

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Н. М. Зоркая

УНИКАЛЬНОЕ И ТИРАЖИРОВАННОЕ

СРЕДСТВА МАССОВОЙ
ИНФОРМАЦИИ
И РЕПРОДУЦИРОВАННОЕ
ИСКУССТВО

ББК
87.8 3-86

Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. 167 с.

Ответственный редактор В. Г. КИСУНЬКО

80107-010
3 ----- БЗ-61-17-79
025(01)-81
4403050000

© Издательство «Искусство», 1981.

ВСТУПЛЕНИЕ

Художественная жизнь наших дней непохожа на то классическое бытие изящных искусств, символом которого веками был хоровод из девяти муз под покровительством Аполлона Мусагета в лавровом венке, в развевающихся одеждах, со сладкозвучной лирой в руках.

Музы XX века демократичнее и проще. Техника, вековой антипод художества, вступила с ними в прямой контакт, — в этом проявился универсальный характер научно-технической революции. Рождение так называемых «машинных» искусств — фотографии, кино, радио, телевидения, электронной музыки, а в близкой перспективе голографии и компьютерного искусства — неизмеримо раздвинуло границы того, что традиционно понималось под «художественным».

Стремительное и постоянное увеличение числа жителей нашей планеты, выход на историческую арену многомиллионных трудящихся масс, завоевание социальной и государственной самостоятельности новыми и новыми странами, ранее находившимися под колониальным гнетом, — все это решительно преобразило и жизнь искусств.

Развитие средств массовой коммуникации (СМК) привело к невиданному распространению сферы действия и воздействия искусства. СМК доносят художественные произведения в районы, наиболее отдаленные от культурных центров. Сама численность аудитории искусства резко увеличивается.

Подготовленный тремя веками новой истории, этот общемировой процесс активизировался во второй половине прошлого столетия. Вступление капитализма в

империалистическую стадию, развитие национально-освободительного движения, — эти экономические, социальные и общеполитические факторы существенным образом сказались в области культуры и искусства.

Рубеж XIX и XX столетий обозначил конец старых патриархальных отношений между художником и обществом, «производителем» и «потребителем» искусства. Покидая концертные залы и аристократические гостиные, высокая музыка тиражировалась в тысячах граммофонных пластинок. Значительно расширился книжный рынок. Удешевлялись зрелища и развлечения. В городах — людских скопищах — появился новый всеобщий любимец: кинематограф.

И драма, которая, по словам Пушкина, «родилась на площади и составляла увеселение народное», после долгих веков пребывания «в чертогах» вновь возвращалась к толпе «занимать ее любопытство». Тысячи людей, ранее и не мечтавших об искусстве, получали возможность приобщиться к нему благодаря тиражу в широком смысле этого понятия.

Несходные пути, диаметрально противоположные возможности таил в себе формирующийся новый статус жизни искусства: возможность подлинной демократизации художеств и опасность «омассовления», то есть снижения уровня искусства, его «удешевления» и «уценки», что и происходит в странах капитализма, где стремительно растет и дает бесчисленные прибыли «индустрия культуры», где бизнес превращает искусство в одну из доходнейших статей для предпринимателей. Искусство в процессе «омассовления», в поточном производстве, в оптовой и розничной купле и продаже, обороте и кругообороте капитала и есть феномен буржуазной «массовой культуры» — одно из сложных социальных, экономических, социопсихологических и эстетических явлений нашего века.

Исследования буржуазной «массовой культуры» насчитывают сегодня немало томов и за рубежом и у нас. На страницах настоящей книги мы не будем касаться этого специального предмета, этого большого комплекса проблем, закономерностей и характеристик «массовой культуры» современного капиталистического общества.

Задачи нашего труда и его материал более скромные. В объективе нашего внимания — массовые формы

и виды сегодняшнего бытования искусства, процессы, его развития, совершенно отличающиеся от явлений и процессов «массовой культуры» современного капитализма. Процессы, которые мы стремимся наблюдать и фиксировать, имеют принципиально иной характер, обусловленный разницей в законах экономической, социальной, политической жизни, в самом положении искусства в обществе. Особенно ясно видна эта разница при сопоставлении именно массовых видов искусства, кинематографа в первую очередь.

В капиталистических странах отношения кино и зрителя четко регулируются деньгами. Кассовый сбор нередко есть главный и безусловный показатель успеха фильма. Сумма прибыли продюсера или фирмы, цифра гонорара постановщика или актера определяют престиж, ценность, место произведения киноискусства и его творца на кинорынке. Фильм — в первую очередь товар, материальная вещь. По сути дела, эта трезвая реальность кинопроизводства и сбыта заявила о себе еще в ту пору, когда в маленьких кафе и на ярмарках впервые начали демонстрироваться кинофильмы. И товарные отношения в кино не изменились, хотя кинематограф стал за семь десятилетий не только коммерцией, производителем товара-ленты, но великим искусством, создателем духовных ценностей, властителем дум.

Предприниматель, заведомо согласный на отсутствие покупателя, то есть на убыток, художник, озабоченный лишь творческими исканиями и равнодушный к выгоде, действуют, по существу, в той же системе, но только с противоположными знаками: они сознательно сделали свой личный, индивидуальный выбор, не будучи способными изменить общие законы. Само понятие «успех» на Западе почти полностью сводится к успеху кассовому, что всегда обращает на себя внимание в беседах советских кинематографистов с кинематографистами капиталистических стран: нам кажется странным, что, о ком бы ни заходила речь — об Ингмаре Бергмане, о Стэнли Креймере, — говорится прежде всего об успехе сбора, о цифрах выручки и показателях кассы.

Взаимоотношения же с советским зрителем изначально, с самого рождения советского кино мыслились как совершенно невиданные отношения, самым существенным образом отличные от тех, которые бытовали в

русском частнопредпринимательском кино и до сих пор существуют в капиталистических странах.

В числе многих социальных задач революции было создание кинематографа нового типа — средства просвещения и культуры освобожденных масс, призванного осуществлять идеологическую программу нового, Советского государства. Этот кинематограф, материально входя в сферу преобразенной экономики, относится прежде всего к области идеологии, осуществляя функции информации и пропаганды.

Прозреть в тогдашней «киношке» будущее средство просвещения и духовного воспитания нового человека — это было смело. В ленинских планах культурной революции, складывающихся с начала 1900-х годов, кинематограф без всяких скидок занял место не только равное с литературой и «старыми» искусствами, но и центральное, как «важнейшее из искусств».

Национализация кинодела, осуществленная по ленинскому декрету 1919 года, явилась одним из закономерных звеньев гигантской государственной программы, как экономической, так и культурной. Речь шла не только о новом искусстве, но в равной степени о новом зрителе, который должен прийти в залы кинотеатров. Зритель, стремящийся в кинотеатр не развлекаться, а впитывать в себя новую культуру и идеологию, был как бы и конечной целью преобразования кинематографа и одновременно безусловным исходным данным этого преобразования.

Представитель народа — новый зритель — предполагался таким же важным участником нового, революционного спектакля или киносеанса, сколь и творец нового, революционного произведения. Новые связи между искусством и зрительным залом входили существенной частью в этот огромный замысел, который начал осуществляться тогда, когда по рельсам побежал первый агиткинопоезд с плакатом «Кино освещает темноту, просвещает бедноту», а на бесплатные сеансы пришел красноармеец, боец гражданской войны, тот самый, к кому перед представлением шиллеровских «Разбойников» и «Дон Карлоса» со сцены Большого драматического театра с лозунгом «На тиранов!» обращался Александр Блок.

Массовость и общедоступность искусства, о которых речь шла с первых дней Октября, согласно ленинской программе, были первыми и необходимыми ее предпо-

сылками. Именно предпосылками, началом, а не целью огромного культурно-просветительного процесса. Но предпосылками необходимыми. Понятие «массовый» часто фигурирует в ленинских документах послеоктябрьских лет. Понятие «массового»* связано прежде всего с распространением, с функционированием, с потреблением искусства. Само по себе определение «массовое» не несет в себе ни позитивного, ни негативного оценочного смысла, еще не характеризует искусство с точки зрения содержательной, идейной, эстетической. Все зависит от того, какая именно духовная пища предлагается массовому потребителю: «Массовое» может стать подлинно демократическим и народным, а может не стать, оставшись лишь массово-распространенным.

В этой книге будут рассмотрены некоторые явления и процессы, связанные именно с понятием «массового», массово-распространенного. Следует с самого начала подчеркнуть, что речь не о народном искусстве, не о традиционных формах народного творчества, не о современных фольклорных формах, бытующих и складывающихся, — это самостоятельная и громадная проблема, требующая новых исследований, которые сейчас уже начались в литературоведении и искусствознании. Пестрый, неустоявшийся, «сиюминутный» материал, послуживший предметом внимания автора, никак не может быть отнесен и к фонду народного искусства в широком смысле, то есть к тем отобраным, поверенным временем, общепризнанным ценностям, которые составляют духовное достояние народа, будь то старинная песня, неизвестно кем сложенная в давние времена, или положенное на музыку стихотворение поэта, индивидуального автора, обретшее общенародное признание и функционирующее в качестве песни народной. Нет, в этой книге рассматриваются именно произведения массового распространения, сфера тиражированного искусства (что и отражено в названии книги). Нам важно привлечь внимание к этой реальности современной художественной жизни, может быть, поначалу даже не вынося оценок, категорических суждений типа «хорошо» и «плохо». Следует также заметить сразу и решительно, что высокомерная снисходительность к общедоступным ценностям не только ущербна в существе своем, но и старомодна, комична. «Какая пошлятина!» — возмущается сегодняшний «эс-

тет» и любитель «чистой красоты». А ведь шесть вечеров у телевизора просидел! И времени не пожалел, и хотя, возможно, брюзжал, но телевизора не выключил, не осуществил ту бесспорную прерогативу, которую дают современные средства массовой коммуникации. Разобраться в том, что же привлекает миллионы людей к тем или иным произведениям массового спроса, пусть даже и не являющимся эстетическими шедеврами, необходимо. Этого требует, на взгляд автора, уважение к искусству, уважение к людям и самим себе. Страх перед «массовым» тоже имеет исторические корни.

Пессимистические концепции «омассовления искусства» как его падения (О. Шпенглер), «дегуманизации» (Х. Ортега-и-Гассет) родились на Западе в тревоге и ужасе перед стремительно развивающейся «индустрией массовой культуры». Толпы потребителей приобщаются к искусству, и это пугает иных мыслителей. Как им кажется, тираж стремится поглотить оригинал. Стереотип идет на смену творческому открытию. Величайшим рукотворным памятником искусства грозит разрушение и забвение. Вместо созерцания высоких шедевров живописи, сверкающих всеми красками жизни, взамен упоительного пестрого карнавала масок театральной сцены перед толпой, замкнувшей себя темным душным залом новоизобретенного кинематографа, в мертвом электрическом луче, под «чиканье» аппарата возникает серая плоская механическая копия жизни...

Философские, культурологические, эстетические трактаты и сочинения полны мрачных предчувствий. Их подхватывает художественная литература. Новый жанр «антиутопии» изображает будущее общество никак не кампанелловским «Городом Солнца». Критика современной буржуазной цивилизации и апокалиптические прорицания грядущего краха культуры всегда несут в себе резкое противопоставление прошлых творческих веков и механического будущего века. Поэтическое прошлое олицетворено в уникальном трепетном, одухотворенном создании человеческих рук. Будущее видится царством массового стандарта. Это антиподы, более того — непримиримые враги.

Геометрический, бесчеловечный мегалополис или гигантский фаланстер, построенный в романе «Мы» Е. Замятина (люди там носят не имена, а шестизначные цифры-номера), давит всей своей громадой на сохра-

нившийся островок былого домашнего, милого уюта—* комнату, где живет «женщина из прошлого», где аромат духов, вечернее платье, звуки фортепьяно. В романе «1984» Джорджа Орвелла, написанном в 40-е годы, серый, унылый, гнетущий стандарт гипотетического государства будущего дан уже не в фантастических замятинских кубах и параллелепипедах, а в посеревших, осевших, безотрадных кварталах массовой дешевой застройки, унылых общественных столовых, жалких квартирах, где неусыпно следит за каждым движением человека соглядатай—«телескрин». Но снова смертельно опасными врагами беспощадной обезлички становятся звуки и вещи прошлого: колокольный звон старинного собора, который смутно вспоминается героям, наивная детская песенка, стеклянный пресс — прозрачная, нежная пластинка с еле заметным контуром цветка. Хрупкий цветок, улетающий в небо чистый звук церковного колокола — и тупой, жестокий, мощный стандарт. Итак, уникальное, трепетное, созданное руками человека, любимое человеком как нечто живое и родное оставлено один на один с механической всеобщей уравниловкой. Таковы общераспространенные на Западе концепции.

Русской духовной жизни конца XIX — начала XX века, русской общественной мысли и культуре, эстетическим и этическим учениям подобные концепции были чужды. Одним из косвенных подтверждений этого является широко распространенная идея «соборности» как национальной культурной традиции (при всей сложности, неоднозначности и разных смыслах, вкладываемых мыслителями в само понятие «соборность»).

Народолобство, боль за униженных и угнетенных, ощущение постоянного долга перед ними, сердечное сочувствие к тем, кто лишен не только культурных, но элементарных жизненных благ, страстное желание «сеять разумное, доброе, вечное» свойственны всей истории духовного становления русской демократической интеллигенции. Идеи ницшеанского толка на русской почве были наносным явлением, детищем общественной реакции и упадка после поражения первой буржуазно-демократической революции. Страх автора «Заката Европы» перед распадом культуры в современной цивилизации был неведом отечественным мыслителям, радателям просвещения народного. Еще в 90-е годы в России активно развивается социологическое

изучение народного читателя, начинается анкетирование читающей массы. Неграмотная, отсталая Россия шла здесь в авангарде мировой науки. В 90-х годах были предприняты первые конкретно-социологические исследования русского читателя (Д. И. Шаховского, А. С. Пругавина и других), и в 1895 году появилась программа Н. А. Рубакина, относящаяся к числу новаторских исследований, не утративших своего значения до наших дней¹. Естественно, что ни коммерческие, ни узкопрагматические интересы никак не касались отечественных подвижников народного просвещения. От XIX века вплоть до Октября и далее идет преемственность отечественной просветительской традиции.

По свидетельству А. В. Луначарского, В. И. Ленин в первую после взятия Зимнего дворца ночь говорил с ним о необходимости распространения книг и об издательствах. 24 ноября 1917 года Наркомпрос принял постановление о Государственном издательстве, где подчеркивалось, что «в первую очередь должно при этом быть поставлено дешевое народное издание классиков», которое, если позволят средства, будет распространяться «бесплатно, через библиотеки, обслуживающие трудовую демократию»².

Так, одним из ранних декретов Советской власти решался вопрос о тиражах книг для народа.

«Граждане СССР имеют право на пользование достижениями культуры,— говорится в статье 46 новой Конституции СССР.— Это право обеспечивается общедоступностью ценностей отечественной и мировой культуры, находящихся в государственных и общественных фондах; развитием и равномерным размещением культурно-просветительных учреждений на территории страны; развитием "телевидения и радио, книгоиздательского дела и периодической печати, сети бесплатных библиотек, расширением культурного обмена с зарубежными государствами».

В новых условиях жизни искусства, когда традиционные границы «художественного», «прекрасного», или «эстетического», оказались неизмеримо раздвинутыми, часто не выдерживают своих былых уделов — «ведений» и сложившиеся отрасли современного искусствознания. Новый материал, который предлагает исследо-

вателю бытие искусства в эпоху массовой коммуникации, требует от нас поисков нового инструмента анализа, пригодного для того, что еще вчера не входило в сферу искусствоведения.

Именно к такому материалу, повторим, и обращается автор настоящей книги. Бывают эстетические ситуации, когда назвать новые явления и наметить, обозначить актуальные проблемы не менее важно, нежели ответить на вопросы. Ответов еще нет, вопросы же настоятельны и громки. Автор книги «Уникальное и тиражированное», явно отдавая себе отчет в определенной обзорности иных разделов работы, в дискуссионности других, предлагает на суд читателя некую сумму наблюдений, раздумий, «приглашений к размышлению». Они собраны в долголетнем «включенном наблюдении», как называют ныне социологи подобную методику исследования. Опыт лектора общества «Знание» и Бюро пропаганды советского киноискусства, позволивший автору книги в течение пятнадцати лет наблюдать самые разные аудитории многих городов и сел страны, дал в этом отношении особенно много.

Большинство взятых нами явлений еще не вошло в сферу эстетического анализа. Именно критерий неисследованности или малой исследованности материала обусловил авторский набор тем для очерков, из которых составлена книга. Разумеется, и жанр очерков здесь не случаен, представляется автору наиболее уместным и соответствующим стадии разработки этой новой проблематики. Актуальность обусловила их выбор.

«Оригинал и копия в эпоху массовых тиражей» — в этом первом и наиболее обширном очерке ставится вопрос о судьбе уникального творения в век миллионных отпечатков. Речь идет о любопытных явлениях в жизни копий: об их самостоятельности, рождении «новой подлинности» и др.

«Принципы и механизмы серийности» — так назван второй очерк, посвященный телевидению, преимущественно телевизионному кино и его месту в телевизионной программе, цикличной и серийной в своей сущности. Взаимоотношения ТВ со своей многомиллионной «домашней» аудиторией, складывающийся на практике выразительный язык телеэкрана — темы этого очерка.

«Фавориты публики» — этот раздел книги посвящен боевикам кинопроката, феномену так называемого раз-

влекательного фильма, который является сейчас одной из весьма актуальных проблем.

Последний очерк, «Искусство и массовый зритель», имеет социологический, или социоискусствоведческий, характер. Он основывается на исследованиях аудитории, проведенных советскими социологами, и также на личных наблюдениях автора данной книги.

Жанр очерков допускает определенную неполноту панорамы. Фактически неисследованной в книге и затронутой лишь совсем косвенно остается самостоятельная и увлекательная тема о бытии музыки в современном царстве грамзаписи, магнитной записи и телетрансляций. Не затронуты массовые формы эстрады, а также зрелища, подобные балету на льду или фигурному катанию, которые давно заслуживают искусствоведческого внимания. Сосредоточенность автора книги на зрелищных, аудиовизуальных формах объясняется его искусствоведческой специализацией и характером накопленного материала.

Очерк первый

ОРИГИНАЛ И КОПИЯ В ЭПОХУ МАССОВЫХ ТИРАЖЕЙ

Самостоятельная жизнь копии

В 1883 году И. Крамской представил на очередную выставку передвижников полотно, надолго озадачившее художественных критиков и публику. Живописец назвал его «Неизвестная». На зимнем Невском проспекте в открытой коляске — молодая нарядная женщина, голова чуть в полупрофиль, бархатная шапочка с пышным белым страусовым пером. Композиционно фигура чуть сдвинута вправо, слева же, сзади, — верхние этажи Аничкова дворца, высокие черные ветки деревьев в морозном инее; кажется, что «Неизвестная» парит над городом, над толпой. Лицо восточного типа с черными дугами бровей и пухлыми губами красиво и холодно; глаза полузакрыты, голова чуть откинута назад, — все вместе это создает выражение презрительной и несколько подчеркнутой надменности.

Современники гадали, кого именно написал Крамской. Называли баронессу такую-то и госпожу такую-то. Говорили, что образ Анны Карениной навеял этот портрет «Неизвестной». В начале XX века, когда появилось и получило большую популярность стихотворение Александра Блока «Незнакомка», героиня его («и перья страуса склоненные в моем качаются мозгу») отождествлялась с незнакомкой на полотне Крамского, а последняя в быту стала даже именоваться «Незнакомкой» (и это название сегодня больше распространено, чем подлинное).

