» и «уплотняет» имение Иванова персонажами из других пьес. Приживал Вафля, всеми видимый и никем не замечаемый (А. Салимоненко); конторщик Епиходов, или «Двадцать два несчастья» (Н. Денисов); гонимый Эриниями закладных и процентов соседский помещик Симеонов-Пищик (В. Сальников); фокусница-гувернантка Шарлотта, раздвоившаяся на близнецов; даже Прохожий, когда-то напугавший обитателей «Вишневого сада» своей босяцкой риторикой, — все уживаются в этом чудацком собирательном имении (Машу Прозорову, значащуюся в программке, не упоминаю, поскольку она ни «человек имения», ни тем более побочное лицо).

Еще не началось действие, а они — еще пока неузнанные — пробегают, просачиваются там и сям какими-то ручей-

ками остаточного grand gond при торгах вишневого сада... О вы, почтенные старые тени!..

«Совиное гнездо» Иванова, разумеется, не вместило бы их всех. Поэтому С. Бархин одевает сцену в ажурную, звонкую конструкцию, которая — вкупе с условными стволами — напоминает сквозящую уже, ржавую на исходе осень, но это и просто ржавчина, которая проела все вокруг. Беседку, но и клетку, где в ажитации наталкиваются друг на друга персонажи, тщетно ища сочувствия, и разлетаются, как броуновские частицы — каждый со своей манией: не то чтобы respectable «некоммуникабельность» — просто бедлам. В своей «чеховиане» Яновская явно заприходовала замечание автора о «фарсе» по поводу «Вишневого сада».

Если когда-то в МХТ экологию чеховской пьесы искали в сверчках, комарах, лягушках, в потрескивании дров в печке, поскрипывании полов, одинокой свече, то теперь это ружье, которым подвыпивший Боркин — в упор — будит Иванова; револьвер в кармане у Епиходова; револьвер, из которого в раздражении палит в воздух граф Шабельский; револьвер, из которого «отбегает в сторону и застреливается» Иванов. Какой-то парад оружия — под конец мужчины наперебой станут требовать друг у друга сатисфакции. И вся эта горячая ржаво-рыжая галиматья в духе желтого дома взорвется фейерверком, изготовленным Боркиным, и в зале впрямь запахнет порохом...

Самое забавное, что во всех этих «аллюзиях» нет ни грана режиссерской отсебятины — просто так изменилось наше зрение, наша собственная экология. И если шум и ярость, с какими каждый ищет самоутверждения, и хлопки выстрелов, и беспокойное мелькание красных бенгальских огней бесстыдно напомнят кому-нибудь наши дни, то это не умысел, а вторжение нашей с вами реальности.

В хронотопе спектакля, где время года заменяет время истории, многое видится по-иному, чем мы ортодоксально привыкли, держа в уме контекст вековой давности («Иванов», подобно чеховскому «глубокоуважаемому шкафу», уже почти дотянул до юбилея).

Граф Шабельский (И. Ясулович) в пиджачной паре, с его безденежьем, с ноющей, как зубная боль, мечтой посидеть на могилке жены в Париже или сходить в русскую церковь поче-

му-то отсылает память к эмиграции первой волны, хотя не то что до первой эмиграции, но даже и до первой мировой войны еще более полутора десятков лет.

Полупьяный розовощекий Миша Боркин (И. Гордин) с ослепительной улыбкой и такими же ослепительными аферами скорого обогащения вызывает в зале не столько священное моральное негодование, сколько любопытство: «мошенник», конечно, но зато ведь «мыслитель», «виртуоз»! В наше раскованное время, глядишь, подался бы в коммерческие структуры и — кто знает? — самая передовая публицистика приветствовала бы в его лице предпринимательский дух с таким же ликованием, как приунывшие барышни у Зюзюшки приветствуют фейерверк.

На самом деле актер, который должен был играть Боркина, был убит накануне премьеры, и режиссеру пришлось в срочном порядке ввести молодого исполнителя. Но дело в том, что первая молодость в этом спектакле, где артезианское бурение эмоциональных глубин счастливо напоминает о чеховской традиции А. Эфроса, так же значима, как и осенняя ржавчина декорации.

Молодой бесшабашности Боркина откликается молодой максимализм доктора Львова.

Известно, как раздражал Чехова литературный стереотип земского врача с его деревянной «положительностью» — в пику ему он и написал Львова. Но у А. Левина его мания вчерашнего студента-отличника с пеной у рта требовать милосердия к больной — изо всех маний, владеющих обитателями имения, смотрится как-никак благороднее. На фоне одержимостей процентами ли, займами, картами, коммерческими аферами, просто водочкой врач, радеющий о своем пациенте, в нашу очерствелую пору, согласитесь, не может не вызвать сколько-то сочувствия. Тем более что Г. Яновская позволила наконец-то Львову чуть-чуть влюбиться в Сарру (как у А. Эфроса Лопехин влюбляется в Равневскую).

Но женщины фатально отдают свои чувства Иванову. Чехов окружил героя двумя влюбленными женщинами. При этом у одной (Сарры) роль выигрышно-драматическая, у другой (Шурочки) — достаточно резонерская. Режиссеру удалось то, что удается редко: за счет той же нерасчетливой

молодости, за счет накала эмоций показать обеих по-своему прелестными, отчаянными и отчаявшимися.

Старые театралы еще помнят благородство игры Сарры-Роек и удивительную душевную высоту И. Чуриковой.

Но Г. Яновская, пренебрегши страдательностью роли, поставила на молодость В. Верберг, на ее нерастраченность, на способность Сарры к счастью. Она и появляется сюрпризом — из-за плеча фокусницы Шарлотты, и на «сене кувыряться» ей вправду охота.

В наше время воспаления «еврейского вопроса» молодая актриса не пренебрегла, разумеется, прошлым своей героини. В последнем объяснении с мужем от диковатой грации она нарочно, назло переходит к вульгарному тону с оттенком еврейской скандальности — ревность, любовь, обман, одиночество, безысходность — по смелой экспрессии эта сцена более других напоминает о театральных уроках А. Эфроса. Пресловутый «еврейский вопрос» в этом спектакле, однако, может и убивать. Оскорбление оказывается смертельнее револьвера: «Замолчи, жидовка!... так знай же, что ты... скоро умрешь...» Сердитая молодая женщина цепенеет и падает замертво. Тело, которое в отчаянии поднимает и тащит Иванов, — это уже не Сарра — почти труп.

Если прелестная Шурочка (О. Кирющенко) в свою очередь обрушивает на Иванова всю наивную экзальтацию своей юности, то именно юность оказывается убитой в ней ко дню нежеланной уже свадьбы. Сердитая молодая девушка (каждую из них режиссер одарил прекрасной «сценой гнева») способна исковеркать свою жизнь, но уже не способна на иллюзии. Еще не ставши женой, она сделалась усталой взрослой женщиной...

Так, начавшись интригующей сценической игрой, цирком и фейерверком, спектакль незаметно становится тем, чем и обозначил Чехов: «драмой». Драмой русской жизни.

А что же он, герой досужих сплетен, несчастных романов, «непременный член по крестьянским делам присутствия», состоятельный помещик и несостоятельный должник Зюзюшки — Николай Алексеевич Иванов?

Подобно Гамлету, от родства с которым он, впрочем, открещивается, Иванов — непременный участник нашей исторической саморефлексии, барометр настроения.

Вслед за «Гамлетом» «Иванов» был снят с полки в конце 50-х, на заре «оттепели», и появился на сцене в отчасти героизированном облики Б. Смирнова. Он нелицеприятно судил себя — свою душевную вялость, бездействие, эгоизм, общественный индифферентизм, раздражительность ума; выстрел был для него не только личным освобождением, но и, так сказать, расчисткой авгиевых конюшен прошлого, надеждой и обещанием будущего.

Но прошло каких-нибудь пять лет, и явившийся ему на смену Иванов — Б. Бабочкин исчерпал трагический порыв своего предшественника. Язвительный, желчный, ощущая опасность стать карикатурой самого себя, этот «антигерой» олицетворил собою конец иллюзий и расплатился выстрелом за свой позор.

Оба памятных Иванова эпохи так называемого «застоя» оказались чужды крайностей как Смирнова, так и Бабочкина. Перед И. Смоктуновским О. Ефремов поставил задачу почти невыполнимую: не обвинить и не оправдать Иванова; показать, как в безвременье неслышно гибнет прекрасный человеческий материал. Поэтому этот Иванов брезгливо сторонился натиска жизни, которая любое побуждение превращает в срам и кошмар, и в конце концов самоустраивался — почти незаметно испарялся из жизни. Но если в нем еще была порода, воспитание, личность, то беспородный Иванов Е. Леонова в полемическом спектакле М. Захарова был, скорее всего, инвалидом собственной попытки неординарного поведения в донельзя ординарной реальности.

При всей разности оба были персонажами безвременья, неподвижного времени, из которого выкачан воздух.

Пригласив на роль Иванова С. Шакурова — актера резкого и определенного имиджа, Г. Яновская столь же резко и определенно заявила свой замысел, не похожий ни на один из прежних.

Если переключки с настоящим, которые я замечала до сих пор, были не более как заметками на полях, свободным критическим домыслом, то появление Шакурова делает экспансию современности в пьесу зримой. Сам его типаж, не спрятанный ни за гримом, ни за костюмностью, неопровержимо и универсально современный, я бы даже сказала, советский. В своем неизменном пыльнике он так же может быть помещиком, возвращающимся с поля, как командиром пятилетки или сего-

дняшним руководящим лицом. Но кем бы он ни был, он, как теперь говорят, лидер и мужчина. Тем беспощаднее — среди обитателей фантомного имения с их смешными маниями и истинными чувствами — он поражен болезнью какой-то тотальной разбалансированности, тем, что по-русски называется «нескладеха». Он не рефлексует, как герой Смирнова, не язвит, как герой Бабочкина, не уходит в себя, как герой Смоктуновского или Леонова, — он обращен вовне, экстравагантен, и энергетика его душевной нескладехи столь высока, что она разносит в щепу все вокруг. При этом лучшее в нем парадоксальным образом обращается во зло. Своею порядочностью он обижает друга; из честности не платит долгов; своею правдивостью порождает нагромождение лжи; своею прямо-той повергает любящих женщин в отчаяние, а выплеском нечаянной эмоции — убивает, своими покаяниями ничего не искупает, а энергичными жалобами на безволие парализует все вокруг: хозяйство разваливается, обширное имение убыточно, земля глядит на него «как сирота» — пока в этом forte сокрушения он не сокрушает в конце концов самого себя, свою физическую личность.

Когда-то в России, которую мы потеряли, бытовал термин «обломовщина». Классики тем и классики, что явлению, всем видимому, которое трудно описать, еще труднее объяснить, они дают если не название, то имя собственное, персонифицируют его и тем отчуждают. Иванов — герой кризиса; поэтому, заканчивая свою, быть может, субъективную рецензию на артистичный и увлекательный спектакль Театра юного зрителя, я сказала бы, что «слово найдено», и мы переживаем времена «ивановщины».

«Три сестры» из тридцати трех

МХТ, 1901

**Режиссеры: К. С. Станиславский
и Вл. П. Немирович-Данченко**

МХАТ, 1940

Режиссер Вл. П. Немирович-Данченко

«Три сестры» 1901-го, уже не столь эпатазирующие, как «Чайка», но и не столь прозрачные, как будущий «Вишневый сад», стали, быть может, самым полным выражением «чеховского» Художественного театра, заветным ключом к его драматургии. Невысокие комнаты, провинциальная невзрачность генеральского дома, зимние сумерки, треск поленьев в печи, одинокая свеча, звуки пожара за окнами, томительный любовный дуэт Маши и Вершинина (Книппер и Станиславский), обворожительная пошлячка Наташа (Лилиан), паломничество интеллигентных зрителей «в гости к Прозоровым» — все это не повторится. Всё это было.

Ключевые слова — «четвертая стена», «атмосфера», «пауза», «ансамбль», «второй план». Жизнь (бывшая тогда наличной реальностью) вышла на сцену и стала действующим лицом, партнером чеховских персонажей. Не рок, не борьба характеров как в прежней драме, но жизнь теснит трех сестер так же, как дядю Ваню или Раневскую. Потом это назовут «психологизм». **Человек и жизнь** — формула, неведомо для себя открытая МХТ, отомкнувшая Чехова для сцены.

В «Трех сестрах» 1940-го Немирович-Данченко как бы воссоздал образ собирательного чеховского спектакля Художественного театра, но просветленного и возвышенного в воспоминаниях, как бы гармонизированного временем. Вот тогда была полнота каждого сценического мгновения, кантиленность, ни с чем не сравнимая. За нею был весь Чехов, весь МХАТ, вся жизнь. И только сейчас, оглядываясь назад, я дога-

дываюсь о том, что, может быть, для самого Владимира Ивановича эта «тоска» была чем-то более конкретным. Это была **тоска** по самому несбыточному — по молодости, по **молодости Художественного театра**, по первым встречам с Чеховым, тоска по прежним чеховским спектаклям.

Бунин не любил искусственных цветов «Вишневого сада» в МХТ. Но есть нечто отдаленно-родственное «Трем сестрам» Немировича-Данченко в бунинских «Темных аллеях», в его прозе: **тоска об утраченном**.

Что правда, то правда: Чехов долго был нерепертуарным автором из-за МХТ. Было нечто вроде неписаной монополии на полнометражные пьесы. Не забудем еще одну подробность той постановки «Трех сестер».

Позади, но еще памятно время, когда классика вообще, а Чехов в особенности, не только не были бесспорны, но были предметом обязательной полемики, расхожей антитезой ... героя. И только с середины 30-х годов, в канун войны произошла постепенная канонизация русской национальной истории, а с нею заодно — классики, Чехова, Художественного театра. Таким образом, спектакль Немировича-Данченко оказался не только гармонизирован временем, но и гармонизирован со временем, с наступающей эпохой эталонности МХАТа, которая в послевоенные годы примет драматический характер.

Изменилась сама аксиология: понятие классики стало синонимом совершенства и неприкосновенности. Иногда нам кажется, что это было аксиомой от века. Между тем это всего лишь исторически сложившееся (к середине 30-х годов) положение вещей. В 50-е годы сама канонизированность МХАТа стала стеснительна. На чеховские спектакли пали темные тени административного «омхатовления» искусства...

Сейчас стало общим местом, хорошим тоном режиссуры считать спектакли Художественного театра чуть ли не прекраснородушной легендой историков. Видеть в них академическую скуку и удобный материал для диссертаций. И хотя между театроведами и театром вроде бы существует союз в деле обновления чеховской традиции, в этом деликатном пункте принято делать взаимную фигуру умолчания: историку — историково, режиссеру — режиссерово...

Для Немировича-Данченко Чехов, когда бы он его ни ставил, оставался современным автором, а не классиком. Он знал

жизнь трех сестер тем интимным знанием, каким мы понимаем без слов, что значит обмен или ремонт квартиры, поступление сына или дочери в институт или поступление на работу. Возвышая и идеализируя черты прошедшего житья, он знал, что значит для Тузенбаха отставка, потеря дома для Ольги и Ирины, и что на самом деле все они имели в виду, твердя «в Москву, в Москву».

Для МХТ Чехов был современным автором, потерпевшим провал. Провал «Чайки» (при лучшей «чайке» всех времен и народов Комиссаржевской) стал для театра в целом в канун нового века чем-то вроде «мене, теке, фарес». У МХТ выбора не было: он должен был открыть секрет Чехова-драматурга. На этом фоне разногласия автора и театра становятся нормой текущего процесса, иначе А. П. не стал бы писать для МХТ ни «Три сестры», ни «Вишневый сад». Они выясняли отношения на общем для них языке, доступном нам лишь отчасти, поскольку в речь выходит только кончик айсберга и самая дотошная «интертекстуальность» может его подреставрировать, но не вернуть.

Так черед сто лет творческие амбиции, допустим, Гарика Сукачева или Ивана Охлобыстина, несмотря даже на ТВ, покажутся водяными знаками того, что является нашей реальностью (или ирреальностью), нашим общим — за ненадобностью необозначаемым.

Зато после Чехова у нас накопилось сто лет горького опыта, неведомого современникам. Но это не отменяет великих открытий первых спектаклей МХТ.

Со времен Немировича-Данченко Чехов из автора современного стал историческим, стал классиком. Никто уже не вспомнит, как совершала свой утренний туалет молодая девушка вроде Ирины, собираясь на службу, на телеграф; как вели себя, оставшись наедине, муж с женой вроде Маши и Кулыгина; каким образом Наташа принимала Протопопова. Об этом можно прочитать, это можно реконструировать, но этого уже нельзя знать. Это означает, что пьесы Чехова, оставшись теми же самыми, стали в то же время другими. Из них испарилось нечто, что было не в тексте и не в подтексте, а рядом с текстом и вокруг него.

Зато нечто и прибавилось к Чехову. Прибавилась историческая перспектива, исторический опыт, невольное сравнение нас с ними.

Театр Фольксбюне, Берлин, 1997

Режиссер Кристоф Мартагер

Спектакль — на фоне музицирования — начинает старый человек с книжкой в руках. Он читает пьесу Чехова и все, что будет происходить на сцене — не собственно «Три сестры», а скорее ассоциативный ряд по поводу пьесы. В качестве эпиграфа звучат слова Вершинина: *«И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной...»*. А то, что он воображает в форме «Трех сестер», таким и кажется — странным, неудобным, часто неумным. Старый человек в серой вахтерской тужурке с форменными пуговицами дирижирует спектаклем с грацией, напоминающей позднего Лаутона. Он же на время выходит в роли глухого Ферапонта. Глухого — это важно; но можно сказать и шире — он выступает в роли некоего Ферапонтофирса от прежней жизни. И вот он вспоминает Амаркорд Ферапонтофирса наших дней.

Было бы, разумеется, опрометчиво думать, что вспоминать он станет русскую реальность начала века. Он оглядывается на свое место и время из конца века. Из русских раритетов всего и есть, что самовары, «*pirog*» да иконка; все прочее — немецкое, филистерское из того неопределенно-очевидного промежутка времени, который располагается между концом второй мировой войны и взрывом быта конца 60-х. Немецкий актер Ферапонт и немецкая путцфрау Анфиса в немецком фартуке (шюрце) и с сигаретой: с «нянькой» ничего общего. Три сестры спускаются по сакраментальной лестнице, шагая в ногу, как солдаты на плацу. Вспоминается рассказ Марлен Дитрих, как отец-полковник муштровал ее, приучая работать. Работать! Станным образом все военные — в штатских пиджаках. Может быть оттого, что немецкое офицерство — каста, и Ферапонтофирс не мог бы вообразить их себе неопределенно резонерствующими. А вернее — из-за нацистской формы: спектакль свободен от политических акцентов. Перпендикуляр опущен от пьесы в наличную, но и вечную среду.

Время в спектакле растянуто по горизонтали — как синхронически, в ширину (медленно), так и диахронически,

вглубь (давно). Давно, но в наше время, поэтому чувства, «похожие на нежные, изящные цветы» не могут расцвести на оскудевшей почве: если вспомненные персонажи и несут свой крест, то веруют вряд ли, и чеховский текст им не очень-то по плечу. Поэтому актеры его не проживают, а докладывают.

В магнитном поле жизненного опыта Ферапонтофирса чеховские персонажи, как железные опилки, перегруппировываются, меняются местами, обнаруживают скрытые потенции, они же немощи.

«Высокое» философствование Вершинина о русском человеке, который с женой замучился, с детьми замучился... здесь обнаруживает свой изначальный абсурдизм. Недаром Анфиса, когда он спит на пожаре, укрывает его пуховыми подушками и перинками из старого кляйнбургерского шкафа.

Ключевым персонажем оказывается доктор Чебутыкин с его знаменитыми: «*Поглядите, какой я низенький*» (сам-то он в спектакле не «низенький») и «*тара-ра-бумбией*». Он бесконечно привязан к жизни сестер, но он знает тщету до самого дна, до «*тара-ра-бумбии*».

Чебутыкин, Андрей и Ферапонт — эти взаимосвязанные сюжетом персонажи — в некотором смысле и составляют главную троицу спектакля. Все они недотепы, тройка недотеп, но они по крайней мере ощущают свою жизнь как странную и неудобную.

Вспоминается спектакль Юрия Любимова, в свое время наиболее радикально оторвавшийся от традиции. Он прежде Наташи лишил сестер дома, превратив пространство сцены в казарму. Он вывел персонажей на авансцену, заставив их взглянуть прямо в глаза потомкам, на которых они так надеялись. Он открыл на мгновение смотровую щель на Таганскую площадь, и никакого неба в алмазах там не обнаружилось. Любимов, таким образом, ввел в спектакль дистанцию протекшего времени (как сказал Маяковский — зайдите через 100 лет, тогда поговорим): она оказалась не в нашу пользу, увы.

Кристоф Марталер не стал обращаться к товарищам потомкам в зале; он поместил их в обстоятельства самой пьесы, и итог оказался не более утешительным. Ни потомки, ни фактор времени не вымышлены режиссерами: они заявлены самим Чеховым, заложены в его драматургии — и шире — во всей его исповеди сына века. Как никто на рубеже наступаю-

щего XX века он почувствовал начало конца новой эры. Мы присутствуем при исходе того упадка целой цивилизации, который она от себя самой уже и не скрывает. Это не конец человечества. Это суицидальный этап цивилизации, который мы переживаем. Поэтому не текст Чехова устарел для персонажей «Трех сестер» Марталера, а они не проходят тест на Чехова. До финального — не слишком обнадеживающего, но все же исполненного душевной силы и красоты трио сестер дело так и не доходит. На чеховский финал они не тянут. Чтец смеется и роняет книжку из рук. Занавес. Аплодисменты.

Чехова ставят уже целый век, соответственно увеличивая угол отклонения от первоначального эталона МХТ, для которого он был живым современным, знакомым автором. Теперь угол отклонения зашкаливает, но это, собственно, и делает драматурга классиком. Шекспир или Моцарт уже давно перестали быть местными, их присваивает любая культура. Мир живет под музыку Моцарта.

Спектакль Марталера, личностный и масштабный, ясно обозначил момент, когда **Чехов перестал быть причален к месту и времени русских сумерек начала века. Он стал мировым.** Под музыку Чехова каждый может сокрушаться о себе.

«Чайка» в Берлине

«Чайка», поставленная Люком Бонди там же, в Вене, для фестиваля (Festwochen) и получившая призы в Москве — и в Берлине была встречена восторженными овациями, может быть, как раз потому, что была элегантным реверансом в сторону цадековских «Иванова» и «Вишневого сада» в том же театре и отчасти с теми же исполнителями. Не говоря о прямой отсылке сценографа к «Иванову»: он лишь слегка расцветчивает глухую стену фона памятной постановки для нового спектакля. По сравнению с Чеховым-психологом это — Чехов-рассказчик, достаточно, впрочем, жесткий. Нам его поколенческая тема могла бы напомнить памятный спектакль Анатолия Эфроса, хотя мотивы бунтарства молодых не так актуализированы.

Треплев (Август Диль) выступает здесь не только как новый тип автора, но и как новый для театра персонаж — режиссер. Занавес паркового театра полощется, как красный флаг, а представление со спезэффектами Костя осуществляет вместе с Ниной.

Старшие, сидящие спиной к залу (отсылка к МХТ), не столько даже ревнивы, сколь цинично-равнодушны к новым талантам. Удивительно, как тот же Герт Фосс (Тригорин) умеет не красоваться своими сценическими данными — он играет отчасти уже обрюзгшего, ничем кроме профессии не занятого писателя, и даже его короткий роман с Ниной скорее «сбор материала», нежели приключение. Тем более это относится к Аркадиной (Ютта Лампе). Обольщение Тригорина она разыгрывает больше по Мопассану, нежели по Чехову. Tout de force роли, а может быть, и спектакля — блестящий танцевально-акробатический этюд («Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть»), который она разыгрывает для упражнения. Ее жизнь — сплошной бенефис (как, впрочем, и «Чайка» стала

бенефисом актрисы). Этот гедонистический эгоизм профессионалов для молодых безнадежнее ревности, так что даже финальный выстрел Тригорина не может его взорвать.

Когда-то Ютта Лампе в памятном спектакле Петера Штайна «Три сестры» сыграла Машу генеральской дочкой. В немецком спектакле этот акцент звучал существенно отчетливее, чем в русских. Так и Сорин — персонаж традиционно трогательный своей неудовлетворенностью («человек, который хотел») у Бонди однажды появляется в блестящем мундире: как-никак дослужился до действительного тайного советника, сделал завидную карьеру. Это тоже акцент очень немецкий. Игранный-переигранный Чехов всегда таит в себе запас больших и маленьких неожиданностей, и неудивительно, что «Чайка» Люка Бонди оказалась одинаково успешной как в Берлине, так и в Москве.

«Три сестры» на перекрестке трех культур

Фильм немецкого режиссера Маргареты фон Тротта «Страхи страсти» по мотивам чеховских «Трех сестер» может служить наглядным пособием на тему «женский фильм — что это такое?». Он делает явной хотя бы одну из facetsок женского взгляда — сдвиг ракурса.

Когда-то (тому полтора десятилетия) мне пришлось писать статью под таким заглавием. Эпитет «женский» еще был в нашей культуре уничижителен: «женская литература», «женский журнал»; а о женской — в лучшем смысле — поэзии Ахматовой скорее принято было считать: у нее не женское перо, хотя, видит Бог, бесполоя лирика — это нонсенс, а уровень — не половой признак.

Обращение режиссера к чеховскому сюжету едва ли случайно и связано не только с ее русскими предками. Начав в кино как актриса «постоберхаузенской» поры (в картинах Ф. Шлендорфа, в экранной версии «антитеатра» Р. Фасбиндера), фон Тротта как режиссер с первого фильма («Потерянная честь Катерины Блюм» по Г. Беллю, совместно с Ф. Шлендорфом) сосредоточила внимание на исследовании женской ситуации в социально-политической реальности Европы, еще резонировавшей потрясениям конца 60-х.

Европа тоже пережила свою волну «шестидесятничества»: бурную политизацию, студенческие волнения, кризис, разочарованность, отвращение, смуту. Женский фильм как целое, как движение — существенная часть наследия и рефлексии «бурных 60-х».

Дословно «Страхи и любви»

Эпоха «войн и революций», воплотившихся ужасных утопий могла быть прочитана и в терминах «мачизма» — реализовавшего себя мужского начала, репрессивного мужского порядка вещей, поставившего под угрозу жизнь как таковую.

Не то чтобы «другой пол» мог предложить иные незапятнанные ценности (все они так или иначе потерпели осушку-утруску в «воистину жестоком» XX веке) или создать гомосексуальную идиллию «женщин без мужчин». Женщина тоже человек, не только в оптимистическом, но и в пессимистическом смысле этого понятия, и эмансипация несет стигматы мужского порядка, как национальные движения наших дней — стигматы империализма. Но женское самопознание не осталось втуне: конституировались женские кинофестивали, пресса, направление в критике (кстати, оно заслуживает отдельного, специального внимания) со своими лидерами, международными организациями. Мы тоже стали принимать в них участие, способствовали созданию КИВИ (международной ассоциации женщин-кинематографисток) — стало быть, все же признали, что эпитет «женский» не отметка, наподобие «тройки» в школьной тетради.

Фильмы фон Тротты не были на стрежне собственно феминистических поисков, они вписывались в немецкий, потом общеевропейский социальный контекст, шли в прокате даже на экранах США. И все-таки на шкале женского кино ее без натяжки можно считать одним из «матриархов». Ее всегда занимала личность женщины, в частности в ее отношениях с другими женщинами. При этом не «горькие слезы Петры фон Кант», мучимой своей однополой страстью, как у Фасбиндера, и меньше всего бытовое приятельство или соперничество, но взаимодействие женских характеров: отталкивание, притяжение, взаимопомощь. И всегда — попытка осознания себя в мире. Эмансипация героинь фон Тротты осуществлялась не только на социальном уровне (житейская независимость от мужчины), но и на личностном: отношения женщин между собой равноправны, а часто отмечены большей вовлеченностью, чем их отношения с партнерами, и это само по себе вклад в «женское кино». Если «Свинцовые времена» — самый значительный ее фильм — можно отнести в рубрику «политическое кино» (он основан на подлинной ис-

тории одной из участниц террористической группы Баадер-Майнхоф Гудрун Энслин), то с таким же правом — к психоанализу терроризма. Его можно также назвать «Две сестры»: фильм исследует не только и, может быть, не столько политическую конъюнктуру, сколько — с фрейдистской вьедливостью — преобразование родового, семейного конфликта в политические реалии дня и возвращение к истокам в экстремальной ситуации одиночного заключения террористки и редких свиданий обеих сестер.

Она не покусилась на экранизацию иноязычной классики (может быть, это тоже вопрос женского такта). Она использовала лишь некоторые чеховские мотивы, перенесла действие в современную Италию.

Выбирая среду, которая могла бы послужить аналогом военной в русской жизни начала века, Тротта остановилась на университетском городе Павии. Университетская среда в современном западном обществе дает некоторое подобие элитарности и одновременно замкнутости, кастовости русского офицерства, города в городе и общества в обществе. Так что три сестры оказались у нее профессорскими дочками: старшая, Велия, стала доцентом; младшая, Сандра, студенткой-медицинкой; а средняя, сохранившая свое русское имя из чеховской пьесы, Мария — супругой неплохо преуспевающего, но, увы, любимого более публикой, чем женой, телевизионного комика.

Брат со своей тщетной любовью к скрипке и хорошенькой невесте, потом жене-потребительнице и прелюбодейке — сместился на периферию сюжета, сохранив общий рисунок судьбы чеховского Андрея.