Не так давно в одном частном собрании в Чехословакии был обнаружен этюд к «Неизвестной», который, как утверждают специалисты, закрыл все былые споры о прототипе. На этюде написано совсем другое женское лицо — простоватое, некрасивое, заурядное, с курносом носом и тяжелым подбородком. Поза, композиция — те же. Следовательно, «Неизвестная» — не порт-

рет, а картина, образ, рожденный воображением художника. Образ, который имел вполне четкий психологический смысл и адрес для русских людей 80—90-х годов. Вот как писал об этом самому И. Н. Крамскому художественный критик П. М. Ковалевский: «Эта вызывающе красивая женщина, окидывающая вас пристально чувственным взглядом из роскошной коляски, вся в дорогих мехах и бархате,— разве это не одно из исчадий больших городов, которые выпускают на улицы женщин презренных под их нарядами, купленными ценою женского целомудрия... Картина это или этюд, может быть, портрет действительно обличительного свойства, и за такое обличение художнику спасибо»¹. А прямодушный В. В. Стасов просто называл «Неизвестную» «кокоткой в коляске».

Считая полотно художника разоблачительным «портретом общественной нравственности», могли ли они предвидеть, какая слава ждет «Неизвестную» через восемь-девять десятилетий? Думал ли сам Крамской, что не портреты крестьян, не религиозные композиции, а именно эта его героиня приобретет гигантскую популярность?

Невозможно подсчитать тиражи «Неизвестной». Здесь не только репродукции, так сказать, официальной полиграфии. Десятки каких-то артелей множат и множат отпечатки. Красавица со страусовым пером производится в овальных рамочках. Еще в 50-х годах овальным обрезом этой картины, а также «Золотой осени» Левитана и даже картины Репина «Иван Грозный убивает своего сына Ивана» справедливо возмущались борцы с дурным вкусом². Критика возымела какое-то действие: «Неизвестную» стали помещать в прямоугольную багетовую рамку. Но овал не исчез: «Неизвестная» пригодилась для кулонов и брошек артельного производства. Название картины покупателям не сообщается. На изделиях МРТУ 25-33-67 артикул ОД 108-595 сорт 1, цена 1 рубль 10 копеек она называется просто: «Брошь с фотоминиатурой». Вместе с Есениным (фотография с трубкой), царицей Нефертити и Моной Лизой наша «Неизвестная» — фаворитка легкой промышленности.

Предложение, бесспорно, определяется спросом. Если пресловутые, прославленные многими фельетонами и статьями о дурном вкусе оттиски и, главное, живописные копии шишкинских мишек, васнецовских

«Богатырей» или перовских «Охотников на привале» действительно насаждались более всего организациями и украшали стены гостиниц, кафе, вокзалов благодаря плановым закупкам по безналичному расчету, то «Неизвестную» человек сам ищет, покупает сам, вешает у себя дома в результате добровольного сердечного выбора. Ее можно встретить в деревне Горьковской области рядом с рамкой, где размещены семейные фотографии, в армянском селе на границе с Турцией, в городской квартире в Красноярске. Кино, весьма чуткое к предметам-приметам, к материальной среде, отражающей время, фиксирует это, часто помещая репродукцию с картины Крамского в кадр. В прологе к «Июльскому дождю» М. Хуциева из-под пресса типографской машины появляются десятки «Неизвестных» на огромных неразрезанных листах. Красавицу увидишь на стене в доме старика рабочего в картине К. Геворкяна «Здесь, на этом перекрестке». И дважды — в «Калине красной». Писали, что, дескать, этот символ нескончаемой таинственной женственности связан для В. Шукшина с Любой Байкаловой (кулон украшает белую кофточку Любы, когда она, принарядившись, впервые встречает Егора). Но Шукшин, безупречный знаток народной жизни и быта, помещает «Неизвестную» (в овальной рамке) и в сцену «бордельеро», в квартиру официанта Михалыча, где висит также излюбленный многими и многими декоративный предмет — коврик-гобелен с оленями. То есть «Неизвестная» в «Калине красной»³ имеет смысл не только символический, но, равно принадлежа двум силам, борющимся за душу Егора, и Любе и компании «бордельеро», также и реалистический — как знак быта, пристрастий и склонностей народных.

«Неизвестная» давно обособилась от своего творца — среди владельцев копий далеко не все знают имя Крамского. И, конечно, для тех же потребителей абсолютно лишилась «обличительного» своего задания, справедливо усмотренного в работе живописца современниками. Если бы какому-нибудь доброму человеку, в чьей комнате для гостей висит таинственная красавица, сказали, что это кокотка, жрица любви, «исчадие больших городов», он никогда бы не поверил. Графиня, принцесса, Прекрасная Дама — вот кто для него «Незнакомка» (метаморфоза могла бы поразить литературоведов, для которых два эти образа блоковской лирики

. Существенно и принципиально различны). Конечно, на миллионных отпечатках и перепечатках давно исчезли или срезаны контуры Аничкова дворца и других санкт-петербургских зданий, часто не видно и коляски, кожаная, стеганая кофейная обивка которой так мастеров, так «чувственно» выписана была Крамским. Незакомка парит в воздухе, в абстрактном надмирном пространстве, выше нас. «Неизвестная» — «Divina», то есть божественная, царственная, госпожа.

Такому восприятию помогают многие реминисценции. Вот, например, такая: в популярном фильме «Гранатовый браслет» мизансцена проезда княгини Веры Николаевны по Невскому проспекту скопирована постановщиком А. Роомом С Крамского (что, кстати, было бы не вполне корректно по отношению к купринской аристократке, если бы не метаморфоза «Неизвестной», происшедшая в сознании современного почитателя). И — что особенно любопытно — презрительный взгляд, столь неприятный у героини Крамского в подлиннике, по-видимому, из-за соответствующих коррективов, внесенных копиистами во множество копий, исчез! Прекрасная Дама глядит строго, неприступно, серьезно, как* и подобает Прекрасной Даме.

Описанный казус «Неизвестной» интересен не только стойким массовым пристрастием к картине. Подчеркнем именно то, что тираж (подразумевая под этим всю массу черно-белых, цветных, на бумаге, на пластмассе и прочих ее копий) зажил собственной, независимой от оригинала жизнью. Вкус поздних поколений добровольно, без всякого давления произвел с картиной Крамского неожиданную операцию и превратил «идейное» передвижническое полотно в некий женский идеал, в «лик красоты».

Перед нами некое новое эстетическое явление, характерное для жизни искусства в эпоху массовых тиражей. Назовем его пока «инобытием тиража», или «самостоятельной жизнью копии».

Понятия «оригинал» и «копия», «единичное» и «множественное» издавна противостоят друг другу. Противостояли и тогда, когда копия еще делалась вручную, то есть была, по существу, тоже уникальной, в своем роде единственной вещью, но, однако, воспроизведением. Тем более противостоят в эпоху механического, технического копирования и распространения. При разнице оттенков оппозиции «уникальное — тиражированное»,

«единичное — множественное», «подлинник — воспроизведение», «индивидуальное — стандартное» всегда основаны на неравенстве. Классическая иерархия художественных видов и форм, когда речь идет о единственном экземпляре или множественности копий, всегда подразумевает, что один — лучше, чем два, десять, тысяча, а первый — нежели двадцатый. Вспомним пушкинское знаменитое: «С живой картины список бледный».

Так было испокон веков. И копирование существовало в искусстве также с древнейших времен. Но самостоятельная, самодовлеющая жизнь копии — явление абсолютно новое, рожденное нашей эпохой массовых тиражей³.

Задумавшись, каким- количеством и многообразием репродукций и копий владеет современный человек. Восстановим в памяти эту территорию сегодняшнего репродуцированного. Она огромна и простирается от примитивных ремесленных поделок до прекрасных альбомных изданий с их великолепной печатью и подбором репродукций, которые, наверное, удовлетворили бы и самых строгих составителей «домашних» и «воображаемых музеев» («Le musée imaginaire» — так назвал свой знаменитый трехтомный альбом мировой скульптуры Андре Мальро).

Попробуем же перечислить те виды копий, которые, вероятно, уже даже можно считать самостоятельными видами и формами современного изобразительного искусства. Открытка. Для скольких людей стала она первой в жизни «картиной» — прямоугольник плотной бумаги 9X12 см ценой в 3 копейки! Пользуясь открыткой в каждодневном быту, не говоря уже о праздниках с их традиционными почтовыми поздравлениями, мы, как правило, упускаем из виду эстетику и социологию художественной открытки. А открытка — «аристократка» среди других видов копированного!

Русской открытке в 1969 году исполнилось сто лет. Книга «В мире открытки», написанная Э. Б. Файнштейном, старейшим московским филокартистом, исследователем и пропагандистом открытки, — первая краткая история этого вида. Она полна тщательно собранных сведений о биографиях* отечественной открытки и о многовековой ее предьстории: от египетских писем с рисунками, от берестяных древнерусских писаниц к гравированным карточкам, рождественским поздрави-

тельными картинкам, английским и шотландским «валентинкам». Открытка «являлась своеобразным летописцем истории... была активной участницей крупнейших событий, сыграла свою роль в просвещении масс, в пропаганде науки, в воспитании художественного вкуса»⁴. Среди многих функций открытки важна и репродуктивная. Ведь, наверное, не найдется ни одной области изобразительного искусства, которую бы не популяризовала, не размножала, не транспортировала бы повсюду легкая открытка: и сокровищницы всех крупных музеев мира, и фонды музеев скромных, местных, и народное творчество, и прославленные архитектурные ансамбли, и фрески древних соборов. Открытка-популяризатор помогает в деле сохранения художественных шедевров и служит их славе. Кто, например, раньше знал, кроме специалистов и любителей архитектуры, о Кижском погосте, сокровище из сокровищ, затерянном в вольных просторах озера Онега, в лабиринтах Климецкого архипелага, в стороне от фарватеров? Ныне к музею-заповеднику северного деревянного зодчества на острове Кижи «метеоры» мчат туристов со всех концов света. Открытка (как и другие клише) сделала немало для того, чтобы темно-серебристый, в древнем своем уборе из лемеха; многоглавый, как мираж, встающий из светлых вод кижский храм, его затейливый сказочный контур стал некоей эмблемой архитектурного Севера.

Уникальные архитектурные ансамбли и памятники нашей страны от средневекового замка Тракая под Вильнюсом до древней сокровищницы Тимуридов — Эль Регистана в Самарканде — получили всемирную популярность в первую очередь благодаря воспроизведениям на разнообразных клише-открытках.

Восьмизначной цифрой обозначается тираж журнала «Работница». Наверное, века и века понадобились бы Костромскому музею, чтобы скромную и подлинную его жемчужину — портрет поэтессы Юлии Жадовской работы неизвестного художника — увидело столько зрителей, сколько одновременно увидит его на третьей странице обложки седьмого номера «Работницы» за 1976 год в постоянной рубрике «Лики красоты»? Мог ли бы и помыслить тихий норвежец Андерс Цорн о подобном аудитории для своего «Портрета Майи»? Не только воспроизведение, но история создания, рассказ о модели, о судьбе картины, зачастую увлекательный и серь-

езный, — так репродуцирует и пропагандирует искусство один из самых многотиражных в стране журналов.

Два миллиона пятьдесят тысяч — тираж «Огонька» — еженедельно доставляет людям на цветных вклейках четыре репродукции картин классиков и современных советских художников. Можно сетовать на выбор репродукций современных полотен, но в принципе систематическая пропаганда и популяризация художественного наследия, которую осуществляют массовые журналы, достойна уважения настолько же, насколько недостойны культурного человека снобистские и высокомерные насмешки над теми, кто собирает, окантовывает и вешает на стену «картины», вырезанные из журнала.

Диапозитивы-слайды, проецируемые аппаратами «Горизонт», «Свет» и другими, также служат многим любителям искусства для собирания «домашних галерей». А живописные серии марок! И они способны пробудить в человеке интерес к искусству, к оригиналам картин, с которыми он знакомится в репродукциях размером два-три сантиметра! А календари с картинками-«месяцами»! Можно заметить любопытную закономерность: приобщение человека к искусству часто происходит с помощью коллекционирования. А коллекционеры в свою очередь помогают «легализовать» свой предмет коллекционирования, приобщить к искусству то, что было не принято на Парнас и даже не подпускалось к его подножию. Так ведь и было с открыткой, эстетическая значимость которой была доказана филокартистами.

Так филофонисты — коллекционеры пластинок — необычайно много сделали для пропаганды грамзаписи как «законной» сферы музыки и музыкальной жизни, сферы эстетического. Добились признания своих живописных серий и филателисты.

Конечно, коллекционирование не может считаться «чистой любовью» к искусству и художественным занятием как таковым: здесь вмешивается немало посторонних элементов и в первую очередь сильный элемент «обладания» вещью, коллекцией вещей. Но важнее все же момент самого приобщения коллекционера к искусству. Напомним, что началом современных художественных галерей также послужило коллекционирование картин, частные собрания, существовавшие уже в Риме времен Августа, как, например, галереи Гая Вер-

реса и Суллы. Первые хранилища художественных ценностей создавались на основе личных коллекций,— так коллекция Лоренцо Медичи положила начало галерее Уффици во Флоренции⁵.

Итак, художественные альбомы, настенные репродукции, открытки, вклейки в журналах, диапозитивы, марки, прикладное искусство, изделия легкой промышленности— к этому весьма неполному перечню современных видов и форм копированного следует прибавить еще тысячи кинокопий документальных и научно-популярных фильмов, посвященных изобразительному искусству. Среди них было немало таких, которые действительно внесли свое, новое в интерпретацию великих произведений живописи и скульптуры. А сейчас и миллионные «тиражи» телевизионных передач. Репортажи с выставок, передачи, посвященные «музеям-гастролерам» и экспозициям картин из зарубежных коллекций, циклы серьезных и содержательных передач «По музеям и выставочным залам», представляющие телезрителям лучшие сокровищницы мира, передачи персоналии типа тех, что входят в субботний утренний цикл «Рассказы о художниках»,— самая краткая опись массового репродуцирования, осуществляемого телевидением. А в перспективе — «Джоконда» в каждой квартире». Так была названа одна из статей в журнале «Телевидение и радиовещание». В ней говорилось о возможностях распространения шедевров искусства с помощью голографии и лазерной техники⁶. Количество копий, репродукций, воспроизведений, огромное и сегодня, будет все увеличиваться по мере того, как все большее количество людей начнет чувствовать настоящую потребность в искусстве, а средства воспроизведения будут утончаться, совершенствоваться и облегчать процесс репродуцирования.

Следует осознать эту динамику как непреложный факт, как нечто неотвратимое и необратимое. Надо ясно понять, что художественный фонд человечества состоит сегодня как из огромного, бесценного запаса рукотворных произведений искусства, накопленных за века, так и из бесчисленного, все нарастающего количества самых разнообразных воспроизведений, репродукций, копий.

Следует так же ясно осознать, что художественные потребности масс в тех масштабах, каковы они сегодня, оригинал сам по себе, без помощи копий, удовлетворить

уже не в силах. Как не в силах это сделать музеи, хоть и несметны собранные в них сокровища.

«Оригинал. Не всем дано счастье увидеть оригинал. Не всем удалось приехать в Москву, ночевать в очереди для того, чтобы хоть на 40 секунд, а все-таки увидеть «Джоконду». В мир живописи, искусства вводят нас книги, открытки, марки, кино и телевидение. В последнее время в составлении домашних галерей очень здорово помогает филателия»,— говорит рабочий Борис Платун из Минска в своем письме, адресованном в «Литературную газету». Письмо — один из многих читательских откликов на статью «Тысячи знакомых «Незнакомок», написанную автором этой книги на темы, близкие настоящему очерку. Письма показали, сколь многое в современном художественном бытии еще, к сожалению, не замечено и не учтено нами, искусствоведами-профессионалами, а также социологами искусства и культурологами. Но главное — большинство корреспондентов реалистично ощущают связи оригинала и его разнообразных копий, уникального и тиражированного в наши дни. Читатель В. В. Архангельский из Ульяновска (к его содержательному письму нам еще предстоит обращаться впереди) своеобразно трактует новое, на его взгляд, назначение музеев в наши дни: «...централизовать и сохранять подлинники для удобства копирования, тиражирования. Причем чем больше копий данного подлинника расходуется в публике, тем выше его ценность. Мы потому должны особо заботиться о сохранении подлинников живописи для наших потомков, что пока не умеем делать в массовом количестве достаточно хорошие копии. Потомки, надо надеяться, сумеют создать «кальки» оригиналов. Читатели ведь не рвутся читать роман в рукописном оригинале... И это только потому, что на свет однажды появилось книгопечатание. О чем мечтает художник, принимаясь за картину? Видит ли он свою цель только в том, чтобы его картина заняла свое место в ряду сотен других на стенах одного из музеев? Или он мечтает о том, чтобы она жила дольше, интимнее, постояннее с привязавшимся к ней и оценившим ее человеком... да и не с одним?..»

Можно, конечно, возразить против уподобления рукописи живописному подлиннику, а книги — репродукциям, ибо существует принципиальная эстетическая разница между искусством вербальным (литера-

тура) и визуальным (изобразительное искусство). И все же параллель, предложенная в письме, и любопытна и рождена современным статусом изобразительного искусства. Действительно, чем более массовым будет оно становиться, тем большее число людей должно будет волей-неволей удовлетворяться разного рода «кальками». В этом случае оригинал неожиданно обретает функцию некоей «матрицы». Общераспространенный сейчас в художественных музеях публичный, «выставочный» тип хранения, возможно, вынужден будет приблизиться к «музейно-архивному», с помощью которого хранятся сегодня рукописи великих писателей.

Так или иначе бесспорно, что современный человек живет, буквально окруженный репродукциями, копиями, отпечатками, самого разного рода клише, сделанными с великих шедевров мирового искусства. Мы пока лишь констатируем этот факт, не давая ему оценки, ибо явление сложно, может трактоваться и трактуется по-разному эстетиками, социологами, социальными психологами, а также и искусствоведами, хотя искусствоведение, исходя из своей специфики и научных задач, до настоящего времени мало интересовалось функционированием художественного произведения вообще, а уж его списки и отпечатки вовсе исключало из поля зрения. Искусствовед сопоставляет репродукцию с оригиналом и неизбежно при самой лучшей печати констатирует трагические потери — еще бы, не говоря уже о переносе с холста на бумагу, никакая идеальная «калька» не возместит искусствоведам красок самого Рембрандта, его собственной руки, мазка, им растертых красок, того самого холста, в который всматривался гений! И это, конечно, справедливо. Но сегодня сожаления по поводу копии, в принципе не заменяющей и никогда не способной заменить подлинник, не дают ничего, кроме лишь констатации данного факта. Факта, неопровержимого именно в принципе, ибо на деле, в реальности, скажем, подделка иной раз даже в глазах экспертов и тончайших ценителей, введенных в заблуждение, благополучно заменяла подлинник,— об этом свидетельствует история знаменитых подделок.

Да, в наши дни, пока идеальные «кальки» живописных полотен еще не созданы и не введены в массовое репродуцирование, тираж неизбежно связан с потерями зачастую непомерными. Об этом много пишется в статьях и брошюрах, касающихся вопросов художест-

венного вкуса. Как полагают страстные защитники «чистоты уникального», потери художественного качества не только снижают, а иногда и уничтожают сам оригинал. Потери опасны и для реципиента, зрителя. Восхищаясь «Золотой осенью», воспроизведенной массовой печатью в овальной рамочке, он никогда не познает истинной красоты левитановского полотна, хранящегося в Третьяковской галерее. Любуясь на стене своей квартиры голландским натюрмортом, купленным в магазине «Культтовары», этой тускловатой поделкой ремесленника, он никогда не ощутит потребность насладиться подлинным миром голландских мастеров, их любовно выписанной снедью, их крахмальной жесткой белизной салфеток, благородным серебром посуды. Вкус реципиента-потребителя копий будет безнадежно снижен, испорчен заменителями. Так говорят противники «Омассовления», защитники уникального.