Впрочем, университетская среда дает режиссеру не только удобную аналогию. Она позволяет разместить сестер в социальном пространстве-времени сегодняшнего мира. Семейная общность, реализованная в забавном кадре, когда все трое весело катят на блестящих велосипедах, маркирована легко читаемыми различительными признаками поколений. Это выраже-

Надо отметить, что феминистская критика весьма критично отнеслась к фильму фон Тротты. См. : *Charlotte Delorm. Zum Film «Die bleierne Zeit» von Margarete von Trotta. «Frauen und Film». Heft 3. S. 52—55.*

но в выборе исполнительниц, в их безошибочной типологичности. Можно отдельно написать о костюме в фильме, хотя одежда сестер повседневна. Но время материализуется не только в рукотворных предметах, модах и даже манерах — оно отбирает и воспроизводит человеческие лица. Так Фанни Ардан (Велия) — актриса и подруга Трюффо — несет во всем своем облике память «новой волны», студенческих движений и социальной ангажированности; Валерия Голино (Сандра) — с той же очевидностью — черты современной студенческой братии, независимой, индивидуалистической и заметно американизированной (недаром же в ее послужном списке американский «Человек дождя»).

И только Грета Скакки (Мария) в своей миловидной красоте, в своем скорее библейском, чем унаследованном от Чехова имени, олицетворяет как бы вневременную женскую сущность. Недаром именно она — точная копия матери, чью улыбку сохранил обрывок старой пленки. В их тождестве находит прибежище «вечно-женственное».

Именины, атмосфера ожидания в большом и сумрачном профессорском доме — все это как бы по Чехову (есть и персонаж, который любил мать трех сестер, наподобие Чебутыкина), но как бы и по-другому: автор фильма не озабочен дословным совпадением. Но есть пункт, в котором Тротта не то чтобы расходится с Чеховым, но задает ему свой женский вопрос — достаточно жестко — и так же жестко на него отвечает. Речь идет о месте в сюжете, в жизни сестер и просто в жизни того новоприбывшего (у Чехова подполковник Вершинин), с приездом которого как бы и начинается действие.

В версии фон Тротты Массимо (П. Шимонек) оказывается бывшим отцовским, как сказали бы мы, аспирантом, ныне профессором, приехавшим из Штатов, чтобы прочесть курс в родных пенатах. И если радостное узнавание, общие воспоминания звучат почти по Чехову, то счет, который женщина-режиссер предъявляет этому персонажу, весьма несентиментального свойства.

Мы привыкли к Вершинину — возвышенному мечтателю (традиция К. Станиславского), к Вершинину — тоскующему, заеденному жизнью (так его играл Е. Копелян у Г. Товстоногова), и уж во всяком случае к Вершинину — влюбленному

(«любви» в знаменитой постановке А. Эфроса действительно становились «страстями»).

Молодого американского профессора мы не случайно видим на фоне доски, исписанной формулами, — он преподает точные науки, верит в физические законы, и отношения его с женщинами вовсе лишены тех очарований, которые в начале века еще казались самой любовью. В нем нетрудно распознать ранний тип «яппи».

Женщины отдаются ему, и этого достаточно. Сначала он вступает в короткую связь со старшей сестрой и только потом обращает внимание на красивую Марию. Но дело даже не в этой маленькой измене, в наше время, увы, несенсационной.

Тротта обратила внимание на персонаж пьесы, говоря кинематографическим языком, «закадровый», судьбу которого никто и никогда Вершинину в строку не ставил, ибо истеричная жена была одним из тех условий существования, каковые объединяются словом «пошлость». Женщина-режиссер, может быть, впервые задалась вопросом: а кто она, эта супруга, которая вечно где-то там, за сценой, отравляет жизнь мужу? И вывела ее на экран.

На заднем плане чеховского сюжета она обнаружила одну из вполне современных, неслышных драм. Эрика (Г. фон Вайтерхаузен) испытывает комплекс неполноценности по отношению к вечно занятому мужу, угнетена одиночеством и потому способна на истерические поступки. Фон Вайтерхаузен очень точно воспроизводит угловатую невзрачность женщины, загнанной в себя, изъеденной комплексами и неврозами. Но когда Велия, брошенная Массимо, обращает внимание на его жену, она угадывает в ней иные челоовеческие возможности.

Есть закономерность в том, что руку помощи предлагает Эрике сначала Велия, а потом и Сандра — две сестры, имеющие «прописку» в пространстве истории, значит, так или иначе прошедшие путь женского самосознания. Как и другие сильные женщины фон Тротты, протягивая руку помощи, Велия осуществляет женскую солидарность без специального желания уязвить Массимо: он не занимает в ее жизни существенного места. Недаром и Сандра входит в эту женскую компанию.

И лишь красивая Мария вершит свое вечное женское предназначение, беззаветно добываясь Массимо. Она готова

оставить мужа, уйти за ним, между тем как Эрика постепенно становится на ноги, распрямляется, меняется, найдя внимание и поддержку в обществе женщин.

Здесь стоит оглянуться на традиции и нашей культуры, где ценность женщины (отнюдь не эротическая, житейская) негласно определяется обращенным на нее вниманием мужчины. Возьмите почти любой советский фильм: если даже речь идет о несчастной любви, то «положительной» героине непременно подставляется костыль в виде какого-нибудь неудачливого воздыхателя, чтобы зритель, упаси бог, не счел ее «женщиной, не стоящей внимания!» Женская же солидарность в этом смысле в счет не идет. В лучшем случае это бытовое приятельство, если не соперничество.

Женская солидарность в фильмах Маргареты фон Тротта нечто такое, что может поменять самооценку личности и перевесить отношения с партнером.

Вот почему, когда Массимо, вернувшись со свидания, застаёт Эрику складывающей дорожную сумку, в нем немедленно разыгрывают мужские амбиции и он уже готов оставить свою слишком разделенную и потому прискучившую страсть. Эта новая женщина — его жена — пока еще только отправляющаяся по приглашению сестер в свое первое самостоятельное путешествие, но уже отделившись от него, уже отчасти независимая, опять приковывает к себе его внимание.

Разумеется, легче всего сказать, что Чехов не ответственен за эту режиссерскую эскападу и к подполковнику Вершинину это никакого отношения не имеет. Но если бы исполнитель роли в пьесе захотел скорректировать свою трактовку по этой современной женской фантазии, то, положив руку на сердце, он мог бы это сделать, не меняя ни слова в авторском тексте. Ибо и такая потенция в чеховском герое заключена: Вершинин — эгоист, не равный в своем увлечении силе Машиной привязанности. Нужен был пристальный женский взгляд, чтобы эту возможность различить, вызвать наружу и аранжировать сюжетно на современный лад...

Странным образом, отклонившись от оригинала на существенную дистанцию, Тротта к финалу возвращает действие на круги своя, чтобы закончить его близко к Чехову.

Погиб в автомобильной катастрофе жених Сандры; уезжают восвояси в Америку Массимо с Эрикой; женушка незадачливого братца захватила дом: три сестры остаются одни. Красивая Мария вернулась к мужу, все понявшему и все простившему. Она сидит у рояля, в точности как когда-то ее мать, и улыбается сквозь слезы. Этой улыбкой горести и надежды, вечно текущей жизни заканчивается картина Маргареты фон Тротта, которая — мне во всяком случае — объяснила кое-что в условном определении: «женский фильм».

Своевременные мысли

«Обиднее всего, что в уездных городишках есть нечего, а это в дороге ух как чувствуется! Подъезжаешь к городу и надеешься съесть целую гору, а въехал — трах! ни колбасы, ни сыру, ни мяса, ни селедки, а те же пресные яйца и молоко, что и в деревнях».

Вдобавок еще не знаем, что нам есть. Население питается одной только черемшой. Нет ни мяса, ни рыбы; молока нам не дали, только обещали.

...Весь вечер искали по деревне, не продаст ли кто курицу, и не нашли... Зато водка есть! Русский человек большая свинья. Если спросить, почему он не ест мяса и рыбы, то он оправдывается отсутствием привоза, путей сообщения и т.п., а водка между тем есть даже в самых глухих деревнях и в количестве каком угодно. А между тем, казалось бы, достать мясо и рыбу гораздо легче, чем водку, которая и дороже и везти ее труднее... Нет, должно быть, пить водку гораздо интереснее, чем трудиться ловить рыбу в Байкале или разводить скот».

Если бы не слово «уездный», пожалуй, можно подумать, что речь идет о продовольственной ситуации вот-вот на пороге антиалкогольных репрессий. Ан нет, это написано классиком А. П. Чеховым в 1890 году из Иркутска и станции Лиственничной, по пути на Сахалин, ровно сто лет тому назад: так сказать, юбилей.

Едва ли кто заподозрил бы Антона Павловича в русофобии, к тому же это не статьи, не обличения, а просто вопль голодного путешественника: письма домой. А вот в 1891 году из Неаполя: «А магазины!! У меня головокружение от магазинов. Сколько блеска!» И немного спустя: «Сим извещаю, что я уже вернулся из гнилого Запада». Нет ничего нового под солнцем, и эта острота, оказывается, была в веках, бывших прежде нас.

Как подумаешь, что в 2090 году магазины по-прежнему будут в Неаполе, русские мыслители будут поносить гнилой За-

пад, а население — питаться одной только черемшой, может быть, даже по талонам — оторопь берет, и поневоле задумаешься: а стоит ли в таком случае мыслить? И о чем?

И хотя вопрос о «социальном происхождении» отдает анкетой и отделом кадров, все же вспоминается, что если бы дед А. П. Чехова благодаря личной предприимчивости и милости помещика Черткова не выкупился на волю, то будущий доктор и литератор, идеал русского интеллигента, еще успел бы родиться в крепостном состоянии. «Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная».

Кстати же, и дефиниция прогресса за сто лет ничуть не устарела, если вспомнить, что всю Россию сажали, потом перестали сажать. Только классик сумел сделать соответствующие оргвыводы и тут же начал выдавливать из себя «по капле раба». А мы подчас наоборот...

Из хрестоматийных русских писателей рубежа уходящего века, может быть, один лишь Чехов отработал скрупулезно технику письма, позволяющую ускользать из идеологии, и воздержался быть мессией, что вовсе ему не помешало стать пророком в своем отечестве и даже более того. «Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал. Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего». Нынче доктор Астров, пожалуй, произносил бы свои речи и развертывал карты не перед скучающими соседями, а на каком-нибудь международном экофоруме. Но уже тогда доктор Чехов безо всяких форумов и заграникомандировок самым житейским образом старался влиять на климат и на человека, сажая деревья, принимая больных приватно, но бесплатно и строя на свой помещичий счет школы и даже санаторий (в единственном, правда, числе). И даже библиотеку собрал в Таганроге.

Если его естественно-научного воображения хватило на те тысячи веков, когда земля уже «не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой

фонарь», то его социальное чувство пока что занято было выработкой «личной свободы». «Абсолютная свобода человека» — это очень понятно для русского писателя; и даже «свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч.»; да, но он умудрился без всяких прений и комиссий формулировать ее не только в общих и лирических, но и в правово-экономических терминах: «... прислуга правоспособна и сделана из такого же мяса, как Бисмарк; они не рабы, а свободные работники... чем дороже оплачивается труд, тем счастливее государство, и каждый из нас должен стремиться к тому, чтобы за труд платить подороже».

Недаром, видно, Российская академия наук избрала А. П. (не совсем, правда, настоящим — почетным) академиком. По нашим временам такого академика сразу хочется двигать в депутаты — по линии общественных организаций, а там в Верховный Совет. Правда, из академиком он ушел «по собственному желанию» при первом же раболепии высокого учреждения, и еще Льва Толстого уговорил. Но я все равно бы не удержалась и пошла на предвыборное собрание. Тем более в горячей точке планеты, по делу Дрейфуса, классик и в национальном вопросе девяносто два года назад проявил — не врожденный, достигнутый путем личного самоусовершенствования — здравый смысл и такое психотерапевтическое понимание человеческих душ, что тью-тью нынешним инженерам их же: «Заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней. Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жида, это Вильгельм». Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство! Они, конечно, дурной знак». То-то и оно, что дурной.

Выходит, по колбасе и селедке мы за истекшее столетие остались на месте, зато по здравому смыслу и нравственности инженеров человеческих душ заметно сдали с тех пор, как Антон Павлович заметил: «...нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая дана нам во время оно Иисуса Христа и которая теперь... мешает красть, оскорблять, лгать и проч.».

Зачем же, спрашивается, протек бурный XX век? И неужто время, когда дерут и когда перестают драть, всего-навсего

части окружности, а не обещанной нам спирали, замыкающие порочный круг нашей безнадежной истории?

А ведь был же отрезок — от земельной реформы 1906-го до 1912-го — когда, по наблюдениям (иностранного, правда) экономиста, производство пшеницы в России увеличилось на 77 процентов, ржи — на 42 процента, ячменя — на целых 153 процента и даже кукурузы — на 21 процент, и на внешних рынках аргентинская, американская и канадская пшеницы стали испытывать сильную конкуренцию российской. И время между продразверсткой и отменой нэпа — время крестьянской собственности на землю. И даже были времена, когда народы, распри позабыв, ну и так далее...

И размышляя о следующем юбилее, я задаю вопрос самому трезвому (не в смысле непьющему) из русских писателей, склонному скорее к точным вопросам, нежели к желаемым ответам: на что уповать?

«Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — в них сила, хотя их и мало. Неть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна; что бы там ни было, наука все подвигается вперед и вперед, общественное самосознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер и т.д., и т.д.».

Н-да... Так куда же зовет нас юбилей? Назад к классическому наследию? Вперед по окружности прогресса? Или, может быть, все — на выборы в местные Советы?

Очень может быть, что и так — не знаю, не знаю...

11 февраля 1990



Часть IV.
КАКИМИ МЫ БЫЛИ

Какими мы были, или Советский средний класс

...Догадка о советском «среднем классе» посетила меня ровно 35 лет назад, в неустойчивом месяце феврале, в том же Мюнхене, где я нахожусь сейчас.

...Не ломая голову над определением среднего класса, привожу его по Оксфордскому словарю: Middle class — social class between the upper and the lower, including professional and business workers. Тут ни прибавить, ни убавить, кроме разве того, что в постсталинском СССР «верхушке» можно уподобить «номенклатуру» с ее особой пирамидой привилегий, «низшему» же классу — так называемый «народ». Бизнес был нелегален и часто являлся именем не столько существительным, сколько прилагательным к прочим привилегиям все той же номенклатуры.

Два мира — два Шапиро

В памятном 1967 году меня послали с Марком Донским и Володей Дмитриевым из Госфильмофонда с фильмом «Обыкновенный фашизм» в «большую границу». В ЦК нас грозно предупредили о происках нацистов и бандеровцев в столице Баварии, но уже в аэропорту нас встретил размноженный черно-белый лик Че Гевары, и мы угодили в разгар еще не объявленной «молодежной революции». В клубе, который был нашей «приглашающей стороной», над многоведерным русским самоваром соседствовали с постмодерной непринужденностью портреты Сталина, Троцкого и Мао, а разговорным языком был язык марксизма, впрочем, вовсе не похожего на тот, который сдавали на перманентном советском экзамене. Зато у руководителя клуба (уж не помню, где он служил в свободное от «общественной работы» время) была жена, редактор на телевидении, еще не ставшем властителем дум, и мы с ней,

по мере возможности, предавались удовлетворению взаимного женского, житейского любопытства, ибо «мы» были такой же экзотикой для нее, как «они» для нас.

Как ни странно, исходные «условия задачи» были как бы даже конгруэнтны. Наша немецкая знакомая устроила для нас «прием» в такой же, как у меня, трех-с-половиной-комнатной квартире в похожем доме стиля «югенд» (по-нашему, «модерн»). Правда, ей пришлось натопить для этого вторую комнату: зимой они ютились в одной, так как печное отопление требовало времени и сил. Зато квартира в хорошем районе была просторна и недорога. Сообщение о «центральной отоплении» произвело на нее впечатление, а нас вечно разрытые тротуары еще не заставили задуматься о возможной его нерентабельности и преимуществах автономного котла (ныне эти дома в Мюнхене «санитрованы» и дороги, хотя взбираться по красивой деревянной лестнице по-прежнему приходится пешком). За стол усадили сына: оказалось, и дети у нас в похожем детсадовском возрасте. Она пожаловалась, что чертovsky «киндергартены» с 8 до 12, а потом приходится таскать ребенка с собой. Мой — районный, не литфондовский — детсад не только был с 9 до 6, но летом возил детей на Черное море.

Зато у нее был великолепный, хотя и «секонд-хенд» «Мерседес» (кстати, машины были в Германии по нынешним дням дешевы), на заднем сиденье которого были навалены завидные игрушки — по совместительству он служил «детской». Я же стояла в многолетней очереди на «Москвич» (еще и «Жигуля» не было).

«Где ты купила этот элегантный костюмчик?» — спросила она как-то. А я его не купила, я его сшила у своей портнихи Нины в ателье Литфонда. Ослепленная обилием витрин «дамского счастья», я призналась в этом не без стеснения. «Ты хочешь сказать, что у тебя есть своя портниха и что он сшит специально на тебя?» — «Да, она даже не кроит, а накальвает». — «У меня тоже есть знакомая портниха, но кому это по карману?» Было нелегко объяснить ей, что у нас только и есть, что портниха и «комок» (скромная соцстрановская конфекция едва проклевывалась). Но еще страннее показалась ей просьба отвести меня к «ее» парикмахеру уложить волосы (мне предстояла ответственная лекция в университете о русском театре). «Нечего бросать деньги, — сказала она сурово, — фен я

тебе дам, а бигуди (тоже недавнее для нас парикмахерское новшество) купим». И опять: как растолковать, что «своя парикмахерша» — нечто гораздо большее, чем стрижка и укладка волос? Объяснить наш громоздкий «социалистический» быт было почти так же трудно, как перевести для лекции терминологию Станиславского в понятийную систему Брехта, принятую тогда в Германии.

Но окончательное расхождение обнаружилось в вопросе... об уборке. Ей повезло. Удалось приемлемо договориться с пугцфрау на два часа в две недели. Теперь я еще как ее понимаю, а тогда... А тогда у меня была нянька, по-советски — «домработница», она приходила в 9 и уходила, когда хотела, то есть не раньше 10 вечера, — мой совСавельич, мой соцФирс, моя палочка-выручалочка (когда свекрови стукнуло 90, а потом и 100), моя обуза. Нянька проживет со мной еще долго, почти до смерти, и будет непонятно, кто за кем ухаживает. Но это после, а тогда про утро я сказала, а про вечер не решилась: все равно не поверит. «Ну, знаешь, — сказала моя немецкая приятельница, — так живут только миллионеры». С тех пор больше никогда миллионершей я себя не чувствовала.

Тщетно в наших «мюнхенских марксистских дебатах», как выразились бы тогда, я пыталась аргументировать тезис о преимуществах социализма (дешевая рабочая сила), как о функции патриархальной отсталости. На фоне слова *sputnik*, недавно вошедшего во все языки из русского, и фирменной улыбки Юры Гагарина (кстати, бывлая родина слонов помнит его куда меньше, чем американцы своих астронавтов), разговоры о слаборазвитости были обречены. К тому же шел турбулентный 68-й. Зато из наших «ланкастерских взаимных обучений» именно тогда, и не понаслышке, а практически, я сформулировала для себя наличие советского «среднего класса». Или, во всяком случае, его псевдоморфоза.

Middle Middle

Джентльменский набор советского м-м (который необязательно осуществляется в полном объеме) «квартира—дача—машина» в общем соответствовал европейскому (об электронной и прочей начинке не говорю). Дача (*datscha*) — слово русское, оно, однако маркирует такое важное понятие в быту м-м,

как «досуг». В СССР на этот случай были свои стереотипы: месячный отпуск (иногда с чадами и домочадцами) «на юге» или «в Прибалтике», но всегда в пределах Союза. Не оттого ли б/у советские, дома и в эмиграции, кто может и не может, рванули на заграничные пляжи и сейчас путешествуют не меньше немцев? Загрантуризм, впрочем, тоже существовал, но групповой: «поглядите налево, поглядите направо». Пожилые американцы и молодые японцы, не говоря о прочих, так же грузятся в автобусы, глядят налево и направо, но у нас залогом (не всегда достаточным) служила «характеристика» и семья.

Зато понятие культуры в советском обиходе было больше не только досуга, но и самой культуры («Поэт в России...» и т.д.). Она была доступна и дефицитна. Она составляла для м-м ядро самоидентификации и, одновременно, отличия себя от прочих (недаром русская эмиграция страдает от культурного голодания в любой точке земного шара).

Разумеется, слухи о пустующих на Западе музеях (жупел советской пропаганды) оказались преувеличены — я ни разу не видела Национальную галерею в Вашингтоне или Пинакотеку в Мюнхене пустующими. Любые «мероприятия», даже такие экзотические, как чтение своих книг русскими авторами, находят в Германии благодарную аудиторию: западный м-м любопытен и неленив. Но символический статус культуры с этим сравнить нельзя.

Спорт как часть досуга, даже такой недешевый, как горные лыжи или теннис, в свою очередь маркировал м-м как класс, а о самодеятельном туризме, для которого СССР предоставлял неограниченный ресурс «дикости» (Wildness), и говорить не приходится. Впрочем, о fitness? этой эмблеме западного м-м, его советский бедный родственник, даже посещая баню, имел смутное представление.

Само собою разумеющимися были образование (оно оказалось в значительной степени конвертируемым) и медицина.

Медицина была устроена иначе и имела свои pro и contra (пока система не развалилась изнутри). Быть может, поликлиники (в том числе «ведомственные») были так же громоздки и нерентабельны, как центральное отопление, но, по сравнению с медициной автономных «специалистов», для пациента имели свои преимущества. Сознаюсь, я скучаю по ненавистным некогда «диспансеризациям» с их докучными анализами

крови и мочи и вызовами к гинекологу. Но больше всего скупаю по «своим» врачам, которые знали нас как облупленных, с которыми не надо было объясняться ab ovo, а главное, которые по старой русской традиции лечили не болезнь, а больного. Низкий им поклон. Иногда «отсталость» тоже имеет преимущество. Хотя западная медицина куда лучше оснащена, а если есть страховка — удобна.

Но было одно — всеобъемлющее понятие, непере译имое на западный образ жизни, зато определявшее быт советского м-м во всей его гротескности. Это — дефицит.

Бухгалтерия по-соседски

Когда-то в ИМЭМО, где мне довелось служить, коллега из родственного НИИ делала доклад о работе международной комиссии по сравнению уровня жизни в разных регионах и странах. СССР оказался крепким орешком, все попытки «снс», «мнс» и иностранных специалистов найти внятную меру этого уровня терпели фиаско: марксов всеобщий эквивалент — деньги — не работал. Ни зарплаты, ни налоги — никакая статистика не содержала информации. В конце концов международная комиссия пришла к выводу, что единственным научно достоверным источником является... мнение соседей. И дело даже не в том, что зарплаты были мизерные, — на них почти ничего нельзя было «купить», все надо было «достать». Дефицит делал жизнь исходно немонетарной. Быт состоял из перманентных «непрофильных» усилий.

Уклад советского м-м напоминал лифт в модерновском доме Вассы Железновой в одноименном фильме Панфилова: снаружи все как у людей, кабина ходит, но на поверку вместо механизма стоял мужик и тянул ее на канате вверх-вниз. Лифт двигала «одна человеческая сила». А как бы иначе мог прожить «мнс» с невидимой миру зарплатой в 120 рэ?

Моя упомянутая выше квартира в доме застройки 1912 года, с лепниной, паркетом, старинным лифтом красного дерева и прочими онерами постоянно вызывала у иностранных друзей некорретный вопрос о квартплате, и сумма — с тем же постоянством — повергала их в шок. Даже на фоне наших зарплат она была исчезающей величиной. Только теперь я могу оценить, какую весомую долю в бюджете «нормального» м-м составляет

квартира. Нынешние цены в Мюнхене вообще зашкаливают, и город-банкрот Берлин отказывается идти по «мюнхенскому пути» тотальной приватизации жилья, ибо нехватка социального жилья отнимает последний рычаг влияния на цены.

Но разве могли мои приятели, даже слависты, понять смысл уmozаклочения Воланда о советских: люди, мол, как люди, только квартирный вопрос их испортил, — или оценить сакраментальный смысл трифоновского названия «Обмен»? За каждым, вполне невинным «улучшением жилищных условий» скрывались мелодрама, комедия, фарс, а то и что-нибудь эпическое в брехтовском смысле. Переезжая после смерти мужа из своего «модерна» в аэропортовское кооперативное гетто, я должна была «одной человеческой силой» возвести циклопический обмен из 11 квартир, протащить его через все чиновничьи Сциллы и Харибды (риэлторов не было), и когда эта несвойственная моему непрактичному и негероическому характеру работа была позади, последняя чиновница вдруг отказала в подписи. Пришлось бежать к Мише Ульянову, действительно «народному» артисту. Он надел все регалии, и мы отправились, а по дороге в утешение он рассказал мне о «правилах трех гвоздей». Когда он звонил большому начальнику с чьей-нибудь просьбой (а он, его партнерша Юлия Борисова и сколько еще носителей знаменитых лиц делали это бесперебойно, бескорыстно для знакомых, малознакомых и чужих), подчиненный записывал указание и вешал на гвоздь: авось, шеф забудет. Игра шла до трех звонков, и только после третьего подчиненный нехотя принимал указание. «Так что, глядишь, мы еще легко отделаемся», — сказал он.

Я помню, как Рая Орлова, будучи негласным консультантом, тщетно предлагала американским издателям «Иванькиаду» Войновича. Они не врубались не только в юмор ситуации, но и просто в ситуацию. «Крупный чиновник хочет купить у интеллектуала комнату, — говорили они, — в чем проблема?» Тут как раз проходил водораздел между их достаточно иерархичным, но монетарным образом жизни и нашим псевдоморфозом.

Легендарная унификация жизни в СССР распространялась на идеологию, да еще, пожалуй, на штатное расписание. В сфере быта каждое ведомство, учреждение, местком изощрялись в преодолении дефицита в автономном режиме, «выбивая» крупные и микроскопические привилегии.

У моей сестры в авиационном «ящике» «давали заказы». В буфет Мосфильма по четвергам (или по пятницам) привозили мясо. Моей подруге — врачу выдали в больнице «талон» на ковер. Муж сестры был «прикреплен» к академической поликлинике, я к литфондовой. У их ведомства были в Крыму и Прибалтике дома отдыха, у нас — дома творчества. Над моим районным «киндергартеном» «шефствовало» закрытое предприятие ВПК. Сеть уловок была неисчислима в своем разнообразии. Одним давали садово-огородные участки, другим загранпутевки (цены были «смешные», при желании можно было мир объехать, но невыездные годы, но «оформление»...), одним привозили на рабочее место «промтовары», другим полагалась подписка на «собрания сочинений» и т.д., и т.п. Но гораздо больше требовалось личных усилий. Каждый был траппером, преследовавшим в обстоятельствах тотальной недостачи свою дичь. У кого была «своя» спекулянтка, у кого «Березка», у кого редкие командировки в «соцлагерь» — всего не упомнишь. Известный парадокс полных холодильников при пустых магазинах опирался на личную инициативу. Одна моя подруга «отоваривалась» в ЦДЛ, у другой был «свой» мясник — она заходила с черного хода; я — в случае больших гостей или надобности в сапогах — обращалась к «своей» парикмахерше. Она укладывала всех дам в округе, и у нее был «блат» — решающее слово в тезаурусе советского м-м. Без денег можно было прожить, без блата — нет.

Оглядываясь назад, я снова и снова поражаюсь высокому статусу культуры. Конечно, я платила Люсе «сверху» за стрижку и нестояние в очереди, но в остальном, кроме новостей театра и кино, она ничего от меня не хотела. (Люся была театралка). А молодой уролог из Боткинской, который консультировал меня в поликлинике, был киноман. За мной было подробное кинообозрение и обсуждение фильмов. Однажды я застала его веселым и загорелым после отпуска — он съездил по приглашению двоюродного брата (тогда это только-только разрешили) в Штаты. Брат был режиссер и хотел бы знать, может ли понравиться его новый фильм в России. Фильм назывался «Челюсти». Я чуть не свалилась со стула — кузен был Спилберг (поистине Россия — родина слонов). Быть может, мой доктор живет нынче в солнечной Калифорнии (почки он мне починил, и с тех пор я на них не жалуюсь). Кстати, за всю долгую жизнь ни один из медиков — от медсестры до знаменитого профессо-

ра (а они у нас были сугубыми пользователями культуры) — не согласился взять у меня деньги. Зато из тиража каждой книжки я откладывала «медицинский фонд».

Ну, разумеется, кроме личной «базы данных» был «общак», подруга окрестила его «не знаешь-ли-где-починить-веер». Без пресловутого «Возьмемся за руки...» и вправду было не прожить. Но не о нужничестве речь. Фирменная советская дружба была убежищем — и политическим, и моральным, и личным, она была еще одним пунктом самоидентификации, и наши зарубежные братья по м-м классу именно на нее и «западали» в бюрократически неласковой, некомфортной Москве. Как ни различилось имущественное положение (одни были богаче, другие существенно беднее), заметной роли это не играло.

Смотрите, кто пришел!

Не будем, впрочем, делать вид, что имущественных перепадов не было. Одному — «Волга», другому — «Запорожец» (помню, как Жора Владимов едва не разбился на такой «мельнице», въехав в монументальный бетонный лозунг «Слава КПСС»). Но и здесь находились кви-про-кво, повергавшие иностранцев в очередное недоумение: бедные советские женщины, для которых банка растворимого кофе была подарком судьбы, запросто носили золото и бриллианты. Разумеется, мода, наследство, уцелевшее у бабушки. Но еще и периодические интервенции ведомства «дезинформации», когда вдруг возник слух об обмене денег и население, наученное горьким опытом, бросалось тратить ненадежные сбережения — прилавки ювелирных магазинов опустошались до основания. За неимением необходимого советский м-м покупал лишнее (кстати, в Берлине, при переходе на евро, в магазине электроники «Сатурн» я видела объявление: «Приносите к нам свои «черные» марки: мы их возьмем», — люди как люди — сказал бы Воланд).

Но в России это были «системные» искажения.