Еще в 30-е годы многие из этих опасений, тревог, раздумий и мрачных прогнозов были опровергнуты в знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху технического репродуцирования»⁷, принадлежащем перу Вальтера Беньямина, немецкого культуролога, философа, публициста. Не случайно к этому интересному исследованию сегодня все чаще обращаются советские социологи и эстетики⁸.

Относясь к массовому репродуцированию без высокомерия и предрассудков, Вальтер Беньямин спокойно и трезво оценивает его историческую неизбежность и его социальную обусловленность «возрастающим значением массы в современной жизни».

«Приблизить вещи и очеловечить их есть столь же настойчивое стремление современных масс, как и тенденция преодолевать уникальность явления через его репродуцирование»,— считает Вальтер Беньямин⁹.

Исследователь отмечает положительные эстетические следствия этого процесса: демократизацию искусства, его сближение с повседневной жизнью людей, усиление политического, публицистического начала в произведении искусства, тяготение к документальности изображения.

И вместе с тем автор работы «Произведение искусства в эпоху технического репродуцирования» дает анализ неизбежных следствий этого исторического процесса, рассматривая его как прогрессивный и вполне закономерный. Одним из главных положений труда В. Бен-

ямина является мысль о распаде ауры (или ореола), окружающей уникальное творение художника, то есть его особой атмосферы, воздуха, обаяния, аромата, присущих данному произведению только лишь здесь, в его естественной среде, и сейчас в момент встречи человека с уникальным творением.

В качестве примера искусства, полностью лишённого ауры, Бенъямин анализирует кино, где понятие «подлинник» вообще не существует. Последним воспоминанием об ауре служат для автора эссе дагеротип и ранняя фотография, овеянные ностальгией прошлого, поэзией памяти.

К этим последним положениям нам еще придется вернуться в связи с анализом кинематографа и телевидения как могущественных «машинных искусств». Пока же выскажем предположение, что и в сфере искусств традиционных, рукотворных массовое репродуцирование вызвало не только те следствия, о которых в 30-е годы писал Вальтер Бенъямин и о которых часто пишут сегодня социологи и эстетики, чьи концепции во многом восходят к работе «Произведение искусства в эпоху его технического репродуцирования» (вне зависимости от того, знаком конкретно тот или иной исследователь с трудом Вальтера Бенъямина). Так, в частности, следует осознать сами факты определенного обособления тиража от оригинала, замещения оригинала тиражом. Феномен, названный нами «самостоятельной жизнью копии», не был предвиден прогнозистами 30-х годов. Последовавшее развитие массового репродуцирования вызвало к жизни явление, которое можно характеризовать и как рождение «новой подлинности», пользуясь термином Абраама Моля¹⁰.

И все же, признавая всю историческую закономерность и необходимость эстетического «возвышения» и определенной автономизации копии в наши дни, сделаем вывод, что оптимальным, искомым и одновременно реальным для современного человека является путь от копии к оригиналу. На это и направлена эстетическая помощь зрителю со стороны специалистов, художественное воспитание, СМК. Когда копия (в любой ее форме) становится «знаком» искусства, посланцем подлинника - честь ей, копии, и хвала! Если же клише навсегда заместит человеку оригинал и целиком удовлетворит его потребность в прекрасном, придется констатировать минимум эстетического эффекта, нере-

ализованную возможность. Отрешившись от искусство ведческого высокомерия в адрес тиража, попытаемся доказать, что репродуцирование — естественная ступень к искусству высшего ранга, к оригинальному творению художника, к творческому первооткрытию.

А потому внимательно взглянем в современное бытие уникального. Задумаемся над тем, как же функционирует оригинал, шедевр в век массовых тиражей. Мы неизбежно заметим здесь много неожиданного, опровергающего мрачные прогнозы. Нам бросятся в глаза не только потери, но и определенные приобретения. И на виду У фактов нам придется высказать предположения, которые, возможно, и покажутся дискуссионными, но, на наш взгляд, подтверждаются если не искусствоведческой теорией, то практикой сегодняшней художественной жизни.

Репродукция на службе у оригинала

Как же бытует, как функционирует уникальное среди массовых тиражей и копий?

Самые разные факты современной художественной жизни способны свидетельствовать, что ценность уникального творения, оригинала, непосредственного акта творчества, не только девальвируется от их массового репродуцирования. А что, если благодаря последнему ценность их как раз повышается? Тиражирование, казалось бы, неминуемо сводящее высокие шедевры к расхожему, может становиться формой популяризации и некоей бытовой пропаганды этих шедевров, — выскажем, во-первых, такое предположение.

Начнем с общечеловеческих «символов красоты».

Миллионы слепков, настенных рельефов, кулонов, тиснений на коже дамских сумок, кресел и пуфиков, чем так успешно торгует сейчас легкая промышленность, и даже кустарных поделок, заслуживших многочисленные фельетоны, заставляют лишь ярче сиять ореол вокруг трехтысячелетней прекрасной Йэловы царицы Нефертити.

Тонны мрамора, алебаstra, гипса и папье-маше, в которых веками воспроизводилась — в рост, по поясу, в одном идеальном своем полуповороте головы, в увеличении, в размере статуэтки для тумбочки и т. д. и

т. п.— Венера Милосская, не смогли подавить эффекта приобщения к чуду, которое испытывает посетитель Лувра при входе в прославленный Круглый зал. Бессмертный белый контур впечатан в сознание любого человека вне зависимости от культурного уровня. (Например, автор этих строк присутствовал при следующем эпизоде: девушка в комиссионном магазине рассматривала на прилавке две статуэтки, одна из которых— копия Венеры Милосской: «Возьму вот эту, без рук, я ее уже у кого-то видела».) Но максимальная распространенность, оказывается, не мешает (вспомним, например, Генриха Гейне, Глеба Успенского в прошлом веке, туристические очерки — в наши дни) тем чувствам восторга и одновременно светлой печали, которые с той или иной степенью остроты переживает каждый, увидевший Венеру Милосскую в подлиннике. Почему же, скажем, Венера Медицейская из галереи Уффици не вызывает таких чувств? Может быть, именно из-за своей меньшей популярности, из-за малой тиражированности? Может быть, именно глобальная популярность Венеры Милосской, именно тот самый «экземпляр тиража», который живет в каждом индивидуальном сознании, они-то и порождают совершенно особую эмоцию при встрече с подлинником?

Не так давно, в июле 1974 года, мы наблюдали паломничество Москвы к Джоконде. То же — сотни, тысячи цветных отпечатков на обложках и вклейках массовых журналов, календарях, поздравительных открытках, даже на этикетках пудры и духов. Романтическая биография картины: тайна прототипа, так до конца и не установленная личность Моны Лизы, мистическая привязанность творца к своему творению, знаменитые похищения полотна, отчаянные акции маньяков,— все это всколыхнулось в памяти людей благодаря рекламе «приезжей знаменитости» — Джоконды в нашей прессе, по радио и телевидению. И вот, за три-четыре часа обогнув с очередью здание Музея изобразительных искусств, заранее заплатив один рубль за возможность сорокасекундного созерцания «на марше» (напомним, что обычно билет в музей, включая Ленинградский Эрмитаж, стоит максимум сорок копеек с ненормированным временем осмотра), счастливец проходит мимо отгороженного барьером пространства, где одиноко мерцает прославленная в веках загадочная улыбка Моны Лизы. Впечатление этого мига встречи наверняка

не только запомнилось каждому, но и описано во множестве дневников и устных рассказов. Одно из таких описаний в том же году было представлено в форме очерка семнадцатилетней москвичкой Олей С. на конкурс в Литературный институт имени Горького; документ интересен как психосоциологическое свидетельство. Взволнованное ожидание сотен людей в очереди, нагнетание любопытства и крах иллюзии — таков сюжет очерка. Девушка искренне и простодушно возмущена «пышностью» демонстрации, ритуалом, никак не соответствующими, на ее взгляд, нравственной ценности картины. В зеленоватых отсветах под стеклом видится ей коварное, злое, двусмысленное лицо. Девушка делает суровый вывод о дутой славе «счастливой» картины Леонардо, о необходимости личной проверки художественных фетишей. Однако сам пафос гнева рожден эмоцией сильной, впечатлением потрясающим, пусть в данном случае и отрицательным.

Любопытно, что Джоконда, увиденная воочию, многих разочаровала; другие же говорят, что пережили едва ли не шок и впервые испытали на себе завораживающую притягательность этого творения. Заметим, что и те и другие были великолепно подготовлены к встрече с «самой Джокондой» прежде всего массовой распространенностью репродукций «Джоконды». И когда Мона Лиза покинула нас, вернувшись к себе в Лувр, памятью о ней остались фотографии и копии, где только не появлявшиеся: в витринах фотоателье рядом с портретами молодоженов в свадебных нарядах, на ветровых стеклах машин, под стеклами на служебных столах в учреждениях. Это был шлейф Леонардовой Джоконды, оставленные ею «сувениры», новые знаки ее вечной славы, преумноженной тиражами.

Разделились и мнения специалистов по поводу такого рода демонстрации шедевра. Многие искусствоведы увидели в ней как бы материализованный «кризис созерцания», так называемое престижное потребление искусства и прочие серьезные беды. В частности, говорили, что для многих «Джоконда» стала неким «идолом», «сакральным предметом», утратив свое значение художественного шедевра.

Да, бесспорно, демонстрация «на ходу» и осмотр в течение сорока секунд не допускают возникновения былого некогда в старину контакта, интимной связи человека с произведением искусства, о чем так много писал

в своей работе В. Беньямин, рассуждая об ауре шедевра. Да, безусловно, о «созерцании» в буквальном смысле слова при проходе или пробеге мимо витрины не приходится и говорить. Действительно так, но самая искренняя грусть и самые прочувствованные сожаления не воскресят художественную ситуацию Ренессанса, когда такое созерцание существовало, если верить и документам и легендам. Тот тип контакта отошел в далекое прошлое. Само возникновение выставки и вернисажа знаменовало начало сегодняшнего отношения шедевр — зритель. И целесообразнее, на наш взгляд, и искусствоведа и социологу вернуться к реальности, увидеть определенные и несомненные преимущества в художественной ситуации сегодняшнего дня.

И прежде всего ясно, четко, в истинном его масштабе оценить принципиально новое явление самого «перемещенности» в мировом масштабе. Ведь это оно позволило увидеть, пусть на сорок секунд, Мону Лизу тем тысячам людей, которые еще двадцать лет тому назад не могли бы грезить об этом даже и во сне, — осознаем все значение этого факта, обрадуемся ему!

Здесь и далее мы будем придерживаться твердого убеждения, что для начала лучше увидеть пусть на миг, чем не видеть совсем, лучше иметь «сакральный предмет», чем не иметь святынь, лучше хранить, не ведая, что хранишь, чем разрушать.

И в этом смысле поистине огромное значение имеют международные выставки живописных полотен, целых коллекций, собранных в выдающихся музеях той или иной страны и впервые в истории ставших доступными для зрителей других стран на их собственной территории. Ведь благодаря международным «гастролям» изобразительного искусства советские любители живописи за последние годы сумели увидеть Гойю и Тернера, Ван Гога и Моранди! Думается, что сама широта и размах международных выставок не могут не окупить отрицательные стороны демонстрации, связанные с неизбежной кратковременностью экспозиций.

На слишком быстрый темп, в каком ведутся сегодня экскурсии, часто сетуют и искусствоведы и сами зрители. Действительно, это так, но что же делать при гигантском наплыве посетителей? «Туризм во Владимиро-Суздальском заповеднике — это, пожалуй, своего рода конвейер, — пишет специальный корреспондент журнала «Клуб и художественная самодеятельность»

Н. Павлова из Владимира. — И как ни обидно сравнение с конвейером, но всякая иная постановка дела нереальна — перед нами Мекка современного туризма, принимающая за год свыше полутора миллионов паломников со всего света. И малейшая аритмия в этом движении грозит катастрофой — начнется столпотворение у входа в музей и гостиницы».

Да, сколько бы мы ни сетовали на «кризис созерцания», реальность именно такова. Даже в Третьяковской галерее — пять минут «Боярыня Морозова», три минуты — «Тривица» Рублева. Это из теневых сторон демократизации искусства, неизбежное следствие неизмеримо выросшей его, искусства, популярности. Это действительно трудно преодолимая беда. Но следует заметить при этом, что человека, лишенного эстетического зрения, отведи ему по часу «на созерцание» картины, сопровождаемое самым глубоким комментарием на уровне Винкельмана или Вёльфлина, ни один в мире гид не научит «созерцать», если это ему не дано. Третьяковскую галерею посещает сейчас в день от восьми до тринадцати тысяч человек. По залам ее ежедневно проходит шестьдесят экскурсионных групп. Да, среди них немало таких, для кого «Третьяковка» есть галочка или формальная отметка о посещении столицы. Да, зачастую группы не проходят, а почти пробегают мимо картин, по команде останавливаясь лишь там, где приказывает экскурсовод. Но как учесть, сколько среди этих тринадцати тысяч окажется людей, кого «Третьяковка» или даже один из ее шедевров просветит, потрясет, позовет к себе вновь?

Бытование шедевров, уникальных творений в век миллионных тиражей и массовой коммуникации заставляет пересмотреть целый ряд искусствоведческих понятий. И еще раньше, до того — немало ходячих бытовых представлений и суждений об искусстве и законах художественной жизни. Ведь в сфере, куда мы рискнули войти, быт и искусство переплелись.

Так, нового взгляда заслуживает отношение к достопримечательности. Любопытные наблюдения может дать туризм по знаменитым культурным местам.

Уже говорилось о популяризаторской роли разнообразных клише. Можно, конечно, сожалеть о низком качестве изображения на открытках с их непременным небом цвета «электрик», но необходимо еще и заботиться об улучшении печати. Можно сожалеть и о тех

миллионах людей, которые вынуждены довольствоваться изображениями шедевров, никогда не приближаясь к ним самим. Но чаще «сего воспроизведение становится как бы призывом, стимулятором мечты посмотреть тот или иной великий архитектурный ансамбль, увидеть знаменитое творение художника своими глазами, самому. И, как правило, «эффект присутствия» действует сильно на любого человека. Заложена в самом творении тайна гения, не говоря о таких элементарных параметрах, как контекст среды, ландшафта, или, скажем, подлинный объем, размер, масштаб памятника, а также сам факт осознания возникающей личной биографической связи («Эйфелева башня и я», «я в Регистане», «я был у пирамид») — все это создает непосредственное ощущение абсолютной новизны увиденного творения или, наоборот, восторга узнавания подлинника. Или, наконец, разочарования от встречи с ним. Но во всех случаях возникает новое отношение и открывается возможность того или иного дальнейшего пути человека к искусству и в искусстве.

Действительно, ведь ни одна фотография не может дать истинного представления, скажем, о гигантских масштабах Колизея — поистине Colosseum'a, равного нашим Лужникам, однако заполнявшегося целиком уже в эпоху Флавиев. Фотографии, слайды и прочие клише — как бы знак Колизея, призыв увидеть. Тенденция «присвоения» сказывается здесь в естественном желании человека непосредственно приобщиться к знаменитому, стать очевидцем, побывать. Принято издеваться или подтрунивать над любительскими снимками (они насчитываются миллиардами), где человек запечатлевает себя и близких возле всем известных памятников. Да, в таком сопряжении себя с пирамидой Хеопса, мавзолеем Саманидов, памятником Давиду Сасунскому, Киевской Софией и т. д. и т. п. хватает тщеславия и безвкусицы, столь частых в фотографических изображениях (толстая женщина верхом на мисхорской «Русалке», новобранцы на фоне памятника Пушкину, групповые снимки веселых отдыхающих у скорбных мемориальных ансамблей и т. д.). Но в том же сопряжении есть и глубинное, спрятанное, спящее или, наоборот, пробуждающееся уважение человека к культуре, начало — пусть еще самое наивное, даже неуклюжее — и все-таки начало овладения ею.

Нужно отметить здесь и рождающееся почтение к

возрасту вещи. Чем старше вещь, тем она ценнее. Но обыденным сознанием противопоставление «старое-новое» решается, как правило, в пользу нового даже в том случае, когда речь идет о театральном здании, о парадной посуде и т. д., то есть о предметах и явлениях материальной культуры, а не только бытового обихода. Само понятие о ценности старинного есть свидетельство развитого вкуса и культурного сознания. Однако динамика моды, смена вкусов, обусловленные жаждой постоянного обновления, ослабляют объективную ценность «модной» старины. Мода «на Людовиков» («все четыре Луя в одну цену». — «Баня» Маяковского) или «на Павла I» легко сменяется аскетическими формами новых стилей. Расписной комод «крестьянского Ренессанса» уступает место на ярмарке тщеславия комплектам в духе Нимейера или Райта. Таким образом, ни уникальность вещи, ни фактор ручной работы, ни даже интеллигентский (зачастую снобистский) пиетет перед вещами из прошлого как модными объектами еще не гарантирует компетентного (как минимум) или благоговейного (как максимум) почитания памятников и вещей былого.

И как раз превращением того или иного памятника в достопримечательность надежнее всего обеспечивается уважение и признание ценности, столь необходимые художественному произведению.

Турист, осматривающий достопримечательности... Сколько язвительных слов, иронических пассажей, сатирических зарисовок подарил он литературе! Образ туриста-бездельника складывается в Европе, где показ памятников раньше всего становится статьей дохода. Уже в «Путевых картинах» Генриха Гейне (хотя слова «турист» там еще нет) мы можем познакомиться с этим нелепо оживленным господином или сентиментальной девицей, старательно демонстрирующими те самые эмоции, которые предписаны «бедкером». Контраст между нормальной, деловой жизнью народа и безделием празднующихся богачей запечатлен во многих произведениях Хемингуэя. Только на дальнем острове Торчелло можно укрыться от шумных и праздных туристов, заполнивших каналы и улочки Венеции; сюда, на тихий и благородный Торчелло, попадают лишь самые лучшие из них (рассказ «Нужна собака-поводырь»). Ландшафт Венеции приемлем только зимой, вне туристического сезона («За рекой, в тени деревьев»). Во Флоренции и

в Париже, на корриде и на озере Мичиган всю жизнь преследовали вольного бродягу Хемингуэя групповые и единичные, организованные и неорганизованные туристы. Стендаль, Тургенев, Достоевский, Чехов, Фицджеральд, Томас Манн — все они так или иначе сказали и прибавили к сказанному свое саркастическое слово о любителе путешествий по прославленным местам.

«Для туристов», «туристическое» — эти определения стали звучать иронически, не говоря уже об «индустрии туризма» на Западе, выкачивании миллионов на демонстрации руин, замков и парков, зачастую не имеющих истинной художественной ценности.

Конечно, поверхностный осмотр и пробеги по великим творениям прошлых веков — столь распространенные пороки туризма — неприятны. Естественно и то, что, с точки зрения хемингуэевских «простых людей», рядом со старым Сантьяго, пережившим свой великий поединок с морем, туристы, которые появляются* в финале повести и не умеют отличить акулу от удивительной меч-рыбы, — это просто ничтожества и невежды. Но если брать не тот обычный стык трудовой жизни и рекреации (на чем всегда строится контраст в литературе, комический или трагикомический), а рассматривать путешествия к памятным местам как вид отдыха или досуга, то есть как раз в необходимом логическом кругу вещей, то явления предстанут в ином свете. Лишившись коммерциальности, «эстетический туризм» стал средством просвещения, культурной пропаганды. Два гарантированных законом права граждан СССР — право на отдых и право на пользование достижениями культуры — объединяются здесь, входят естественной составной частью в образ жизни человека.

Естественно, что многообразные явления, вызванные приобщением к искусству самой широкой публики, сложны и неоднозначны. Несомненно, что популяризация искусства несет в себе также и возможность пассивного «касания» или поверхностного «присвоения культуры». Механизм моды, фабрикация «обойм» шедевров, которые начинают фигурировать в виде каких-то «наборов» якобы культурного человека, зачастую отсутствие подлинного душевного контакта с произведением искусства, самостоятельности в освоении ценностей — все это действительно существует.

И здесь-то следует вернуться к упомянутому выше так называемому престижному потреблению куль-

туры, о чем немало и тревожно говорят социологи в наши дни. Тема престижности в отношении публики к искусству заняла большое место в социологических размышлениях, в дискуссиях на страницах газет и журналов, в статьях эстетиков и философов, в частности, в связи с ажиотажем на «модных» выставках, премьерах, фестивальных просмотрах и т. д. Так, именно многотысячные очереди к «Джоконде» вызвали у специалистов печальные раздумья и сопоставления этого истинного паломничества с пустующими залами других, в том числе и великолепных художественных выставок. Несомненно, что в очередях на «Джоконду», на «Сто картин из музея Метрополитен» и другие выставки подобного ранга, прошедшие в последнее десятилетие, попало множество случайных людей, привлеченных лишь шумом рекламы в прессе и, главное, той устной «рекламной коммуникацией», которую у нас в народе называют «сарафанным радио». Наверняка и среди тех, кто ночевал в очереди, приехав из других городов (как ездят на московский международный кинофестиваль и прочие «знаменитые» культурные события), были и те, кому творчество великого Леонардо, его шедевр, итальянский Ренессанс и, живопись вообще менее важны, нежели сам факт, что он «побывал», «проник», в то время как другие не смогли этого сделать. Возможно и то, что, скажем, социологические зондажи и интервью, коли бы они были проведены летними ночами 1974 года «в ожидании Моны Лизы», открыли бы новые побудительные причины и стимулы, которые лежат вне искусства. Но почему все это принято относить только к массовому успеху, к массовой демонстрации шедевра? Разве престижность рождается в тысячных очередях, а не в среде знатоков, не на вернисажах, где разворачивается (так привычно и так изысканно) самая настоящая ярмарка тщеславия? Вглядываясь в современную художественную жизнь с ее обилием и приизобилием самого разного рода зрелищ и широтой выбора искусства по вкусу каждого человека, приходится неопровержимо убеждаться в том, что престижное потребление отнюдь не есть прерогатива и зло только лишь массового потребления культуры, также как не является оно и неким новообразованием, вызванным к жизни тиражированием и «омассовлением». Нет, решительно нет. Те, кто считает себя приобщенными к искусству, «подлинными ценителями», — они (а отнюдь не те, кто стоит в тысяч -

ных очередях) вырабатывают модели престижного смотрения, престижных оценок, престижных вкусовых норм, которые от экспертов «спускаются в массы». Например, характерным выражением всего этого в наши дни и в наших условиях является истинно «престижное хвостовство» просмотренными кинокартинами заграничного «авангарда», шкала оценок и прочие симптомы киноснобизма. Как раз стояние в очереди на самом-то деле ведь никак не престижно! Оно может быть данью моде, ажиотажу, чему угодно. Но в нем более всего как раз самоотречения и готовности преодолеть трудности ради искусства. Здесь много искреннего, горячего чувства, того извечного зрительского желания посмотреть, которое так свойственно России вообще и Москве особенно, Москве с ее галеркой Малого театра, набитой еще тогда, когда играл на сцене Павел Степанович Мочалов и когда не ведали о «престижном статусе», Москве, которая в 900-х годах на руках носила карету М. Н. Ермоловой, в 30-х зимними ночами грелась у костров в проезде Художественного театра, чтобы попасть на «Царя Федора Иоанновича» и «Горячее сердце», а в 50-х массовыми очередями встретила Вилли Ферреро и труппу «Комеди Франсэз». Да и ныне — попробуйте попасть на концерт Святослава Рихтера! Просто дело дошло теперь и до изобразительного искусства.

В последнем очерке этой книги мы специально вернемся к вопросу о массовом зрителе, «реципиенте», о динамике его культурного роста, о новых явлениях в сфере «массового успеха». Сейчас же заметим, что пока в среде социологов, эстетиков и искусствоведов сокрушались о «кризисе созерцания» и о престижности в массовом потреблении искусства, события в выставочных залах, музеях, у театральных касс, у книжных прилавков развивались стремительно. Начались так называемые бумы: театральный бум, книжный бум, наконец, музейный бум. Последнему посвятил несколько специальных статей журнал «Клуб и художественная самодеятельность»¹², театральный бум вызвал дискуссию на страницах «Литературной газеты» под заголовком «Аншлаг»: плюсы и минусы», она началась с экстраординарных «гастрольных» выставок типа сокровищ Каирского музея или выставки импрессионистов. Продолжилось на таких серьезнейших, профессионально-сложных, незаурядных экспози-

циях, как «Автопортретов русском и советском искусстве», которая демонстрировалась уже при огромном стечении публики в пятнадцати залах Третьяковской галереи в течение трех месяцев, а потом с таким же успехом — несколько месяцев в Русском музее. И далее — музейный бум в масштабах всей страны.

Если проследить кривые подобных стремительных взлетов вверх, увидишь в них общее, единое. Сначала — массовый успех каких-то отдельных, необычайных, из ряда вон выходящих явлений искусства. Далее — резкое повышение интереса к явлениям близлежащим, окружающим. Потом — переход к всеобщему, интегральному успеху. Недаром еще до сегодняшних бумов люди театра отлично знали, что успех какого-либо одного спектакля непременно влечет за собой интерес к другим «единицам репертуара» данного театрального коллектива.

Несомненно, бум — тоже явление сложное, имеющее свои радующие плюсы и печальные минусы. Но для нашей темы важен вывод, подсказанный реальностью сегодняшней культурной жизни: популяризация искусства (одним из выражений чего и является размах тиражирования и копирования) привела также и к подъему уважения, пиетета, преклонения перед уникальным. Фонд художественных ценностей человечества пополняется за счет реставрации, первооткрытия, включения все новых и новых объектов в этот действующий золотой фонд. Тиражирование и репродуцирование, множественность отпечатков, нарастающие в геометрической прогрессии, придали уникальному творению исключительное значение, собственно говоря, заставили человека осознать ценность уникального.

Для человека, приобщенного к искусству, такое осознание и есть то самое счастье встречи с подлинным, упомянутым ранее «эффектом Венеры Милосской». У человека несведущего копия рождает интерес к оригиналу. Экскурсоводы Третьяковской галереи говорят, что индивидуальный (не вошедший в группу) посетитель останавливается у картин, известных ему по репродукциям в календарях и журналах. Во всех случаях при тиражировании подлинник выигрывает.

«Ручной тираж»

Вертикальная «шкала» копированного соединяет вещи, достаточно далеких друг от друга рангов. Если наверху — копии, сделанные по способу Веркора, великолепные альбомные издания, то внизу на этой шкале располагаются копии, сильно напоминающие кустарные, ремесленные поделки, почти утратившие черты оригинала.

Может возникнуть вопрос, почему же продолжает жить и даже заново рождаться столь примитивная форма изобразительного искусства?

Законная в былые времена (огромный разрыв между высоким и низким искусством, дистанция цен и т. д.), зачем она сейчас, при огромнейших тиражах репродукций — на все вкусы, дешевых, красивых, зачастую отличной печати, — как, например, выпущенная Госполитиздатом в 1975 году большая открытка — репродукция «Всадницы» К. Брюллова?

Здесь много разных причин. Среди них ясно видится некий «момент самодеятельности». Ведь можно найти аналогичные явления на разных уровнях эстетической подготовки. Скажем, лет десять — двенадцать назад в квартирах больших городов модно было вешать на стену (этак где-нибудь близ книжной полки) большую фотографию Хемингуэя работы Ю. Карша. Или гравюру Ю. Могилевского «Маяковский» с резким контуром черно-белой головы. Тоже ведь почему-то облюбовали их, а не те, что продавались в художественных салонах. Правда, и Хемингуэй и Маяковский исчезли со стен московских квартир гораздо быстрее, чем «Неизвестная» из своих владений на всех широтах от Кольского полуострова до Советской Гавани. Произошло это благодаря динамике моды.

Нижней части шкалы свойственна устойчивость. Она в еще большей степени, нежели верная привязанность к фаворитам и кумирам, подобным героине Крамского, сказывается в традиционных ручных поделках, которые продолжают жить, меняя лишь материалы, но не формы, не эстетику.

На рынках больших и маленьких городов можно наблюдать оживленную продажу картинок на раскрашенной фотобумаге. Горизонтально положенный овал стандартного размера в двадцать сантиметров; фотобумага с картонной подкладкой, тоненькая трехмиллиметровая

рамочка из блестящего темного пластика, прямо по бумаге химическая раскраска: ярко-голубое озеро в зеленых камышах, зелень деревьев чуть гуще; в левой части овала стоит в камышах олень с мощными ветвистыми рогами, олениха пьет воду, рядом олени. Туловища зверей прямо по черно-белой фотографической пятнистости покрашены оранжевым цветом, ноги остались белыми у тех, кто на берегу, и ярко-голубыми у тех, кто в воде; навстречу оленям по озеру плывут три лебедя; в правой части овала, чуть поодаль, за мысами из камышей у воды, — замок с двумя романо-готическими башнями, лимонно-желтыми с красными остроконечными крышами.

Нам уже приходилось высказывать соображение¹⁵, что именно традиционный, издревле дошедший до нашего времени лубочный ландшафт оккупировал самые разные эстетические территории — и стиль купеческой архитектуры русского модерна, и парковый пейзаж с кипарисами раннего кинематографа, и фоны для фотографий в живописных ателье, композицию знаменитых ковриков с лебедями и др. В описываемом нами овале из фотобумаги мы видим ту же архитектуру «некоторого царства, некоторого государства», прекрасных дворцов милитрис кирбитьевных и королевен дружевн, во время оно пришедших из сказки на липовые доски «народных картинок», чтобы, объединившись, слившись с контурами церковной архитектуры и светских теремов — этих реалий, этого «документального плана» русского лубка, — образовать лубочный фон, лубочный ландшафт. Конечно, есть здесь и академические художественные источники. Например, многочисленные произведения «пейзажного жанра»: руины — сначала античные (при классицизме), потом готические (при романтизме) — на полянах среди пышных дубрав, где так часто пасутся олени. Также можно назвать и традиционный живописный сюжет рая. Например, «Рай» французского художника Рюланда Северея, писавшего на рубеже XVI—XVII веков, может показаться (хотя подобных и сходных источников можно было бы найти бесчисленное множество) просто далеким оригиналом нашей овальной картинки: там тоже есть и озеро и лебеди, выплывающие из камышей, а на берегу гуляют олени с ветвистыми рогами (правда, еще верблюды и страусы). Вековая устойчивость таких композиционных и содержательных элементов изображения-поделки, как

замок на берегу озера, лебедь, олень, кипарис и т. д., непременно и очень скоро заинтересует этнологов, специалистов по мифологии, психологов¹⁸. Для нашей темы «ручного тиража» сейчас важнее не символика этих лубочных картинок 70-х годов XX века и, разумеется, не художественное качество, а сам факт их существования, их устойчивости в эпоху массовой коммуникации там, где осели и спрессовались слои, пласты, остатки и опилки столетий.

Общеизвестно, что на этом уровне могут родиться и рождаются высокие художественные ценности, которые часто гибнут, пропадают нераспознанными. Классический и счастливый пример Пиросмани всем известен. Такой же точно по контуру, лубочный, с вывески и клеенки олень под рукой гения-самородка превратился в мерцающее белым серебром четвероногое чудо. Самые вульгарные простонародные пышные лубочные красоти (те самые маркграфини и бургграфини рыночных книжек) оказались далее шедеврами живописи. Автору этой книги доводилось не раз видеть в «пошлом жанре» вещи замечательные. Так, например, живописная лента над буфетной стойкой в ресторане города Старая Руза (ныне, конечно, закрашенная) с традиционными фруктами в вазах, цветами, бутылками являла собой поистине выдающийся образец натюрморта. В селе Михайловском под Галичем Костромской области самоучка простым карандашом перерисовывал семейные фотографии. Сделанные мелким штрихом на ватмане (или любой другой белой бумаге), эти портреты удивительны по мастерству и оригинальности.

Собственно говоря, тот же эффект «индивидуализации» серийного и «уникализации» массового порождает выдающиеся произведения народного искусства, лучшие творения самодельных художников.

Экспозиция замечательного Музея народного искусства РСФСР, открывшегося несколько лет назад в Суздале, может наглядно доказать существование и определенного жанрового канона (а возможно, и нескольких жанровых канонов) и определенной эстетики художественных норм изобразительного народного творчества, продолжающих существовать в наши дни. Это специальная отрасль, имеющая своих экспертов и исследователей. Нам важно лишь указать, чтои здесь устойчивые мотивы, например, мотив изобилия (скажем, фруктов и цветов в натюрморте), яркость и локальность красок,

элемент фантастичности в видении мира, сказывающийся, в частности, в сочетаниях диковинных, экзотических плодов (растущих вместе, в одном саду, банана и клубники), цветов, яств на столах, куш, клумб, животных, птиц и т. д. Эти мотивы постоянно присутствуют в картинах, созданных выдающимися по таланту мастерами-самоучками, такими, как, например, украинская художница Екатерина Белоконь (чья постоянная выставка функционирует в Музее народного искусства УССР в Киеве), и родственны кустарной ординарной поделке, существенно отличаясь от нее качеством воплощения. И канон этот родился, по-видимому, именно в традиционном ручном серийном производстве, а точнее — серийно-вариативном, о котором и идет сейчас речь.

Вертикальный овал, надпись «С днем рождения», цветы, гвоздики и розы, вишневая у цветов и изумрудная у листьев раскраска, черный натуральный фон материала — фотобумаги. Овал по горизонтали, три круглолицых, кудрявых девицы, локоны раскрашены желтым, в руках — цветочки, надпись «Вера, Надежда, Любовь» и т. д. Не так давно еще рисунки эти наносились на стекло вручную, по трафарету. Век технических искусств оказал свое влияние: фотография обеспечивает тираж.) Рисунок не подновляется. Овал в двадцать сантиметров стоит 1 рубль 50 копеек, расхватывается товар мгновенно.

На набережной курортного города Геленджика, на рынке курортного поселка Пицунда, в туристических «точках» Нового Афона и во многих других южнокурортных пунктах можно увидеть небезынттересные киоски-павильоны. Два магнитофона, один или двое работников. Убранство обычно сходное: на стене портрет Есенина (с трубкой), «Незнакомка», несколько цветных фото киноактрис. Очередь. Снаружи, у окошка, перечень названий, отпечатанный на машинке. В правом углу виза: «Утверждаю» — и подпись: «Зав. отделом культуры горисполкома такой-то». Список репертуарных произведений выглядит так:

«Марш»	исп. оркестр
«Течет река Волга»	исп. Л. Зыкина
Песня «Варяг»	исп. оркестр и хор
Песня из кинофильма «Земля Санникова»	арт. Даль». И т. д.

Следует двадцать — двадцать пять названий шлягеров данного жанра.

Клиент, когда подошла его очередь, называет выбранную им вещь. И тут же на открытку с видом и надписью «Сухуми», «Гагра», «Сочи», в центре которой жидкая пластмасса, песня эта записывается. Стоимость пластинки-открытки 1 рубль.

Конечно, в щедрости, с какой отдаются деньги за хрупкую, с низшим качеством записи, длительностью исполнения максимум в три-четыре минуты, безделку, много значит обстановка курорта, неограниченный досуг человека на отдыхе, желание послать или привезти сувенир с курорта и прочие сопутствующие обстоятельства. Однако репертуар павильона — явление эстетико-социологическое. Он так же, как и, описанное выше новое бытие «Неизвестной», демонстрирует механизм отбора, приобщения тех или иных профессиональных произведений к некоему особому фонду мелодий-фаворитов, уже подчас лишенных в восприятии не только индивидуального авторства, но и исполнения таким-то, часто весьма известным, артистом («исп. певец», как обозначено в репертуарном списке). И в этот «мелос», обретающий свойства анонимного современного фольклора, входят вещи, отобранные, извлеченные из общераспространенного репертуара: скажем, «Варяг» в исполнении Краснознаменного ансамбля под руководством Александра или песни Л. Зыкиной, столь популярные в павильонах звукозаписи, имеют миллионные тиражи первоклассно записанных пластинок. Возникает как бы еще один — самодеятельный — тираж, «тираж тиража», определяемый анонимным жюри, безмянными участниками «голосования». И рядом с этими вещами, извлеченными из общепотребимого и взятыми в личное пользование, павильоны пластинок-самоделок имеют и какие-то таинственные, собственные произведения, ни чье авторство, ни чей источник установить нам просто не удалось. Среди них, например, шлягер курортного сезона 1973 года под названием «Сон» — вещь, в некотором смысле беспрецедентная, с неожиданной игрой ума, «модернизмами» и повторяющимся припевом-нонсенсом:

«Остался у меня На память
от тебя Портрет твой,
портрет Работы Пабло
Пикассо»¹⁷,

Действие песни происходит явно в наши дни. Песню поет неизвестный (автору этих строк, во всяком случае) мужской голос, чуть окающий и чуть-чуть в нос, едва ли не трогательно-непрофессионально, без всякого педагогизма, а потому искренне и задушевно.

Здесь же на пластинках с видами Кавказского побережья — «Ромашки-лютики», «Червона рута», «Стою на полустаночке», «О море в Гаграх» и другие, как новые, так и старые, но любимые напевы публики.

Итак, в наше время копирование (в широком смысле) простирается на огромной площади от великолепных репродукций в альбомных изданиях вплоть до миллионных по счету типографских клише и ручных кустарных поделок. Тираж (в широком смысле) имеет свою «шкалу» и иерархию от ограниченного до многомиллионного, учитывая его переход с живописных полотен и репродукционной мелованной бумаги на открытки, журнальные вклейки, марки, диапозитивы-слайды, кино- и телевизионные экраны и т. д. Мы попытались хотя бы беглым взглядом охватить эту «вертикальную» панораму, опустившись до «тиража тиражей» в кустарном промысле рынка и курортного павильона звукозаписи.

Феномен долгожития театра

Когда речь идет об изобразительном искусстве, точнее, о живописи и скульптуре, к которым мы и произвольно и сознательно присоединили архитектуру в ее функции художественного «памятника», «шедевра для глаз», доступного воспроизведению в отпечатках, «картинках», противоположность «уникальное — тиражированное» необходимо уточняется как «оригинал — копия». Как бы ни расширяли мы само понятие «копии», какое бы количество значений ни вкладывали в него — от традиционной копии живописного полотна, где вручную, в тех же материалах масла и холста, но выполненного другим художником («копиистом»), до бытового ширпотреба, — левая часть пары, «оригинал», остается неизменной. В современном изобразительном искусстве при всем размахе таких массовых его форм, как, скажем, книжная графика, предполагающих бесконечное воспроизведение экземпляров «на равных правах», оригинал, выполненный собственными руками творца, сохраняет единичность. Иерархия «единичного — множе-

ственного» остается прежней, несмотря на постоянное совершенствование техники воспроизведения. И преимущество сейчас да и, надо надеяться, всегда будет оставаться у единичного, у подлинника, творения собственных рук автора. Таким образом, искусствоведческие критерии в итоге остаются неизблемыми и при включении нового материала и социологических аспектов в сферу исследования.