Став со временем владельцем «Жигулей» из первых партий (тогда их брали преимущественно шоферы и пижоны), в лето неслыханной жары, когда горели леса, я обнаружила, что у меня под капотом горит проводка. Пришлось волочь машину на единственную тогда в Москве станцию обслуживания «иномарок» — по счастью, директор был одним из «уважателей»

культуры. Разумеется, я намеревалась «поблагодарить» мастера-электрика, который привел мою машину в первозданный вид. Но тут случился конфуз, он посмотрел на меня и сказал: «Денег таких у вас нет. Вот, видите, пуговицы на пиджаке? Косовые. Джинсы — Levis. Плащик — Burberrys. В Дом кино — нет вопроса (действительно, публика Дома кино, кто помнит, наполовину состояла из «благодетелей»), в Дом актера — то же самое. Так что если вам нужны сапожки или что еще — звоните, телефончик знаете». Не было ничего, что я могла бы для него сделать. Станция была клубом *upper middle* — в том числе его культурной элиты. Там постоянно «перетирались» новости кино и театра, а мальчишек-учеников — жаловался мне директор — уже с утра генералы и полковники спаивали отборным коньяком. И снова — это был мой личный урок социологии. Слово «интеллигенция» перестало быть эвфемизмом «среднего класса». В привычно статусное вторгалось «монетарное» измерение. Не помню, немного раньше или немного позже «хитом» стала пьеса Арро «Скажите, кто пришел», где модный парикмахер хотел купить дачу у оскорбленного этим профессора (в чем проблема? — сказали бы американцы). Социальные сдвиги происходили внутри совсистемы: капреволюция лишь вынесла их на поверхность.

Разумеется, понятие «советский средний класс» нужно и можно описывать с высоты птичьего полета, в строгих терминах социальных наук. Но, думаю, классический м-м отличался от нашего, как римское право от британского, основанного на прецедентах. Поэтому как участник процесса, постигавший его на опыте, а не на гранте, я предпочла и описывать его «по прецеденту».

В противоположность западному индивидуализму, Союз считался заповедником коллективизма, поскольку угроза «пропасть поодиночке» не была в нем пустым звуком. Но полагаю, что такого цветущего индивидуализма, каким отличался отечественный м-м, запад не требовал. Все в повседневности — начиная от замысловатых «специалитетов», которые сочиняла хозяйка на своей кухне за неимением ассортимента продуктов, до платья, создававшегося со «своей» портнихой; от случайных аксессуаров и туалетов, достававшихся в «комке», до случайных иностранных бестселлеров, залетавших в наши палестины, — было делом удачи и личных усилий. Мя-

тежные брюки-дудочки и оппозиционные джинсы строчились дома, не говоря о бунтарских записях рока «на костях» и повсеместной ловле «вражеских голосов». Поздний советский м-м был не только траппером, он был вечным партизаном. Квазиколлективистом он был на партсобрании (если вступил — я, например, прекрасно обошлась), коллективистом в «узком кругу», а «массовым человеком» он не мог стать за неимением массовой индустрии быта, которая могущественнее идеологии.

Были, разумеется, у этого псевдоморфоза родовые черты, заданные системой.

Вышеуказанный дефицит, порождавший вышеуказанный бласт как образ жизни. Не стоит думать, что на Западе его нет, «связи» не менее важны, просто они не касаются хлеба насущного или мебельного гарнитура.

Но можно назвать это иначе — дефицит выбора. Изощренный в изобретательности, этого навыка наш м-м не имел.

Из этой же категории дефицит качества. Это создавало, при разбросе благосостояния, определенный демократизм. Настоящий м-м весьма стратифицирован, и эта стратификация отчетливо маркирована. В том же 67-м, в том же Мюнхене президент Баварской академии искусств (моя «принимающая сторона» по университету) похвастал, что может себе позволить ездить на «фольксвагене-жучке»: во Франкурте такое «свободомыслие» не прошло бы. Марки ведь не обозначения, это внятный социальный код.

С другой стороны, вся жизнь была некачественна. Нынче это отложилось в непереводаемом ни на какие языки понятии «евроремонт».

И, наконец, это сладкое слово «свобода». Разумеется, она везде относительна, и лучшая свобода добывается в самом себе. Но как вспомнишь... Лучше я процитирую письмо Чехова к Суворину: «Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли и когда перестали драть, страшная» (27 марта 1894 года).

Создала ли нынешняя Россия новый «средний класс», который может служить не витриной, а основой общества? Для меня это вопрос...

«Частный сектор» в эпоху диктатуры

Почему 30—40-е годы? Я выбрала это время потому, что в нем многое коренится, и потому, что очень многое в нем остается не только неизученным, но даже и незамеченным.

Наш народ пережил жесточайшую диктатуру. Эта диктатура имела одну особенность: она осуществлялась при энтузиазме большинства. Наверняка можно сказать, что это было заблуждение утопического, мифологизированного сознания. С точки зрения этого сознания, 30—40-е годы были годами повального торжества идейности — мы скажем теперь идеологической индоктринации — коллективизма и унификации. 30-е считались своего рода «золотым веком» советского образа жизни, культуры, искусства «социалистического реализма».

Сегодня 30-е подвергаются таким же яростным нападкам как раз потому, что образ их, характеристика в общественном сознании остаются неизменными, хотя и с обратным знаком: унификация, индоктринация, дегуманизация. В самом общем виде — с птичьего полета — это так и есть. Но как человек, заставший это время (хотя и в детстве), как человек, переживший затем многие периоды нашей истории, я не устаю задавать себе «детские» вопросы.

Почему при почти нулевой общественной морали («раскулачивание» деревни, процессы «врагов народа» в городах) личная мораль была несравненно выше, чем сегодня?

Почему люди, которым почти ничего не платили за труд, работали не за страх, а за совесть?

Почему, при общей несвободе, могли (если их прямо не убивали) найти свою «экологическую нишу» Булгаков и Зощенко, Шостакович и Прокофьев, мог быть расцвет театра и музыки?

Как свидетель этого времени, хотя из-под стола, или с «точ-ки зрения лягушки», как говорят в живописи, я высказываю предположение, что 30-е годы не были конечным продуктом диктатуры и ее «золотым веком». Что, напротив, это было переходное время, когда революционаризм 20-х годов стал переходить в прагматическую, практическую диктатуру — «большой террор», как его называют историки, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, негомогенность, многоукладность, которая пережила очередное упрощение только после войны, когда наступила «ждановщина». Зато многоукладность 30-х несла в себе возможность для будущей «оттепели».

Таково краткое объяснение темы.

Культурная ситуация в СССР 30—40-х годов обычно изучается в рамках господствующей тоталитарной доктрины, закрепленной организационно I Съездом советских писателей и созданием Союза писателей, теоретически же — формулировкой нормативного постулата социалистического реализма, распространяемого на все виды искусства. Номинально постулат соцреализма был господствующим: он составлял основу преподавания в школе и вузе, служил критерием для работы издательств и журналов, для многочисленных «госприемов» произведений изобразительного искусства, спектаклей, фильмов и проч. На уровне институции — будь то органы государственного правления (Комитет по делам искусств), партийное или общественное руководство (творческие союзы) — идеология «заказывала» ту культуру, в которой была заинтересована. Но действительно ли идеология охватывала всю область культуры, реально функционирующей, бытующей в обществе?

Александр Иванович Герцен как-то сказал, что от дурных российских законов есть лишь одно спасение: такое же дурное их исполнение. Это в полной мере относится к области идеологии. Она могла «заказывать» культуру «на входе» и контролировать ее «на выходе», но реальное бытование культуры в обществе лишь отчасти подчинялось этому диктату. На самом деле оно было многослойней, многосложней, «плюралистичнее» как принято сейчас говорить. Напомню: даже официально советское общество считалось «классовым»

до самой сталинской Конституции 1936 года. Если быть ближе к практике, то правильнее назвать его многоукладным. Шли мощные процессы миграции: насильственной («раскулачивание») и естественной, географической и социальной (урбанизация). Русская деревня начала тот «исход» в город, который к сегодняшнему дню почти обезлюдил ее. В процессе формирования советской партократии еще наличествовало множество переходных микросостояний. Вчерашние крестьяне шли на заводы, и они же учились в техникумах вместе с детьми «служащих», которых не брали в университеты за происхождение: они должны были «провариться в рабочем котле». Получить высшее образование было легче рабочему или крестьянину. Из «раскулаченных» оседали в городах «домработницы», без которых нельзя представить себе быт 30-х. Эти советские Арины Родионовны приносили в дом свои представления. В годы воинствующего атеизма водили детей в церковь, даже крестили их тайком. С другой стороны, «лишенцы» — то есть люди, лишенные прав состояния по классовому признаку, — шли работать в учреждения, принося туда свою культуру. Воспитание детей, казалось бы, целиком отданное советской школе, не ограничивалось деревенскими сказками и религиозными привычками домработниц и нянь. Так же широко распространены были в быту «детские группы», которые держали дамы из «бывших».

Средняя советская женщина, жена и мать, работая по восемь-десять часов в сутки, не имела времени ни на быт (очень трудоемкий — как тогда, так и теперь), ни на детей и нуждалась в помощи домработницы, и «бонны», которая гуляла с детьми и обучала их иностранному языку. Самым распространенным языком в России — в моем детстве — был немецкий. Мы не только читали, но писали еще готическим шрифтом. Уроки музыки, «бонны» или немецкие группы были так же типичны, как домработницы. В быту оставалось много сфер частного обслуживания, поскольку государственная сфера обслуживания была очень низкого уровня. Платья шили (главным образом перешивали из старого) частные портнихи, обувь чинили частные сапожники. Молоко и молочные продукты возили в город пригородные молочницы. Овощи покупали на рынке. Москва, как и другие города, еще была окружена кольцом огородничества.

Огосударствление быта, таким образом, было далеко не полным: он был весь пронизан «частным сектором» еще долго после отмены «новой экономической политики».

Менялся состав партийного и советского руководства: на смену революционерам с подпольным стажем приходили «выдвиженцы» — люди из «глубинки», выдвинувшиеся в борьбе с троцкизмом. Кстати, вертикальная мобильность была тогда гораздо выше нынешней.

Общество во всех направлениях было пересечено подобными маргинальными состояниями, малыми стратами, которые к тому же вынуждены были сосуществовать в условиях коммунальных квартир, где соседей изредка выбирали (так называемое самоуплотнение), чаще получали. Сергей Эйзенштейн жил в одной из комнат бывшей огромной квартиры доктора Штрауха — отца своего сотрудника. «Коммунальная квартира» — особый чисто советский феномен, незнакомый Западу, заслуживающий специального изучения.

Так же, как и социальные состояния, был взболтан быт. Деревня принесла в город свою «завалинку» и «пяточок» — коллективные формы времяпрепровождения с гармоникой и плясками, которые и сегодня существуют на периферии большого города.

Утопический социализм кое-где реализовался в виде конструктивистских клубов, домов-коммун (которые очень скоро стали общежитиями), фабрик-кухонь. Но в целом быт состоял из остатков дореволюционной предметной среды — в деревне больше, чем в городе, в провинции больше, чем в столице.

Можно считать, что жизнь в 30-е годы была морально безбытна (во всяком случае, с точки зрения ценностных ориентаций). Но в любом случае материально-предметная среда составляет часть культуры, формирует эстетические нормы и критерии, если не на сознательном, то на более глубинном, бессознательном уровне. Каким бы футуристическим (то есть устремленным в будущее) ни было сознание, чувство ценит привычное и канонизирует знакомое. *Теоретическое устремление в будущее и практическая укорененность в прошлом составляли один из многих парадоксов общественного сознания 30-х годов.*

Это относится не только к предметному быту. Таким же парадоксом был зияющий разрыв между чрезвычайно высоким

уровнем личной нравственности (творческое отношение к труду, честность) и неслыханным цинизмом общественной жизни. Дело здесь не только в слепой вере, энтузиазме, как и не только в страхе. Дело все в той же двойственности — теоретической устремленности в будущее и практической укорененности в традиционно-христианской морали («не укради», «не убий»), которая, в свою очередь, гораздо консервативнее сознания. Для понимания этого реального противоречия введем понятие морально-нравственного пласта, который истощается постепенно.

И наконец, круг чтения. Домашние и публичные библиотеки хранили наслоения разных эпох, в том числе 20-х годов (тома знаменитого издательства Academia, переводная беллетристика издательства «Земля и фабрика» и проч.). Но основную часть библиотек составляли дореволюционные издания (на рубеже веков в России бурно развивалось книгопечатание и журнальное дело, что позволило собирать книги людям и среднего достатка). Значительное их количество сгорит в печах в войну. Таким образом, вектор читательского (и культурного) интереса мог быть обращен в разные направления.

Поэтому, прежде чем говорить о культурных ориентациях, введем еще одно понятие: материально-культурный пласт. Экология культуры (как и природы) зависит от многосоставности, изобилия ресурсов, просто от ее мощности. И если русский культурный пласт был во многом деформирован, нарушен революцией, то одновременно он был ею существенно наращен, приумножен; не говоря уже о том, что взболтанность быта сделала его в каком-то смысле и более обозримым.

В 30-е годы пласт этот был, во всяком случае, настолько же менее истощен, как и природные ресурсы страны.

На перекрестках поколений, на изломах социальных страт культура функционировала не только радиально — от идеологического центра через образовательную, воспитательную систему (сеть партпросвещения, всякого рода «кружки» и программы, например, «Комплекс ГТО», пресса и проч.), но и точечно. На самом деле автономия микроинституций (от «детских

Разумеется, и в те времена люди, свободные от химеры, именуемой совестью (Гитлер), преуспевали больше и пробивались наверх, так как зарождающаяся партократия производила отрицательную селекцию.

групп», детских ленинградских журналов «Еж» и «Чиж», отдельных школ, кружков театральной самодеятельности до таких образований, как гуманитарный институт философии и литературы ИФЛИ и полуразгромленные научные школы) была в начале 30-х еще сравнительно высока и убывала постепенно, чем хотелось бы тоталитарной власти (отсюда идеологические «кампании», например, разгром «формализма» в середине 30-х).

Таким образом, культура 30-х не была убогой: она была богатой, многослойной, многосложной. Унификация (в том числе унификация восприятия) еще не была состоянием: она была процессом, растянувшимся до конца «брежневского» периода. Внутри этого процесса — на бытовом и личностном уровне, без деклараций и манифестов — функционировали разные ориентации.

Заметна была эскапистская, консервативная традиция, обращенная к началу века и идеалам классики, — она воплощалась еще в живых людях, носителях этой культуры, в музеях и «старых» театрах, таких, как Большой и Художественный.

Пульсировала еще «жизнеустроительная» традиция полуразгромленного «авангарда» с ориентацией на новые формы быта, на революционное искусство, на театр Мейерхольда и великое монтажное кино.

Как ни странно, в моем поколении резко возросло отталкивание от всего, связанного с революцией: не столько от ее форм (в живописи или музыке), сколько от комплекса ее идей. Это был своего рода «неоэскапизм», поэтому наши литературные и театральные вкусы были отчетливо консервативными: культура «Серебряного века», МХАТ, Булгаков.

Эти консервативные ориентации были, думаю, еще и результатом культурной автаркии. Мы мало что знали о других, и наши «западнические» ориентации по своему смыслу тоже были эскапистскими: уход в «другое».

И, конечно, существовала очень разветвленная низовая, «мещанская» культура со всеми ее атрибутами, от гармошки

Я задалась вопросом, почему великий писатель Андрей Платонов оказался для меня поздним открытием «белого пятна», в то время как русская поэзия, Булгаков, даже имена философов были лишь дополнением знакомого. Потом догадалась: Платонов — номинально — принадлежал к советской, «пролетарской» ветви литературы. Этого было достаточно для его априорного отторжения.

до ковриков с лебедями, которая лишь постепенно, неохотно и частично сливалась с официальной массовой культурой, оказывая на нее постоянное давление. Она оказалась очень стойкой, существует и по сей день.

Лишь на этом неоднородном фоне можно изучать становление официальной культуры 30—50-х годов, пришедшей на смену культуре 20-х. Смена парадигмы, которая носила глобальный характер, происходила с поправкой на тоталитарные структуры. «Предлагаемыми» обстоятельствами стали автаркия, экономическая и культурная (была создана уникальная конструкция «железного занавеса»), и монополизация (кино, в частности, с ликвидацией последних остатков частной инициативы в области производства и проката к началу 30-х целиком стало монополией государства).

Культура 30—50-х годов, начав формироваться на излете 10-х и 20-х, естественным, а потом и насильственным образом была ориентирована на стабилизацию, со временем дополненную комплексом реставрации (не случайно словосочетание «сталинский ампир»).

Планетарность и жизнестроительство, разрыв с прошлым в пользу утопии будущего, деконструкция, поиски новых форм, плюрализм и конкуренция «измов», причастность мировому культурному процессу, свойственные культуре 20-х годов, уступили место прагматике (воплощение идеи имперской государственности), единству метода (социалистический реализм), опоре на прошлое (на классическое наследие, поиски национальных корней), на идеал красоты, на общедоступность, сюжетность, на образ «живого человека».

В искусство шаг за шагом внедрялась государственная иерархия. Для актеров были введены звания заслуженного артиста республики, потом народного (1936); для деятелей культуры установлены были Сталинские премии разных степеней (1941). Маяковский — уже мертвый — получил официальный статус «лучшего и талантливейшего» поэта эпохи (согласно резолюции Сталина на письме Лили Брик); юбилей Пушкина в 1937 году был отпразднован с государственным размахом. Художественный театр (до конца 20-х сохранявший экономи-

Можно сравнить с этим такое же присвоение национал-социалистической культурой Гете и Шиллера.

ческую форму «товарищества») стал не только государственным и академическим, но и эталонным театром страны. Система Станиславского номинально была интегрирована в рамки соцреализма.

Зрелищные искусства были вообще фаворитами времени: они составляли фасад эпохи.

Это было время действительного расцвета Большого театра: обе труппы, балетная и оперная (не забудем о «железном занавесе»), обеспечивали спектакли блестящими составами. Установка на государственность, державность если и не способствовала модернизации этих придворных жанров, зато оказалась благоприятна для большого стиля (М. Семенова в балете, М. Рейзен в опере). Премии музыкантам-исполнителям на международных конкурсах подтверждали этот большой стиль (Э. Гилельс — фортепиано, Д. Ойстрах — скрипка). Державным был дирижерский почерк Е. Мравинского. Исполнительное мастерство, в свою очередь, было фаворитом эпохи.

Национальные республики — вне зависимости от традиций: христианских, мусульманских, западных или восточных — должны были повторять ту же пирамиду: если национальная культура не знала оперы и балета, их выращивали, подобно гомункулусу в колбе. В драматическом театре разноязычные и разноконфессиональные культуры находили общее через Шекспира, «созвучного», как тогда говорили, эпохе. («Отелло» стал национальной классикой для восточных культур от Кавказа до Средней Азии). Это, разумеется, лишь примеры.

Возвращение воинских званий — маршала (1935), генерала (1940), возрождение мундиров, погон, ритуалов маркировали возрождение имперской идеи.

На уровне «живого человека», возвращенного искусством 30-х годов, это означало, что его интересы должны были совпадать с интересами государства: гармонизироваться с ними, если они совпадали не вполне; быть пожертвованными, вплоть до жертвы собой, в случае государственной необходимости.

Любое противоречие с объявленными интересами, несоответствие или даже уклонение было конституировано в универсальной фигуре «врага народа», который, согласно известной формуле Горького «если враг не сдается, его уничтожают», подлежал физическому уничтожению. Таков был несложный, но емкий алгоритм искусства 30-х годов.

При этом не надо забывать, что этот алгоритм не родился из головы Зевса, а вышел из горнила так называемой «перековки»: на общечеловеческой шкале доблестей, подвигов и славы способность жертвовать собой (и другими) во имя высшего блага всегда была одной из самых притягательных; державность же вообще обольстительна для художественного воображения так же, как зло.

Таковы были — в самом общем виде — параметры официальной культуры.

Будучи заведомо и государственно иерархической (артисты академических театров получали большую зарплату, чем просто театров, артисты со званием — больше, чем просто артисты), культура эта была тем не менее ориентирована на идею общедоступности и в этом смысле гомогенности. Люди жили скученно, в коммунальных квартирах, специализированное «снабжение» даже после отмены карточной системы, тоже ранжированной («ГОРТ» «а», «ГОРТ» «б» и т.д.), существовать не переставало. Но теоретически все имели равные права. Идея равенства, эгалитарности, осуществлялась через механизм своего рода представительства, сформулированный словами популярной песни: «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой».

Согласно идее «диктатуры пролетариата», трудом считался главным образом физический труд.

Слеты колхозников-ударников, стахановцев проходили в Кремле. Участникам предоставлялась возможность приобрести к балету, опере, драматическому театру. Лучшим «представителям народа» («героям») — будь то полярники, летчики, стахановцы, музыканты-лауреаты — могли быть предоставлены автомобили или отдельные квартиры; высотные здания или послевоенная парадная застройка улицы Горького, в свою очередь, «представляли» строительство жилья для народа. Для демонстрации лучших достижений колхозников была возведена ВСХВ (впоследствии ВДНХ) с ее отраслевыми и национальными павильонами.

Метод социалистического реализма (сущее плюс должное) подсказывал способ без надрыва сравнивать искусство с реальностью: мощь державы и уровень «лучших представителей» олицетворяли всех и каждого. Это была символическая

культура, компенсаторный механизм, который работал с заданным КПД.

На самом деле никакого единства и гомогенности культуры (как бы узаконенный I Съездом писателей), разумеется, не было. Как я уже говорила, культура 30—50-х годов была не только государственно-иерархической, как всякая система, она была структурирована вдоль и поперек, по горизонтали (искусство, наука, зрелище, дизайн, мода, комфорт...), а также по вертикали внутри каждой подсистемы. Предоставлял ли Театр имени Мейерхольда бесплатные билеты рабочим-ударникам, брал ли МХАТ шефство над заводом, все равно реальное общество было разделено на культурные страты, сообщества, группы, которые потребляли «свою» культуру (в том числе и очень высокую), и эта «своя» культура, как и во все времена, выполняла множество разных функций: эскапистскую и социализирующую, компенсаторную, информативную, рекреационную, престижную, эстетическую, эмоциональную и какую еще угодно, а отнюдь не только ту агитационно-мобилизующую и, хуже, очковтирательскую, как сегодня иногда себе представляют.

И еще: она просто помогала людям выжить, каждому «своя» культура и «свое» искусство, в точности по старому рецепту Козьмы Пруtkова: «Один в восторге от Берлина, мне ж больше нравится Медынь, тебе и горький хрен малина, а мне и бланманже полынь».

Здесь уже вступали в силу факторы индивидуальные: семейные традиции, образовательный ценз, реальные возможности, случайности окружения и проч., и проч.

Разумеется, все эти субкультуры вели полулегальное существование на границах тоталитарной культуры; если у них не было своего «самиздата», то была «неформалка», иногда очень курьезная. Приведу пример из собственной биографии: у нас в школе учился пасынок Булгакова Женя Шиловский, поэтому мы имели возможность на уроках читать под партой «Белую гвардию» в заграничном, кажется, рижском издании, не говоря уже о «Роковых яйцах» в советском издании. «Дни Турбиных»

И эта сталинская культура не была капризом одного человека или даже клики — она несла в себе все признаки тоталитарности (сходство с немецкой практикой не случайно) и как таковая, как всякая сильная система имела саморазвитие.

Булгакова в Художественном театре были любимым спектаклем, мы смотрели его по многу раз (кстати, благодаря тому, что Сталин любил спектакль и в 1939 году велел его восстановить).

Другая «неформалка»: после войны мой учитель в театральном институте Абрам Эфрос — знаменитый искусствовед — знакомил нас с эмигрантскими уже стихами Марины Цветаевой, Владислава Ходасевича и др.

Собственная его судьба была в этом смысле тоже нестандартна. В первые послереволюционные годы он был экспертом по закупке картин для крупнейшей Третьяковской галереи и получил от Ленина личный мандат на приобретение искусствоведческой литературы за рубежом на государственный счет. К нашему времени он давно уже был в опале (отчего и попал к нам в театральный, где почти все были «бывшие»), но ленинский мандат никто не мог отменить, и он исправно каждый год получал каталоги французских издательств, отмечал нужное и получал дорогие альбомы из Парижа. По этим книгам он знакомил нас с современным искусством Запада, а потом, когда и наш оазис был разогнан, и он остался вообще без работы, изредка продавал эти альбомы, чтобы жить.

Таковы были парадоксы и флуктуации советской действительности.

Приведу другой, сугубо личный пример. Общеобязательность единой философии и эстетической теории научили меня (как и многих других в моем поколении) избегать философии и теории, оставаясь «при факте», по слову Достоевского, а общие идеи искать в негуманитарном знании (в книгах Эйнштейна, Нильса Бора, Шредингера, Фрейда и др.). Разумеется, это существенная деформация, как и отвращение к цитатам, выработка Эзопова языка, отчего ныне страдает «кессонной болезнью» неподцензурная культура.

Но если бы этих субкультурных явлений не существовало, то восстановить культуру и идти дальше было бы невозможно.

Ныне становится реальным — не только фактически, но и эмоционально — изучение тоталитарных культур как системы. Мне кажется это важным, потому что механизмы их действенны, а соблазны велики.

Житье-бытье и террор

Дневники советских обывателей 37 года опубликованы в Америке

«Небольшая комната, простая, мещанская. Сталин пьяный «в грезину», как говорят. В комнате одни мужчины, из мужиков я и еще один чернобородый. Не говоря ни слова, Виссаронович повалил чернобородого мужика, закрыл простыней и яростно изнасиловал... «И мне то же будет!» — в яростном отчаянии подумал я... и хотел бежать; но после сеанса Сталин как будто несколько отрезвел и вступил в разговор... В общем для меня дело кончилось более благополучно, и меня даже угощали».

Вы, пожалуй, подумаете, господа читатели, что это из современного сценария, из чернухи-порнухи или, на худой конец, прозрачная аллегория: чернобородый мужик — народ, а Сталин... Но ошибетесь. Это запись сна, сделанная «рядовым» советским человеком Андреем Аржиловским в дневнике 18 декабря 1936 года. В этой записи удивителен не только сам сон, но и его пророческий смысл: ведь незабываемый 1937-й только собирался наступить. Но еще удивительнее, что Аржиловский, уже отбывший срок, предал этот сон бумаге.

Посещали тогда трудящихся и более патриотические видения: «Моим сыновьям что-то Сталин снится... Женя видел во сне, что защищал Сталина от нападения бандита». Запись от 24 декабря 1937 года. Но напрасно было бы думать, что в дневнике жены профессора МЭМИИТа Штанге — патриотизм и ничего кроме. Как вообще ошибочно представлять себе 30-е годы всего лишь однообразно и официально ликующими или, напротив, единообразно дрожащими и кровавыми. Это железное и воистину жестокое десятилетие было многослойным, многосложным, разносоставным, честолюбивым, талантливым,

инициативным, предательским и отзывчивым, полным страхов, надежд, нужды и самопожертвования, ужасным и веселым.

...Книгу эту я ждала с нетерпением, а дождавшись — даже не открыла, ограничившись титульным листом — *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s*. Translated by Veronique Garros, Natalia Korenevskaya, and Thomas Lahusen. New York: The New Press, 1997. Не открыла, хотя испытывала чувство благодарности и уважения к ее создателям.

Ведь какой прок читать дневники советских обывателей на иностранном языке? Когда-то мы набрасывались на сочинения иностранных советологов: информация! Но в домашних записях частных людей биты информации содержатся не только в событиях и соображениях, но и в самом языке: в его интонации, фразеологии, лексике... Даже в летоисчислении. Только добравшись до университета Дюка (США), я смогла наконец с любезного разрешения профессора Лахузена заглянуть в оригинальный текст. По нему и цитирую.

Коломна: месяцеслов и Пиза

«Января 6-го (новый стиль — 19/1 1937 будет проставлен редактором — М. Т.) Богоявление! Погода ведренная. Солнечная и тихая, но сильно морозная, градусов на 20-ть, был сегодня за Литургией в Коломне, а у нас в Лукерьине служат в храме часы». «Января 7-го (20/1-37). Погода продолжает стоять вся такая же, как и в предыдущие дни (далее все о погоде. — М. Т.). Сегодня наша Маня ездила по выполнению трудовой повинности за камнем, 2 женщины на 3-х лошадях, в Храме у нас опять служили часы. Священника не было».

Дневник крестьянина Фролова — это настоящий месяцеслов. Из него можно узнать все: погоду на каждый день, церковные праздники и службы; колхозные повинности и домашние текущие труды по саду и огороду; цены на рынке и в магазине (*«яблоки 200 шт. проданы в Коломне на 10 р. 50 к., 2 куса мыла 2 р. 70 к., 1 кг песку 3. 80 к.»*), выдачу на трудодни (*«сегодня нам привезли два воза капусты 638 кг, 38 пуд 15 ф. Капусты выдавали 1½ килограмма на трудодень»*); все драки, смерти, крестины, посещение родных, выпивки (*«я напился до риз положения, что считаю очень нехорошо для себя»*). Для историков незаме-

нимый первоисточник сведений, но и эпическая поэма, пребывающая в циклическом времени (по Бахтину) смены времен года и сельских трудов («*продолжается уборка хлеба, вяжут овес, возят рожь и пшеницу молотят и кладут в скирды*»).

Историческое время (как-никак двадцать лет советской власти) лишь соседствует с эпическим, как старый стиль с новым стилем. «*Апреля 18 (1/ V-37). Погода ведренная, но при сильном северо-восточном ветре... Сегодня по новому стилю 1-й май, завод не работает 3 дня, в Коломне происходила большая Первомайская демонстрация а вечером мы с Таней... ушли на Пасху ко всенощной в Коломне*». При этом праздники церковные и советские совмещаются даже без запятой. Фролов с его дневником не укладывается ни в один из бытующих стереотипов. После революции и коллективизации он непостижимо сумел охранить в неприкосновенности все черты патриархальности, а ведь Коломна от Москвы не за горами.

Но та же Коломна, увиденная другим взглядом, предстает совершенно по-иному. Не Город, а старинный городок, провинция. Л. Горнунг, фотограф и поэт, приехавший в июле 1936 года навестить А. Ахматову к ее друзьям в Пески, записал, что было решено совершить путешествие в серый денек.