Это никак не проявление косности. Это действие той же закономерности, которую мы условно назвали «помощью» массового уникальному, копией на службе у оригинала. В области изобразительного искусства она сказывается наиболее прямо, поскольку и то и другое (уникальное и тиражированное) материализовано в предметах, составляет как бы два параллельных ряда, допускающих сопоставление и сравнение предметов между собой, всегда разрешающееся как победа оригинального.

Та же неистребимая, извечная привязанность человека к живому, единственному, уникальному акту творчества, привязанность, которую не уничтожило, но лишь обострило наше «машинное» столетие массовых тиражей и коммуникаций, лежит в основе вечной жизни сценического искусства. «Вечной» — можно сказать уверенно в 70-х годах XX века, ибо крепость театра выстояла за последние семь десятилетий в двух таких могущественных осадах, каким не подвергалась за предыдущие семь тысяч лет. Театр выдержал и не сдался в неравных, казалось бы, обрекавших его на верную гибель поединках сначала с кино, потом с телевидением.

А кто не прочил ему смерти или прозябания на задворках провинциального зрелища! И французские авангардисты, и футуристы, и конструктивисты, и киноноваторы всех стран!

Начиная с 1900 годов — поры первого и всеобщего увлечения «чудом XIX столетия» (как сразу после демонстрации назвали изобретение Люмьера) — отношения кинематографа с театром складывались антагонистично и конфликтно вплоть до самых последних времен, пожалуй, как раз до появления телевидения. Телевидение отодвинуло (хотя и не прекратило) давнюю распрю и поставило в центр внимания новую пару: «ТВ — кино». И снова назревал спор между двумя родственными искусствами. Можно смело сказать, что специфика кинематографа и на практике и в теории

складывалась и формировалась в постоянном сравнении с театром. «Кино и театр». Эта тема оставалась живо-трепещущей полвека. Отличие, принципиальное несходство, выбор «или» — «или» всегда в пользу кино — вот что воодушевляло кинокритику, публицистику и всю академическую кинотеорию. Сопоставлялись на разные лады, с многих точек зрения рассматривались преимущества экрана перед сценой (безграничность пространственных перемещений, динамика, меняющаяся дистанция между зрителем и изображением, максимальное приближение к жизни в диапазоне от росинки на лепестке цветка до гигантских битв и т. д. и т. п.). Ни одного теоретического труда по кино, ни одного учебника без сравнений в пользу кинематографа! Даже такие будто бы неопровержимые достоинства театрального представления, как непосредственный контакт актера со зрителем, наличие прямой и обратной связи сцена — зал, которых лишено кино, порой пытались объявить присущими, пусть в косвенной форме, и кинематографу (дескать, съемочная группа и посторонние на съемках и есть тот первый кинематографический зритель, чья реакция и заменяет артисту слезы и смех недостающей публики).

Главное же различие между двумя искусствами, то различие, которое делает кино и театр совершенно обособленными друг от друга, суверенными художествами, не учитывалось вовсе или недооценивалось; о нем говорилось вскользь как о чем-то само собой разумеющемся или второстепенном. Это простейшее, элементарное: то, что театрально представление есть уникальный акт творчества, осуществляющийся на глазах у зрителя, тогда как в кино изображение откинута на пленку, что изначально предполагает: а) множественность копий; б) совершенно иной материал искусства, а именно зафиксированное изображение, воспроизводимое любое число раз в экранной проекции, практически независимо от зрителей. Четче всех эту разницу двух искусств определил, пожалуй, В. Пудовкин: «Режиссер театральный имеет дело с реальной действительностью, оставаясь все время в пределах законов действительного театрального пространства... Режиссер же кинематографический своим материалом имеет отснятую пленку»¹⁸.

Специфика театра — развертывающийся перед людьми процесс творчества, одновременно являющийся и его результатом, объединение в актере, в мизансцене, в са-

мом ходе действия, во всем Сценическом ансамбле одновременно и материала и творца (творцов) — делает искусство сцены как бы «концентратом» уникального, его «пиком» среди всех видов и форм искусства. Искусство исполнительское — музыкальное, художественное чтение, эстрада и т. д., обладая теми же свойствами творческого акта, развертывающегося во времени в присутствии публики, является как бы лишь частью или частным случаем театрального действия — спектакля, где процесс творчества включает в себя не только актерскую игру, но все развертывающееся сценическое действие: перетекание мизансцен одна в другую, смену декораций или света, контрапункт пластики, слова и музыки и т. д.¹⁹ Общеизвестна истина, что каждое данное представление спектакля единично, оно уже есть неповторимое творческое свершение и созерцание. Сама неуловимость, нефиксируемость идущего представления есть эстетический уникум. Пребывание в зрительном зале во время данного спектакля есть непреложное условие восприятия сценического искусства зрителем. При всей своей определенной «искусственности», о которой чересчур охотно пишут в своих трудах теоретики кино, в том числе и столь глубокие, как автор «Природы фильма» З. Кракауэр, представление на сцене в ином смысле есть максимальное приближение к жизни в ее течении, ее непосредственное воспроизведение, плетение, ткань искусства из нитей самой действительности, из самой материальной «физической реальности», пользуясь словами З. Кракауэра²⁰. Это прекрасно чувствовал Альбер Камю, когда утверждал, что актер, проживая на сцене десятки чужих жизней, каждый раз проживает свою истинную жизнь²¹.

Однако, кого бы ни видеть в театральном актере — лицедея, из вечера в вечер проигрывающего разработанную «знаковую» партитуру, или безумца, ежевечерне проживающего чужую жизнь за счет жизни собственной²², — эффект уникальности театра остается тем же. Строго говоря, театр вообще не репродуцируется. Если представить себе идеальную технику, которая способна запечатлеть (многокамерная съемка в цвете, стереокопия, стереозвук) целостное действие спектакля, все равно это будет не театр, а его фотография. Потому что сиюминутная прямая связь «сцена — публика» вне зависимости от ее конкретных воплощений есть основа основ театрального искусства с тех

древнейших времен, когда обрядовые, культовые, мистериальные действия, естественно, не знали четкого разделения на актера и зрителя.

Вот почему непосредственное присутствие, пребывание в зале, ставшее в новые времена формой соучастия в театральной игре, не заменить никакой репродукцией. Все виды репродуцирования театра до сих пор были действительно «бледными списками» с живой картины, а порой и попросту компрометировали театральное зрелище. Так, например, распространившийся в 40—50-х годах жанр фильма-спектакля, то есть театрального спектакля, запечатленного на пленке или слегка скорректированного требованиями экрана, оставался гибридом. Имея бесспорную ценность как архивный документ, а также выполняя важную информативную и популяризаторскую роль, эстетически фильм-спектакль ушел от театра и не пришел к киноискусству. Но и современный фильм (уже не фильм-спектакль), в основе которого лежит сценическое действие, — принципиально иное зрелище, нежели то неповторимое представление, скажем, «Вишневого сада» или «Власти тьмы» на сцене театра.¹ Следующее, пусть и назавтра, представление будет иным. И недаром такой чуткий критик, как Белинский, сделал редкий в истории театральной критики эксперимент — свое знаменитое описание семи представлений «Гамлета» с Мочаловым, непреложно показав, что каждый раз это было новое актерское создание.

Не может полностью заменить зрителю живой спектакль и документальная его засъемка, например, «Антония и Клеопатры» с Ю. Борисовой и М. Ульяновым. Зритель хочет увидеть «живую» Борисову и «живого» Ульянова, аплодировать им, может быть, встретиться с ними глазами. Маленький и даже, пожалуй, забавный пример может наглядно убедить в принципиальной разнице восприятия театрального и кинематографического зрелища. Вспомним особую магию театральных накладок, о которых сохранилось немало легенд, — частью они вошли даже в историю театра, как, скажем, знаменитые оговорки К. С. Станиславского. Упавшая падуга, перепутанный текст, знание, что премьерша сегодня играла с температурой 39, — все это только прибавляет спектаклю обаяния. В фильме накладка — брак, пятно, недопустимый непрофессионализм.

И, конечно, закономерным было развитие кино как нового, совершенно иного, нежели театр, искусства. Во-

брав в себя ©т театра многое и преобразив его, кинематограф пошел своим путем. Что же касается публики, то временно и — лучше — кратковременно сочтя кинематограф неким вариантом театра, она вскоре поняла, что «электробископ», «киллюзион», «демократический театр будущего», как называли кино в начале столетия, древнего театрального искусства не заменит. И темные залы, «лунный луч», «меловое пятно», «бешеные звуки затравленного фортепьяно» — вся эта новая поэзия «электрического сна наяву» совсем иная, нежели та, что запечатлена Пушкиным в знаменитом описании театрального зала перед началом спектакля: поэзия «настраивающихся инструментов»²³.

Прогнозы скорой гибели театра со стороны блистательного, «синема» оказались, мягко говоря, неосмотрительными и небезнаказанными. Не прошло и полувека, как тот самый побочный сын Аполлона Мусажета и законный наследник Эдисона, тот самый задиристый мальчишка-кинематограф, что кричал «Долой сцену!» и эпатировал театрально-общественность («зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе»), сегодня оказался на положении академика. А новый горластый мальчишка — ТВ — норовит едва ли не похоронить и, уж во всяком случае, поглотить вчерашнее «достижение индустриального XX века», вчерашний «предел массовости и демократизма». А тем временем «зад Шарло» вошел в программу изучения в Сорбонне. А тем временем как драгоценную реликвию хранят в музее Парижской синематеки ленту Мельеса, ту самую, что в 1908 году казалась русским ценителям искусства «фабричным гуртовым товаром» (К. Чуковский).

История показала, что тотальный успех и великие художественные достижения киноискусства не остановили развитие театра. Разумеется, сам факт параллельного существования и развития кино влияет на эстетику театра, как и последняя далеко не безразлична кинематографу. Взаимопроникновение и размежевание — синхронные процессы их сосуществования. И если окинуть взглядом общую картину театрального XX века, то нельзя заметить не только упадка, но и какого-либо подчинения театра счастливому молодому сопернику. Пожалуй, умерились лишь притязания театральных утопистов и пророков, мечтавших о будущем, которое буквализует девиз шекспировского «Глобуса»: «Весь мир — театр». Если не считать формами театра

массовые зрелища самого разного рода (матчи, фигурное катание, спортивные соревнования и другие сходные действия), то нельзя сказать, что театр получил в XX веке более широкое распространение, чем в веке прошлом (речь, конечно, не идет о том бесспорном факте, что увеличилось число действующих театров). Но сохранил традиционный статус-кво, нимало не сузив свою сферу. Как и развитие всякого искусства, современная эволюция театра неровна, идет приливами и отливами, знает периоды бурные и спокойные, взлеты и бумы, свидетелями чего мы являемся сегодня. В смелом эксперименте, в новаторстве театр часто опережает кино. Так закончилась «киноосада» театра.

Протекшие десятилетия одновременного существования театра и ТВ еще раз подтвердили бессмертие древнего сценического искусства. Лишь на ранних порах распространения телевидения передача театрального спектакля, казалось, грозила ему пустым залом. Очень скоро, особенно для знаменитых театральных коллективов, трансляция спектакля (или даже запись) по ТВ стала лишь дополнительным способом рекламы. Рождение телевизионного театра, то есть новой зрелищной формы спектакля, поставленного специально для телеэкрана, став принципиально важным рубежом на пути развития телевизионного искусства, также не смогло изменить собственной художественной жизни театра, хотя оказывает влияние на его эстетику.

Даже если считать, что телеспектакль есть форма тиражирования сценического действия, театральное представление все равно остается квинтэссенцией уникального в современной панораме искусств. Есть все основания сделать тот же вывод, который уже был сделан по поводу искусства изобразительного: массовый, индустриальный XX век оказался весьма и весьма благоприятным для искусства сцены — старомодного, хрупкого, мгновенного, вянущего, лишь . погасли огни рампы, «как цветок в руке Зибеля», по выражению К. С. Станиславского.

Но что же представляет собой новое эстетическое явление — телевизионный театр? Он сложился буквально на наших глазах, в течение нескольких десятилетий, прошел бурный и стремительный путь — от ре-продуцирования и трансляции сцены до творческой самостоятельности, прочно утвердился и ныне вступил в новую стадию исканий. Именно поэтому считать теле-

визионный спектакль или даже фильм-спектакль, - созданный на основе спектакля театрального, «тиражом», «распечатыванием», сегодня нет никакой возможности. Ныне ясно, что театральный спектакль на телеэкране, телевизионный фильм-спектакль есть новое художественное произведение, произведение другого самостоятельного искусства, эквивалент, параллель сценического оригинала в ином, телеэкранном пространстве и измерении.

Именно телевизионный фильм-спектакль, существующий параллельно и одновременно с живым театральным действием, наглядно демонстрирует и самостоятельность нового эстетического вида, и его определенные преимущества, и вместе кровную связь с оригиналом, иногда и обратное влияние на оригинал.

Из огромного множества телевизионных экранизаций сценической классики (а ее золотой фонд насчитывает сегодня уже сотни единиц) возьмем сейчас лишь один, весьма показательный. Это «Чеховские страницы», телевариант одноименного спектакля МХАТ, режиссером которого в обоих случаях является Е. Радомысленский, а исполнители — блистательная плеяда славных «стариков» Художественного театра.

Чеховские миниатюры — Традиционный, старейший «вечер-концерт», родившийся еще в 1910-е годы, когда на сцене Первой студии МХТ в «Калхасе» играл Л. М. Леонидов, «Рассказе госпожи» — О.Л.Книппер-Чехова, а в «Лекции о вреде табака», «Юбилее» и других маленьких пьесках искрился талант тогдашней молодежи — учеников К. С. Станиславского. Благороднейшая традиция одухотворила спектакль на сцене сегодняшнего МХАТ, где к «Лекции», «Юбилею», «Рассказу госпожи» прибавилась инсценировка «Печенега». В телевизионном фильме-спектакле «Чеховские страницы» «обрамлением» и «прокладками» между номерами служат интермедии: духовой оркестр чеховских времен в «раковине», какие бывали в старых городских садах, исполняет нехитрый свой репертуар. Но, думается, что не в этом приеме истинная телевизионность нового произведения, она глубже, органичнее. Интересно происхождение «Калхаса»: маленький спектакль родился на телевидении, был поставлен специально для М. И. Прудкина, вышел в эфир и лишь потом был включен в спектакль МХАТ — пример непосредственного воздействия ТВ на сцену!

Блистательное исполнение роли старого трагика М. И. Прудкиным, исполнение истинно телевизионное, то есть тончайше проработанное психологически и одновременно «укрупненное», не скрывающее своей театральности, своей откровенной условности, стало камертоном и для остальных миниатюр. Здесь открылось "и. явно и волнующе интереснейшее свойство телевизионного театрального искусства — именно она, эта особая телевизионная театральность. Ведь настолько же, насколько прямое форсирование жеста и голоса режет с телеэкрана глаз и ухо, настолько сознательное заострение рисунка, условность и пластическая выразительность «показаны» телеэкрану — в этом как бы проявляется «первоэлемент» репортажа, трансляции. И монолог на телеэкране, даже такой, казалось бы, непомерный по длине, - как «Лекция о вреде табака», сыгранная А. Кторовым, и «статичный» по мизансцене диалог в «Печенеге», где Б. Петкер создает страшный и одновременно жалкий в «самодовольном» убожестве образ маленького степного диктатора, и нежное, тончайшее кружево читанного А. Степановой рассказа о молодости и любви, и комедийные, бытовые краски «Юбилея», где блистают П. Массальский и А. Георгиевская, — все это дает зрителю то огромное художественное впечатление, ту возможность внимательнейшего наблюдения за всеми нюансами игры, которую он все-таки бы не получил, находясь в зрительном зале МХАТ. Но счастливее, доставший билет на спектакль, по-прежнему компенсирован живым присутствием в этом зрительном зале, переживает те счастливые минуты контакта со сценой, которые ничем невозполнимы. Итак, перед нами два произведения, адекватных по художественному эффекту, взаимосвязанных, но разных и, главное, не исключających, а дополняющих одно другое.

Из фонда оригинальных телепостановок возьмем пример, обозначивший, на наш взгляд⁴ «пик» оригинальности и самостоятельности телевизионного театра: балет «Галатей», поставленный режиссером А. Белинским и балетмейстером Д. Брянцевым с Екатериной Максимовой в главной роли.

Здесь самостоятельно все — счастливое озарение, позволившее остроумно и естественно «перевести» сюжет «Пигмалиона». Б. Шоу в чисто хореографическую ситуацию: профессор Хиггинс из лингвиста стал учителем танцев, превращающим Элизу Дулиттл, уличную

танцовщицу-замарашку, в настоящую леди посредством уроков классического танца; образ героини, который в экспозиции построен именно на том, что девчонка-цветочница делает «неправильно», «наоборот» все движения, фигуры и па классического балета. И великолепный юмор, и проработка характерных персонажей окружения, и прекрасная драматическая игра Е. Максимова и М. Лиёпы.

Но существуют и свойства специфически телевизионные: особая «камерность» этого балета, снова «крупный план»; гораздо больший, нежели на живой балетной сцене, элемент игрового, драматического. Зачастую опасный и подменяющий собой танец в «живом балете», здесь этот элемент абсолютно необходим, слит с «чистой» хореографией в новом, более тонком синтезе, открывающем интересные пути не только телевизионного балета, но и, возможно, балетного искусства вообще. Недаром замечательная, строгой классической школы балерина Максимова раскрылась в «Галатее» в совершенно новом качестве.

«Новая подлинность»

Итак, мы привели некоторые примеры, показывающие, что наш машинный, массовый, серийный век не только не помешал уникальному, но возвел его на почетный пьедестал, невиданно повысил его значение, заново освятил его. Но речь шла об уникальном в старом, традиционном смысле этого понятия.

Греческая скульптура знала и воспроизведение, несколько изменяющее старый образец, и выполнение оригинала в нескольких экземплярах. Знаменитые статуи воспроизводились в другом материале и масштабе, например резались по камню. Геммы на сердолике и агате сохранили для потомков копии и слегка измененные варианты многих утраченных шедевров античности. Терракотовые статуэтки, воспроизводящие знаменитые творения великих мастеров, также можно считать первыми формами «тиража». В Риме копирование статуй приобрело, как известно, очень широкий размах.

Клише — форма, служащая для повторения одного и того же изображения, также известна с глубокой древности: в Египте, Греции, Риме. На древнегреческих вазах существуют рисунки-оттиски, сделанные с по-

мощью клише. Набойка на тканях, произведенная по шаблону, уходит во времена Древнего Рима. С распространением же гравюры (в Европе — в XIV веке, в Китае — восемью веками раньше), первоначально на дереве, далее на меди, клиширование помимо прикладной области захватывает широкую территорию искусства. Но вплоть до применения фотографии в клишировании изготовление клише остается сложным ручным мастерством.

В длительном процессе репродуцирования можно наблюдать постоянное и нарастающее тяготение: а) к увеличению количества экземпляров, б) к облегчению техники клиширования (замена камня металлом и т. п.). Процесс этот параллелен общему процессу замены ручного труда машинным, а затем индустриализации, то есть созданию крупного машинного производства. Но оппозиция «единичное — множественное» существует как незыблемая данность до второй половины XIX века, так же как привилегия первого экземпляра. Рождение фотографии, кинематографа, грамзаписи и далее — телевидения, не отменив, как мы убедились, этого традиционного противопоставления для старых искусств, повлекло за собой совершенно новые эстетические понятия об оригинале и копии. Само противопоставление уникального и тиражированного поколебалось в тот момент, когда появилась возможность размножения фотографического отпечатка.