«С. В. выяснил, что в 1 ч. идет рабочий поезд из Песков на Коломну. На город она (А. А.) смотрела как будто бы с интересом. В Коломне много ампирных домиков, старых церквей. На соборной площади любовались собором и желт. зданиями монастыря. А. А. сказала, что это место ей напоминает Пизу, и С. В. с ней согласился, говоря, что он давно это заметил. Обошли башню Марины Мнишек. У А. А. во время подъемов по темным кирпичным лесенкам отскочила совсем подошва, о чем она с большим смущением должна была нам сказать. По дороге на вокзал А. А. сама попросила пить, когда поравнялась с пивной-американкой. Пили пиво с крут. яйцами... А. А. за этот день даже загорела. Я спросил, очень ли она избегает загара, — «Нет, мне все равно, я сейчас совсем не слежу за своей внешностью».

Это было плохое время для Ахматовой, но коротали его за чтением вслух нового перевода «Фауста», стихами, разговорами о Манделштаме, хотя хозяева к литературе отношения не имели.

Свободные ассоциации с европейской культурой, Серебряный век — все это еще существовало вживе внутри проклятых тридцатых. И не только в кругу А. А. Поэтические книжечки изд. «Алконост», какие-нибудь журналы — «Золотое руно» или «Столица и усадьба», не говоря уже о резных буфетах, настольных лампах стиля «модерн» и репродукциях Бёклина, еще были неотторжимой частью обихода тех лет. Еще стояли на книжных полках Ницше и Шпенглер, Фрейд и Розанов — не вызванные из забвения, а как естественное продолжение культурного обихода.

«Классовое», потом объявленное «бесклассовым», общество на деле было пронизано многими и разными социальными и культурными стратами, удерживавшими, вопреки объявленной унификации, свои традиции и привычки. Никогда «житье-бытье» (иногда в пределах одной коммуналки) не было столь пестро, несочетаемо.

Синдром «скворешника»

Когда ныне покойный М. Гефтер задумал свой замечательный проект — частные дневники вокруг года Большого террора, — честно говоря, мне казалось, что в оппозиции «житье-бытье» — «террор» последний, если и найдет свое выражение, то разве что в фигуре умолчания. Но даже бездны мрачной на краю иные — как упомянутый выше Аржиловский — продолжали свою нелюбимую летопись. Сельский житель, только недавно освобожденный «милостью Москвы» из мест заключения, ведет записи со свободой, которая и в другие советские времена могла бы удивить. Безумной — во времена Большого террора — кажется сама разумность его наблюдений, иные из которых могли бы — как сон о Сталине — показаться цитатами из сегодняшних СМИ.

«Довольства еще долго не будет у нас, печать забитости не сойдет, пока не смоешь жиром. Буквально говорю: дай ребятам хорошее питание, чистую и мягкую постель, удобную и красивую одежду — все пойдет по-другому. А когда это будет? Может быть, никогда. Так унывать ли?» «Что-то даст нам новая Конституция? Жирные чиновники и их опричники думают по-другому. Вчера в кон-

торе проговорился председатель здешней артели Строщков — Конституция это одно, а власть на местах это другое. И он, пожалуй, прав, этот краснорожий бандит. Лично я не жду ничего нового, так бы прожить — и то хорошо...» «Вчера у меня интересный разговор был со сторожихой. Критиковала она порядки и в конце концов вывела заключение: «Все растащат, ничего не выйдет».

Из этих беглых записей тридцать седьмого очевидно, во-первых, что народ и партия и тогда отнюдь не были едины; а во-вторых, — что ничего не изменилось на Руси. Правда, после социалистической революции за эти наблюдения платили жизнью, а после капиталистической получали — сумму прописью.

«Думал о новой Конституции, так нашумевшей на весь земной шар. А в чем дело? Какая, собственно, разница? Одна вывеска. Живем среди изгнанных «кулаков» в кавычках. Перемены никакой: считают их полукрепостными. Нет, товарищи, трещину великую в русской земле никакой конституцией не замажешь, и власти из рук завоевателя не выпустят. Слова и разговоры». «Между прочим, портреты вождей теперь устроены наподобие прежних икон: круглый портрет вделан в рамку и прикреплен к палке. Очень удобно: на плечо и пошел. И вся эта подготовка очень напоминает подготовку к прежним религиозным торжествам. Там были свои активисты — здесь свои. Дороги разные — суета одна». И наконец: «Читал обвинительную речь Вышинского по делу троцкистского центра, прекрасна! Умница Вышинский. Но вот беда! Сегодня Вышинский называет бандитами и жуликами всех подсудимых, а когда они были у власти... Кто может поручиться за то, что завтра на скамье подсудимых не окажутся самые великие, родные? И, наконец, сколько уголовного преступления, наоборот, совершает социалистическое государство против безответственного Егора Быкова, облагает чрезмерным налогом, идущим на покрытие растрат и ограблений, для того, чтобы торговать хлебом по спекулятивной цене. За зерно Егору Быкову платят 90 копеек за 16 килограммов. А продают самые низкие сорта пшеничного хлеба по 90 копеек за килограмм, увеличивая капитал в 16 раз!»

Ничего удивительного, что за этот дневник бывший зэк Аржиловский и заплатил жизнью. Но даже и этот — казалось бы, непреложный — закон советского общества, на поверку не был универсален. Дневник бывшей супруги композитора Шапорина — дамы «из бывших», которая по опыту знала, что *«в НКВД надо говорить умеючи, как в бирюльки играть, и, главное, не трусить...»*, а *«лучше всего иметь глуповато-светский вид»* — тянет прямо на вышку. И однако она избежала репрессий, хотя, «как ягненок у Lafontaine», имела все шансы быть схваченной, тем более, что взяла на воспитание двух сирот своих репрессированных друзей. Поступок, разумеется, «нетипичный», однако и не вовсе уникальный.

Ее профессией был кукольный — но театр, и из дневников ее можно узнать из первых рук банальную историю развода Алексея Толстого и куда менее банальную реакцию на нее не репрессированного функционера СП (*«ведь я выводил его в вожжи, на место Горького. Ну увлекись Улановой — и уезжай в Ниццу. Жест! А то Людмилу...»*); о знаменитом докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины», о триумфальном исполнении 5-й симфонии опального Шостаковича (и «демонстрационной» овации публики, а также о пресловутых «первых выборах» 12 декабря 1937 г.: *«Quelle blague! я вошла в кабинку, где якобы я должна была прочесть бюллетень и выбрать своего депутата в Верховный совет — выбрать, значит, иметь выбор. Мы имели одно имя, заранее намеченное. В кабинке у меня сделался припадок смеха, как в детстве. Я не могла долго принять соответствующий вид»*). Она вообще была приметлива и чувствительна к черному юмору советской реальности. Мара (ее приемыш, советского разлива сирота) сказала, читая «Буратино»: *«Как это папа Карло не знает, где счастливая страна? Я думала, что все знают, что это СССР»*, а в дни, когда высылали очередных ее друзей, она обратила внимание в «Вечерней Красной газете» на заметку «День птицы»: *«В этот день все школьники, пионерские и комсомольские организации будут строить скворешники... чтобы прилетающие птицы находили себе готовый кров. Трогательно. А десятки тысяч людей... выброшены в буквальном смысле на улицу, гнезда разгромлены. А тут скворешники»*.

Вот эта необходимость — совместить внутри одного человеческого хронотопа геноцид и «скворешники» — мучила наше воображение, когда мы с Юрой Ханютиным, еще до встре-

чи с М. И. Роммом, задумали «Обыкновенный фашизм». Мучил опыт собственного детства, пережитый, но не освоенный сознанием. То, что материал был чужой, немецкий, не казалось нам помехой: 30-е годы были эпохой «тоталитарного» (по Х. Арендт) эксперимента в довольно широком диапазоне (Италия, Япония, Испания, не говоря о Германии и России). Разумеется, в документальном кино подобного материала было кот наплакал: фильм получился о другом. Увы, опыты быстroteкущей жизни в посттоталитарное время (та же чеченская война) стерли для меня в этом месте старый знак вопроса. Но дневники 30-х все же дают возможность заглянуть хотя бы краешком глаза в «поток сознания», которому впервые пришлось осваивать тоталитаризм как образ жизни.

«10/X-37. У меня тошнота подступает к горлу, когда слышу спокойные рассказы: тот расстрелян, другой расстрелян, расстрелян, расстрелян. Это слово всегда в воздухе, резонирует в воздухе. Люди произносят эти слова совершенно спокойно, как сказали бы «пошел в театр». Я думаю, что реальное значение слова не доходит до нашего сознания — мы слышим только звук. Мы внутренне не видим этих умирающих под пулями людей».

Появление ТВ доказало, что зрелище убийства, вызывая более резкий шок, лишь ускоряет наступление «запредельного торможения» (по И. Павлову) и оказывает на эмоции анестезирующее воздействие. Не потому ли нынче так любимы кровавые триллеры, что они служат чем-то вроде пастеровской прививки против возможных «уколов совести»?

«22/XI-37. Просыпаюсь утром и машинально думаю: слава Богу ночью не арестовали, днем не арестовывают, а что следующей ночью будет — неизвестно... Вчера утром арестовали Вету Дмитриевну. Пришли в 7 утра, их заперли в комнату, производили обыск. Позвонили в НКВД — «брат здесь нечего». «Арестована Анисимова (балерина). Мне просто гурно от нагромождения преступлений во всей стране».

А под этим впечатлением — от августа тридцать девятого — подписались бы тогда многие, но вряд ли кто решился бы

его записать: *«Фотография в «Правде» чего стоит! Направо глупые, разъевшиеся морды Сталина и Молотова, а слева, скрестив по-наполеоновски руки, тонко и самоуверенно улыбается фон Риббентроп. Да, дожили. Торжество коммунизма! Урок всем векам и народам, куда приводит «рабоче-крестьянское» правительство!»* За одни «морды» можно было заплатить жизнью, но — пронесло...

Непротиворечивые парадоксы бытия

Октябрьской в год большого террора стукнуло всего 20, так что поколения еще не успели смениться. Но многие, в том числе, и «из бывших», по-прежнему читая старые и любимые книги, в старых изданиях, ощущая все тяготы коммунального быта, тем не менее приняли советскую власть искренно, всю душою. Среди них можно отметить категорию женщин, ходивших «в народ» еще до революции.

Дневник Г. В. Штанге, супруги профессора МЭМИИТа, упоминавшийся выше, может почти в той же мере служить пособием по городскому, московскому быту, что и месяцеслов Фролова — по сельскому. Она хочет сохранить черты своего времени для будущего. Сознательно: дневник иллюстрирован вырезками из газет, семейными фотографиями.

Профессорская жизнь тогда — как впрочем, и теперь — не текла молоком и медом. (исключением стало время атомной бомбы). Туго было со всем — с деньгами, с «промтоварами» с «жилплощадью», со свободным временем. Один сын обзаводился хозяйством, и она с ночи толкалась в очередях за всем. *«За 4 дня мне удалось добыть две кастрюли»*. Керосинка стоила шести с половиной часов боевых действий. Другой сын ютился с женой и ребенком на 10 квадратных метрах — *«просто ужас охватывает, когда подумает, как живут сейчас люди вообще, и инженеры в частности»*. И по этому случаю она заносит в дневник историю инженера, который, живя с женой на 9 метрах, должен был заниматься лежа на животе под столом, когда мать приехала его проведать. *«Я записала этот случай, чтобы те, кто будет жить после нас, прочитал и почувствовал, что мы переносим»*.

С тяготами быта, однако, непротиворечиво соседствуют восторги не только по поводу торговли, которая *«за истекшие*

20 лет... приведена в неузнаваемое состояние», но по поводу советского кино, разрешения на новогоднюю елку, «счастливого детства», устроенного товарищем Сталиным, праздничной иллюминации, открытия детского театра на месте 2-го МХАТа, высланного в провинцию, и, разумеется, выборов.

Запись сделана в 6.30 утра. 12 декабря 37-го, когда семья (включая домработницу) уже успела вернуться с избирательного участка. «Опустив свои бюллетени, мы вышли и поздравили друг друга. Не знаю почему, у меня в душе было какое-то волнение и даже слезы подступали к горлу. Может быть, потому, что мы были первые из первых избирателей на первых во всем мире таких выборах». И так, по поводу советского апофеоза: у одной (Штанге) слезы, у другой (Шапорина) — смех. Увы, людей-винтиков легче задумать на входе, чем получить на выходе. Даже с применением Большого террора. Парадоксальная непротиворечивость сочетания в сознании повседневного ужаса «обыкновенного социализма» и даруемого им же счастья — черта, разумеется, более массовидная, нежели «синдром скворешника» — нечто вроде защитной реакции организма в потоке повседневной борьбы за существование, а идея избранности — неважно какой: классовой или расовой, конфессиональной, социальной, материальной, политической — самый простой и самый надежный из рычагов в эпохи катаклизмов (сегодняшние объявленные поиски «русской идеи» — есть по сути поиски пригодной точки опоры для декларации избранности). Утопия умела утилизировать даже свои проколы: неувязочку с мировой революцией.

«18 мая 1938 г. 17 мая день неизгладимый из моей памяти. Подумать только — я, рядовая женщина, в стенах Кремля, в Георгиевском зале, на банкете в присутствии нашего Правительства, наших Вождей! Где? В какой еще стране это возможно, кроме нашей Родины!» Но, может быть, самый интересный парадокс этого интереснейшего дневника — соотношение в женском сознании понятий «личной» жизни и «общественной». «Почему я, вырастившая четверых детей и пройдя такую тяжелую жизнь, должна еще и теперь, в 53 года, на исходе моей жизни отказаться от личной жизни для того, чтобы дать возможность жене моего сына жить так, как ей нравится. Для меня эта жертва настолько велика, что я даже не уверена, что найду в себе силы еще раз, и, конечно, последний, заглушить же-

вание личной жизни». Если наивный читатель 90-х, оглушенный потоком сексуального агитпропа, подумает, что речь идет о какой-нибудь поздней страсти, то он радикально ошибется. Под «личной жизнью» верная супруга и добродетельная мать подразумевает даже не профессиональную, а в полном смысле «общественную» (т.е. бесплатную) работу, движение «Жен Командиров Транспорта». Это может показаться смешным и даже приглуповатым (на самом деле начало ее общественной работы — 1905 г.), но именно в этой сфере измученная тяжелым бытом советская женщина находила пространство личной свободы. Сексуальная свобода провозглашена была революцией, но, перестав быть «рабой любви» хотя бы номинально, женщина тем более становилась рабой домашнего очага. Поощряемая «общественная работа» была не только областью свободы-откастришь, но и средством повышения статуса. Личное присутствие наркома Кагановича на банкете Жен маркировало этот статус. Он *«вел себя и говорил очень просто. Слушал пение, смотрел на танцы и даже сам один тур протанцевал, да еще спросил, хорошо ли у него выходит. Совсем по-товарищески»*. Идея поехать на фарфоровый завод в Дулево и собственноручно — от имени Жен — расписать в подарок Лазарю Моисеевичу сервиз не была ниоткуда «спущена», как принято думать о любой инициативе 30-х — от рекордов до перелетов, — но, как и последние, принадлежала самим активисткам. Это, конечно, смехотворный казус, оставшийся (в отличие от подарков Сталину) достоянием дневника, но для 30-х вполне модельной.

Население было не обижено ни талантами, ни пассионарностью (по Л. Гумилеву). А партия владела искусством соцрекламы куда прицельнее современных клипмейкеров (недаром Гитлер учился этому у «красных»). Инициатива могла вознести к вершинам успеха или стоять здоровья и самой жизни. «Или грудь в крестах, или голова в кустах», — как объяснил мне когда-то эту советскую рулетку летчик Громов, герой знаменитого перелета через Северный полюс. А уж кого из активистов в Пантеон славы, а кого на инвалидность — это дело партии.

У нас героем становится любой

Кто не видел знаменитых кадров встречи челюскинцев: кавалькада машин, океан цветов, листовок, ликования. Кадр стал

фирменным tableau советской пропаганды. Но за кадром этой — реально и номинально — официально-героической эпопеи спасения команды ледокола «Челюскин» таились события не менее драматические и героические, но оставшиеся «во мгле».

Дневник Е. И. Ширнова позволяет взглянуть на прославленную эпопею, так сказать, с изнанки. Арктика, как и небо, была locus sanctus 30-х, и автор дневника стал в 1933 одним из счастливых участников попытки пройти Севморпуть; правда, не на «Челюскине», а на другом, не более удачливом ледоколе. Поначалу все шло по плану, и энтузиасты развлекали себя частушками вроде: *«Хорошо по морю плыть, // Когда Сталин правит, // Мы проложили все пути // В Арктике холодной, // Просветим мы там народ // Большевистскою учебой»*. Но корабль забуксовал еще прежде «Челюскина» в затоне Лобуя, и энтузиасты остались без продуктов, так как суда, прибывшие с опозданием, не смогли разгрузиться из-за шторма. Началась цинга; больным было приказано покинуть Колымский край, для чего им пришлось собственными силами соорудить посадочную площадку. Человек сорок успели вывезти, но...

«12/II-34 — сегодня моя очередь. Жду. Телеграмма. Самолет не прилетит. Вторая — пароход «Челюскин» терпит аварию. 13/II. Третья телеграмма — «Челюскин» раздавило льдами, пароход пошел ко дну. 14/II. Пассажиры и команда спасены, за исключением одного, все высажены на льдине, продовольствия на два м-ца. У нас у всех ноги так и подкосились, в ужасе сидим и думаем, как же теперь быть, ведь люди на льдине. Надо же их будет спасать. Мы не сумеем, как больные... С получившимся таким несчастьем у нас на пароходе все было забыто о выезде, а только думы были об одном, как бы поскорей спасти людей, находившихся на льдине...»

Итак, челюскинцы, как и летчики, были вполне кондиционными героями (оказались бы ими и сегодня), но Героями советского Мифа сделала их пропаганда. А таким, как Ширнов, стране и не надо было приказывать быть героем: он был им по собственному желанию, забывая о себе, не рассчитывая на шумную славу. Его в конце концов тоже эвакуировали в санаторий. Увы, оказалось, что «цинга сильнее всякого врача», и домой его пришлось нести. Он остался инвалидом, но присутст-

вия духа не терял и работал по силе возможности. Так что миф «героя» не был чистой выдумкой. Героизм одних компенсировал непомерное честолюбие других, непрофессионализм, халатность, разгильдяйство. Не зря же заметил брехтовский Галилей, что счастлива страна, которая в героях не нуждается.

Разумеется, автору можно бы и далее порассуждать о парадоксах 30-х, этого ключевого десятилетия XX века, десятилетиях тоталитарного эксперимента, оставившего по себе пепел несбывшегося гуманизма, разрешение на массовое убийство и опыт «запредельного торможения», в фазе которого мы по-прежнему пребываем. Можно было бы, например, заметить, что в результате войн и революций, в присутствии и при участии TV болевой порог человечества повысился так же заметно, как среднегодовая температура. Но жизнь всегда богаче, и дневники интереснее рассуждений.

Из дневника студента Уральского горного института Леонида Потемкина:

«Здравствуй, 1935-й год в стране социализма! Сейчас приехал с комсомольского собрания, прорабатывали постановление IX пленума ЦК ВЛКСМ о политехучебе, культмассовой работе комсомола. Я выступал в прениях, выразил громадный смысл и значение постановления и связал это с задачами нашей работы, чтобы достойно нести звание передовой, активной, политически развитой молодежи... Вот перед моим окном каток, деревянные горки, украшенные цветами жизнерадостности, веселия, здоровья, ловкости и красоты — рабочей и учащейся молодежи и взрослыми, вплоть до пожилых рабочих, возвращающих себе не испытанную молодость. А над катком из огромного репродуктора льется и развевается чудная, нежная, изящная мелодия лучшей музыки, созданной человечеством и очаровательно красивых звуков голоса советских артистов.

Утром я приехал в читальный зал б-ки Белинского. Встретил студента IV курса. Я сказал ему, что... я не знаю, кем буду. Он ответил — Гете тоже не знал, кем он будет, но он глумал, что он будет гением, и занимался философией, литературой, искусством и естественными науками. В результате чего оформился великий поэт с универсальной эрудицией. Эта тождественность со мной меня воодуше-

вила...» (...) «Как я доволен стажировкой. Ведь я средний командир революционной пролетарской Армии... Весь объят загором, нетерпением заниматься со взводом... Чистый, четкий, решительный голос буйно концентрирует внимание взвода. Объясняю. Указываю недостатки... Бросаю взглядом угаль, бодрость в глаза человека...»

Нарочно не придумаешь. Но не торопитесь зачислять студента в самодовольные идиоты или пародисты. Анализируя свои истоки, он вспоминает *«детское переживание нужды»*, необходимость просить милостыню и получать унижительные отказы. *«Именно это вздыбило волю на негодование и протест»*. И смысл и слог — суть формы негодования, изживание детских комплексов (изжил, между прочим, — стал даже замминистра геологии).

Нужда — кто бы ни писал — пронизывает, как назойливая, однообразная нота, весь корпус дневников; она формирует сознание не менее, чем страх (а ведь жить к середине 30-х действительно «стало легче»). Острая нужда подавляющего большинства на фоне беззаконной и кичливой жировки и сегодня составляет лейтмотив российской жизни, но многие ли из тех, кого семья посылает просить милостыню, станут мерить себя по Гете?

Канн, где брат твой Авель?

На дневнике В. Ставского, секретаря Союза писателей, навеки вошедшего в историю литературы тем, что он «сдал» Мандельштама (как, впрочем, и других), не хочется останавливаться, хотя годы 1938— 1939 для него кризисные: его отправляют в отставку и из Союза, и из журнала «Новый мир» писать «произведения»: мавр сделал свое дело. Не хочется останавливаться потому, что все его заботы до зевоты напоминают сегодняшнюю номенклатурную суету. Заседания Верховного Совета (*«огромный вопрос о судоустройстве»*); квазипатриотизм (*«Родина ты моя родная!»*), кулуарные интриги (*«где-то в глубине души сомнения, муть, обида какая-то»*); охота и прочие «фитнесс» (*«Мое здоровье, мой организм — партии нужны, я должен их сохранить в рабочем состоянии»*); собственная писательская импотенция (*«но — с чего же начать? Завод? Но я*

еще мало его знаю... Грозный? Тоже надо весь материал осваивать заново...»); коррупция («скажи, гачу он себе честно выстроил? На пятьсот рублей зарплаты можно каменную гачу выстроить?»); симбиоз «творческих работников» и власти («на приеме в Совнаркоме Леонов: «Почему бы не приглашать писателей на заседания Совнаркома?» Молотов: «Пожалуйста. Ну, а что это дает?.. Мы же от вас ждем произведений о том, что делается в народе, в массе»).

На уровне номенклатуры грань между прошлым и настоящим становится почти неразличимой. Но и в целом: за стремительностью газетных фраз той поры, за рамкой знаменитых кадров обнаруживается разнообразие жизни, которая несхожа с нами, сегодняшними (что кажется аксиомой), но и поразительно схожа, и эта перманентность как раз и есть наш пресловутый непознаваемый «менталитет»...

Но я, собственно, не о менталитете, а о том, что это замечательное собрание дневников, вышедшее в Америке и уже вошедшее в корпус «советологии», в сферу внимания университетов, а ныне готовящееся к изданию на немецком, продолжает оставаться terra incognita на родине. Между тем как прошлое все более мифологизируется, застывает в недостоверные симулякры, почерпнутые из советского же агитпропа, который оказался продолжительнее самой советской власти и продолжает себя оказывать в представлениях новых поколений (в американской книге он экспонирован хроникой 1937 года из официальных источников).

Неужели не сыщется фонда, банка или просто состоятельного человека, который захотел бы субсидировать издание «Жизнь-бытья и террора» в оригинале, для соотечественников?

Язык мой — враг мой. или Заметки на полях Ролана Барта

Держу в руках свою книгу «7¹/₂ или Фильмы Андрея Тарковского», выпущенную издательством «Искусство» в 1991 году и написанную в первом своем виде в 1978-м. Наверное, она последняя, потому что современная бумажно-издательская конъюнктура не сулит критике книжных возможностей. Было бы легко исправить ее и осовременить, но я оставила все как было (как, впрочем, делаю всегда) Не из любви к своему тексту — из уважения к категории времени. Легко быть умным задним умом, но добросовестней сохранить время, как оно отразилось в языке. Ведь критика — это поиски языка, и какими бы оригиналами мы ни казались себе, каждый принадлежит своему времени и месту — своему хронотопу.

В 1967 году с фильмом «Обыкновенный фашизм» меня выпустили в настоящую заграничку. Первое, что я увидела в Мюнхене, были луковицы Мариен Кирхе (а мы-то думали, что луковицы — нигде, кроме...) и бесконечно размноженный портрет Че Гевары. Европа готовилась к событиям 68-го года, и языком дискуссий был язык «измов» — маоизма, троцкизма — язык марксизма. А мы-то думали...

Ихние «левые» оказывались, таким образом, как бы нашими «правыми» (наши «правые», впрочем, не выдерживали накала молодежных дискуссий; они сдавали марксизм по чужим шпаргалкам). Наши «левые», то есть мы, неожиданно получались как бы даже «правыми», упирая на «общечеловеческие», а по-ихнему — «буржуазные» ценности. Круг замыкался, обнаруживая неразрешимую квадратуру.

Она таковой и осталась для людей наших поколений. Для тех, кого с придыханием, а потом с пренебрежением будут называть — «шестидесятники».

Нынче можно поглядывать на нас свысока. И то сказать — богаты вы едва от колыбели ошибками отцов и поздним их умом. Но ведь и «шестидесятники» получили от отцов то же наследство; да и «восьмидесятые», как не без гордости они себя именуют, вряд ли останутся бездетными.

Поэтому, вспоминая, «какими мы были», я буду сверяться не столько с нынешним положением вещей, сколько с компасом такого признанного авторитета «левой» мысли старшего поколения, как Ролан Барт.

Ролан Барт. «Война языков».

«Наиболее простое разделение языков в современных обществах обусловлено их отношением к Власти. Одни языки высказываются, развиваются, получают свои характерные черты в свете (или под сенью) Власти, ее многочисленных государственных, социальных и идеологических механизмов; я буду называть их *энкратическими* языками или *экратическими* видами дискурса. Другие же языки вырабатываются, обретаются, вооружаются вне Власти или против нее; я буду называть их *акратическими* языками или *акратическими* видами дискурса».

Стыдно вспомнить, но в искусствоведение меня толкнуло соображение о необходимости сохранить культуру. Вообще-то я намеревалась заняться чем-нибудь серьезным, а мой преподаватель математики чуть не упал в обморок в метро «Арбатская», услышав про какой-то ГИТИС. Тоска по точным наукам осталась у меня навсегда, и если Вельфлина я читала «по курсу», то Шрёдингера и Бора — для удовольствия.

Но конец войны располагал к иллюзиям, и культура якобы ждала наших благих усилий. Годы учения — в МГУ и в ГИТИСе — были прекрасны: скудный карточный паек скрашивался пиршеством умов: такого созвездия имен, как в ГИТИСе, куда, как в Ноев ковчег, стекалась вся опальная профессура, я не припомню. Впрочем, единой научной школы, как у ленинградских формалистов, у нас — по тем же причинам — не было. Дживелегов и Тарабукин, Марков и Алперс, Мокульский и Эфрос, Морозов и Локс

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 536—537. Далее цитируется данное издание.

и другие — все из разных бассейнов культуры — учили нас скорее личным примером, и каждый волен был в их лице выбирать себе «школу». Но мир и благоденствие в нашем Телемском аббатстве были недолги: диффамация и клевета на наших учителей, спущенная сверху, «по партийной линии», была подхвачена: студентам вменялось шельмовать профессоров; увы, оказались и среди нас Павлики Морозовы, выполнившие свой комсомольский долг; если сегодня поднять анналы ГИТИСа, то станет видно, что разгром Алперса (проректора института) или изгнание Эфроса были прелюдией большой «кампании космополитов», которая и стала часом профессионального рождения «новой» критики и многое определила в ней навсегда. Она не оставила относительно Власти никаких иллюзий.

Глядя назад из сегодняшнего дня, я бы сказала, что самое время было менять профессию. Но, впрочем, чаша сия минула, кажется, только тех, кому предстояло делать атомную бомбу.

Итак, после всех семинаров, экзаменов, Сталинских стипендий, отличий и прочего дело свелось к выбору языка: будет ли это язык под сенью Власти, «ее многочисленных государственных, социальных и идеологических механизмов» — энкратический вид дискурса, по Барту, или же — акратический язык «вне Власти и/или против нее».

Мне, может быть, повезло, что тов. Лапин, пришедший чистить Радиокомитет, вытряхнул меня оттуда (тогда это стоило слез) и в последующие 20 лет никто не принимал меня на службу, пока не приютил Институт мировой экономики и международных отношений.

Таким образом, выбор языка носил — в моем случае — характер экономического, а не административного давления. Наверное, это легче: меньше зависишь от других. Рынок для свободной критики был ничтожен; все же можно было найти экологические ниши (например, рубрика «На старом спектакле» или «негритянская» работа).

А энкратический язык звучал тогда так (беру первые попавшиеся примеры с книжной полки):

Тогда тоже был жанр интервью с актерами, режиссерами и проч., только интервьюер не появлялся ни на страницах, ни даже в ведомости. Но я была молода, добросовестна (ничего не присочиняла), и интервьюируемые охотно отдавали мне весь гонорара.

Из постановления ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года:

«О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»: «Драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее не-престанном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека... Наши драматурги и режиссеры призваны активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их высокие культурные запросы, воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной Родине и верящей в победу нашего дела...»¹

Из доклада А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»:

«...задача советской литературы заключается не только в том, чтобы отвечать ударом на удар против всей этой гнусной клеветы и нападок на нашу советскую культуру, на социализм, но и смело бичевать и нападать на буржуазную культуру, находящуюся в состоянии маразма и растрепанности»².

Сверя по Барту наше Зазеркалье, мы легко уловим аномалию.

Ролан Барт. «Война языков».

«Характер этих двух основных форм дискурса неодинаков. Энкратический язык нечеток, расплывчат, выглядит как «природный» и потому трудноуловим; это язык массовой культуры... а в некотором смысле также и язык быта, расхожих мнений (доксы).

Напротив того, акратический язык резко обособлен, отделен от доксы (то есть *парадоксален*); присущая ему энергия разрыва порождена его систематичностью... Ближайшими примерами акратического языка могут быть названия сегодня дискурса марксистский, психоаналитический, а также, я бы добавил, и структуралистский» (с. 537).

В наших условиях резко обособлен, систематичен и жестко регламентирован был язык Власти, или энкратический дис-

¹ Цит. по: «Советский театр. К тридцатилетию советского государства». М., 1947. С. 86—87.

² Там же. С. 93.

курс. Он задавал систему своих координат «доксе» и в этом смысле мог бы даже считаться парадоксальным. Напротив, «докса» должна была выстраиваться по матрице энкратического языка, и этот перевернутый порядок вещей (докса-орто) в первую очередь касался официальной критики.

Из предисловия к сборнику «Образ моего современника»:

«Постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам открыли перед деятелями нашего театра новые широкие и ясные творческие перспективы. В своей повседневной работе советские актеры и режиссеры имеют счастливую возможность руководствоваться безукоризненно верным компасом ленинско-сталинских идей.

Статьи настоящего сборника со всей очевидностью свидетельствуют о том, насколько благотворно воздействие, оказываемое партией на сознание советских художников...

Творческий труд советского артиста привлекает интерес широких народных масс. Этот интерес, несомненно, распространяется... на борьбу актера за овладение методом социалистического реализма, на мировоззрение советского художника»^{..}.

Энкратический язык советской власти был конституирован на основе одной — объявленной — идеологической модели: марксизма (нужды нет, что к Карлу Марксу это имело мало отношения). Краеугольными считались: а) материализм, б) класс трудящихся, в) интересы государства, а не личности. Это был религиозно-имперский жаргон или «социолект», который довлел «природному» натуральному нерегламентированному языку просторечья и никогда ему не подражал.

^{*} Впрочем, «кампания космополитов» не укладывалась в эту простую логику: большинство критикуемых были нормальными советскими ортодоксами. В дискурсе «кампании космополитов» были ключевые слова, коннотация которых никак не совпадала с денотативным значением. Само слово «космополит» не имело отношения к денотату (гражданин мира) и означало чаще всего «еврей». Это условное употребление слов тоже родовая особенность энкратического языка советской власти.

^{**} См.: «Образ моего современника. Сборник статей мастеров советской сцены». М., 1951. С. 5—6.

Зато — по Барту же — его смело можно считать подлинно политическим транзитивным языком.

Ролан Барт. Из книги «Мифологии».

«Здесь необходимо обратиться к различению языка-объекта и метаязыка. Если я лесоруб и мне надо назвать дерево, которое я хочу срубить, то независимо от формы своего высказывания я имею дело непосредственно с этим деревом, а не высказываюсь по поводу дерева. Значит, мой язык имеет в этом случае операциональный характер, он связан с предметом транзитивным отношением: между мной и деревом есть только мой труд, то есть действие; это и есть политический язык... Но если я не лесоруб, то не могу иметь дело непосредственно с этим деревом, я могу только высказываться о дереве, по поводу дерева... По отношению к реальному языку лесоруба я создаю вторичный язык, то есть метаязык, с помощью которого манипулирую не вещами, а их именами...» (с. 115).

Надо признать, что энкратический язык в нашей стране был транзитивен в самом прямом смысле: не только постановления и передовые, но даже просто статьи в соответствующем органе («Правде» или «Культуре и жизни») могли лишить критикуемого средств к существованию, свободы, самой жизни.

Шаг влево, шаг вправо от принятых норм языка мог быть приравнен к побегу из идеологии — вот почему эстетическое противостояние всегда было у нас более подозрительно, нежели ошибочное высказывание: высказывание можно исправить, эстетику нет.

При этих auspiciis акратический язык «новой» критики, получившей в детстве прививку «кампании космополитов», язык «вне Власти и/или против нее», поневоле должен был складываться к определению Барта столь же зазеркально, наоборотно. Главной задачей было ускользнуть от террора энкратического языка, который был не только дискурсом, но, увы, и «праксисом».

Помню, как мы с моим мужем Борисом Медведевым вывели друг другу проскрипционные списки выражений из лексикона чапековского репортера Вашатки. Туда попадали не только само собою разумеющиеся «социалистические»

и «капиталистические», но и всякие «непрестанные движения вперед», «отображать» и проч. Прополка текста от «системного» социолекта была обоюдной обязанностью.

В условиях сталинского тоталитаризма официальной идеологии не могла быть противопоставлена никакая иная доктрина, будь то невинный психоанализ (я когда-то увлекалась книжечками Зигмунда Фрейда в издании Ермакова) или любезный нам тогда символизм Серебряного века. Условием акратического дискурса была для нас внесистемность, неприсоединение, рассеяние в языке, отсутствие явного социолекта и замена его «идеолектом» — личным языком.

Дети репрессий и идеологических кампаний с пенитенциарными оргвыводами, мы не только знали слишком хорошо цену социолектам, но и видели, как легко их меняют, и не верили в них. Впрочем, говорю за себя. Наверное, именно с тех пор я и стала если не «анти», то во всяком случае «а-теоретиком», и повальное «прозрение» наших дней еще более укрепляет меня в этом. Идеологию, а с нею и дискурс, меняют легче, чем шляпку, которую надо еще достать. Те, кто пользовался энкратическим дискурсом («образ положительного героя» или «партийность искусства»), из него не вылезают — нужды нет, что сам социолект сменился до неузнаваемости. А для свободного жонглирования концепциями, как на Западе, необходима была хотя бы толика свободы.

Поэтому изо всех теорий я всегда предпочитала теорию относительности Альберта Эйнштейна и принцип дополнительности Нильса Бора, — они по крайности относились к реальности «вне Власти». В то время, как террор языка — даже на вольном Западе — имеет тенденцию переходить в просто террор.

Таким образом, оказавшись в социальной (минус-служба) и идеологической (минус-марксизм-ленинизм) невесомости, я должна была научиться писать на «трудноуловимом», «природном», естественном языке, не зацепляющемся за сетку энкратической фразеологии и проходящем сквозь нее.

Дискурсу Власти — нормативному, оценочному, тоталитарному и топорному — мы могли противопоставить тогда лишь плоть искусства, поэтому наш дискурс должен был стать конкретным, описательным, пристрастным, личностным. Так родилось то гуманитарное, филологическое «хорошописание», с которым наше поколение войдет в 60-е и станет их ча-

стью. «Мы научили свистать всю Россию», — скажет поэт. Мы научили писать критику — и это не фраза.

Увы, за железным занавесом, в то время вполне непроницаемым, мы не догадывались, что социальная экс-номинация — вычеркивание имени, которое было единственным залогом нашего существования «вне Власти и/или против нее» — в западной модели стало метой буржуазии.

Ролан Барт. Из книги «Мифологии».

«В сфере идеологии буржуазия исчезает вовсе, она вычеркивает свое имя при переходе от реальности к ее репрезентации... Буржуазия довольствуется миром вещей, но не хочет иметь дело с миром ценностей; ее статус подвергается подлинной операции *вычеркивания имени*: буржуазию можно определить поэтому как *общественный класс, который не желает быть названным*» (с.106).

...Таким образом, отречение буржуазии от своего имени не является иллюзорным, случайным, побочным, естественным или ничего не значащим фактом; оно составляет сущность буржуазной идеологии, акт, при помощи которого буржуазия трансформирует реальный мир в его образ, Историю в Природу» (1. 110).

Единственной сферой, куда могли ускользнуть мы, были гуманистические, общечеловеческие — а значит, буржуазные ценности; естественный, «природный» — а значит, буржуазный язык.

То, что для западной «левой» станет царством несвободы, заставит говорить о терроре языка и искать политического убежища в марксизме, было для нас царством воображаемой свободы, ибо мы имели дело с квази-марксизмом, как террором праксиса. Впоследствии окажется, что Запад и лучше и хуже того, что мы себе могли вообразить, и во всяком случае — другой. Но это будет позже.

А пока я вырабатывала себе технику письма «вне Власти и/или против нее». Ведь эзопов язык 60-х — это вовсе не обязательно иносказание. Это способ проходить сквозь дискурс Власти к читателю. Да, нам нужно было для начала конституировать «своего» читателя, который понимал бы нас с полуслова, а не дразнить его социолектом.

Для этого были разные способы. Например, я разбивала мысль на протяжении статьи таким образом, чтобы читатель мог сам осуществить ее сборку. Если он этого не делал, это был «не наш» читатель. Другим техническим приемом были цитаты — явные и скрытые. Они отсылали читателя к определенной культурной традиции вне энкратического дискурса. Цитата в свою очередь была предметом игры «против власти» в условиях цензуры. Киношный цензор, например, не держал в уме, что запрещено в поэзии, и наоборот.

Помню, в статье о «Гамлете» я процитировала Пастернака; редакция попросила сноску. Я обыскала все публикации, пока приятель не высмеял меня: «Ты что, из-за «Гамлета» весь том не пускают» (сейчас это кажется анекдотом). Пришлось — в расчете все на того же «своего» читателя — произвести «экспонацию», и половина запрещенного стихотворения прошла в печать.

Было много способов пройти сквозь энкратический язык, и главный из них — писать «хорошо», в духе критической прозы, а не раздачи слонов. Написать «передовую», например, я уже не сумела бы, даже если бы захотела.

Те, кто вступал в словопрения с Властью на ее же социолекте, естественно, попадали в глаз чаще. Но я и сейчас думаю, что главное все же было не поддаться террору языка Власти. И двадцать лет вынужденной «свободной профессии» в стране, где все ходили на службу, были признанием, если не залогом некоторого уровня внутренней независимости.

«Новая» критика, как я говорила, была занята поисками идиолектов: все писали «хорошо», но каждый писал по-своему. Во времена «оттепели» стало ясно, что это новый — «гуманистический» — социолект: мы стали «шестидесятниками».

О силе и слабости «шестидесятников» говорено столько уже, и не мне выставлять баллы. Но щель в железном занавесе позволила нам выглянуть из нашего потустороннего мира. Уже тогда коллеги — сначала из соцстран — обратили наше внимание на многоглаголанье как на слабость: структурализм, семиотика давали в руки более интенсивные методики, нежели хороший слог, позволяли писать более емко. Были ли мы тугоухи или просто закоснели в своей литературности? Все же не думаю. И дело не только в малоизменившемся дискурсе Власти (даже послабление в виде формулы «культ личности»

было недолгим) — скорее в упомянутой выше «квадратуре круга»: как-никак марксизм — даже неомарксизм, даже в варианте Альтюссера, а не Брежнева — не мог стать для нас profession de foi. Даже в сочетании с фрейдизмом.

На этом сочетании покоилась, например, замечательная работа З. Кракауэра «От Калигари до Гитлера». Методика была завидна, но... Впрочем, я тогда же, безо всякой на то внешней возможности, кроме желания, стала насматривать немое немецкое кино — видно, задело за живое. Но вышла потом из этого не книжка, а фильм «Обыкновенный фашизм»...

Нельзя сказать, что каждый из нас в отдельности и все мы вместе не менялись и не искали новых подходов. Помню, когда после статьи «Да и нет» о фильме «Летят журавли» я писала о «Неотправленном письме» того же М. Калатозова, то два моих собственных мнения о фильме в разных системах координат вместо того, чтобы образовать привычную оппозицию pro и contra, оказались равноправны. Это удивило меня самое. Это не были критические поддавки или литературный прием диалога — просто начинался «плюрализм», как теперь принято говорить, во мне самой.

Работа в кино научила меня писать монтажно, и новые смыслы, вспыхивающие на стыках, были еще одним благоприобретенным приемом письма «против Власти».

Честно говоря, я не очень обольщалась насчет «оттепели»: она изначально представлялась мне короткой «лорис-меликовской весной», и книжка «Герои безгеройного времени» на западном материале (писать о «них», подразумевая «нас», было еще одним распространенным приемом Эзопа), я думаю, многое объясняет еще и в сегодняшнем нашем дне — ведь иное, что «они» проходили в 60-х, у нас стало очевидным двадцать лет спустя.

И все же, и все же...

Просматривая свои заметки на полях Ролана Барта, я думаю, что квадратура-то она квадратура, но квадратура круга, где «право» и «лево», право же, часто смыкаются. И как бы радикально ни отличались условия в нашем Зазеркалье, где энкратический и акратический языки меняются местами, где грехи буржуазности становятся доблестями при социализме, все же многие следствия противоположных причин оказываются сходны. Только мы, занятые эстетическим противостоянием

Власти, так и не удосужились перейти с описательного языка «филологии» на операциональный язык «лингвистики».

Мне немало пришлось писать о мифологии — «технической» ли эры или иллюстрированных журналов — но о том, что миф «превращает историю в природу» (с. 96), я прочитала в «Мифологиях» Барта.

Открыв для себя самостоятельно, что одна и та же вещь может быть с равным успехом истолкована в разных системах координат (лишь бы они охватывали всю ее связность) — о том, что «мерой критического дискурса является его правильность (*justesse*), внутренняя согласованность» (с. 368), я прочитала у Барта.

Занимаясь Чеховым и Шекспиром, догадываясь о «предрасположенности произведения к открытости» и о смысле этой предрасположенности — о том, что произведение «оказывается не историческим, а антропологическим явлением» (с. 350), я прочитала у Барта.

Наткнувшись на проблему «неканонических жанров», на смещение интереса публики от чистого вымысла в сторону небеллетристических форм, — о том, что «общество стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романтическую или песенную продукцию» (с. 323), я прочитала у Барта.

Проанализировав фильмы И. Пырьева «по Проппу», — о том, что «изыскания Проппа... возможно, откроют в будущем путь к анализу крупных современных «повествовательных текстов» — от газетной хроники до массового романа» (с. 250), я прочитала у Барта.

Изучая фильмы «массового спроса», презируемые критикой, — о том, что «эвристическую (ищущую) литературу, если не сегодня, то уже скоро нельзя будет понять вне функционального сопоставления с массовой культурой» (с. 280), я прочитала у Барта.

Продолжать можно долго — другой найдет у Барта свое. Но суть не в этой энциклопедичности, которая обаятельна сама по себе.

Мы продолжали заниматься критикой, описывая конкретные явления как бы вдоль; они сделали своим объектом самое критику, исследовав ее в поперечном сечении.

Ролан Барт «Что такое критика?»

Можно сказать, что цель критики носит чисто формальный характер, она не в том, чтобы раскрыть в исследуемом произведении или писателе нечто «скрытое», «глубинное», «тайное»... а только в том, чтобы приладить — как опытный столяр умелыми руками пригоняет друг к другу две сложные деревянные детали, — язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой...

...Критика лишь тогда избегает... самообмана... когда своей моральной целью она поставит не расшифровку исследуемого произведения, а воссоздание правил и условий выработки этого смысла, когда она признает литературное произведение своеобразной семантической системой, призванной вносить в мир «осмысленность» (*du sens*), а не какой-то определенный смысл (*un sens*)» (с. 273—274).

Итак, пока «они» создавали методики, теории, философии, мы оставались при «художественной» критике, даже если она была в форме скрижали.

Разумеется, это была мистифицированная «художественная» критика, в основе своей критика социальная, в пределе — диссидентство. Наверное, свою роль она сыграла, вкупе с прочими «шестидесятниками» консолидировав «своего» читателя, осуществив если не сопротивление, то противостояние.

Но в пору, «когда начальство ушло» (как назвал свою книгу 1905 года В. Розанов) — с чем мы остались?

Ах, ну конечно, я по инерции пишу «мы» (в коллективе как-то легче, о себе как-то неудобно), пытаюсь, как теперь говорят, «определиться» с собственным дискурсом. Неужто весь он, без остатка уйдет вместе с эмпирикой своего времени?

После статьи «И. о. героя Джеймс Бонд» («Новый мир») я прочитала в каком-то западном издании, что это первая попытка психоанализа в нашей критике; писала я «по Проппу», «по Беньямину» («...в эпоху технической воспроизводимости или статья по мотивам Вальтера Беньямина»), но «экс-номинация» въелась в нашу плоть настолько, что когда на международной дискуссии немецкий киновед спросил нашего, в какой

системе координат он анализирует фильм, тот счел себя столь оскорбленным, что чуть не запросил сатисфакции и упомянул даже о методах Лубянки. Между тем, обозначение системы координат — акт вежливости и постструктуралистской критической этики.

Отделяя себя от других, скажу: я не стала больше верить ни в философемы, которые так легко обратимы, ни в теории, которые так легко заменимы. Но если даже признать их чем-то вроде игры ума, то не кто иной, как Барт, узаконил эту как бы игру, признав прямой обязанностью критики, а критику в этом смысле уравнивая с прочей творческой деятельностью.

Ролан Барт. «Литература и значение».

«Таким образом, критик неограниченно свободен по отношению к своему объекту...

Однако эта изначальная свобода критики ограничена двумя условиями... во-первых, критический язык должен быть однородным, структурно связным, во-вторых, он должен исчерпать весь объект, о котором идет речь...» (с. 289—290).

...Критика — это особая деятельность, «практическая работа» а потому вполне законно наряду с самой сложной задачей искать и самое изящное (в математическом значении слова) «размещение»...

...Мне не раз мысленно представлялось мировое сосуществование критических языков, своего рода «параметрическая» критика, меняющая свой язык в зависимости от рассматриваемого произведения... в надежде, что из их разнообразия... возникнет обобщенная форма смысла...» (с. 292).

Гуманитарная проекция мышления эпохи теории относительности и принципа дополнительности, употребляемая мною робко, лишь по частным поводам (впрочем, вместе с математиком И. Ягломом мы хотели когда-то написать работу о едином теоретическом пространстве эпохи — увы...) таким образом, снова оказывалась артикулирована «у них».

На самом деле, конечно, Ролан Барт — это тоже лишь принятая мною для данной статьи «система координат». На самом деле наше знакомство с азами структурализма началось не с французов, о которых мы попервоначально знали лишь понаслышке, а с отечественного Ю. Лотмана (значит, дело не толь-

ко в поколении) и с тартуской школы. Листая «Тартуские записки», мы решали для себя — быть или не быть. Жалеть ли о принятом решении? И структурализм проходит, как проходят концептуализм, соцартизм, как перейдет во что-нибудь иное и сам всеобъемлющий постмодернизм. Но методики (не говорю — теории) инструментальны: с ними работают, они преобразуются в другие методики, набор которых — во всяком случае теоретически — безграничен.

В то время как критическая проза уходит вместе с объектом, к которому она прикреплена, вместе с временем, которое она запечатлела вместе с нами.

Вот уже и Юзовского никто не читает...

Уходит в прошлое эпоха (была ли она «огромной» или только «долгой»?), а с ней уйдет и критика, которая имела прописку на общей территории «шестидесятников».

Смешно и несерьезно сожалеть о прожитой жизни; тем более что правильнее было бы сожалеть о невыбранных профессиях, чем об избранном дискурсе: довлеет дневи Злоба его.

Что же до Барта, то им надо просто родиться. Правда, надо еще знать, где и когда...

Фильмы «холодной войны»

Предметом моего анализа в данном случае будут не фильмы сами по себе, а отношения между фильмом и меняющимся социально-политическим контекстом.

Я исхожу из предложения, что никакой — самый объективный — метод не обеспечивает исчерпывающего описания фильма, поскольку даже самый примитивный фильм является многослойной структурой, содержащей разные уровни латентной информации, обнаруживающей себя лишь во взаимодействии с социально-политическим и психологическим контекстом.

Может быть, это подход недостаточно искусствоведческий, но объектом моего интереса всегда было, скорее, «запечатленное время» (выражение А. Тарковского), чем медиум кино. Мое поколение пережило на своем веку таким катаклизмы, прожило столько разных жизней, что главным достоянием надо считать опыт. Опыт скорее всего отрицательный, если верить, что «мы рождены для вдохновения, для звуков сладких и молитв» Тем более от него нельзя отказываться.

Из опыта я знаю, что как бы тенденциозен — или, напротив, бесстрастен — ни был автор фильма, он запечатлевает гораздо больше аспектов времени, чем думает и знает сам, начиная от уровня техники, которой он пользуется, и кончая идеологическими мифами, которые от отражает.

В советском госмонополистическом кино между «заказом» — в буквальном смысле — и интенциями художника отношения столь сложны, что они требуют для своего изучения специальной программы, а не поспешного «списка благодарений» и наоборот.

Я выбрала для анализа группу «антиамериканских» фильмов, относящихся к позднесталинскому — послевоенному, или «ждановскому», — периоду нашей культуры, как раз пото-

му, что это худшее — самое ложное, самое фальшивое, — что в ней было, когда художники едва ли могли отговариваться «непонимаем» или апеллировать к своей «вере». Это «Русский вопрос» (1948) и «Секретная миссия» (1950) М. Ромма, «Встреча на Эльбе» (1949) Г. Александрова, «Заговор обреченных» (1950) М. Калатозова, «Серебристая пыль» (1953) А. Роома.

Фильмов немного, но надо помнить, что это были годы «малокартинья» (1949-й — 18, 1950-й — 13, минимум пал на 1951 год — 9 картин), так что удельный вес их в репертуаре был заметен. Они появились на фоне острого идеологического кризиса. И хотя фильмы несхожи между собой по режиссерскому приему, по «визуальной стратегии», но эти различия осуществляют себя на фоне единой идеологически эстетической нормативной системы, сложенной временем.

Надо вспомнить, что самосознание, проснувшееся было в войну, очень скоро столкнулось с новой всепроникающей дискриминацией (пункты в анкете: «были ли в плену?», «...на оккупированной территории?» и т.д.); однако объявленный идеологический террор обратился непосредственно на культуру. Даже номинальное — антифашистское — «морально-политическое единство» было нарушено, и в среде интеллигенции как минимум произошел раскол.

К тому же война и физически нарушила экологию культуры, в 30-е годы еще достаточно многосоставной. Уходили из жизни носители старой образованности, гибли в печках-«буржуйках» уцелевшие в революцию библиотеки и мебель, исчезали из обихода предметы быта — истощался материальный слой культуры.

С другой стороны, именно в послевоенное время конституировалась и приобрела окончательный вид эстетическая система сталинского «ампира». Стиль богатства державы-победительницы становился эстетической нормой. Это было явление именно стиля, а не жизни, где существовали карточки, «коммерческие» магазины, почти тотальный дефицит. Впрочем, и в повседневном быту появилось — вместе со словом «трофейный» («трофейные» фильмы, «трофейные» часы и ночные рубашки) — представление о другой, «красивой», «заграничной» жизни. Оно тоже было больше представлением, нежели бытовым фактом, но представление это бытовало.

Кинематограф как госмонополистическая отрасль культуры должен был откликнуться — и откликнулся — на стиль советской

империи. Существенную часть продукции составил костюмный, историко-биографический фильм о национальном гении — жанр, заимствованный у нацизма и в высшей степени нормативный. Хотя картины о «холодной войне» в темплане предлагали как бы остросовременный, публицистический контрапункт картинам историческим, на самом деле они представляли ту же костюмную, обстановочную часть репертуара. Между газетной, агитационной остротой задачи и индивидуальным почерком режиссера (а эти фильмы ставили мастера) лежал слой идеологических эстетических стереотипов, очень точно датированных последней «пятилеткой» сталинского правления.

Агитзадачей фильмов было представить вчерашнего союзника по антифашистской борьбе в качестве врага. Те или иные обстоятельства действительно имели место, но в фильмах происходило прямое приравнение, даже «учеба» у нацизма.

Еще Гитлер — великий знаток пропаганды — говорил в *Mein Kampf*, что народу надо показывать всех врагов на одной линии, дабы не испугать рядового человека и не вызвать у него чувство покинутости.

Именно на этой рядоположенности всей цепочки «врагов», приравнении их друг к другу, а вместе к абсолюту зла строилась единообразная сюжетная структура этих лент. Превращение недавних союзников в «образ врага» осуществлялось сюжетно через тайную связь американцев (естественно, классово чуждых: генералов, сенаторов, бизнесменов, дипломатов) с нацистами, будь то «секретная миссия» переговоров о сепаратном мире, похищение патентов или изготовление химического оружия.

Отождествление американцев с нацистами — единственная «тайна» всего пакета фильмов «холодной войны», а в «Заговоре обреченных» восточноевропейские социал-демократы приравниваются уже, как к абсолютному злу, к американцам.

Но поскольку дело идет все же о доктрине классовой и поскольку рядовой человек не должен ощущать себя покинутым, то «отрицательным» американцам обязательно противостоял «простой» американец: если не коммунист, то сочувствующий. Если «плохой» американец (немец, иностранец, классово чуждый, другой) был индивидуализирован хотя бы в рамках функции («образ»), то единственная функция «простого» американца (негра, чеха) — верить в Советский Союз. Он не личность,

а делегированный представитель народа («голубая роль»). Если в «Заговоре обреченных» таких представителей несколько, то какие бы популярные актеры их не играли (Кадочников, Дружников), роли оставались одинаково голубыми.

Естественно, что в этой типологической соцреалистической структуре «врагом народа» оказывался практически каждый, кто «не наш», и наоборот. В функции «вредителя» могли выступить сенатор и американский посол в восточноевропейской стране, не говоря о генералах. И только на периферии действия появлялся какой-нибудь представитель ЦРУ, профессиональный разведчик. Поэтому жанровая структура этих лент очень ослаблена: шпионская интрига не столько движет, сколько аранжирует сюжет. Поэтому же шпионские роли авторы так охотно отводили женщинам — это позволяло оживить действие неожиданными поворотами, эффектными туалетами, а иногда обеспечить ролью жену режиссера. Даже «Секретная миссия», где разведчик единственный раз выступает с советской стороны, структурно почти не отклонилась от типологии «антиамериканского» фильма. Мало что изменив в группе фильмов «холодной войны», «Секретная миссия», однако, в зародыше уже содержала в себе ситуации и приемы единственного настоящего советского шпионского боевика — телевизионного сериала «Семнадцать мгновений весны», который мог быть снят уже в другие времена, времена расшатывания идеологических скреп.

Парадоксальным образом зрелищный потенциал этих «криминальных» фильмов исчисляется не столько из жанра, сколько из их актерского состава и обстановочности. Картины крупных режиссеров были «актерскими» по преимуществу.

Актерская доминанта не случайна в развитой сталинской киноэстетике: актеры были фаворитами эпохи.

Во-первых, эпоха вообще предпочитала идею высокого исполнительства образу художника-демиурга (Эйзенштейн мог быть терпим лишь в рамках реализации сталинского духовного заказа). Во-вторых, актеры были в точном смысле лицом времени.

Перелицовка истории, ее мифологизация была осуществлена в кинематографе 30-х не только и не столько на сюжетном или режиссерском, сколько на физиогномическом уровне. Менялось не только руководство в партии, но и типология

лиц на экране. К памятным политическим процессам 30-х годов любое украшенное бородкой, пенсне или даже просто интеллигентное (каким типажно было поколение первых революционеров) лицо на экране стало визуальным знаком неблагонадежности — лицом «врага». Революции надлежало иметь пролетарское лицо, и оно было найдено — Максим Б. Чиркова. Социальные приоритеты современности также принадлежали физическому труду, и кинематограф селекционировал рабоче-крестьянский типаж (Н. Крючков, Б. Андреев, П. Алейников, Б. Чирков, в крайнем случае Н. Боголюбов).

Война кое-что изменила и в этом пункте.

Но для фильмов, хотя бы и *антиамериканских*, понадобились другие, интеллигентные лица: их пришлось занимать у театра. Вокруг этих картин сложилась совсем другая актерская «труппа». Надо при этом помнить, что при популярности кино театр котировался выше по шкале ценностей. Парадоксальным образом, лучшие актеры были приглашены в кино на роли «худших» — врагов. Театральные актеры (среди них ученики «условного» театра — Р. Плятт, Э. Гарин, М. Штраух, А. Вертинский, наконец) принесли с собою еще не окончательно растворившуюся в «системе Станиславского» традицию «отношения к образу». Все это способствовало заметной театрализации лент.

Два десятилетия спустя она вернется в мировое кино уже как осознанный прием очуждения.

Театрализации способствовали и принципы «сценографии». Хотя действие *антиамериканских* картин было современно, географическая, чтобы не сказать идеологическая, граница двух миров носила метафизический характер. Обратимость пространства и времени на экране позволяла превратить репортажные по смыслу фильмы в «костюмные» и «обстановочные» подобию исторических лент: пространственная дистанция замещала временную. Независимо от надобности, эти ленты снимались в интерьерах дворцов, покоев (даже если это квартира коммунистки Ганны Лихты), вилл, в антураже дипломатических и светских приемов, вечерних туалетов, не имевших никакого соответствия в бытовом опыте зрителя.

Генетически это отчасти восходило к коммуникативной формуле театра 20-х: «А между тем буржуазия разлагалась». Но гораздо больше вся эта театральность отвечала становяще-

муся стилю позднесталинской империи, одевая классовые постулаты социалистического реализма в соответствии с духом времени. Это были не столько публицистические, криминальные, сколько «псевдозаграничные» ленты.

Казалось бы, все это вместе создало самые далекие от действительности, самые бутафорские конструкты советского кино. Именно так относилась к ним интеллигенция, отпавшая от официоза. Можно говорить даже о послевоенном разделении трех «вкусов»: официозного, экспертного и массового.

Нынешний социально-политический контекст, в котором многое тайное становится явным и доктрина конфронтации с «капиталистическим окружением» меняется на сотрудничество, снимает поле идеологического напряжения между зрителем и фильмом и позволяет — за условностью их формы — разглядеть латентную информацию, которую они содержат, оценить их отношение с реальностью своего времени по другой шкале. Именно коэффициент фальсификации — идеологической и эстетической — делает фильмы «холодной войны» достоверным автопортретом советского общества «ждановской» поры.

Фрейдистский анализ кино естественным образом оперирует сексуальными символами. Между тем в рассматриваемых картинах мы имеем дело с проявлением своего рода социал-фрейдизма.

Феномен социал-фрейдизма свойствен искусству тоталитарного типа в целом. Каким бы непогрешимым не считало себя утопическое сознание, в нем работают мощные механизмы вытеснения и замещения.