Принципиально новым, революционным скачком в тысячелетнем опыте тиражирования явилось то, что первый и n-ый отпечаток эстетически и теоретически были равны, идентичны. Пусть практически последующие оттиски тиража хуже первых, но при всех потерях »в техническом качестве первая и тысячная копия фильма «Золотая лихорадка» или «Дочки-матери» суть одно и то же произведение искусства.

Более того, само отношение к цифрам тиража существенно изменяется с появлением фотографии и кинематографа. Большое количество отпечатков и перепечаток постепенно начинает обозначать если не высокое художественное качество (а часто именно так!), то, во всяком случае, признание и популярность - произведения.

К тому же результату, хотя и иным, эволюционным путем приходит и грамзапись музыкального исполнения — тоже один из интереснейших культурных и эс-

тетических феноменов современности. Открытие Дагера дало первый механический снимок-уникум; продолжатели добились беспрепятственного размножения снимка. Первая кинолента братьев Люмьеров явилась поистине эстетической революцией. Так и грамзапись, начав с документирования, фиксации живого голоса артиста (Ф. Шаляпина, В. Давыдова, Вари Паниной) или музыкального инструмента, постепенно выросла в огромную и самостоятельную отрасль исполнительского искусства, в самобытную музыкальную сферу.

И, наконец, последнюю страницу истории «механических искусств», решительно меняющую соотношение между уникальным и тиражированным, знаменует собой телевидение, где «тираж» (понимая это в широком смысле) реализуется сиюминутно, одновременно на миллионах домашних экранов.

С возникновением «технических» или «машинных» искусств оригинала в прежнем смысле больше нет. Матрица или некая близкая ей форма полностью замещает оригинал. Между уникальным и тиражированным ставится знак равенства.

Что же означает это поглощение оригинала тиражом, более того, фактически — исчезновение оригинала? Закат искусства? Предел «отчуждения»? Триумф «машинного»

»

Но вот здесь-то и вступает в действие, проявляется с живой силой механизм «присвоения», «возвращения» человеком «отчужденного».

Прежде всего, действие этого механизма обнаруживается в сфере функционирования, бытования искусств, как новых, так и традиционных.

...В нашей комнате — «Норма» Беллини, Несколько простых движений: достать пластинку, поставить на круг, включить, и комната —местилище серебряного голоса Марии Каллас. «Casta Diva, che inargenti queste sacre antiche piante...».

Он льется, наполняя квартиру, он раздвигает закрытое пространство и уплывает в окно, парит над березкой, над яблонями, над вишневыми деревьями нашей садовой и лесной московской окраины. (Ленинградский завод грампластинок, комплект арт. 16-8, 33 Д0334'91-96, цена комплекта 4 рубля.) Всесоюзная фирма «Мелодия» сейчас совершает чудо.

При механической записи музыка теряет ауру? Исчезают необходимые творению искусства его собствен-

ные «здесь» и «сейчас»? Тиражирование лишает творение искусства его неповторимого колорита? Но «здесь» и «сейчас» на северных улицах, недавних просеках подмосковных лесов — таинственная ночная поляна в священной роще друидов, и ведунья — прорицательница Норма вопрошает у небес будущее своей Галлии. С божественным этим сопрано приходит к нам словно бы дух, эманация театра «Ла Скала», где все напоено гением. Самая ordinaria перепись, обычный проигрыватель «Аккорд» производства Рижского завода ВЭФ.

Был и другой вечер. Шел сентябрь 1964 года. В Большом театре исполняли «Реквием» Верди, дирижировал Герберт фон Караян.

Солисты стояли вчетвером впереди хора на пустой сцене. Задник был задрапирован чем-то серым. Хор в черном; у женщин длинные серые шарфы. Освобожденная от паду и декораций, сцена казалась огромной.

Слева первой стояла очень высокая, очень смуглая мулатка Леонтина Прайс. К ее верхним нотам, поистине ангельским колокольчикам, странно подмешивались гортанные призывки. Но это придавало особую индивидуальность ее голосу. Большая, серьезная, самозабвенная, со сверкающими черными глазами, она казалась Девой солнца на высокой скале над океаном на неведомом материке — просветленная истиной любви и скорби «Реквиема».

Крайним справа стоял Николай Гяуров. В ту пору красавец, гигант, он словно бы олицетворял собой христианский Восток. Славянский бас, «олатиненный» текстом «Реквиема», мощно и грозно взлетал ввысь, и в его волнах витали девять муз плафона, парили краснозолотые ярусы. Стражами, колоссами справа и слева охраняли святыни Рима молодые народы.

А в центре стояли меццо-сопрано и тенор, Фьоренца Коссото и Карло Бергонци, итальянцы. Они были и меньше голосами и меньше ростом, чем партнеры, фланговые. Но их благороднейшее, чуть терпкое пение будто вобрало в себя века и века традиций, школы, средиземноморской католической культуры. Пели *Lacry-mosa*. И думалось: сколько за каждой секундой исключительного этого квартета, скольким она оплачена, каким путем, пройденным человечеством, подготовлена! Особая тишина стояла в зале. Люди плакали, сами того не зная и не замечая. Замерли битком набитые верхние

ложи. В такие минуты, как сказал бы поэт, души отрываются от земли и мчатся во вселенную. Вытирали слезы вставая, после того, как звенящее самой высокой струной сердца сопрано Леонткны Прайс и хор, одушевленный великим маэстро-дирижером, привели к берегу финальное *libera gae*.

Но сейчас несравненная Мария Каллас поет в моей комнате (твоей, нашей). Ее уже нет, уже другие, но не она, возносят мольбы у жертвенника друидов. Голос Марии Каллас реет теперь под нашим северным небом, на наших улицах — под любым небом планеты. Лучшее ее творение — *Норма* — выхвачено у времени, у смерти, спасено. И оказывается, что чудо победы над временем и пространством не меньше, нежели чудо живых минут творчества... Широко, спокойно и обещающе звучит интродукция струнных. Начали тему каватины духовые деревянные. И таинственнее, нежнее флейты вступает голос гречанки, подаренный нам Ленинградским заводом грампластинок: «*Casta Diva Casta Diva...*»

«Здесь» и «сейчас» живого исполнения нас поражало бы и захватывало неповторимостью мгновений пения, нашим пребыванием в золотом зале театра «Ла Скала» с его акустикой бельканто, колоритом старинной площади. близким соседством шпилей Миланского собора и Леонардовой «Тайной вечери». Но выяснилось, что может существовать и поэзия, аура иных «здесь» и «сейчас». Они — в слиянии моего (твоего, нашего) личного бытия, моего ландшафта, минут моей жизни с искусством, отданным мне тебе, нам, искусством, завоевавшим новое пространство и время.

В «Социодинамике культуры» А. Моль дает точную характеристику «канала музыки» в современных средствах массовой коммуникации (что, на наш взгляд, не удалось автору в отношении изобразительных искусств, театра и кинематографа). Намечая ретроспективу "главных этапов развития музыкальной культуры с XV по XX век в социологическом аспекте, исследователь определяет последний этап ее развития, связанный как раз с широким распространением копирования и вмешательством средств массовой коммуникации, датируя начало этого периода 1936 годом, когда запись, например, «Шехерезады» в исполнении оркестра под управлением Стоковского захватывает рынок. «Мы живем в период, когда этот этап достиг своего апогея,— пишет

А. Моль.— В промышленных масштабах изготавливаются миллиарды пластинок с грамзаписями. Производство утрачивает свой уникальный, преходящий характер. Любое музыкальное произведение благодаря магии радио или грампластинки имеет право на существование в почти неограниченном количестве экземпляров, не различимых при первом приближении. Потенциально оно присутствует в любом месте и в любой момент. Оно доступно всегда и всюду. В «государстве музыки» происходит революция, которая превращает его из олигархии в демократию, и «подлинность» приобретает совершенно иной смысл, нежели присутствие на обряде... Пластинка вытесняет концерт. Музыка снова становится интимно близкой человеку»²¹.

Здесь особенно интересна мысль о «новой подлинности», возникающей в царстве тиражированного. Если считать «подлинность» синонимом «уникальности» (что в определенном смысле допустимо), то можно констатировать, что одновременно с традиционным пониманием уникальности творения в массовых искусствах XX века возникает возможность рождения новой формы «подлинности», определяемой индивидуальным владением, присвоением «единицы тиража», возвращающейся к человеку в дом, в личную, каждодневную жизнь. Отсутствие оригинала, полная идентичность единиц Тиража исключают саму идею второсортности копии. Оппозиция «уникальное — тиражированное» снимается, она изначально не существует в природе, в структуре массовых машинных искусств.

Музыка в грамзаписи породила своеобразный вид музыкального исполнительского искусства, самостоятельного и параллельного старой концертной деятельности. Здесь возможна аналогия с актером-исполнителем в театре и кино. Говорить, как А. Моль, что пластинка вытеснила концерт,— неверно. «Эффект присутствия», свойственный концерту, полностью сохраняет свою силу, магию, сходную с феноменом театрального зрелища. Очарование живого музыкального исполнения лишь увеличивается. Действует эффект, сходный с описанным нами выше на материале изобразительного искусства: тяготение зрителя к оригиналу, популяризированному тиражом. Так, напомним, что и на телевидении осуществляется своеобразная «обратная реклама» живого "театрального спектакля, театрального коллектива в целом, создавшего спектакль, полюбившийся

Массовому зрителю в телетрансляции. Этот механизм вспыхивающей популярности театрального коллектива в целом в результате телевизионного успеха одного спектакля, созданного этим коллективом, отметил и рассмотрел на материале театральной жизни ЧССР доктор М. Шимек в своем докладе на конференции «Место телевидения в социалистической художественной культуре» в декабре 1976 года в Москве.

Так, к исконной подлинности живого исполнения в концертном зале механическая запись прибавила еще одну форму подлинности звучания музыкального произведения дома, «для меня», индивидуальное слушание, «искание себя» в музыке. Эта форма в определенной мере является заменой домашнего музицирования. Утраченный момент «единичности» и самостоятельности домашнего «концерта» компенсируется высоким профессиональным качеством исполнения в записи и возможностью любого количества повторных прослушиваний.

Пластинка, будучи включенной в домашнюю — мою — среду, сегодня не воспринимается как «экземпляр тиража», как унифицированная, стандартная вещь. Но вспомним: отношение к грампластинке тоже имело свою эволюцию. В 10-е и особенно в 20-е годы граммофон (а следовательно, и пластинка!) — признак мешанства, сытого благополучия и дурного вкуса, объект постоянных и разнообразных насмешек. В 30-е годы патефон — предмет передовой техники, «роскоши» в хорошем, новом смысле слова (в видеофильме «Наша биография. Год 1937» стахановец, один из ударников 30-х годов, вспоминает, как был премирован патефоном, считавшимся в то время очень ценным подарком: он стоил столько же, сколько корова).

В 40-е и первые послевоенные годы, голодные и трудные, грампластинка для многих и многих была дорогим «посланцем искусства», вселяла радость и бодрость. С возникновением в 60-х годах массового производства долгоиграющих дисков грампластинки осознаются как эстетическая ценность и музыкальным миром и публикой, и производителем и потребителем.

«Новая подлинность» пластинки рождена и признана. Рядом с нею и магнитная запись. И еще одна ново-рожденная форма бытия музыки — музыка на телевидении, породившая и новые репродуктивные виды, а также и нечто самостоятельное, связанное с визуали-

зацией музыкального ряда и требующее самого серьезного наблюдения и изучения. Таков очерченный самыми беглыми чертами «вклад машинного» в развитие музыки, этого древнейшего из древних искусств.

Сходные процессы возникновения «новой подлинности» происходят и в других искусствах.

Рассуждая о стандарте в архитектуре, прикладном искусстве или, скажем, мебельной промышленности, теоретики и практики справедливо указывают на множество способов преодоления зла стандартизации. «Казалось бы, в условиях всеобщей стандартизации, когда девяносто процентов культурно-бытовых зданий в городах и поселках строятся по типовым проектам, осуществить это почти невозможно. Однако думается, что кратко соотношение уникального и массового может быть сформулировано только так: «Чем стандартнее стандартное, массовое, тем уникальнее должно быть уникальное». «Проектирование уникального — экспериментаторство, смелая ломка привычного, кристаллизация стилистических черт, проверка возможностей новых конструкций и материалов, рождение новой тектоники и новой пластики», — намечает один из таких путей. В. Хазанова²⁵. Ищут и иные выходы. Некоторые ясно видят возможности «уникализации» и «индивидуализации» и самих предметов: бесчисленны соотношения стандартных элементов, способные дать в итоге неповторимое целое; из одинаковых блоков или панелей, из книжных полок-секций при монтаже и сопоставлении может родиться «что-то интересное, индивидуальное»²⁶. Действительно, типовой проект и выстроенные по нему кинотеатры или дворцы культуры-близнецы «индивидуализируются» хотя бы благодаря ландшафту и могут стать неузнаваемы при талантливом включении в природную среду. Кроме того, патина времени, облагораживающее «старение» городов, домов, кварталов! Лет пятнадцать назад Крещатик — центральная магистраль современного Киева — многим казался чересчур пыльным, слишком помпезным. Но вот прошло время. Выросли высокие каштаны, и густая листва скрыла рустованные гранитные цоколи, поднимавшиеся в рост третьего этажа. Потускнела керамическая облицовка. К домам пристроились киоски, вагончики, лотки. И старой, едва ли не обаятельно-старомодной улицей начинает выглядеть новый Крещатик. И здесь, как видим, помогло вписывание в ландшафт, «обживание» как созна-

тельно запланированное, предусмотренное зодчими (об этом в применении к серийным, стандартным элементам в архитектуре хорошо пишет Г. Б. Борисовский в книге «Красота и стандарт»), так и естественное, непреднамеренное, осуществленное самой, жизнью.

Попытаемся сделать некоторые выводы.

Итак, «машинное» XX столетие не только не принесло гибели индивидуальному художественному творчеству, извечно находившему воплощение в уникальных произведениях искусства, но установило новые взаимоотношения между неповторимым и репродуцированным. Взаимоотношения не враждебные, а «добрососедские», при их сложности и новизне. Стойкая оппозиция «уникальное — тиражированное» или «оригинал — копия» с рождением технических искусств оказалась или снятой или решительно видоизмененной.

Зловещие пророчества тотального обезличивания, вселенской деспотии механического стандарта оказались всего лишь видениями болезненного сознания на последнем рубеже столетий. Стандартизация, отчуждение натолкнулись на исконную человеческую потребность обживать, присваивать, делать отчужденное и обезличенное собственным и личным. И серийный, стандартный, машинный продукт человек уверенно отмечает своей личной печатью, подобной экслибрису на книгах из старых частных коллекций. «Экземпляр» тиража обретает индивидуальные черты владельца, одухотворяется, очеловечивается. Субстанция уникального более древняя, нежели ее искусственное производное — тираж, — торжествует победу. Машинное, индустриальное, массовое, индивидуализируясь, «откидываясь» в прошлое, входит в культурный фонд человечества, подчиняясь тем же законам, что рукотворное: сложенный из бетонных блоков «Дом солнца» Ле Корбюзье по классичности уже где-то рядом с ренессансным Дворцом дождей, и та же на нем благородная патина времени; классическую гармонию ощущаем мы в кадрах «Броненосца «Потемкина» и «Огней большого города», а миллионы цветных и черно-белых репродукций не унизили, ни на микрон не умалили величия той единственной 13 мире Рафаэлевой Мадонны, которая встречает благоговейного посетителя в дрезденском Цвингере.

ПРИНЦИПЫ И МЕХАНИЗМЫ СЕРИЙНОСТИ

У истоков экранной серийности

За последние годы телевизионный «феномен многосерийности» привлекал большое внимание советских критиков и исследователей. Международные симпозиумы и всесоюзные теоретические конференции, выход в свет коллективного исследования «Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы» (М., «Искусство», 1976) продвинули вперед изучение этого интересного культурного явления наших дней.

Нам уже приходилось высказывать соображения по поводу многосерийного телефильма¹, перечислив простейшие и вместе с тем основные, на наш взгляд, системообразующие свойства многосерийности: 1) длительность повествования; 2) прерывистость его; 3) особая сюжетная организация частей-серий, требующая определенной идентичности их структуры и повторности отдельных блоков; 4) наличие сквозных персонажей, постоянных героев (или группы таких героев). Сразу уточним, что речь идет не о разбивке на части — серии, скажем, экранизированного романа, а о специфически телевизионном произведении как формирующемся жанре. Впрочем, и показанный по частям экранизируемый роман, включенный в программу, начинает подчиняться перечисленным признакам.

Но чем более прочно утверждался многосерийный телефильм на экране, тем яснее становилась роль «контекста», телевизионного «окружения» серии как единицы многосерийного целого. Многосерийность выступала как некий более широкий принцип телевидения, не замкнутый в самом себе, в границах данного вида, то есть фильма в сериях как такового, игрового или документального. Она воспринималась вписанной в программу, в сетку телевизионного дня. В многосерийном фильме проявлялись общие закономерности развития

телевизионного искусства, процессы, характерные для телевидения в целом. Многосерийность таким образом начала рассматриваться как элемент телевизионной специфики, увлекательно и многообразно проявляющейся в своей динамике. Сравнивая предысторию вида, в частности серийности в кино, с серийностью телевизионной, исследователи обнаруживали качественно новые свойства последней. Вот почему может быть полезен небольшой экскурс к истокам.

Слово «серия», как известно, происходит от латинского *serios*, ряд,

Первоначальная этимология подразумевала множественность целого. Так употреблялось слово и в сфере искусства: серия гравюр, рисунков (скажем, «Капричос», «Тавромахия» или «Бедствия войны» Гойи, серия карикатур Домье и др.). С начала XX века серия стала обозначать единицу, часть целого. В таком смысле слово приходит и в кинематограф, где уже в 900-х годах впервые появляются, а в 10-х годах получают широкое распространение фильмы из нескольких серий.

Кроме лент, «официально» состоявших из серий² (как во Франции «Вампиры» или «Жюдекс» Луи Фейада, в США — «Тайны Нью-Йорка», в России — «Мария Лусьева» или «Сашка-семинарист» и др.), серийность «необъявленная» свойственна была и самым ранним кинематографическим лентам разного рода, прежде всего маленьким сюжетам с одним и тем же персонажем, словно бы нанизывавшимся на воображаемый стержень и всякий раз воспроизводившим один и тот же трюк (или «гэг» — в кинематографической терминологии), ситуацию, сюжетный мотив. Таковы в России короткометражки с Жакомино, Дядей Пудом, Антошей, Вовой и другими персонажами-масками³, а на Западе — собственно говоря, все комические с участием прославленных звезд немого кино: и Бастера Китона, и Гарольда Ллойда, и Фатти, и Макса Линдера, и всех остальных, включая и раннего Чаплина (вплоть до «Цирка» и «Золотой лихорадки», где начинается новый этап его творческих поисков). Серийными являлись, по существу, и фильмы «с продолжениями», «возвращениями» героев или их «заместителей» — детей: «Дочь Анны Карениной», «Марья Лусьева за границей», «Сын шейха», где дополнительные серии были специально сняты после гигантского прокатного успеха «родительского» фильма, первоначально задуманного как обыкновен-

ный, единичный. Кроме того, анализ сюжетов множества лент 10-х годов показывает, что существовала в них еще и «внутренняя серийность», то есть принцип рассказа «с продолжением» в пределах одного фильма.