Сейчас едва ли надо доказывать, что объявленная отмена религии была компенсирована сакрализацией самой действительности и созданием культовых форм, гораздо более универсальных и всепроникающих, нежели религиозные. Сакрализация коснулась всех форм общественной жизни, а апофеозом ее стало кино («Триумф воли» Л. Рифеншталь, «сталиниана» от документальной «Колыбельной» с восходящей спиралью ее монтажа до монументальных «икон» Чиаурели). Это самый очевидный хрестоматийный случай, но на самом деле вытеснению и замещению подлежали целые идеологические структуры: как и культурный слой, слой морали, общечеловеческих ценностей истощается лишь постепенно. Видимый парадокс 30-х — трудо-

вая и личная честность членов аморального общества — не только и не столько результат всеобщей веры в Сталина, сколько этого еще не до конца истощившегося морального и культурного слоя. Порыв антифашистского сопротивления как раз и был его практическим выражением. Тоталитарные режимы эксплуатируют эти человеческие запасы так же, как запасы недр. Поэтому слишком явные нарушения «табу» вытесняются из национального сознания и приписываются «врагу».

Можно привести хрестоматийный пример: английские концлагеря в нацистском антианглийском фильме «Дядюшка Крюгер» или дискриминация немцев в антипольском «Возвращении домой». Это лишь отчасти пропагандистский прием в духе гитлеровского: «Солги только побольше, и что-нибудь от твоей лжи да останется», в значительной же степени социал-фрейдистское вытеснение вины в национальное бессознательное. Оно создает тот зеркальный эффект, на котором построены фильмы «холодной войны»: генетический код системы воспроизводит собственные структуры на материале «образа врага».

«Встреча на Эльбе» творца «советского Голливуда» Г. Александрова, где дистиллированный стиль соцреализма испытывает сильное давление реалий (как и немецкий первенец «Убийцы среди нас») передает одну особенность момента: появление нового, военного поколения, сформировавшегося на фронте, в условиях относительной самостоятельности. Театральный актер В. Давыдов при всей идеализации воспроизвел тип интеллигентного фронтового лейтенанта достаточно точно. Наступающий послевоенный террор в значительной степени и был превентивным по отношению к «поколению победителей» (едва ли надо упоминать знаменитый сталинский приказ № 260 — за спиной боевого офицера всегда стояли если не «заградотряды», то СМЕРШ).

Сюжетный комплекс, сочиненный братьями Тур и Л. Шейниным (верным помощником Вышинского) про такого же лейтенанта — «простого» американца, по наивности и верности союзническому долгу задержавшего собственную разведчицу из ЦРУ, — мог вполне быть отечественным анекдотом, дидактически перенесенным в стан врага. Во всяком случае, уровень зависимости боевого офицера от собственных спецслужб без всякого сомнения зеркально отражает отношения в Советской

Армии, оказавшейся за границей, скорее, чем в американской (конкретный пример — судьба Льва Копелева).

Если во «Встрече на Эльбе» это лишь фрагмент структуры, то «Заговор обреченных» Н. Вирты и М. Калатозова как целое демонстрировал механику той серии государственных переворотов, от коалиционных социалистических правительств в послевоенной Восточной Европе к партийной и единоличной диктатуре, которую на нашей памяти осуществлял Сталин.

По своему месту в советском кино «Заговор обреченных» наследует «Великому гражданину» (1938—1939) Ф. Эрмлера: там была цель «фундировать» внутренние процессы врагов народа 30-х годов, здесь — такие же процессы в странах Восточной Европы («сателлитах», как их называли на Западе).

Как и картина Эрмлера, это был фильм, талантливо построенный большим режиссером, на глубинном и сложном внутрикадровом монтаже, с первоклассным актерским составом.

Если нужно основание для возможной версии, что убийство Кирова было подготовленной провокацией, то существование «Великого гражданина» (подобно гамлетовской «мышеловке») дает для нее повод: это огромная кинооговорка по Фрейду.

«Заговор обреченных» нечто большее. В нем достаточно подробно и достоверно показана трансплантация внутреннего, уже обработанного практикой механизма заговора, перенесенного в европейскую страну: организация голода, подстрекательство, раскулачивание зажиточного крестьянина, обвинение оппозиционных партий в заговоре, разгон парламента, установление диктатуры, клятва Сталину, а в перспективе — реальный суд над Сланским, казнь Имре Надя и прочее.

Понадобилось более тридцати лет, чтобы преимущества плана Маршалла, успешно торпедированного не только в фильме, но и в жизни, стали очевидны. Восточная Европа вернулась на круги своя, и то, что казалось самой «прогрессивной интеллигенции» глупым театрализованным фарсом в духе соцреализма, оказалось зеркально достоверной моделью.

Ведь для современников главной сенсацией «Заговора обреченных» было появление на экране эмигранта Вертинского, и публика ходила на актеров, костюмы, интерьеры, не улавливая ни степени грозной достоверности, ни социал-фрейдистского комплекса родного кино.

Нынче фильм мог бы послужить в качестве модели не только киноведам, но и историкам.

Даже такой выморочный последыш «холодной войны», как «Серебристая пыль» А. Роома с «развесистой клюквой» американской натуры, снятой в Ялте, тем не менее несет в себе существенную информацию о времени.

Когда-то, просматривая для «Обыкновенного фашизма» нацистские фильмы, мы с Ю. Ханютиным приняли рабочий термин: если это и не документы времени, то документы эмоций времени.

Именно таким «документом эмоций» может служить «Серебристая пыль». То, что мы знаем теперь об отношениях в верхних эшелонах власти, грубее и страшнее вымышленных свар «акул капитализма». Но атмосфера взаимной подозрительности, хамства, цинизма, страха, сообщничества и разобщенности, окрасившая последние годы сталинизма и полностью вытесненная из отечественной «темы», могла реализоваться лишь в конструкции «образа врага». Возможность говорить без обиняков об опытах на человеке, провоцировать беспорядки и аресты, шантажировать друг друга была реальным следствием тоталитарных режимов, истощением культурного и морального пласта, природных ресурсов человека.

Едва ли авторы фильма сознательно вытесняли собственный «моральный климат» в вымышленную Америку. Скорее всего — старались выполнить социальный заказ, но вытесненное возвращалось в «образе врага».

Впрочем, отношения художника и режима в тоталитарную эпоху — отдельная тема для большой и серьезной работы. Она коснулась бы фундаментальных свойств человека.

Эти заметки не претендуют ни на обзор проблемы в советском и в постсоветском кино, ни на теоретическую глубину. Они основаны на сугубо личном опыте работы над одним — притом монтажным документальным фильмом. Зато в этом фильме фотографиям суждено было занять большое место, и быть может, даже в каком-то смысле решить его задачу.

В начале 60-х годов мы с Юрием Ханютиным, часто встречаясь в просмотрных залах Госфильмофонда (он смотрел хронику второй мировой войны, я — немецкие немые filmy) решили сделать картину о фашизме. С одной стороны, война была еще сравнительно недавним общенациональным опытом, с другой — выросло новое поколение, для которого война и фашизм были чем-то вроде древней истории. Но на самом деле меньше всего нас интересовали общеобразовательные задачи. Немецкий фашизм был единственным доступным тогда способом заглянуть в феномен тоталитарного сознания, понять, каким образом оно складывается, как возникает фашизм.

Сейчас этот вопрос меня давно не мучает; день за днем я наблюдаю, как и из чего произрастает «обыкновенный фашизм».

Мы не были кинопрактиками и поэтому смутно представляли себе, как трудно реализовать нашу, казалось бы, простую идею. Мы написали экспозе, выбрали одного из самых знаменитых тогда режиссеров старшего поколения Михаила Ромма и, странным образом, не ошиблись. Режиссер игрового кино, лауреат Сталинских и Государственных премий, учитель целого поколения молодых режиссеров, в том числе Андрея Тарковского, согласился — не без колебаний — на нашу авантюру, считая, что работа займет два-три месяца.

Она заняла два года, потребовала просмотра двух миллионов метров хроники, с трудом уложилась в две серии. Зато картина широко прошла не только на советском, но и на мировом экране, вызвав долгий резонанс. Два десятка лет спустя студенты во Фрейбурге рассказали мне, что «Обыкновенный фашизм» периодически появляется на экранах студенческих кинотеатров, все они его видели, и я была удивлена этому так же, как и они, увидевшие перед собой живого автора. Тем более удивлена, что в СССР картину довольно быстро убрали с экранов. У нас она шла только в одном небольшом ленинградском кинотеатре, причем по собственной инициативе его директора (и шла там постоянно — в течение более чем двадцати лет ей был отведен один ежедневный сеанс в программе, неизменно собирающий зрительскую аудиторию). В последние годы фильм неоднократно показывали по телевидению, и, как свидетельствуют рейтинги, несмотря на дневные часы, его смотрели 30 процентов телезрителей, что нетривиально). А вот книга, сделанная нами тогда же по фильму, не издана до сих пор.

Для целых поколений советских людей, выросших при тоталитарном режиме, эта картина оказалась первым сигналом к самопознанию. Кажется странным, что с падением режима постсоветское кино не создало чего-нибудь типа «Обыкновенного сталинизма». Но сегодня я не удивляюсь и этому. «Остранение» по Шкловскому, V-эффект по Брехту — мощный рычаг всякого искусства, и, может быть, именно чужой материал (а как мы с Ю. Ханютиным мечтали о своем, отечественном!) сделал нас более свободными в обращении с ним. Наверное, о себе проще было размышлять на чужом материале.

Но *tempora mutantur*¹, и сегодня, три десятилетия спустя, надо объяснить, почему я возвращаюсь к этому, как говорится, «этапному» фильму.

Задумывая фильм как некое генеральное очуждение, мы, разумеется, понимали, что несколько часов (фильм впоследствии составил что-то около четырех часов — две серии) сплошной хроники смотреть будет трудно. По этой причине — и еще потому, что немое немецкое кино 20-х давало про-

¹ Времена меняются (лат.).

екцию коллективного бессознательного (см. «От Калигари до Гитлера» З. Кракауэра), — первоначальный замысел сценария опирается на монтаж хроники со старыми немymi фильмами. Инфернальные видения насилия — вампир Носферату, ужасный доктор Мабузе, не говоря уже о докторе Калигари, — и парадная хроника «Третьего рейха» должны были не только объяснять, но и «остранять» друг друга в том числе и зрительно.

Нашим первым совместным разочарованием в работе над фильмом был категорический отказ М. Ромма от игрового материала. «...Меня стало просто корчить от этих картин. Мимика, грим, декорации — все разоблачало фальшивое и старомодное искусство. Драматическое казалось смешным. Я не смог относиться к этому серьезно.

Я пережил жестокое разочарование... Вероятно, еще тяжелее на душе было у Туровской и Ханютина: они не были согласны со мной, а это совсем уж горько», — писал позднее М. Ромм в своей статье о работе над фильмом.

Мы настолько не были согласны, что впоследствии — на Болгарском телевидении — смонтировали сами несколько серий о звездах американского кино, одна из которых строилась на довольно забавном перевертыше: «мыльная опера» с Мэри Пикфорд в роли прачки служила отражением «реальности», а хроника жизни Пикфорд-звезды — отражением вымысла, Американской мечты. Мне вообще кажется, что портрет времени без экранных мифов неполон.

Но как режиссер М. Ромм лучше нас понимал, что без остранивающего материала выстроить фильм нельзя. И он очень широко сумел воспользоваться такого рода материалом. Детские рисунки, статуэтка древнего мыслителя, наскальные изображения пещеры Альтамира, съемки скрытой камерой в детских садах, возле дверей московских вузов, у метро, уцелевший обрывок любительской пленки Варшавского гетто с пятнами разложившейся эмульсии, съемки в музее Освенцима — в картину было вовлечено необычно многое. Но, естественно, едва ли не главным нашим подспорьем в процессе работы стали фотографии. «К этому времени мы решили широко пользоваться фотоматериалом, опираться на него наравне

¹ Ромм М. Избранные произведения в 3-х томах, т. 2. М., 1981. С. 301.

с киноплёнкой, — писал М. Ромм. — Мы убедились, что фотография на экране приобретает особую выразительность, она кинематографична, как кинокадр. Иногда она выразительнее любого кадра. Выхваченность мгновения, его остановленность даёт ей особую силу, — она будит мысль и заставляет работать воображение»¹.

Если вспомнить знаменитое эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», то можно представить себе, что фотография (равно, впрочем, как и киноплёнка) отличается от произведений традиционного искусства отсутствием ауры: то, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры. Между тем со временем оказывается, что самые что ни на есть репродуцируемые фотографии и кино способны к «выращиванию» собственной ауры.

Я не буду здесь аргументировать это подробно, процитирую лишь давнюю свою статью «В эпоху технической воспроизводимости...»: «...если потребность ауры принадлежит сфере восприятия, то, по-видимому, возможность «выращивания» ауры заложена... и внутри самого произведения технического искусства. И дело не только в том, что с течением времени утрачивается серия: исчезают дубликаты фотографий, теряются негативы... превращаясь, в свою очередь, в раритеты, в уникалы. Дело в самом понятии подлинности, в дефиниции ауры, данной Беньямином: «Здесь» и «Сейчас» оригинала составляют понятие его подлинности...»...

В фотографии или киноплёнке, особенно бурно обнаруживающих в наши дни тенденцию обзаводиться аурой, это есть сочетание неповторимости самого схваченного момента времени («сейчас» предмета изображения) и уровня технических средств («сейчас» качества изображения).

Иными словами, если в произведении искусства, изначально основанного на репродуцируемости, ослаблен момент подлинности самого оттиска, то зато резко возрастает момент подлинности изображаемого...

...Судьба какой-нибудь фотографии, семейного или официального альбома, киноплёнки или диска может оказаться причудливой истории иной картины, спокойно провисевшей

¹ Там же. С. 310.

большую часть своей биографии в музее. («Подлинность вещи есть совокупность всего...»).

Я думаю, М. Ромм не захотел воспользоваться старыми игровыми лентами как раз потому, что, как Б. Балаш в 40-х годах, не почувствовал их ауры. Но именно поэтому он такое внимание уделил фотографии, очень остро ощущая как ауратичность ее «сейчас» («выхваченность мгновения»), так и ее судьбы. Недаром в своей статье он подробно (быть может, отчасти апокрифически) описывает приключения кожаного мешка с фотографиями, сделанными личным фотографом Гитлера Гофманом, историю альбома Штроопа и так называемого «Чешского альбома», не говоря уже об «открытии», сделанном в музее Освенцима, коридор которого оклеен маленькими полицейскими фотографиями узников.

Это и есть аура, которая в полной мере была реализована в фильме, составив существенную часть его воздействия.

Невозможно рассказать об использовании фотоизображений в «Обыкновенном фашизме» в полном объеме, выделю лишь основные приемы их превращения в часть фильма.

Единичное фото

В монтажном фильме в большей степени, чем в игровом, очень многое зависит от случайности. Я очень хорошо помню очередную день, когда в нашем постоянном просмотровом зале на «Мосфильме» случайно было найдено начало фильма.

На наши рутинные ежедневные просмотры Ромм не ходил. Это естественно. Если бы он, как группа, просмотрел два миллиона метров пленки, он не мог бы монтировать. Мы отобрали примерно шестьдесят тысяч метров — тоже немало, — которые показывали ему, и из них он смонтировал ленту в три с половиной тысячи метров.

В этот день вместо обычной порции хроники шел материал, снятый скрытой камерой на московских улицах: кадры с изображением матери и ребенка. Как вдруг Л. Инденбом, второй режиссер фильма, фигура примечательная хотя бы тем, что он был постоянным вторым режиссером у С. Эйзен-

штейна, сказал: «Стоп, давайте еще раз посмотрим этот кадр. Мне кажется, я где-то видел фотографию расстрела матери с ребенком точно в такой же мизансцене». Инденбом не ошибся — у него была профессиональная зрительная память, — фотография была с трудом отыскана, и умозрительная идея перехода от незатейливых кадров современности к фашизму стала кинематографической реальностью.

Вот как описывает начало фильма М. Ромм: «В зале темнеет, на экране надпись «Обыкновенный фашизм», глухой звук барабана и перечень хранилищ и музеев. Зритель ждет мрачного, тревожного или страшного зрелища, но вместо этого первый же кадр вызывает неожиданную улыбку: «Веселый кот». Идут детские рисунки, дети. Затем — студенты... они просты до предела, иногда забавны. За студентами кавалеры, ждущие своих девушек. Это вызывает смех. За кавалерами — любящие пары, женщины поправляют мужчинам галстуки. И опять смех. Затем фраза о матерях, о детях и наиболее смешные рисунки: «Моя мама самая красивая». Громкий смех в зале. Он еще звучит, когда на экране проходят два кадра: берлинский малыш и московский малыш. И тут же выстрел. Мать с ребенком, эсэсовец стреляет ей в спину. В зале мертвая тишина, так тихо, что не слышно дыхания».

На самом деле шоковый эффект эпизода построен на двух послышках. Точном совпадении мизансцены соседних кадров: мать, переходя улицу, прижимает к себе ребенка — мать прижимает к себе ребенка под пулей; и, главное, на переходе с движущегося кинокадра на неподвижную фотографию. Фотография отличается не только «выхваченностью мгновения», но и его как бы растянутой длительностью, и еще фактурой. На фоне детских рисунков и улыбки, «дневной» хроники она темная, видно, что пожухлая, не слишком внятная. Внятны только «жест», как сказал бы Брехт. Станным образом на фоне вполне документальных, снятых скрытой камерой, кадров она оставляет ощущение документального удара.

Опять-таки не буду подробно артикулировать понятие «документальности» как одного из устойчивых образных мотивов в художественной культуре XX века, сошлюсь на собственную книжку «Брехт и кино», где документальность рассматривается как новое эстетическое качество, возникшее с новыми техническими средствами информации (фотогра-

фия, печать, радио, кино, телевидение), способным передавать действительность в непретворенном виде, но не тождественно ей: «Употребляя понятие «документальный», мы имеем в виду не столько степень тождественности изображения действительности, сколько степень доверия, ощущения достоверности, возникающего у зрителя в процессе восприятия. При этом знаком достоверности, документальности становится как раз неполнота, отступление от тождества».

Как ни странно могло бы показаться, но ощущение документальности старой фотографии удостоверяется в данном случае двойной редукцией тождества: ее неподвижностью и ее техническим несовершенством. Далее в фильме идет еще пара сопоставлений текущей хроники и старых фотографий, основанных на том же сходстве мизансцены, потом Гитлер. Но резкий поворот от современности к теме «обыкновенного фашизма» на самом деле осуществлен через психологический удар первого фото.

Фотография как историческое свидетельство

В определении ауры В. Бенямином существенное место занимает история вещи: «Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности». М. Ромм меньше всего думал, а вернее всего, ничего не знал об ауре, но инстинкт художника сильней любой теории. Отбирая материал, а потом используя его в фильме, он следовал простому соображению: то, что поражало его (или нас), поразит и зрителя. Поэтому, заполняя пустоты хроники сохранившимися фотографиями или блоками фотографий, он — вполне по Бенямину — ссылался на их *происхождение и материальную ценность*, понимая, что именно это — а не только содержание самих кадров — составит истинную сумму их *исторического свидетельства*.

В фильме несколько таких массивных блоков фотоматериала, и большей частью они касаются той — скрытой — стороны нацистской практики, которая была спрятана за опероподобным фасадом парадов, факельных шествий, «зимней помощи», солдатского быта и прочих фирменных сюжетов официальных

операторов. Они относятся главным образом к массовому — и не массовому, штучному — уничтожению людей.

Один из таких блоков — альбом Штроопа о депортации варшавских евреев. Вот как увидел его Ромм в польском министерстве юстиции: «Это добротный, тяжелый альбом в кожаном переплете. Великолепно сработанные фото. Текст напечатан на отборной бумаге. Альбом готовился в подарок Гиммлеру в связи с его предстоящим визитом в Варшаву. Но визит был отменен. Фотографии вошли в нашу картину в главу «Великая национальная идея в действии».

На самом деле в картину вошли не фотографии, а именно «альбом Штроопа» как целое. Можно оценить его солидность, фактуру кожаного переплета, «подарочное» качество фотографий. Так же, как в фотографии расстрела, подлинность на этот раз удостоверяется добротностью. Ранящий парадокс добротности этих фотографий в том, что людей — стариков, детей — гонят, как скот. Камера словно листает альбом, иногда что-то выкрупняя. Например, прелестное лицо мальчика: может быть, это был бы будущий музыкант или математик.

Редукция документальности фотографии — ее неподвижность — опять-таки документальность усиливает. На этот раз за счет накопления количества. Дискретность фотографии читается как предъявление улики: одна, другая, третья. В конце — массивная печать и щегольская подпись: *Штрооп*.

Предъявлены не картины депортации, а альбом, как вещь, как одна большая, физически тяжелая улика.

Другой блок: любительские фотографии казней, сделанные палачами для себя, для личного пользования. Они найдены во внутренних карманах эсэсовцев, вместе с фотографиями жен и детей.

Камера показывает веселого, улыбающегося офицера на фоне деревни. Но движение объектива — и в кадре возникают двое повешенных, на фоне которых позирует офицер. Или — отрубание головы: момент, когда она еще не вполне отделилась от тела.

Здесь существенно как раз ощущение любительских снимков: кадры выбраны, но построены шатко, постановка света любительская, фотографии некачественные — такие «домашние», потерянные снимки. Ужасно, что они принадлежат не одному какому-то садисту, а разным, на вид нормальным, людям.

Впрочем, и люди эти, позировавшие рядом с жертвами, в свою очередь стали жертвами, ведь фотографии изъяты из нагрудных карманов убитых.

Здесь каждая фотография разыграна как отдельный микросюжет, рассмотрена подробно, а кратность сюжетов выглядит как серия монологов.

Такие блоки часто заменяли нам хронику.

«Статистический эффект»

«Воспитанный в убеждении, что монтаж это непрерывное развитие (мысли, действия, чувства), я считал, что каждый следующий кадр должен непременно сообщать что-то новое, продвигать что-то дальше, — писал Ромм. — Казалось, однако, что иногда повторение приводит к изменению качества... Почти два года мы старательно выискивали и отбирали все, что выходило из ряда, все странное, в чем-то непохожее или чрезмерное, удивительное. Это было нашим рабочим принципом. Но приходилось, конечно, брать и самый обычный материал — без него не обойдешься. Однако, по мере накопления этого тривиального материала, стало обнаруживаться странное его свойство: чем больше его собиралось, тем неожиданно интереснее он делался».

Это фундаментальное свойство документального материала. Но, начиная фильм, мы о нем ничего не знали и так же, как свойства бенъяминовской ауры, узнавали о нем на опыте, спотыкаясь об него. Чтобы каким-то образом рассортировать накапливающиеся тысячи и тысячи метров пленки, мы складывали ее по темам: Гитлер к Гитлеру, парады к парадам, похоронные процессии к похоронным процессиям... Из этой тематической сортировки возникали блоки, эти блоки потом оказались строительными кирпичами фильма.

В те же годы мой муж Борис Медведев, готовя книгу обо всей массе монтажных антифашистских лент (а их в то время в мире было много), и, в частности, наблюдая процесс нашей работы, сформулировал эту закономерность монтажного кино: «Если двойная экспозиция, параллельный монтаж свойственны в такой же мере и игровому кино, то примененный здесь Франком Капра (речь идет о ленте «Разделяй и властвуй» из серии «Почему мы воюем» — М. Т.) прием накопления

и сопоставления однородного материала — специфическая особенность историко-документальных фильмов. [...]

Надо сказать, что эффект остранения хроники в значительной степени основан на ее статистическом эффекте. Демонстрируя стереотипы, вырабатываемые для хроники разными кинематографиями, они, собственно, и служат основой «статистического эффекта».

Но оказалось, что иногда именно «статистический эффект» служит созданию в фильме пуантов странного, удивительного и даже уникального, смешного (а надо сказать, что смешное мы коллекционировали с особым тщанием).

Так, однажды, просматривая сюжет со скучным названием «Необходимость моторизации», мы наткнулись на духоподъемный кадр, где Гитлер показательно начинает вскопку под автобан. Впоследствии нам попался такой же кадр Геринга (по-видимому, это была целая кампания «копания»). Но когда разыскали соответственный кадр какого-то безымянного, провинциального фюрера, то Ромм смонтировал их всех вместе, и эта секвенция всегда вызывала гомерический хохот в любой аудитории.

Разбирая архив Гофмана, Ромм нашел целый ряд фотографий — одиночных и групповых, где, позируя перед камерой, фюрер, а так же все его присные, вместо того чтобы скрещивать руки на груди, подобно Наполеону, скрещивали их почему-то на причинном месте. Количественное накопление — от позирующего Гитлера до большого группового портрета вождей, прикрывающих руками ширинку, — стало одним из самых комедийных и символических элементов фильма.

Можно назвать это «комплексом кастрации», но принципиальной разницы между ними и фрагментами хроники копающих фюреров, в данном случае, пожалуй, и не было. Нерушимо было торжественное выражение физиономий — ведь первые лица партии позировали перед аппаратом. Но, как бы отделяясь от общего течения фильма, эти фото застревают в памяти.

Тот же архив Гофмана дал материал для другой замечательно забавной фотографической сюиты: Гитлер учился произносить речи.

(Ораторствующего фюрера в фильме много, а маленькую немую речь Муссолини мы вообще вставили в картину не

монтируя, потому что это оказалось на уровне хорошей клоунской работы).

Но дискретность тщательных — открыточного типа — фотографий опять-таки принесла неожиданный выигрыш в комизме. Гитлеровский пафос как бы разложен в них на элементы, лицо показано «аналитически», zerlegt — как сказал бы Брехт. И более сильного эффекта достичь было бы невозможно и нарочно. Между тем Ромм только собрал эту фотографическую сюиту воедино, воспользовавшись «статистическим эффектом».

Фотография + текст

К сожалению, я не имею возможности пересказать историю кожаного мешка с продукцией гитлеровского лейб-фотографа Гофмана, который волею судеб очутился в 1945 году на «Мосфильме», тем более что за стопроцентную достоверность ее поручиться нельзя. Мешок уцелел благодаря историческому чувству неизвестного советского офицера и такому же чутью неизвестного же летчика, по легенде доставившего его в то единственное место, где его согласились взять на хранение, — на «Мосфильм». «Я рассказал историю фотографий не потому, что это занимательный эпизод [...], а потому, что альбом Гофмана — это образцовый случай режиссерского везения, — пишет Ромм. — Ровно двадцать лет лежали эти фотографии на «Мосфильме», в пятидесяти шагах от монтажного цеха, но понадобились они только нам. И как понадобились! Как будто Гофман работал специально для нас».

Так или иначе, но это уникальное собрание фотографий дало возможность как минимум наполовину сложить вовсе не традиционную для монтажных антифашистских фильмов легкомысленную главу, которую я не стала бы называть «сатирической», как это вроде бы просится, а, скорее, назвала бы иронической — она сделана с весельем и отвагой. Фотографии в ней разнообразны, уникальны, смешны — каждая в отдельности и все вместе. Кое-какие из них мы с Юрой Ханютиным привезли из Германии, куда были посланы М. Роммом, главным образом чтобы разыскать детские рисунки времен фашизма.

«...Роль корректива принадлежит уникальным, контрастным кадрам. Непохожесть, отклонение от статистического

эффекта становится здесь (речь идет о монтажном фильме. — М. Т.) не только фактом, но и эстетическим качеством».

Заслуга Ромма как раз в том, что он сумел из уникальности кадров создать новое эстетическое качество, в них изначально не заложенное и не предполагавшееся — с упором на смеховое начало. Он сделал это с помощью не только монтажа, но и самого типа, и характера текста.

В этой главе фотографии не затыкают дыры, не заменяют собой хронику, они выступают в своем привычном, житейском качестве фотографий из домашнего альбома, сделанных на память, для себя. При этом Ромм не воспользовался тем, что уже прошло по экранам, — «семейными» фото Евы Браун и пр. Он отобрал домашние неофициальные фото фюрера: интимную сторону фюрерского сознания.

Здесь надо сказать несколько слов о принципе монтажа фильма и его текстового сопровождения — они резко отличали картину от других монтажных лент.

Однажды Ромм сделал такой эксперимент: он собрал нас в просмотровом зале и показал одну из известных антифашистских лент — «Майн Кампф» Эрвина Лейзера — без фонограммы. Ровно через пять минут мы перестали в ней ориентироваться: она распалась на бессвязные кадры — фильм был сложен по логике текста.

Как уже говорилось, Ромм складывал фильм совершенно иначе. Сначала эмпирически — сортировка материала по темам, — потом сознательно, он стал «собирать эпизоды по принципу монтажа немых художественных картин». Короче, воспользовавшись знаменитой формулой С. Эйзенштейна: «монтаж аттракционов». Поэтому материал можно было смотреть без текста, и Ромм охотно показывал его всем подвернувшимся под руку, проверяя эффект и сопровождая короткими пояснениями. «Монтаж аттракционов», вероятно, и собрал фильму огромную даже для игрового фильма зрительскую аудиторию — только за первый год в СССР 40 миллионов, — к чему Ромм и стремился (мы-то с Юрой мечтали об «интеллектуальном» кино).

Вопрос о тексте, между тем, оставался открытым почти до самого конца. Было много вариантов: актер, диктор, диалог, узник концлагеря. Был даже проект пригласить знаменитого немецкого певца Эрнста Буша, для чего Ромм послал нас к нему. Тот принял нас гостеприимно, играл и пел нам, познакомил

с семьей, но от участия отказался, сказав, что к русской картине нужен русский же текст — иная точка зрения, в чем был прав. В конце концов общими усилиями было решено, что текст должен произносить сам Ромм: в основу легли его пояснения. Это решило фильм: из «монтажа аттракционов» он стал личным опытом, давая зрителям возможность для идентификации.