Самая первая и элементарная форма — это просто-напросто лента удлинённого метража. Таков первый русский двухсерийный фильм «Ключи счастья». Роман-боевик А. Вербицкой, состоящий из шести частей — шести пухлых книг, уложен режиссерами В. Гардиным и Я. Протазановым в десять частей, 4700 метров — длина огромная для 1913 года, когда средний метраж картины 400—500 метров. Судя по сохранившемуся либретто, серийность фильма как принцип и, так сказать, «достоинство» еще не осознаны: экранизируя собственное сочинение, А. Вербицкая и ее помощник В. Тодди стараются вместить в картину максимум событий из бурной жизни героини — танцовщицы Мани Ельцовой — и как можно больше персонажей. Драматургия серийно никак еще не организована и (кроме самой длины) представляет собой элементарное переложение литературного сюжета в экранное действие. Две серии «Ключей счастья», демонстрировались двумя выпусками 7 и 28 октября 1913 года, рекламировались как «грандиозный фильм по нашумевшему роману» и в принципе мало отличались от других экранных переложений литературы, скажем, от «Анны Карениной» В. Гардина — драмы в семи частях, на которую было отпущено лишь 2700 метров. В 1915 году выходит двухсерийная лента «Война и мир» В. Гардина и Я. Протазанова, метраж которой 3000 метров.

Это простейший вид фильма из серий, отличающегося от обычного только удлинением метража и разъединением на два или более сеансов с интервалами между ними. Как это ни странно, именно он оказался самым вместительным, свободным и перспективным, особенно для телевизионной многосерийности. В кинематографе разъединенности премьер отдельных серий не способствует популярности и кассовому успеху фильма в целом, а демонстрация двух и более серий вместе, в один сеанс, затрудняет восприятие и утомляет зрителя. Только домашний экран телевизора спустя полвека снимет это противоречие. В кино же оно существует постоянно, с 10-х годов по сей день. Не случайно подлинными сериалами в кино на протяжении всей его истории становились лишь беспроектные, криминально-авантюер-

ные фильмы типа серий о Джеймсе Бонде или авантурные вроде серий о маркизе Анжелике. Для серьезных картин, экранизаций высокой литературы четыре серии остаются пределом, как, например, в «Войне и мире» С. Бондарчука или в «Братьях Карамазовых» И. Пырьева. И прокатные данные, цифры человеко-посещений всегда показывают снижение зрительского интереса к последним двум сериям. Это понятно: следить за афишами, помнить содержание более ранних картин, демонстрация которых часто отделена от последующих довольно большими промежутками времени,— все это слишком хлопотно.

Если окинуть взглядом историю кино, можно заметить постоянное тяготение экрана к серийности в разных ее проявлениях и одновременно неосуществленность замыслов, настойчивые попытки и печальные провалы.

Первые историко-революционные фильмы советского кинематографа часто задумывались как циклы: например, шесть серий «Из искры — пламя» Д. Бассальго и другие — вплоть до эйзенштейновских картин. Напомним, что «Стачка» по первоначальному замыслу входила в цикл «К диктатуре» (тема «Как готовили «Октябрь» должна была объединять фильмы: перевозка контрабандой литературы через границу; подпольная печать; работа в массах; Первое мая — демонстрация; стачка; обыски и аресты; тюрьма и ссылка; побеги). Таким образом, реализованная С. М. Эйзенштейном «единица серии» — картина «Стачка» — стала «представительницей» некоего большого целого, замысленного первоначально. По сути дела, нечто сходное произошло с «Броненосцем «Потемкиным», также, как известно, «вычленившимся» из гигантского, эпического по масштабу и охвату материала — сценария «1905 год».

Тоской по серийности проникнуты и кинематографические поиски постоянной маски, сквозного героя комедийных лент. О таком персонаже еще в 20-х годах писал В. Шкловский, призывая режиссеров ставить серии короткометражек «на Хохлову», «на Охлопкова», например «Дунька в городе». В 30-е годы эту мечту попытались реализовать в фильмах, рассчитанных на Янину Жеймо, интересную актрису и в своем роде единственную экранную травести. Картина «Разбудите Леночку» (1935) имела продолжением второй фильм, «Леночка и виноград» (1936), прошедший со значительно

меньшим успехом. Тогда казалось, что неудача заложена в драматургии второго фильма, в мельчании темы. Но, как и в случае с другой героиней Я. Жеймо, Зиной Корзинкиной, также постоянной героиней—«маской», обнаружилась и неготовность кинематографа к серии и, главное, недостаточная органичность самого принципа серийности для киноэкрана.

И далее, наконец, можно вспомнить, что уже в 40—50-х годах вслед за американскими «Гигантом», «Лучшими годами нашей жизни», «Нюрнбергским процессом» и др. часто ставились картины большого, порой огромного метража, состоящие из двух серий или двух частей. Шли они в один сеанс, части разделялись интер-титррм или в редких случаях своеобразным «антрактом» без включения света в зале (в «Нюрнбергском процессе» Крамера это семиминутная фонограмма военных маршей). Эти фильмы, производившиеся во всех странах, строго говоря, не есть фильмы двух- или более серийные. Деление на серии здесь имеет значение чисто техническое, административное или коммерческое. Постепенно же двухсерийный фильм стал основной прокатной единицей, превращаясь действительно в поветрие, захватывая экран. Все жанры, включая такие, казалось бы, исконно тяготеющие к малой форме, как музыкальная комедия, которая ныне превратилась в трехчасовой мюзикл, фильм-исповедь, «поэтический», «изобразительный» фильм (особенно требующий меры), — все растягивалось, удлинялось. И зритель заскучал. В начале 70-х годов и особенно в наши дни двухсерийность преодолевается. Фильм постепенно возвращается к давно установленному «лимитному» метражу в восемь-десять роликов, в час сорок минут — два часа демонстрации. Однако «долгометражное» увлечение не пропало втуне, оставило свой след. Оно подготовило большой телефильм, доказав, что экранному зрелищу, причем и тому зрелищу, которое требует, самой серьезной концентрации внимания, длительность в принципе не страшна. И вместе с тем закономерно, что «хозяином протяженности» становится не киноэкран, а экран ТВ.

Вот когда сказывается власть сложившихся традиций, вот когда законы функционирования того или иного зрелищного, вида становятся сильнее собственно эстетических и определяют последние!

«Изнутри», не выходя за рамки кадра, никак не объяснишь, почему же телевидение одержало победу там,

где кино не преуспело, как ей стремилось к серийности долгие десятилетия. Конечно, все дело в том, что установившийся порядок, обычай демонстрации кинофильма как зрелища противостоял зрелищу с продолжением. Поэтому так или иначе фильмы в сериях остались (и останутся!) для кино спорадическими, неорганичными (а прецеденты подобного рода были ведь даже и в театре — вспомним популярный спектакль «Братья Карамазовы» в МХТ, шедший два вечера, или постановки вагнеровской оперы. Для психологии восприятия зрелища установившийся обычай, естественно, значит очень много театр открывает функциональную преемственную связь двух зрелищ — театрального и кинематографического — при всем видимом и истинном эстетическом различии. Строго лимитированный по времени, «единичный»: в принципе и рассчитанный на посещение, киносеанс не претерпел, не принял структурных изменений. На телевизионном же экране «многосерийность» вымысла оказалась органично вписанной в каждодневную сетку, в труды и дни ТВ, в часы и минуты, рубрики и клеточки телевизионной программы, в общие эстетические процессы, идущие на телеэкране.

ТВ: документальность и иллюзия. В поисках телеязыка

Телезритель имеет свои социологические параметры, и в целом, несомненно, более культурен, нежели былой кинозритель, более «модернизирован» уже благодаря огромному потоку информации, который на него обрушивается ежедневно с голубого экрана. Хотя одной из актуальных задач науки о психологии восприятия сейчас является сопоставление языка сообщения и языка реципиента, которые оказываются далеко не всегда адекватными; все-таки постоянное «общение» человека с голубым экраном не может не иметь влияния на психологию личности,

И даже не принимая обобщающих «телецентристских» формулировок о смене «эры кино» «эрой телевидения», нельзя отрицать, что за последние десятилетия путь не только кино, но и всех искусств не может не коррелироваться параллельно и процессом бурного развития искусства телевидения.

Новый контакт искусств, их взаимопроникновение и

размежевание, осуществляющиеся благодаря телевидению, во всех аспектах еще не проанализированы и даже не вполне учтены. А ведь не только гигантская просветительская и популяризаторская («репродуктивная») миссия, но и эстетическое воздействие языка ТВ огромны. Телевизионный язык и в какой-то степени определяемое им эстетическое телевизионное мышление формировались медленно, но верно (если сравнить этот прогресс с бурным, стремительным и мгновенным распространением кино на рубеже двух последних столетий) и в 60—70-е годы в главном уже сложились.

Статистика может предоставить свои надежные данные для сопоставления судеб, какие выпали на долю зрелищ — старых и новых — в нашем столетии. Но кроме цифр и диаграмм есть данные косвенные, «образные» и тоже убедительные. Данные об освоении искусства часто предоставляет само искусство. Скажем, «живопись о живописи» всегда говорила и умно и точно: вспомните «картины в картинах», распространенный в веках живописный прием. Любопытно, что, как правило, введение картины в новое живописное полотно есть некое удвоение ее смысла, ее функции. Так, например, в голландском интерьере висит на стене еще один интерьер — картина. На рембрандтовских портретах в антураже порой появляется портрет. Декоративные жанры XX века часто включают в свой яркий звонкий мир еще одно яркое декоративное пятно — картину на стене, как бы повторяющую или контрастно подчеркивающую стиль и тон этой, данной картины: таков путь «самосознания» искусства, некоего автокомментария, чуть острого, чуть-чуть ироничного,

«Экран на экране» — этот прием появился в кинематографе, когда кино осознало свою исключительную популярность в обществе, и остался распространенным до сегодняшнего дня, приобретая новые оттенки и смыслы. Чаще всего «экран на экране» работает по контрасту: столичные сцены «Сладкой жизни» Феллини, в сицилийском «Разводе по-итальянски» Джерми иди фильме «Мы так любили друг друга», Фрагменты из салонных лент с Верой Холодной или В. Максимовым в советских картинах, действие которых происходит в 10-е или 20-е годы, и т. д.

В этих весьма частых и довольно разнообразных кинематографических цитат есть единое: атмосфера зачарованной увлеченности в зале, который воссоздан на

экране; публика плачет или хохочет — общими слезами, общим смехом. Кино осознает само себя в полном союзе со своим зрителем, чувствует себя победителем, фаворитом, баловнем публики. Самосознание нескольких десятилетий кинематографической славы в высшем зените — вот что отразилось в сценах, где на маленьком экране, выхваченном из тьмы, катится слеза из светлых страдальческих глаз Фальконетти — Жанны д'Арк, где спасается от погони Чарли или купается в струях фонтана Треви Анита Экберг — капризная звезда Сильвия.

Кино с присущей ему документальностью, бытовой наблюдательностью весьма рано заметило новую деталь современного быта: телевизор в углу комнаты, действие на телеэкране как элемент жизненной панорамы, развертывающейся перед глазами современного человека — героя фильма.

Кинематограф поначалу трактует телевизионное зрелище как чужое, чуждое человеку, как нечто совершенно противоположное жизни. В фильме К. Воинова «Время летних отпусков», например, на телеэкране, включенном в кинокадр, вертится, без конца повторяя и выделывая какие-то вензеля, циркачка на велосипедном колесе, и звучит глупый веселенький мотивчик. Вспомним «Голый остров» Кането Синдо: перед крестьянами, приехавшими в город, кривляется в телевизоре на витрине черная гуттаперчевая с европейским хвостом-гривой, обтянутая черным трико акробатка — образ выхолощенного, абсолютно чуждого мира. От «Простой истории» Ю. Егорова до «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара лицо человека на телеэкране, попавшее в кинокадр, — всегда в нелепом гриме, костюме — в блестящих, всегда сопровождаемое пошлыми мотивчиками, попеременно с цирком, кульбитами, опереттой...

Так встретила десятая муза свою младшую «электронную сестру». Конечно, потом положение изменится. Конечно, у серьезных кинематографистов телеизображение будет фигурировать в дальнейшем — как документ, как катализатор правды, будет являть и разоблачать душевные компромиссы («Мне двадцать лет» М. Хуциева), разрыв между совестью и профессионализмом («Профессия: репортер» Микеланджело Антониони), станет выполнять функцию «вехи», как, например, в фильме «Прошу слова» Г. Панфилова, где с

помощью телепередачи воссоздан день переворота в Чили и убийства Сальвадора Альенде и т. п. (Кстати, было бы интересно контакт «ТВ — кино» в кадре сопоставить с более ранним «кино — радио», тоже имеющим давнюю историю.)

Итак, первоначальная, очень ясная и резкая, реакция кино на телевидение, отразившаяся, в частности, и визуально, посредством «телевизора на экране», была сугубо негативна. Кино идентифицирует себя с суровой неприкрашенной действительностью, а телевидению отдает лакировку, увод от жизни, фабрику снов. Персонажи фильма в большинстве случаев взирают на телевизор удивленно и мрачно. Этот момент «встречи в кадре» был первой оценкой, первым суждением кино о телевидении как новом эстетическом и психологическом факторе в быту современного человека.

Итак: чужое. Уже вслед за этим, когда ТВ фантастически быстро захватывало территории, метя дома, улицы, кварталы и целые города крестами своих антенн, выдвинуто было новое обвинение, которое стало общим местом, клише. А именно то, что телевидение будто бы оглушает, оболванивает человека, превращает его из активно действующего индивидуума в пассивного созерцателя и потребителя зрелища. (Кстати, забавно, что абсолютно те же аргументы, слово в слово, буква в букву, приводились в начале нашего века для осуждения книги, «мертвой матрицы», уводящей человека от активно действующей индивидуальности в пассивно-созерцательное потребление «жизненных отражений»⁵.)

В нашей стране 60-е годы явились временем, когда телевидение окончательно внедрилось в духовную жизнь общества, одержало полную победу и закрепило ее. Изменились и оценки.

В качестве примера иного восприятия телевизионного «зрелища на дому» можно привести эпизод из армянского фильма «Здесь, на этом перекрестке» (1975). Герой фильма, рабочий, старик, проводит вечера перед телевизором. Он одинок, угрюм, нелюдим. Собеседником ему служит... международный телекомментатор Дунаев. Мы слышим, как после горячего, тяжкого дня в бригаде старик поверяет «человеку на экране» все свои горести, предварительно выключив звук. Эпизод поставлен остроумно. Дунаев 'на экране внимательно слушает жалобы и сетования, но... молчит! Тонко и

умно раскрыта здесь иллюзорность знаменитого телевизионного общения.

А ведь именно последнее — общение, Коммуникация— выдвинуто было в качестве основного, специфического свойства ТВ. Правда, не сразу. Сначала подчеркивалась именно транслятивная функция, «эффект присутствия», «доставка зрелища на дом». Осознавая себя, осваиваясь зрителем, новая зрелищная форма на ходу строила свою теорию, свою эстетику.

Овладев постулатами, что главное на ТВ — человек, что телеэкран — феномен достоверности, что у ТВ репортажная природа, теоретики телевидения меньше внимания обратили на некоторые противоположные свойства и процессы развития. А они чрезвычайно важны.

Главным на ТВ является действительно человек, но человек этот одновременно есть и некая равнодействующая в цепи «зрелище — зритель».

Телеэкран — феномен достоверности, телеэкран — прежде всего исконно документален и информативен. Об этом существует, несмотря на молодость ТВ, уже большая теоретическая литература. Это общепризнанные и общеизвестные истины. И о репортажности ТВ очень много и верно говорили. Однако нельзя не задуматься о том, что весь телевизионный мир не стал бы отказываться от прямого в пользу видеозаписи и электронного монтажа (то есть средств и возможностей преобразования реальности), если бы репортажность как таковая была бы целью ТВ. А такой отказ сегодня — факт. И на всех широтах земного шара. Иными словами, кроме документальности, репортажности, транслятивности у ТВ обнаружился свой эстетический потенциал, свой художественный язык, которые обладают мощными средствами воздействия на зрителя во всех телевизионных формах, а не только сугубо «художественных». То есть речь идет именно о языке ТВ, бурно и спонтанно развивающемся.

Действием этой мощной тенденции и могут быть объяснены парадоксы и странности развития телевидения. Главным из таковых, казалось бы, и является «измена» первоэлементу телевидения: передаче изображения на расстояние посредством электронного пучка лучей, «дальновидению», визуальному репортажу. Только тяготением зрителя к зрелищу, а не просто к событию как таковому, тяготением к представ-

лению, а не передаче «вообще», к формоосмыслению, а не к копированию действительности можно объяснить странный, казалось бы, факт, что то самое, над чем издевалось кино, то чужое, чуждое, неестественное изображение, поместившееся в стенах скромного современного жилища, так охотно, властно осваивается и присваивается человеком.

Надо сказать, что подобный ход событий наблюдается не впервые. Скорее, наоборот — такова закономерность рождения и становления нового искусства, нового художественного вида вообще.

Вспомним кинематограф, который также был сразу объявлен «феноменом достоверности», а первоэффект кино был увиден в исключительной натуральности, естественности, жизненности изображения.

И вот это-то документальное, натурное, дословное воспроизведение действительности становится великим искусством. Да еще основой для продукции «фабрики снов», для нескончаемой ленты мифов, сказок и легенд кинематографа. Натурная, фотографическая действительность киноэкрана способна с необычайной легкостью переходить в квазидействительность, в псевдодействительность. «Фотографическому кино», казалось бы, исконному, кровному кинематографическому виду, этому оселку, эталону правды, приходится заново, вновь и вновь в процессе развития киноискусства отвоевывать свою территорию. И каждый раз волна документальности, природы, «фотографичности», выплескиваясь и поднимаясь вверх, производит революционное обновление кинематографа в целом, уже уютно разместившегося под пышными пальмами «паркового ландшафта», в выстроенных декорациях и павильонах.

Но не только киноаппарат, в руках человека тяготеющий к несомненной артизации, эстетизации, одухотворению, не только «киноглаз» и «камера-стило» кинематографа, но и телекамера оказывалась удивительно способной к образному видению.

И на голубом экране, который в наши дни стремительно превращается в цветной, или лучше, по-эйнштейновски, «цветовой», складывается свой язык, одними своими свойствами близкий, а другими резко отличный от языка кино.

Так же, как первые экспериментаторы-теоретики наблюдали за практикой кинематографа и делали свои, поражавшие их самих открытия («Притворяться, иг-

рать на экране невыгодно!», «Отлично выглядят перед аппаратом дети и животные» и т. д.), так сегодня, наблюдая за экраном ТВ, видишь игру камеры, ее зачастую «непреднамеренные» ходы и эффекты, которым, возможно, суждено войти в телестилистику так же, как вошел в киностилистику, скажем, наплыв, приобретший функции большие, нежели первоначально удобный технический способ перехода от эпизода к эпизоду.

Обратите внимание, как, например, во время трансляции хоккейного матча возникают эти телевизионные эффекты. Как выразителен бег теней на пластмассовом ограждении, повторяющий мизансцену самой игры, как оригинальна вертикальная композиция кадра, получающаяся в те моменты, когда показывают скамейку для запасных игроков: экран поделен сеткой на две неравные части по вертикали. Пустая левая часть поля и сдвинутая вправо, «густонаселенная» клюшками, блестящими шлемами, фигурами в одинаковых спортивных формах, вертикальная полоса отсека для запасных, — все это образует красивую и совершенно новую композицию, родившуюся естественно.