На записи, дойдя до главы о Гитлере, Ромм «озвучил» ее от первого лица, как бы самого Гитлера. Глава получила название «О себе»: «интимные» кадры стали интимны дважды и в квадрате комичны: «Моя фуражка в фас» — «Моя фуражка в профиль»; «Я на фоне гор» — «Я на фоне моря»; «Я и девочка» — «Я и белочка». «Я выглядываю из-под мышки Зигфрида. Лучше бы наоборот». Как ни странно, именно тавтологичность текста по отношению к изображению увеличивала комизм в геометрической прогрессии. Иногда Ромм в пояснениях обращал внимание на латентное содержание фотографии. Например, в одном из фото «Подарки Гитлеру» (для советского зрителя однозначно рифмующихся с такими же подарками Сталину) он обратил внимание, что на заднем плане гигантского торта охрана обыскивает поваров: «Поваров на всякий случай обыскали». Это неизменно вызывало взрыв хохота.

Ромм научил нас тому, что даже отчетливая и простая фотография на экране прочитывается зрителем лишь частично, он не видит того, что видит, и текст — даже тавтологичный — часто создает необходимое третье измерение.

Разумеется, это лишь один из возможных вариантов работы с текстом, наиболее парадоксальный. Более парадоксальный, чем контрапункт.

Ромм пользовался, разумеется, и контрапунктом, и любыми другими вариантами текста. Я приведу лишь один пример. В главе, где серия фотографий, нелегально снятых одним из эсэсовцев (лагеря снимать запрещалось), показывает путь следования депортированных в газовые камеры — фото замещали нам недостающую пленку и были сняты с движения, как кино. — Ромм на мгновение приостанавливает кадр насильно раздетой молодой женщины, стыдливо прикрывающей свою наготу, и говорит: «Святая XX столетия». И тогда становится видно, что фотография странным образом напоминает композиции классической живописи, и это фото, и этот текст-«подпись» как бы вырывают ее из течения документального фильма и делают одним из символов эпохи.

До сих пор речь шла об использовании фото как фото, в их, так сказать, оригинальном виде, с обыгрыванием их источника, качества, фактуры, массовидности или уникальности, их дискретности, их содержания и композиции с естественными для кино наездами, укрупнениями, фрагментированием или панорамой. Само фото оставалось при этом чем-то целостным; камера рассматривала его, но не вторгалась в него, не разрушала.

Был один случай в фильме, когда этот — распространенный в кино принцип — был нарушен. Произошло это почти случайно — при очередной вспышке таланта М. Ромма.

«В последний день съемки (в Освенциме. — М. Т.) [...] я — в который уже раз — прошел по коридору барака. Весь коридор был сплошь оклеен множеством маленьких фотографических карточек. Каждое лицо в трех ракурсах: фас, профиль, три четверти. Это были казенные полицейские снимки узников Освенцима. [...] Под каждой фотографией — лагерный номер. Чтобы разглядеть его, нужно подойти вплотную. Я подошел совсем близко и вдруг увидел над номером глаза женщины — меня поразили этот взгляд. [...] Я посмотрел на фотографию рядом — это был мужчина — и опять меня поразили взгляд. [...] Выше и ниже, справа и слева — всюду эти маленькие фото и глаза. Лица были разные и глядели по-разному. [...] Но во всех лицах, во всех глазах была смерть. Она объединяла всех. Этим оклеен коридор музея. [...]

Посмотреть десятки тысяч фотографий было уже невозможно: у нас оставался только час до отъезда. Близко вглядываясь в лица, я отмечал номера, можно было взять любые: одна печать лежала на всех.

Фотографии были пересняты и переведены на пленку. Я решил снимать их медленными наездами до самых глаз: именно так я впервые увидел эти глаза, когда подошел вплотную, чтобы разглядеть номер».

Так увидели их мы, когда в один из дней Ромм посадил нас в зал и сказал: «Я сделал один эксперимент. Материал только что пришел с трюк-машины. Смотрите». Мы долго не могли опомниться и разошлись на цыпочках. Мы заглянули туда, куда заглядывать заказано: в душу.

Фотоувеличение столь простой и столь распространенный прием, в том числе при использовании фотографии в кино, что смешно на нем останавливаться. Но Антониони недаром назвал свой знаменитый фильм *Blow up*. Речь не о приеме, но о свойствах самой фотографии, технического воспроизведения жизни с помощью «аппаратов», как величал их Брехт. Это техническое воспроизведение имеет одну особенность: оно почти никогда не исчерпывается задачей, которую ставил себе «человек с аппаратом», и чем менее задача эта художественна, чем менее организован кадр, тем больше в нем удельный вес того, что выше я уже обозначила как латентное содержание.

Разумеется, в маленьком полицейском снимке, стопроцентно функциональном и максимально редуцированном, латентное содержание как бы сведено к минимуму. И понадобилось озарение Ромма, чтобы это содержание увидеть и угадать его эффект.

Фильм Антониони именно об этом — о латентном содержании кадра. И жизни.

Технический, казалось бы, прием макроувеличения в иных случаях обладает взрывной силой. В течение работы над фильмом, я помню, сделан был, среди прочего, такой эксперимент: одну часть подготовили для широкоформатного экрана. Зал на «Мосфильме» небольшой, и широкоформатный экран практически стоял на полу. Когда мы просматривали эту часть, было ощущение — как в фантастическом рассказе Бредбери «Вельд», — что штурмовики маршируют прямо на нас, находятся в том же пространстве. Наверное, такое чувство испытали первые зрители «Прибытия поезда» Люмьера.

В случае маленьких полицейских фотографий (как и в знаменитом фильме Антониони «*Blow up*») количественный фактор — фотоувеличение — стал качественным. Взрыв произошел как бы на молекулярном уровне, сами фотографии были разрушены, и эмоциональная энергия, высвобожденная им, была огромна.

Безусловно, в фильме Ромм использовал материал по всем правилам ауры. Был назван источник. Были показаны полицейские фото в оригинале: фас, профиль, три четверти. При медленном наезде камеры можно было рассмотреть лица: женские, мужские, молодые, старые. И только потом все это уходило, исчезало, оставляя в кадре только глаза. Латентное содержание, о котором не догадывался тюремный фотограф. Сгусток внутреннего мира. Чистую эмоцию. Смерть.

«Глаза Освенцима стали, быть может, сильнейшим эпизодом фильма. Они вошли в главу «Обыкновенный фашизм», они стали и финалом картины».

Киноплёнка и фотография родственны и противоположны. Я рассказала лишь об одном случае работы с фотографией на экране. Их, видимо, множество. Когда-то нам с Юрой Ханютиным хотелось начать там, где мы с Роммом остановились: изучить и использовать возможности латентного содержания кадра, потенции фактуры, зерна, деформации.

Но все это осталось в области наших мечтаний и в работе других кинематографистов.

Михаил Ромм, или Тридцать лет спустя...

Предисловие к предисловию, к предисловию...

...В конце 60-х годов, по следам фильма «Обыкновенный фашизм», мы с Роммом и Ю. Ханютиным сделали книгу того же названия. Она была снята с производства на стадии макета. С тех пор мы с Наташей Ромм не раз пытались ее реанимировать — ни М. Ромма, ни Ю. Ханютина уже не было в живых. Все были «за», но каждый раз это почему-либо не удавалось, и каждый раз мне приходилось писать предисловие к книге. Сначала оно называлось «10 лет спустя», потом «Двадцать», потом «Тридцать».

Настоящий текст представляет собой геологические отложения наших попыток издать раскадровку фильма + статьи, которые (попытки) казались нам с Н. Ромм нашей обязанностью по отношению к тем, кого нет. Вот уже и Наташи Ромм нет на свете...

2. XI 1998 г.

От автора

Фильм «Обыкновенный фашизм» начал делаться, когда это понятие было проклято на планете. Еще рубцы войны — второй мировой, кровавой и страшной, — несла каждая семья. Еще уцелевшие участники не думали о себе как о «ветеранах» — они были производительной частью общества. Еще пепел сожженных стучал в сердце. Еще над Бабьим Яром памятника не было. Еще поколение родившихся после памятного 9 Мая только вступало в жизнь.

Уже прохладная хрущевская «оттепель» шла на убыль, но собственное наше прошлое, выступившее из небытия зон, перестало быть неприкасаемым. Антифашистская риторика была частью официоза, но уже сходство двух тоталитарных режимов проступало сквозь обоюдную «фигуру умолчания» правящих «верхов» и задумавшихся «низов». Оттого эта книга задержалась

на четверть века — казалось бы, инкубационный период достаточный, чтобы стать из актуальной — мемориальной. Увы...

Когда издательству «Искусство» приказано было вынуть ее из производственного процесса, даже Кассандре не привиделось бы, что «фашизм vulgaris» со всеми его атрибутами из Музея восковых фигур может объявиться в России, умытой кровью отцов и дедов. В том географическом пространстве, которое еще в тюрьме Ландсберг начинающий автор Mein Kampf отвел под «колонию» — причем строгого режима.

Разумеется, доморощенным зигфридам можно напомнить, что Drang nach Osten не был военной ошибкой — он был одним из столпов идеологии. Если всемирному еврею была предназначена пугающая роль дьявола, то «славянскому элементу» уготована презрительная роль рабов.

Но в наследники часто рвутся те, кого прежде не пускали на порог, — может быть, из комплекса неполноценности. Впрочем, доводы разума еще никого ни в чем не убедили.

Разумеется, задним числом виднее, что самая высокопарная утопия — детище интересов. Сам Гитлер не родился юдофобом, а стал им по расчету. В его книге есть на эту тему целая секвенция «Как из расслабленного гражданина мира я стал идейным антисемитом». Для будущей борьбы «до основания, а затем» нужен был образ врага, и он его вычислил. Точно так же, иного жизненного пространства для арийцев, кроме как от Эльбы до Урала, в разделенном колониальном мире он не нашел, поэтому населил его «унтерменшами».

Но доводы истории едва ли сильнее доводов разума.

Начиная наш фильм в мире еще биполярном, мы в свою очередь были движимы иллюзией, будто попытка ответить на вопрос, как человек обыкновенный становится сожителем, если не соучастником, национал-социализма, — один из способов выработки антитоталитарной вакцины.

Частный человек, в кадр никак не давался. Еще не было тележурналистов с их камерами. Поэтому страхи и фрустрации, сделавшие его в кризисную минуту истории электоратом NSDAP, отразились разве что в inferнальных сюжетах немого кино, оставшихся в наших первоначальных набросках. В кадр попал национал-социализм в действии.

С тех пор мир радикально изменился. В разваливающемся постсоциалистическом пространстве «образ врага» стал как ни-

когда насущен — не принимать же вину на себя. Понятно, что враг — это всегда «чужой», особенно если он свой в доску: тот же серб, но называющийся мусульманином, тот же «крутой», но из соседней банды. Для образа врага годится любой конфликт: расовый, этнический, конфессиональный, имущественный, территориальный, идеологический — дело, в конце концов, не в нем, а в процессах за спиной других процессов, по слову Брехта. Оживились и старые призраки, до поры закамуфлированные под «дружбу народов»: армяно-турецкая вражда или чечено-казацкое противостояние. Славянский бастард национал-социализма, разумеется, избрал антисемитизм.

На самом деле «зубы дракона» были посеяны еще Сталиным. Когда молодые победители вернулись из Европы, потеряв социалистическую девственность и глотнув хмеля самостоятельности, их надо было вернуть к реальности системы. Дискриминированы были все: крестьяне, оставшиеся в оккупации; красноармейцы, попавшие в плен; семьи пропавших без вести. Но титул «врага» был официально присвоен... театральным критикам под именем «космополитов» — прозрачный эфемеризм еврея, — а после «врачам-убийцам». Победив соперника, кремлевский горец оценил его старое, но грозное оружие, которое уже в силу срока давности кажется заговоренным.

Сегодняшний антисемитизм русского фашизма — самый парадоксальный из призраков. Статистически достаточного еврея в России просто нет — он уехал; в обыденном сознании его заменило некое совокупное «лицо кавказской национальности». Тем более актуализировались поддельные «Протоколы сионских мудрецов» и прочая псевдоклассика. Можно, конечно, пересказывать историю фальсификации — она известна, но мифам верят не потому, что они правдивы, а оттого, что они удобны. Их выдвывают во времена кризисов и во времена кризисов достают из забвения. Но дело, в конце концов, не в мифах самих по себе — дело в том, какие из них — в согласии с отмененным марксизмом, — овладев массами, станут материальной силой.

Поэтому если бы сегодня я делала «Обыкновенный фашизм», то вернулась бы к исходному замыслу: кадрам из старых немецких лент. Вот зловещий Калигари с сомнамбулой Чезаре — послушным исполнителем злодейств; доктор Мабузе — гипнотизер, игрок, фальшивомонетчик, подстрекатель,

тайный убийца, любитель и гроза слабого пола. Вот неумиравший вампир Носферату, экспортирующий жажду крови и чуму. А также робкий обыватель, попадающий в лапы шулеров и проституток; девушка из рабочего предместья, продавшаяся и разряженная, как языческий идол, шиберы, прожигающие жизнь среди варварской роскоши ресторанов и игорных домов; очереди неимущих женщин за мясом; и прелестная дочь бедного учителя, которую спасает, предложив руку и сердце, заезжий американец; вот одинокий маньяк-убийца, которого преследуют полиция и организованная банда. И призрак покойного Мабузе, дирижирующий террором на подходе к фашизму (фильм был запрещен Геббельсом). Все стало нашими буднями на улице и на экране ТВ.

Разумеется, история не повторяется. Но формы социальной анемии повторимы. Дело ведь не только в пресловутом Версальском мире. С первой мировой войной в Германии рухнул целый космос представлений и ценностей — пусть изжитых, — сетка параллелей и меридианов с Кайзером, фарфоровой супницей — королевой домашнего очага, — с завтрашним днем, с «буржуазной» моралью, с иерархией униформы от мундира до ливреи. Великая депрессия и инфляция доделали дело дестабилизации. Этот хаос бескоординатного мира отразился в фасетах экрана. «Маленький человек» Г. Фаллады сделался добычей агрессивной идеологии национал-социализма: он голосовал за «сильную руку», а получил тоталитарный режим, новую войну и новое поражение.

Впрочем, сегодня я, пожалуй, и не взялась бы за эту работу: у меня нет вопросов к истории, я знаю ее минуты роковые, как и все мы, на опыте. А ведь казалось — в который раз, — исчезни тоталитарный режим, и за ним откроется царство свободы. Но во многом знании много печали, и кто умножает познание, умножает скорбь.

Кажется, шутник Марк Твен заметил, что опыт ничему не учит: если вы один раз упали с колокольни, то в следующий раз вам это не поможет. Но, может быть, вакцина чужого опыта все же бесполезна? И население, приуставшее от невиданных перемен и неслыханных мятежей, воздержится от колокольни, изображенной на следующих страницах?

Москва, 1994 г.

Михаил Ромм, или двадцать лет спустя

Более пятнадцати лет прошло с того дня, как умер Михаил Ильич Ромм, и больше двадцати пяти с тех пор, как мы с ним вместе сделали эту книгу. Материалы к фильму «Обыкновенный фашизм» представлены в ней по свежим следам, и нет надобности ворошить однажды сделанное. Но вспомнить о человеке, с которым нам посчастливилось вместе работать, наверное, уже пора. Это не биография и не характеристика Ромма — о нем написали и напишут еще историки кино, — а всего лишь кое-что, оставшееся за кадром.

...Мое первое очное, хотя и одностороннее знакомство с Михаилом Ильичем Роммом случилось в минуту для него злую. Шла памятная вторая половина 50-х годов. Только что вышло в прокат смертельно запоздалое и просто малоудачное роммовское «Убийство на улице Данте». Уходили в прошлое времена, когда можно было сочинять и снимать «про границу» доморощенные сюжеты, возвращенные наивными социологическими императивами и павильонным мышлением 30-х годов: на экране шли взаправдашные, почти сегодняшние ленты итальянских и французских режиссеров, и словечко «неореализм» уже витало в разреженном громами и молниями текущих дискуссий, остро пахнущем озоном и чинонепочтанием воздухе того короткого времени, которое назовут «после XX съезда».

В старом Доме кино, еще на улице Воровского, в неуютной накуренной комнатухе шло очередное — животрепещущее тогда — обсуждение киноязыка. Уже не помню, вел ли его Ромм — лауреат Сталинских премий, один из столпов постэizenштейнского сюжетного кино, а для нас в тот момент — еще и представитель того помпезного позднего стиля («Адмирал Ушаков»), который дал течь, но погружался во вчерашний день подобно «Титанику»: сияя золотом наград, все еще уверенный в себе. Во всяком случае, Ромм сидел лицом к нам, и мы, тогдашняя непочтительная молодежь, с любопытством взирали на этого полубога кино.

Как вдруг случилось непредвиденное. Резко отодвинув стул, на середину вышел молодой человек — Алексей Гастев — и в пятнадцать минут, что называется, «раздел» «Убийство на улице Данте» с убийственным сарказмом. Он обнажил

белые нитки сюжета, муляжность героев, наработанную гладкость киноязыка, коммерческое потакание зрителю — все признаки позавчерашнего дня кинематографа, подлежащие штурму.

Сами по себе как «Убийство», так и «Адмирал Ушаков» споров особых не вызывали: и неудача их, и даже причины неудачи были налицо. Но дело шло не только о киноязыке: как в большинстве баталий той поры — о реабилитации исторической реальности. Гастев обозначил те грубые исторические переделки, которыми были помечены, как оспинами «культы личности», не эти последыши эпохи, а знаменитые историко-революционные ленты, принесшие режиссеру славу и признание. Недавнее прошлое Леши Гастева — репрессированного, как тогда выражались, и только что реабилитированного (словечки той поры, эпохи «позднего реабилитанса») — давало ему видимое право на эту беспощадность: сомнению было подвергнуто нечто гораздо большее, чем один незадавшийся фильм одного режиссера.

При этом надо помнить, что узкий круг режиссеров, составлявший тогдашний Олимп (ведь смены составов не происходило уже четверть века), не только был неприкасаем для простых смертных, но жил как бы в другом измерении, где гнев так же, как и любовь, могли исходить только сверху, а Ромм (с двумя «м» в противоположность Абраму Роому с двумя «о») был, по собственному его признанию, одним из сталинских фаворитов.

Иное дело, что и «олимпийский» быт был полон своих опасностей и передряг, но нам это было невдомек.

Честно говоря, малознакомого тогда Ромма по-женски и по-человечески мне было жаль.

...Михаил Ильич сначала пошел пятнами, потом стал красным, как будто у него сейчас случится удар.

Как иногда бывает в театре при видимом затруднении актера, ощущение собственного стыда было для меня почти непереносимо, хотя правота оратора сомнению не подлежала. Как ни странно, именно лучшие качества Ромма-режиссера — его искренность, человечность, юмор, равно как его умение извлекать из актера те же свойства — искренность, достоверность, юмор, — делали историческую недостоверность, ложь особенно заразной: его фильмы любили, им верили.

Сколько еще уйдет дорогого исторического времени до следующей — всенародной, а не частной — возможности заглянуть в собственную историю!

Разумеется, меньше всего я могла предположить в тот вечер, что когда-нибудь буду работать с Роммом, и то, что происходит в этой комнате с какими-то сборными, невесть откуда притащенными стульями, есть отдаленная интродукция чего-то важнейшего в моей собственной жизни.

Но для Ромма это важнейшее уже наступило. Он объяснил обстоятельства «Убийства на улице Данте» (задуман чуть ли не в сорок пятом году), но имел мужество признать не просто самоочевидную неудачу картины, но и общий кризис того кино, которому служил верой и правдой.

Было видно, что разговор для него мучителен. Было видно, что разговор для него насущен. Тяжкая работа мысли была ощутима почти физически. «Я ранен так, что виден мозг», — говорит шекспировский Лир. Молодость бывает жестока, и все же сквозь личную оскорбленность Ромм пытался осмыслить ее правду.

В эту горькую и даже страшную минуту своей столь же удачливой, обласканной признанием, сколь временами и трудной жизни у него хватило ума, таланта и просто человеческого достоинства, чтобы удержаться от обоих крайностей: он не сделал вид, что прошлого не было, но и не предался самолюбивой обиде. Он сумел отнестись критически к собственному пошатнувшемуся в глазах новых поколений авторитету и вникнуть в суть происходящего — в жизни и в кино. Впоследствии он не стеснялся говорить об этом — открыто, но без надрыва. Собственный опыт стал для него предметом критического осмысления. А может быть, и чего-то большего — но об этом ниже.

Следующая картина, сделанная маститым Роммом с молодым тогда сценаристом Д. Храбровицким, «Девять дней одного года», снова поставила его если не во главе, то на острие кинематографических поисков. На это ушло, впрочем, несколько лет.

Фильм остался моментальным снимком исторического мгновения: с его радостной верой в могущество познающего разума, с его надеждой (опять и опять надеждой!), что главное в жизни человечества случится уже завтра; с его готовностью

работать на это завтра до самозабвения и самопожертвования (опять самопожертвования!) и с его иронией к самому себе, к собственным готовностям. А главное, с его счастливым ощущением обновления.

Ромм сменил добротную, как двубортный пиджак, завершенную сюжетность на свободную (по тогдашним меркам), непринужденную (по тогдашним меркам) новизну стиля жизни и кино. Его раскованные герои были воплощением motto того времени: «что-то физики в почете, что-то лирики в загоне...»

Лента не только принесла ему международный приз, но вернула популярность, к которой он привык и которая была его воздухом.

Она ведь была производной не только от популярных фильмов, но и от его врожденного артистизма, какой-то ежеминутной талантливости его существования, прелестной иронии и веселой непосредственности — всего того, что принято называть личным обаянием. Михаил Ильич знал это за собой, но умел относиться с юмором и к собственному обаянию — это делало его неотразимым. Даже издали, вчуже.

...Второй критической минутой моего все еще почти одностороннего знакомства с Михаилом Ильичем была его знаменитая речь об антисемитизме, произнесенная — уже не помню, на каком мероприятии — в помещении Дома актера на улице Горького в 1962 году.

Я немного запоздала к началу заседания после дневного перерыва и вбежала в фойе, когда речь Ромма уже доносилась из большого зала Дома актера через микрофоны. Обычно в фойе фланировали скучающие или плелись самые творческие на любом совещании кулуарные разговоры; но сейчас здесь было пусто, даже пустынно, как на площади, и я прослушала Михаила Ильича, не входя в битком набитый зал.

Еще был памятен размах кампании космополитов конца 40-х годов со зловещим раскрытием литературных псевдонимов, за которым следовали немедленные оргвыводы, и образцовое по расчетливому цинизму «дело врачей». Переполненный, залитый жарким светом зал слушал Ромма в неправдоподобной тишине: говорить об этом было не принято, как в доме повешенного не говорят о веревке. Даже слово «еврей» почти испарилось тогда из устной и письменной речи, оставшись разве что в анкетах. Оно стало своего рода табу (случай, инте-

ресный для социопсихологов, если не для лингвистов) и замесилось эвфемизмом, который вряд ли поймут следующие поколения: «пятый пункт». (Примечание для будущего: пятым пунктом в анкетах как раз и была «национальность»).

Дело шло об антисемитизме бюрократическом, необъявленном, антисемитизме «сверху». И если бы кто-нибудь сказал нам в ту минуту, что не чиновники, не начальники отделов кадров, не рьяные карьеристы и просто обиженные способностями, а иные писатели земли русской возродят идеологию и фразеологию времен «дела Бейлиса», мы едва ли поверили бы, сочли антиутопией.

Позже, умудренная опытом «Обыкновенного фашизма», улавливая прорастание мифологии антисемитизма сквозь скудность быта, ограниченность возможностей, культурную изоляцию, нарушенную экологию, сквозь неравенство, бесправие, «двомыслие» и общественную апатию, сквозь обманутые надежды и духовный вакуум, я могла, конечно, вычислить перспективу: на самом деле «интеллектуальный» антисемитизм измеряет глубину национального или цивилизационного отчаяния.

Но это позже. А тогда Ромм говорил с трибуны о непринятом, и в пустом фойе была отчетливо слышна каждая фраза и тишина зала. Потом обрушился грохот аплодисментов, и Михаила Ильича протащило мимо меня хлынувшим людским потоком. У него был усталый, взволнованный, даже взъерошенный вид: со всех сторон к нему рвались люди. Можно было без труда представить, как студенты выносили актеров после спектакля. Но Ромму явно не хотелось, чтобы «толпа носила его на руках», как мечталось юной Нине Заречной.

После этой речи авторитет Михаила Ильича у советской интеллигенции, без различия национальностей, неизмеримо возрос. Жизнь ему это, впрочем, не облегчило: нарушение неписаного закона, согласно которому национального вопроса как бы и не существовало, прощается не так-то легко.

Личное и близкое знакомство мое с Роммом относится ко времени работы над «Обыкновенным фашизмом», хотя и до этого мы знали друг друга в лицо и здоровались, как большинство людей, причастных к кино.

Тем, что Ромма нам сравнительно легко «отдали» для сомнительного документального предприятия на студии игровых («художественных», как тогда говорили) фильмов, мы бы-

ли отчасти обязаны его знаменитой речи. Какая-то американская фирма срочно искала его для совместной постановки (кажется, «Встреча на далеком меридиане»); начальству это было нежелательно; а собственный его сценарий «Ночь размышлений» не ладился (он рассказывал нам, что это должен быть фильм о человеке, который приезжает «из центра» в глубинку на разбор то ли аварии, то ли производственного конфликта — толком не помню; это побуждает его в ночь перед совещанием переоценить собственное прошлое — сюжет, очевидно, не лишенный мотивов автобиографических).

В этой щекотливой ситуации оставлять без дела режиссера, получившего международную известность, было бы опрометчиво, и проект (хотя сценарию предстояли еще трудности) был утвержден довольно быстро.

Для Ромма, как я понимаю теперь, задним числом (тогда этого еще не знали ни мы, ни он), наше предложение тоже было находкой. Уязвленный в своих главных, исторических фильмах («Убийство на улице Данте» было проходной неудачей), он, сам того не ведая, стремился вернуться к проблеме тоталитарной власти, исторического действия и личного участия, разобраться в ней и реабилитировать себя в собственных же глазах на материале бесспорном, судьбинном и историческом. Документальный жанр был как бы гарантией подлинности, а война и фашизм не ушли еще в легендарное прошлое, были у всех на памяти.

Но тогда все выглядело проще: режиссеру представилась возможность как бы между делом отдать некоторое время документальному кино.

Когда мы уехали в Дом творчества кинематографистов в Болшево, в маленький зеленый домик, чтобы писать совместный вариант литературного сценария, моему сыну едва миновал год, и, войдя в дачную комнатку с узенькой девичьей койкой, я с вожделением подумала: наконец-то отосплюсь за месяцы материнского недосыпа. Не тут-то было. В первый же вечер в нашем крошечном «холле» появился Михаил Ильич с большим термосом кофе (странным образом Ромм более ревниво относился к своим кулинарным и особенно кофейным талантам, нежели к режиссерским); выслушав обширную лекцию о способах заварки, мы получили по первой чашечке согласно рецепту Всемирного Гаагского конгресса кофеваров.

Кофе был действительно на славу — крепкий, душистый и горячий, — и первая ночь Шехерезады началась.

Честно говоря, из всех талантов Ромма — а их у него было немало, включая приготовление сациви, — я больше всего любила его дар рассказчика. В нем соединялись природная литературность мышления, конструктивное режиссерское остроумие — всякий жизненный случай обретал у него новеллистическую стройность. Михаил Ильич рассказывал ослепительно смешно. Мы с Юрой Ханютиным (соавторы по «Обыкновенному фашизму») просто сваливались от смеха с утлых современных кресел — субтильной моды 50-х годов, — украшавших наш «холл». Юра и сам был хороший рассказчик анекдотов, которых помнил без числа и развлекал ими Ромма. Но у Михаила Ильича был какой-то поистине моцартовский дар живой речи — в записи она теряет.

В нашей жизни установилась странная, отчасти даже абсурдная упорядоченность.

С утра мы садились в комнате Михаила Ильича за работу, пытаясь вникнуть в самое страшное явление нашего времени: фашизм. (Я сразу взяла на себя функции script girl в писании сценария; мужчины, перебивая друг друга, бегали по комнате и диктовали). По вечерам и до глубокой ночи мы кейфовали в нашем мини-холле за кофе и рассказами Ромма, оглашая окрестную сельскую тишь. Разумеется, о сне вспоминали не раньше 3—4 часов, и, укладывая вещи, чтобы ехать домой, я сказала: «Приеду к своему маленькому ребенку — наконец-то отосплюсь».

Но так как в это — какое-то творческое, талантливое — время нас с Юрой идеи буквально одолевали, то в одну из восхитительных большевских ночей, когда Михаил Ильич рассказывал о своей сибирской молодости, о деде, который был издателем (там фигурировала почему-то огромная бочка — смысла этого сюжета уж не помню), и о брате-переводчике, — мы посмотрели друг на друга и сказали: «Михаил Ильич, окончим фильм (тогда, по наивности нашей, это казалось недалеким делом) и давайте сделаем книгу ваших устных рассказов. Не простую — звучащую. Напечатанную на бумаге и записанную на пластинки одновременно. Пусть это будет первая в мире звучащая книга». (напомню: отечественные магнитофоны были тогда немногим меньше комода, а кассет еще не было).

Идея Ромму понравилась, и мы долго и с азартом обсуждали, как ее осуществить издательски.

Но «Обыкновенный фашизм» занял не месяцы, а два года жизни; потом были премьеры в разных странах — идея не то чтобы испарялась, но как-то рассеивалась во времени.

Однажды, какое-то время спустя (Михаил Ильич лежал тогда в Кремлевской больнице, в Кунцеве, по поводу острого радикулоневрита), он попросил нас срочно приехать. Радикулит — штука болезненная, его подвешивали над койкой и растягивали, а при его необычайной физической подвижности (по «Мосфильму» он никогда не шел — бежал) неподвижность была непривычная и невыносимая. Но тут он был даже весел. «Я пригласил вас, господа...» — промолвил Михаил Ильич из «Ревизора» и показал торжественно на стол. Там стоял маленький, по тогдашним нашим понятиям, магнитофон «Грюндиг» — роскошь, которой Ромм обзавелся в ФРГ. «Помните звучащую книгу? Пока я тут висел, попробовал записать два часа звучания. Послушаем».

Конечно, это было не то же самое, что живые, искрящиеся рассказы: Ромму нужны были слушатели, токи взаимной любви и человеческий смех. Больничные тишина и уединение — не лучшие условия для устного творчества, а звукозаписывающее устройство — не лучший слушатель. Но мы не показали виду, наоборот, обрадовались: все-таки роммовская интонация прослушивалась на пленке.

Следующую — уже 8-часовую порцию — он показал нам дома, порядочно спустя. Мне кажется, это было еще на старой его — неудобной, но милой, обжитой квартире на Полянке, 34.

Слушали мы, разумеется, выборочно, и книга — ввиду появившейся новой формы записи на аудиокассеты — казалась гораздо реальнее; но вот беда — многие, в особенности «культурные», истории стали за это время снова нецензурны, хотя кому только и где только Михаил Ильич их ни рассказывал! Идея опять отодвигалась...

...А Ромм продолжал записывать новые часы звучания...

Сейчас я, конечно, предпочла бы «аудиовизуальную» книгу: тулузлотрековская острая мимика его вертикального лица, хитрый глаз из-под очков прибавляли его рассказам еще столько же, сколько интонация. Но видео под рукой пока еще не было.

Впрочем, мы с Юрой тогда же подали заявку (наш излюбленный жанр в кино) на студию научно-популярных фильмов под названием: «Девять дней одного режиссера». Нам хотелось снять Михаила Ильича во всех проявлениях — как режиссера, педагога, рассказчика, главу семьи, мастерового человека (на даче он всю мебель сколотил своими руками и очень этим гордился), как повара, отца, мужа, деда. И как человека просто. Студия в лице руководителя объединения А. Згуриди была готова и счастлива снимать Ромма. Но разрешения мы не получили, поскольку Ромм... еще жив! А хороший классик — мертвый классик. Теперь Ромм — мертвый классик, и фильм о нем (правда, другой) вышел на экран и даже получил премию. Перефразируя древних: так приходит земная слава. Но бесценная возможность снять «уходящую» уже тогда «натуру» была упущена...

Правду сказать, наши авторские отношения на «Обыкновенном фашизме» складывались не так идиллически, как может показаться по предыдущим страницам. И честно говоря, я не верю, что отношения творческие по природе своей идилличны: это, скорее, исключение, стечение обстоятельств, нежели реальная практика коллективных видов искусства.

«Отношения» эти в кино соподчинены, субординированы традицией — это другое дело. На «Мосфильме» господствует диктатура режиссера. Наивные критики, мы не знали этого и полагали, что работа будет протекать в духе свободы, равенства и братства.

Правда, Михаил Ильич с самого начала попытался милосердно вывести нас из этого заблуждения. «Понимаете ли вы, что если фильм не получится, то виноваты будете вы, втянувшие Ромма в авантюру, а если получится, то это будет фильм Ромма, а вы останетесь ни при чем?» (время показало, что Михаил Ильич «зрел в корень»). А тогда — мы поняли, согласились. Но, как показало дальнейшее, не осознали. В нас продолжало бушевать самосознание критической вольницы (мы во все не ощущали себя тогда «сферой обслуживания» при деятелях искусства) и паритетности авторских прав. Из этого возникало немало *qui pro quo*, часто комического толка.

Мизансцена, не раз поражавшая старожилов «Мосфильма»: посреди коридора Третьего творческого объединения узкий вспетушившийся Ромм, а второй режиссер, милейший

Лев Аронович Инденбом, выучивший «правила игры» еще около Эйзенштейна, буквально за фалды оттаскивает от него воинственно набычившегося четырехугольного Юру.

Как женщина, я обожала эти короткие корриды в коридорах «Мосфильма», но как женщина же была «толерантнее» и склонна к формам консенсуса. Тем более в подобных спорах истина рождалась редко.

Любя все кинематографические подразделения и любимый всеми подразделениями «Мосфильма», один род участников картины Михаил Ильич втайне не привечал: сценаристов. Может быть, ревновал к рождающейся вещи. Или полагал, что, сделав свое дело, мавр должен уйти. У автора игрового сценария была такая возможность: отдав свое детище в руки режиссера, отойти на дистанцию. У нас такой возможности не было. Документальный фильм рождается день за днем: споры были неизбежны.

Тогда я вспомнила старинную маленькую хитрость и предложила Юре впредь выдавать наши соображения за роммовские — важен, в конце концов, результат, а не приоритет. Юра огрызнулся: «Вот ты и выдавай». Как мужчина он был амбициознее, а как человек с собственной потенцией к лидерству больше страдал от неписаной иерархии «Мосфильма». Я согласилась и, приходя к Ромму, невинно говорила: «Михаил Ильич, помните, недели три назад вам пришла очень зернистая мысль...» Михаил Ильич задумывался, стараясь припомнить обстоятельства, и как минимум почва для обсуждения этой мысли была налицо. Со временем, естественно, он стал догадываться об «уловке-22» и, едва я открывала рот, спрашивал ехидно: «Ну, Майя, какая гениальная идея пришла мне в голову на прошлой неделе?..» Мы смеялись, что тоже облегчало дело, но не ликвидировало трудностей. Приходилось изобретать другие маневры. Иногда мы внедряли что-нибудь осадным путем, иногда — обходным. Мы долго, например, носились с идеей положить кадры злодеяний на какой-нибудь вполне безобидный, веселенький даже маршеобразный мотивчик, собрали целую коллекцию немецких солдатских песен и маршей, в том числе и «Лили Марлен». Но Михаил Ильич морщился. Теперь это отношенный прием, как и многое другое в «Обыкновенном фашизме», а тогда было шоком. Однажды нас потихоньку позвал наш замечательный звукоопе-

ратор Сергей Петрович Минервин и показал уже смонтированный Роммом кусок, который он положил на народную песню, ставшую солдатской. Пленка ожила, и мы были счастливы, когда Михаил Ильич из рук Минервина принял этот прием: на нем построена глава «Обыкновенный фашизм».

Но речь не о фильме — об этом мы вместе с Юрой написали два десятка лет назад, а о Ромме.

У меня на полке стоит черная книжка с характерным белым профилем-шаржем — «Беседы о кино». На титуле Михаил Ильич написал: «Майе Туровской на добрую (а вдруг недобрую — не может быть) память о фашизме режиссера и его диктаторских замашках».

Наверное, про себя он знал, как трудно было с ним начинающим, но упрямым сценаристам, и смею думать, что под его «тайным недоброжелательством», как говорят в гаданиях, к тому настырному соавтору, которого мы с Юрой представляли, крылась наша с Роммом обоюдная, но еще более тайная приязнь. Эта забавная и, как всегда бывает в человеческих отношениях, сложная расстановка сил стала очевидна, когда фильм и его тревоги остались позади.

Вообще же приязнь Ромма к людям — а к своим ученикам какая-то материнская привязанность — была неиссякаема. Он мог ядовито и смешно позлословить о равном — о каком-нибудь соседе-режиссере (дом на Полянке был просто напихан режиссерами — сверстниками Ромма), но перед учениками он был безоружен. Он опекал их — благодарных и неблагодарных, своих и чужих — как хлопотливая наседка. Он был им учителем, нянькой, ходатаем, работодателем, советчиком, старшим другом, иногда учеником — «не счесть алмазов» души и сердца, которые он на них расточал. Если «натуральная школа» русской литературы вышла из «Шинели» Гоголя, то едва ли не вся школа советской кинорежиссуры 60-х осенена была довольно поношенным пиджаком Михаила Ильича Ромма.

То по коридору «Мосфильма» бежит за ним юная длинноногая Лариса Шепитько, на ходу уговаривая бросить взгляд на ее пробы к «Крыльям»: «У меня две актрисы на главную роль, одна — верняк, а другая — странная, Михаил Ильич, взгляните». — «Одна верняк, а другая?» — «Другая — замечательная». — Ну вот, ты уже выбрала без моей помощи, это режиссерский ответ». — И все мы, не замедляя хода, бежим дальше.

То в монтажной появляется социально озабоченный Гриша Чухрай со своими проблемами, и Михаил Ильич, пошептавшись, усаживает его затем в наш просмотровый зал № 16 уже как эксперта.

То домашнее волнение: только что ушли Андрей Тарковский и Андрон Кончаловский, которые приходили выяснять свои отношения с Олегом Осетинским, — Михаила Ильича волнует уже не творческий, а человеческий облик молодого поколения.

Он давал им всем взаймы, не думая об отдаче, ходатайствовал о выпуске их фильмов на экран (у режиссеров поколения Ромма вообще была эта черта, и Союз в этом смысле был организацией творческой). А сколько рассказов о своих учениках! Ромм любил талантливых людей и умел выбирать (хотя, как всякий человек, порой ошибался).

Насколько я могла наблюдать, ученики платили ему тем же. Когда Ромм болел, в больницу было не пробиться. Лекарства возили ему со всех сторон света.

В новых условиях дикого рынка эта законная сентиментальность испарилась, впрочем, без следа.

Помню, как его не могли вылечить от радикулита. Михаил Ильич пробовал на себе все, что попадалось под руку. Наконец какое-то иностранное лекарство помогло, и Ромм мог торжествовать над врачами. Коробочка с лекарством поселилась на его огромном заваленном рабочем столе. Однажды, между делом, я достала из коробочки сигнатурку и дала себе труд углубиться в нее: лекарство оказалось от чего-то совсем другого! Мы долго потешались, но Михаил Ильич признать свое медицинское заблуждение и не подумал — у него вообще была эта слабость: превзойти специалистов на их же территории.

Я бы не стала вспоминать этот пустяк, но в личности Михаила Ильича было вообще много детского. Он, который не боялся публично говорить о своих режиссерских и человеческих заблуждениях, расстраивался ужасно, если страдало его реноме повара; радовался, если (будучи далек от ухищрений моды) мог переплюнуть с иголки одетого Юткевича каким-нибудь пижонским галстуком; был непререкаем в своих вкусах в каждый данный момент, хотя сам, естественно, менял их, как всякий живой человек.

В городе Дебрецене, в Венгрии, нас любезно привели в книжный магазин, где, увы, мало чем мы могли воспользо-

ваться; зато там были художественные альбомы, которые мы с Юрой собирали по силе возможности, а Ромм — с азартом. Перекладывая их, я увидела альбом Шагала. Он был в единственном экземпляре, а мне такой только что подарили, и я молча положила его в стопочку Михаила Ильича. Он отложил его, я положила снова, и после короткой борьбы альбом был ему завернут. Всю обратную дорогу в Будапешт Ромм вел со мною дискуссию о Шагале. Он уличал меня в снобизме, требовал объяснения (?!) шагаловских картин, негодовал по поводу капризов моды, и мы не заметили длинного пути. Это вообще было путешествие с приключениями (нас возила официальная «Чайка», а так как в это же время случился визит маршала в Венгрию, то судьба-индейка заставила нас однажды сыграть даже роль ильфонпетровской «Антилопы-гну»).

Несколько лет спустя Михаил Ильич похвастал: «Я получил такую книгу, что вы умрете от зависти» и достал с полки великолепный фолиант... Шагала! Зависть моя усугубилась еще тем, что на книге был автограф (правда, на имя Хрущева — таких книг существовало несколько). Я уже готова была поверить, что это молчаливое признание моей правоты в старом споре, если бы Михаил Ильич ничтоже сумнящеся не пояснил: «Она досталась из одного дома, где Шагала совершенно не понимают и считают глупой модой» Вот тебе раз! Да помнит ли он, за что поносил меня пол-Венгрии?!

Разумеется, Михаил Ильич этого не помнил, даже как бы и не знал. На самом деле за эти годы случилось его «влюбление» в Шагала, и ему казалось, что так было всегда.

Как ни странно, я думаю, что эти детские черты очень помогли Михаилу Ильичу в его режиссерской работе. Наверное, во всяком художнике должно оставаться что-то детское. Что Ромм был умен, ироничен, знают все; многие думают, что он был, как теперь говорят, «интеллектуалом». Интеллектуалом — конечно, но интеллектуалом — никак нет, о чем мы с Юрой написали еще при нем. С нами он сделал самую «интеллектуальную» свою картину, и много чернил было пролито потом на эту тему, но работал он, что называется, «от пупа» скорее, чем от головы, и больше всего доверял своей интуиции, как и положено художнику. При блеске своего ума, искрометности своей иронии он сохранял здоровую неиспорченную натуру нормального зрителя, ему было интересно то,

что интересно многим, и именно поэтому его картины были всегда интересны всем. Непонятных и непонятых картин у него не было, и едва ли могли они быть.

Дело даже не в установке, им выдвинутой: картину о фашизме должно поглядеть как можно больше людей; не в том, что он режиссерски рассчитывал на это. При огромных своих режиссерских знаниях он на наших глазах продирался сквозь сопротивление материала не умением, а человеческим своим существом, нервами, кровью, душевным опытом. Когда группа должна была просматривать свидетельства фашистских зверств, собранных нашими операторами для Нюрнбергского процесса, Ромм сказал: «Майя, у вас маленький ребенок, вам незачем смотреть это, я вас освобождаю». Материал ранил его, задевал, иногда оскорблял его патриотические чувства, злил, нередко смешил — Михаил Ильич остро реагировал на нелепое, собирал его. Это счастье, что ему достались 60 000 метров пленки, а 2 миллиона метров просмотрели мы, группа, иначе он просто не мог бы сложить картину — так много своего человеческого состава Ромм в нее вложил.

Наверное, пришло время вслух задать авторам вопрос: насколько, задумывая фильм, исходили мы из собственного опыта, из «проклятых вопросов» своей, тогда еще недавней истории? Вслух, потому что про себя каждый из миллионов наших соотечественников, просмотревших картину, я думаю, «идентифицировался» с ней на двух уровнях: еще сравнительно недавней войны с фашизмом и совсем недавнего сталинизма.

Впервые мне пришлось отвечать на этот вопрос в 1967 году в Мюнхене, куда меня послали с картиной. Он был сформулирован несколько иначе: «Зачем вам делать картину о других, когда у вас был свой «культ личности»? Я ответила с невозможной тогда честностью: «Видели ли вы людей, которые делают фильмы о других, не опираясь на собственный опыт?» Вспоминаю об этом главным образом потому, что «телега» пришла не в кинематографические инстанции, а прямо в секретариат Суслова, и притом от немецкого информанта. Это было для меня столь же ново, как и первая (впрочем, на долгое время и последняя) встреча с Западом.

Шло время молодежных движений, «новых левых», и молодые люди, которых я просила показать памятные по хронике места нацистских парадов, честно их не знали. Они не чис-

лили это своей историей (так в России полагают сейчас многие, в очередной раз снося все «до основания, а затем...»). А дома нас инструктировали по поводу неонацистов, эмигрантов — чего угодно, кроме реальности.

На самом деле ответ на вопрос, поставленный выше, вовсе не столь однозначен. Помню, нам попалось в хронике очередное национал-социалистическое мероприятие, где открывали какую-то стелу; на ней было начертано что-то о труде, подзрительно напоминавшее «дело чести, доблести и геройства». Мы с визгом притащили материал Ромму, но Ромм омрачился и дня два был удручен — сюжет не взяли; зато когда нашлись академики в мундирах, он ликовал: вот уж чего у нас не могло быть! Слишком прямолинейные «аллюзии», как тогда говорили, искренне огорчали его. Но была глава, где он не пропустил ни одной аллюзии, мстительно собирал все, что могло бы напомнить нас самих. Эта глава об искусстве с эпиграфом из Гитлера: «Художникам надо время от времени грозить пальцем». Она была узнаваема неотразимо и, может быть, поэтому, больше других осталась в своем времени.

На самом деле кое-что из того, что нынче кажется в фильме уступкой, было предметом наших споров и тогда. Но человеку положен предел.

Всякого человека формирует какое-то время. Наше поколение до сих пор осталось «шестидесятниками» со всеми, как говорят, вытекающими. Ромма сформировали тридцатые годы. Способность к переосмыслению, критическому взгляду на свое и общее прошлое была у него намного выше среднего. Но это была длительная и трудная душевная работа, а не «налево кругом», как нередко мы наблюдали впоследствии.

Когда — задним числом — я хочу сформулировать для себя, чем был на самом деле «Обыкновенный фашизм» для Михаила Ильича, то думаю: наверное, чем-то вроде «покаяния».

Когда-то мы писали, что Ромм преодолевал документальность документального материала: он искал смысл. Теперь я добавила бы: он пробивался не только к смыслу, но и к самому себе.

Я не знаю, может быть, на художественных фильмах Михаил Ильич работал иначе, более интеллектуально, что ли; но на «Обыкновенном фашизме» его острый насмешливый ум и мастерovitость были в лучшем случае консультантами при

том слепом, даже утробном чутье, которое и составляет талант художника.

Может быть, еще и потому мы были так докучны ему: мы обращались к его интеллекту, предлагали продуманное и обспоренное, а ему надо было до всего дойти, доскрестись, допеть самому.

...Когда были дописаны последние фразы дикторского текста, и измученный Ромм вышел из студии, он посмотрел на нас и сказал: «У меня такое ощущение, что я истратил все серое вещество, у меня пересох мозг».

Увы, вопросы, жгучая раскаленность которых когда-то гнала нас с Юрой в просмотровые залы, библиотеки («как могло случиться, что нормальные люди...») и, наверное, помогла так снайперски угадать будущего режиссера в маститом Ромме, за последующие годы «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» утратили для меня актуальность. Теперь я знаю о предмете больше, чем хотелось бы. Но кто умножает познание, умножает, как говорится, и скорбь.

Возвращаясь назад, признаюсь честно: решение Михаила Ильича делать следующую картину, однородную по приему «Обыкновенному фашизму», хотя и на другом, китайском, а потом европейском материале, представляется мне (как тогда, так и теперь) роковым заблуждением. К тому же картина оказалась фатально несчастливой (так иногда случается в кино): на ней болели и умирали. Умер один из сценаристов, С. Зенин, второй режиссер Л. Инденбом, наконец, сам Михаил Ильич оставил ее недоделанной. Фильм доводили до конца ученики: Марлен Хуциев, Элем Климов и наш замечательный оператор Герман Лавров. Но мне кажется, неосуществимость была заложена в самом замысле.

Разумеется, об этой многолетней работе (два года «Обыкновенного фашизма» — пустяк по сравнению с ней) я знаю только издали и только в свете сомнений самого Михаила Ильича. Очень может быть, что это одностороннее и специфическое знание: с нами он советовался в моменты недовольства собой — счастливые моменты открытий и удач доставались группе.

Впрочем, если эта работа подвигнула Альфреда Шнитке, по его собственному признанию, на сочинение Первой симфонии, то это одно оправдывает все пробы и все ошибки.

Со временем, когда «Обыкновенный фашизм» остался позади, прочно закрепившись за Михаилом Ильичом («фильм Ромма»), из наших споров ушла воспаленность, если не острота, и отношения стали простыми и дружескими. Теперь в качестве людей, так сказать, неофициальных, не авторов, мы оказались свидетелями теневой стороны его поисков, роммовской растерянности.

У людей, видевших другие минуты, сохранились наверняка другие воспоминания.

В «Обыкновенном фашизме» Ромм счастливо открыл неоспоримо «свой» жанр: прямой разговор со зрителем. Жанр этот вскоре же стал эпидемией в документальном кино, но повторить Ромма никто не смог: это была территория его таланта. Был реализован и круг возможностей материала. По контрасту Михаил Ильич привнес в нацистскую хронику внеположенную ей тему добрых начал человека; из ужасности зла сумел добыть его комическое и обыденное обличье (в этом смысле фашизм был освоен в фильме действительно как «обыкновенный», демонизм его был успешно преодолен); наконец, он вложил в картину ту надежду на освобождающую силу разума, которая была собственноручно добыта поздним опытом удачливой и трудной жизни.

Иными словами, форма монтажно-исторического фильма была на тот момент Роммом амортизирована. Сейчас в фильме явственно заметна принадлежность своему времени — его надеждам, предрассудкам, приемам и просто ритмам, хотя послы его, увы, не устарел. Тогда же не оставалось ничего другого как повторять форму на ином материале.

Сейчас из отдаления истории ничего не стоило бы локализовать тему: шел турбулентный европейский 1968-й...

Но это была бы другая тема, не та, ради которой Ромм взялся за труд.

Мы с Юрой тоже были оравлены документальным кино и стали со своей стороны обдумывать следующий сюжет, который мог бы с «обыкновенным фашизмом» соперничать. Нам хотелось, не продолжая его ни тематически, ни формально, сохранить уровень размышления: уровень жизни и смерти. И сделать это уже не на чужом, а на отечественном материале, на изломе сиюминутной действительности, ее острейших проблем. В качестве материала мы избрали новое тогда и тре-

вожащее явление: безмотивное убийство (то, что в суде квалифицируют: «из хулиганских побуждений»); в качестве сюжета — подлинный судебный процесс. Мы прочитали и прослушали в судах множество дел, пережили множество интереснейших встреч — все это могло бы составить серию детективных историй. Но мы не искали детектив в собственном смысле и выбрали простое, но поразительно содержательное внутри себя дело.

Смею думать, в том, с чем мы пришли к Ромму, была следующая после «Обыкновенного фашизма» «королевская мысль», по выражению Ибсена. Дело шло о том, чтобы радикально сменить оптику, взглянуть на добро и зло, проблему выбора, личной ответственности, преступления и наказания — на все, что в предыдущей картине существовало над уровнем истории, выходило за скобки даже такого широкого явления, как нацизм, — через узкую прорезь отдельного случая, единичных человеческих судеб, при вспышке катастрофы. Можно окинуть мир с птичьего полета, а можно развить его из одной-единственной точки: ведь структура монтажной ленты допускает вторжение любого материала, расширение его до любого угла зрения.

Речь шла также о фильме-предупреждении, каким хотел видеть свою будущую картину Ромм.

...Михаил Ильич выслушал нас со вниманием и грустно сказал: «Я желаю вам удачи. Это действительно очень интересно и важно, но, наверное, наступает предел, за которым человек не в силах еще раз начать с начала. Я хочу довести до конца сделанное в «Обыкновенном фашизме».

Мы пытались доказать ему, что продолжить — это и значит пойти поперек достигнутого, перпендикулярно, а не вдоль, выпасть в другую систему координат, где еще не ступала нога кинематографиста. Но изменить предрассудку любимой мысли он действительно, по всей вероятности, уже не мог. Тогда я соглашалась разве что поверить ему на слово; теперь понимаю всею душой. Есть знание, которое дается, увы, только с возрастом: до него надо дожить.

Теперь я догадываюсь еще и о другом: Ромму надо было доспорить с самим собой, прежним, дообновиться, если можно так сказать. Тема «культы личности» — вовсе не обязательно сталинского — и диапазона противостояния (личного же) дер-

жала его гораздо крепче, чем нас, она была для него судьбина, мучительна и садняща; он не мог с нею расстаться. Может быть, ему виделась в этом форма искупления грехов прежних исторических лент.

Мы отдавали себе отчет, что без Ромма нам едва ли удастся преодолеть бюрократические инстанции — так оно и случилось.

Позже, когда я смотрела замечательную картину Подниекса «Легко ли быть молодым?» или «Высшую меру» Герца Франка, то вспоминала наш нерожденный фильм и еще раз убеждалась, что режиссеры — действительно класс-гегемон в кино, и диктатура их оправдана хотя бы практически.

Нам же удалось лишь опубликовать уполовиненный сценарий в первой тетрадке вновь возникшего печатного органа «Журналист» — его редактором стал тогда Егор Яковлев.

Но уполовиненный сценарий — не фильм. Иногда у меня захватывает дух при мысли о том, что мог бы извлечь из нашего сценария Ромм двадцать лет назад: он наверняка повернул бы еще раз все документальное кино вокруг своей оси. Но это — бесплодные сожаления.

«И вообще, пишите лучше книги, зачем вам кино? У вас есть идеи — кинематографу это ни к чему», — невесело пошутил как-то Михаил Ильич. Может быть, в глубине души он уже предчувствовал, что и его кинопредприятию не суждена удача. «Маечке, — написал он мне тогда на фотографии, — ее семье, ее сыну, на счастье, потому что я приношу счастье другим. А себе не знаю».

Я послушалась Ромма и написала книгу «Герои безгеройного времени. Заметки о неканонических жанрах» — конспект проблем, поставленных десятилетием.

Наверное, неудивительно, что в этих обстоятельствах с «Обыкновенным фашизмом», который продолжал идти по всему миру и делать свою работу, расставаться нам всем не хотелось. Михаил Ильич мечтал сделать телеверсию и войти в кадр; но тогдашнее руководство телевидения этой возможности ему не предоставило. На выход фильма в эфир ушло более двадцати лет. Зато представилась возможность сделать книгу. Ромм взялся за монтаж фотографий, мы — за текст; были написаны статьи.

В процессе этой работы Михаил Ильич тяжело заболел, у него сделался обширный инфаркт, опасались за его жизнь.

Выздоровливая, он пригласил нас на дачу: Ромм потихоньку начинал работать; он сказал: «Не обращайтесь внимания, если я спутаю род или падеж. У меня был такой инфаркт, что разучился писать и даже говорить. Но опять научился, как видите». Он показал тетрадки, где заново учился писать. Второй раз в жизни мне стало мучительно и остро жаль Ромма. И снова он не сдался, не стал даже после болезни степеннее ходить по «Мосфильму».

Теперь мы приходили к Ромму в новую огромную квартиру на улице Горького (ныне Тверской). Ее дали Михаилу Ильичу вроде как в утешение за то, что «Обыкновенный фашизм» не получил Государственной премии. Это была одна из немногих роммовских лент, премией обойденных. И хотя нам с Юрой по нашей профессии лауреатство принесло бы ощутимые выгоды, ни тогда, ни теперь я об этом не жалею.

Квартира Ромма была куда лучше прежней, но прежней счастливой энергии, которая била входящего, как ток, на пороге его старого, неудобного кабинета, уже не было. Были большие коридоры, много воздуха, натертого паркета и много проблем. Книга наша была готова, смакетирована, но время работало против нас: в последний момент она была снята с производства распоряжением «сверху»: об аналогиях (естественно, нежелательных) уже не стеснялись говорить вслух. Фраза, переданная нам: «Фильм посмотрели и забыли. А книгу можно открыть и начать думать».

Однажды Михаил Ильич попросил нас приехать к нему на «Мосфильм». «Я сделал очередную складку материала, она опять не получается, я разберу ее через пару дней: приезжайте, поглядите, пока она есть». Мы приехали на «Мосфильм», в знакомый просмотровый зал, где прошли полтора года жизни. Все было наше и уже не наше.

Начало картины было изящное, занимательное, летательные и прочие курьезы оставались в загашнике еще со времен нашей группы — материал великолепный, монтаж местами блестящий, хотя чувствовалась усталость пленной мысли. Но морфология, как говорил Пропп, или, если хотите, алгоритм картины был прежний — для нас, во всяком случае, знавших «Обыкновенный фашизм» изнутри. И для Ромма. Ошеломляющей новизны открытия не было. Он был недоволен собою.

Пастернак когда-то написал: «...смерть можно будет победить усилием воскресенья». Так, усилием воскресенья, Ромм победил тупой и страшный материал фашизма. Он свел счеты с чем-то в самом себе. Теперь материал не складывался. Мы поговорили — уже без споров — что и как хорошо бы попробовать. Переставить.

Я не поверила бы тогда, что вижу в последний раз Михаила Ильича, как не поверила бы, что переживу Юру Ханютина — он был младшим из нас.

Когда Михаила Ильича не стало и мы похоронили его на Новодевичьем кладбище недалеко от надгробия Хрущева, я еще раз после смерти родителей пережила тоскливое чувство сиротства. Наверное, не я одна, многие. Видеться можно было реже или чаще; Михаил Ильич не мог развести руками беды ни с книжкой, ни даже с зашедшим в тупик собственным фильмом. Но жить, зная, что на свете есть Ромм, было почему-то легче.

Эта книга — со всеми ее недостатками, с ее ограниченностью — мой долг памяти тем, кого нет в живых. И — надеюсь — документ истории.

Содержание

От автора	3
-----------------	---

Часть I. КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Анатомия сенсации	7
Принцесса и СМИ	18
«Синдром Тантала», или Кинематографические мечтания	24
Маленький человек, что же дальше?	41
Вечерние развлечения, или Смерть в Вене	51
Запредельное торможение	58

Часть II. СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО

Юбилей МХАТ 2008 года	71
Шагал в России. Наконец-то!	82
Версия Някрошюса	88
...И мое мнение о... ..	92
Упущенный шанс советского кино	96
Последние	101
Счастливые... ..	105
Леня Голубков и другие	109
Дом, который построил мастер	116
«Серебряный век» театра	122
«Одной любви музыка уступает...»	124
Зеленый квадрат игры	127
Это было при нас	130
Не стреляйте в белых лебедей	135

Часть III. ИГРАЕМ ЧЕХОВА

Играем Чехова	143
В Москве, в Москве	148

Ключ от дорогого рояля	152
Чехов с цирком и фейерверком	160
«Три сестры» из тридцати трех	166
«Чайка» в Берлине	172
«Три сестры» на перекрестке трех культур	174
На юбилее. Своевременные мысли	181

Часть IV. КАКИМИ МЫ БЫЛИ

Какими мы были,	
или Советский средний класс	187
30-40-е. «Частный сектор» в эпоху диктатуры	197
Житье-бытие и террор	208
Язык мой - враг мой,	
или Заметки на полях Ролана Барта	222
Фильмы «холодной войны»	236
Blow up	245
Михаил Ромм,	
или Тридцать лет спустя...	261

Майя Туровская

**BLOW UP,
ИЛИ
ГЕРОИ БЕЗГЕРОЙНОГО
ВРЕМЕНИ-2**

Редактор *Наталья Зеленко*
Оригинал-макет подготовил *Константин Фегоров*

Сдано в набор 1.03.2003. Подписано в печать 31.05.2003.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 18. Тираж 3000 экз. Заказ № 7995

Издательство «МИК»
Москва, ул. Б. Переяславская, д. 15, кв. 52.
Изд. лиц. № 060412 от 14 января 1997 г.

Отпечатано в ГУП ППП «Типография "Наука"»
Академиздатцентра «Наука» РАН
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6



ISBN 5-87902-011-8



9 785879 020113 >