Или другой пример. Передавали концерт Краснознаменного ансамбля песни и пляски. Хор и солисты пели. Камера то давала общий план, то наезжала на солистов. И вдруг на экране возник взятый чуть сверху средний план двух шеренг хора, одна повыше другой. Весь экран оказался в красных фуражках, расположенных в шахматном порядке. В сочетании с глухо-зеленым цветом форм красные пятна смотрелись ярко, весело, словно бы оттеняя бодрый настрой песни, которую пел ансамбль в эти минуты. В цветных передачах из студий сейчас внимательно следят за сочетаниями фонов, платьев солистов, деталями убранства, составляя гамму, часто очень красивую. Но описанная выше мизансцена вдвойне хороша своей непреднамеренностью, то ли истинной, то ли (если она была заранее задумана) выглядящей как таковая.

Вот еще примеры. Рапид — один из «кровных» кинематографических приемов, с помощью которого в фильмах достигаются художественные эффекты поэтического (скажем, в воспоминаниях героев), фантастического, комического и т. д. На практике рапида В. И. Пудовкин строил свою теорию «цейтлупы», искал кинематографическое «время крупным планом», которое, как он писал, «изменяет действительные времен-

ные соотношения ...быстрее приближает к себе далекое и задерживает быстрее»^{6v}

На ТВ рапид приобрел новое значение, стал одним из важных элементов выразительности. Замедление действия в спортивном репортаже, стоп-кадр и повтор в рапиде какого-либо упражнения, отлично выполненного спортсменом, решающего момента игры, какого-нибудь великолепного прыжка или сальто, имеет одновременно и коммуникативную функцию и эстетическую. Зрителя призывают обратить особое внимание на данный момент экранного (и жизненного) действия, то есть возникает прямой контакт между экраном и предэкраным пространством. И одновременно это схваченный «миг красоты». Стоп-кадр и затем повторение только что прошедшего на экране движения в медленном, плавном темпе словно бы реализуют гетевскую мечту: «Остановись, мгновение, — ты прекрасно». И когда продлено, взято «крупным планом времени», выделено из мчащегося репортажа какое-нибудь двойное сальто с прогибом, выполненное чемпионкой мира, или феноменальный, стопятидесятиметровый, буквально изменяющий все наши представления о тяжести, полет на лыжах, на телеэкране возникает и чудо человеческой пластики и чудо видеоизображения.

Операторы и режиссеры спортивных передач -зачастую оказываются в авангарде эстетических поисков, поисков телеязыка. Именно здесь порой рождаются выдающиеся по выразительности композиции, находятся впечатляющие сочетания человеческой фигуры и ландшафта, предмета и среды, например, при демонстрации водных соревнований. Две горизонтальные полосы мчащихся каноэ в кадре, полностью занятом синей водой, неожиданно напоминают полотна импрессионистов; фигура гимнастки у снаряда — экспрессивные «фрагменты» из Дега. И все это отнюдь не преднамеренная стилизация, а меткость глаза, усиленная и эстетизированная самим телевизионным изображением. Тем более важно и напрашивается осмысление. поисков, их движение вперед.

Трансляции всесоюзных и международных чемпионатов по фигурному катанию стали любимейшим зрелищем миллионов. Естественно, что собственно спортивный и репортажный эффекты играют здесь важнейшую роль. И состав участников, и успех или неудача фигуристов — признанных звезд и новичков, и количе-

ство баллов, и окончательные итоги соревнований — все горячо волнует любителей фигурного катания, знатоков и болельщиков. Но год от года наблюдаешь, как нарастает и иной зрительский интерес, именно интерес к зрелищу, эффект эстетический. Это словно бы параллель той артизации, эстетизации самого мастерства фигурного катания, которая несомненно свойственна действию на голубом льду. Совершенствуется не только спортивное мастерство фигуристов, но хореография во всем ее комплексе. Все более артистичными становятся танцы на льду, превращаясь в хореографические миниатюры самостоятельного художественного значения, где стиль, характер исполнения, настроение, чувство столь же существенны, сколь спортивные качества. Эта эволюция не может не повлиять на телевизионный показ.

Яркость, праздничность, торжественность обстановки, «кольцевая мизансцена», украшенная броскими плакатами ограждения, и пестрый, поднимающийся амфитеатр рядов публики; нежные тона и блески костюмов, серебряное мерцание коньков, бело-зеленоватое поле льда; прочеркивающие экран ряды цифр, сопровождаемые каким-то особо гулким, с эхом, чтением баллов, крупные планы «закулисной жизни», волнение фигуристов и тренеров, тяжелое дыхание, улыбки, поцелуи, вкрапленные мини-интервью — все это необычайно интересно, впечатляюще, трогательно. И вместе с тем уже начинает обращать на себя внимание некоторое однообразие в показе самого главного — номеров исполнения. Замедленная съемка и стоп-кадр по-прежнему остаются основными приемами — их воздействие, их эффект несомненны. Но такое высокое искусство, как, скажем, танцы И. Моисеевой и А. Миненкова, уже максимально приблизившиеся к классическому балету, не только позволяют, но и требуют искать, тех выразительных средств и художественных приемов передачи, изображения, которые, возможно, приблизятся к аналогичным приемам и средствам, разработанным в кинобалете и балете телевизионном.

В самых разных и на первый взгляд неожиданных сферах телевизионной программы, никак не относящихся к художественному вещанию, складывается, отрабатывается, пусть пока в отдельных фразах и абзацах, язык телевизионного искусства.

Праздничный парад. Можно смело ска-

зать, что это величественное зрелище обрело на цветном телеэкране новое эстетическое качество. Одна из трансляций шла в метеоусловиях, казалось бы, неблагоприятных. В это осеннее утро сильный туман окутал Красную площадь, образовав то естественное серо-жемчужное, мягкое сфумато, которого иной раз тщетно добиваются живописцы или кинооператоры. Серая гамма, определившая как бы фон изображения, включила в себя и блестящую, мокрую серую поверхность брусчатки, и серые мундиры, и серо-зеленоватые узорчатые стены ГУМа. Выступающие из тумана каре войск на первом плане обрели дополнительную четкость, контрастируя со вторым и дальним планами, словно бы специально размытыми. И на этом фоне, счастливо монохромном, с замечательной контрастной яркостью переливалось, горело и алело красное: цвет праздника, площади, Кремлевской стены. Гигантские транспаранты на стенах ГУМа зазвучали по-новому, будучи включенными в гамму красного, — древний кирпич Спасской башни, красный бархат и желтая позолота знамен, трепещущий алый шелк стягов, рыжая поздняя осенняя листва деревьев. И в следующий раз, когда праздничное утро оказалось ярко-солнечным, прозрачным, каким оно бывает при первых заморозках, в передаче снова великолепно играла среда, «решенная» уже совсем по-иному: солнечные блики на алых стягах, четкие контуры ветвей, серебристо-зеленые ели у Мавзолея, воздушные, ясные вторые планы... И само шествие воинских частей производило несомненный, эстетический, художественный эффект.

Сами выкадровки, сами дополнительные каре, образованные рамкой телеэкрана, обрели разнообразную красоту композиций под рукой талантливых телеоператоров. В выхватывании, в организации кадра — уже мастерство, искусство.

Любая, самая скромная единица телевизионного дня, малая клеточка программы может продемонстрировать тенденцию ТВ к «артизации», к особой зрелищности.

Нечего уж и говорить о передачах типа конкурсов, викторин, лотерей, соревнований и прочих, где участвуют, прямо и косвенно, телезрители. Здесь театрализация, «оживление», декорирование нарастают. Элементы собственно живописные, «видовые», «зрелищные» в

полном смысле слова начинают играть вес большую роль на телеэкране. И ВО закономерно хотя бы потому, что переход мирового телевидения на цвет свершился. Цвет усилил «слайдовость» телекадра. Цветное изображение в комнате выглядит не как «окно во двор» (так сначала называли телеэкран во французской критике), в как яркое и веселое пятно, как украшение, как живописное полотно. Цвет «обязывает» к красивости, предопределяет красивость. Можно, например, обратить внимание на зимние пейзажи. По первоначальному своему назначению — это элементарные прикладки, способ борьбы с «засорами» и неувязками в программе, скажем, матч задерживается по не зависящим от ТВ причинам, возникает несколько минут пустоты, которые надо «закрыть». С введением цвета зимние пейзажи стали самодовлеющими, уже не «закрывающими», а занимающими экран. Зимний лес. ели под снегом, солнечные белые полянки, березы, просеки, белка на ветке... Все это под музыку—перед нами телевизионное видовое зрелище.

Наблюдая за телеэкраном, видишь, что документ дополняется художеством, а правдивое — красивым. Таков закон артизации. формирования и развития нового искусства.

Нельзя забывать, что телевизионный день — не только «безграничный мир новостей и знаний (вспомним рекламу, часто появляющуюся в магазинах, где предаются телевизоры), но и эстетический, культурный фон. на котором проходит жизнь современного человека, давая ему возможность духовного развития, приобщения к искусству.

Программность, дозированность, периодичность, рубрикация — эта специфическая организация телевизионного зрелища становилась яснее и яснее в своей эстетической или этико-эстетической функции. Расписание - вот что прибавилось к двум ранее обнаружившимся свойствам ТВ, «технической новинке», завоевавшей сердца людей: к эффекту «дальновидения», этому первоэффекту голубого экрана, и эффекту присутствия в вашем доме диктора, комментатора, ведущего, доброго друга и постоянного посетителя. Его «прихода» с новостями начинали ожидать в определенный, точно назначенный час. Так постепенно образовывалась дневная сетка, заполнялись пустые, еще не заполненные клеточки телевизионного времени, день делился на

рубрики, возникала синхронность вешания по разным каналам. Рубрикация имела своим идеалом точность и четкость часов, а у пунктуальных и организованных жителей ГДР, как рассказывают, часы можно проверять по началу вечерней передачи "Новостей"—то есть произошел «обмен точностью времени».

В четкости, рубрикации, идентичности строения телевизионных дней сказывалась не только борьба за экранное время, но и исконная любовь человека к стабильности, к порядку, к заведенному ритму. Упорядоченность сетки в целом егпе оттеняла события неожиданные, непредвиденные, когда они возникали в жизни и на телеэкране: выдающиеся политические события, встречи государственных деятелей, космические свершения всемирного масштаба спортивные состязания типа Олимпийских игр и т. п.

Ежедневное повторение каких-то передач или моментов передач (эмблем, вводов, музыкальных заставок и т. д.) не только определенным образом организует человека, но и эстетически воспитывает, тренирует, приучает его глаз.

Перед нами великолепный пример: ежевечерняя сводка погоды в программе «Время», на наших глазах проходящая увлекательную эволюцию.

Так, например, сама по себе информативная и прагматическая по первоначальной цели сводка погоды в программе в «Время» стала дополняться к расцвечиваться эстетически, познавательно, популяризаторски. Под дикторский текст, объявляющий погоду на завтра, сменялись картинки разных широт нашей необъятной страны. Возможность создания великолепной и величественной панорамы от фиордов Карелии до раскаленного солнцем Апшерона, от зеленых лесов Белоруссии до сопок Приморья не могла не вдохновить фотографов.

Во «Времени» все чаще стали появляться видовые фото выдающегося художественного качества, талантливые. Сводка погоды со сменой этих картинок начала превращаться в красивый увлекательный ритуал. Далее—на финальных кадрах, где раньше объявлялся прогноз погоды в Москве и давался короткий репортаж сегодняшнего дня столицы и несколько заставочных фото вечерней Москвы,— стали порой демонстрировать специальные короткометражные очерки, посвященные вашим городам: Ленинград. Минск. Тбилиси. Баку один за другим представали во всей

своей неповторимости, новизне и старине. Возникла и здесь своеобразная «серийность».

С 1 января 1979 года программа «Время» несколько изменила свой облик. Появилась новая эмблема — шапка, в ход передачи стал врезаться кадр—«блик» с изображением Останкинской башни и титром «Вы смотрите программу «Время», новое музыкальное сопровождение к сводке погоды: взамен давно привычной мелодии—«позывных» сводки — каждый новый месяц стал сопровождаться соответствующей страницей из музыкального цикла «Времена года» П. Чайковского: январь — «Январем», март—«Мартом» и так далее. Замысел верный, вполне органичный. Но привычка телезрителей сильнее логики — послышалось много нареканий, полетели письма. Сейчас, когда пишутся эти строки, на телеэкране сменяются «музыкальные месяцы».

Так или иначе эстетические «серийные» возможности блока «прогноз погоды» еще далеко не исчерпаны, и потому поиски закономерны.

На наших глазах сложились и превратились в постоянные «железные» рубрики «Клуб кинопутешествий», «Очевидное — невероятное», «В мире животных», «Кинопанорама» и другие циклы. Некоторым из них («Кинопанорама», «Клуб кинопутешествий») уже более двадцати лет. Всегда одна и та же «шапка» — вводный титр, выгородка студии, музыка, обращение ведущего к зрителям — все это не сразу отработалось и отчеканилось, формировалось постепенно и в итоге способствовало популярности того или иного цикла. Хаоса в этом зритель не терпит.

Итак, многосерийность художественных телевизионных форм — фильма, спектакля — органически вписалась в телевизионную программность, стала частным случаем этой программности.

Сила повторности

В современной литературоведческой науке существует понятие «горизонтального» сюжета и восприятия («по горизонтали»), то есть движения от одного сюжетного события к другому, от предыдущего сюжетного узла к последующему, от авантюры к аванюре.

Кроме факта «приращивания длины» как такового в первоначальной серийности сюжетов сразу сказыва-

лись и определенные механизмы, с помощью которых поддерживалось «томительное ожидание развязки». Этот тип повествования считается самым древним.

Изначальный тип романного повествования, прямо переходящий в экранную многосерийность и к ней подводящий,— это как раз движение исключительно по горизонтали, присоединение к истории еще одной истории, второй, третьей, двадцатой и до бесконечности. Это даже не объем, предполагающий устремленность вверх, вглубь, вширь, но именно метраж, а еще точнее — километраж сначала рукописных, потом, с помощью Гуттенберга, типографских страниц и, наконец, целлулоидной, ацетатной и магнитной пленки.

«Горизонтальный сюжет» предполагает возможность бесконечного продолжения. Многосерийность заложена в его структурной основе — в серии, в ряде. Анекдоты о том, как зрители польского сериала «Ставка больше, чем жизнь», прослышав, что в шестой серии должна оборваться бурная судьба полубившегося им капитана Клосса, пригрозили отозвать из сейма депутата, ведающего радио и телевидением, или ставший знаменитым демарш зрителя, телеграфно пригрозившего Центральному телевидению: «Убьете Шурика— продаю телевизор!» — это ведь анекдоты серьезные.

«Инцидент» с Шуриком Томиным, горячо полюбившимся зрителям в телесерии «Следствие ведут ЗНАТОКИ», очень показателен.

Казалось бы, при всем сочувствии к беде, постигшей героя-фаворита, его отсутствие в дальнейших сериях «делах» могло бы как раз не повредить, а, наоборот, помочь авторам О. и А. Лавровым в создании нового драматизма, неожиданных поворотов, еще неиспользованных ситуаций. Скажем, мог появиться на его месте следователь с совершенно иными душевными свойствами и профессиональными достоинствами, что обновило бы схему ведения дел. Или функция Томина распределилась бы между Знаменским и Кибрит, что выявило бы скрытые ресурсы их личностей и опять-таки внесло бы коррективы в сюжетостроение каждого спектакля. (Потом, в трехсерийном «Ответном ударе», авторы используют эту возможность и на время «уберут» Знаменского, любимого, но все же не столь популярного, как Шурик — Л. Каневский.) Но нет! Зритель требует, чтобы была тройка и только тройка, ЗНАТО-

КИ, слившиеся в один персонаж. Конечно, здесь действует привязанность к «сквозному герою» — еще одна кардинальная особенность восприятия «повествования по горизонтали», то есть серийного повествования. Но прежде всего — устойчивость блоков, идентичность частей, являющаяся законом серийности. В серии-ряде однородность — это достоинство. Чем ровнее, стройнее, длиннее ряд, тем более радуется зрительский глаз.

В этом можно усмотреть выражение некоей эстетической закономерности восприятия искусства, которая в наши дни признается гуманитарной наукой все более уверенно и исследуется все более пристально и всесторонне. Об этом, в частности, пишет М. Б. Храпченко в статье «Семиотика и художественное творчество»: «То обстоятельство, что романы Агаты Кристи или Сименона издаются сейчас в различных странах общим тиражом, намного превосходящим тиражи произведений, скажем, Чехова или Анатоля Франса, вовсе не дает права прийти к заключению, что Агата Кристи и Сименон — писатели, создавшие для человечества большие ценности, чем Анатолий Франс и Чехов. Общественно-историческое, эстетическое значение явлений искусства и их популярность, как известно, не одно и то же.

Однако все это еще не объясняет в достаточной мере процессов воздействия эстетических знаков, в частности, тех, которые могут быть названы художественными стереотипами.; (подчеркнуто мною.— Н. З.). Речь идет не об использовании традиций как фактора, стимулирующего движение вперед, а именно о традиционном и устойчивом как таковом.

В этом смысле представляет интерес мнение некоторых ученых, которые особое значение в искусстве придают общим местам, «топосам»⁷.

Для современного этапа в гуманитарном знании характерны, в частности, пафос сопоставления сугубо, казалось бы, сегодняшних, сиюминутных, «машинных» художественных изделий (в широком смысле слова) с архаичными, ультратрадиционными, зачастую примитивными фольклорными, лубочными формами, а также выявление «топосов» — общих мест и клише, уходящих в глубокую древность, в современных эстетических фактах, связанных с массовым тиражированием. Хотя, конечно, было бы принципиально неверно механически приравнять «топосы» — вековые константы искусства и восприятия — к сознательному или навязываемому стандарту.

Речь идет именно о неожиданном, казалось бы, обнаружении древних структур в современных тиражных изделиях.

К «топосам», к художественным стереотипам можно отнести надежное действие повторяющейся фабульной ситуации, на которой и работает механизм как внешней, так и внутренней серийности.

В детективе, в приключенческом сюжете это просматривается легче всего. Начнем с литературного примера.

Перед нами классический или «интеллектуальный» детектив, в котором основные рычаги повествования — наблюдение и рефлексия сыщика. Казалось бы, сюжет должен обрести непредсказуемую вольность и свободу.

В своей ранней работе «Новелла тайн» В. Шкловский дал тонкую модель серийной «единицы» шерлоковского цикла Конан-Дойля.

«...I. Ожидание, разговор о прежних делах, анализ.

II. Появление клиента. Деловая часть рассказа.

III. Улики, приводимые в рассказе. Наиболее важны второстепенные данные, поставленные так, что читатель их не замечает. Тут же дается материал для ложной разгадки.

IV. Ватсон дает уликам неверное толкование.

V. Выезд на место преступления, очень часто еще не совершенного, чем достигается действенность повествования и внедрение романа с преступлениями в роман с сыщиками. Улики на месте.

VI. Казенный сыщик дает ложную разгадку; если сыщика нет, то ложная, разгадка дается газетой, потерпевшим или самим Шерлоком Холмсом.

VII. Интервал заполняется размышлениями Ватсона, не понимающего, в чем дело. Шерлок Холмс курит или занимается музыкой. Иногда соединяет он факты в группы, не давая окончательного вывода.

VIII. Развязка, по преимуществу неожиданная. Для развязки используется очень часто совершаемое покушение на преступление»⁸.

Выведенная В. Шкловским схема — открытие, зафиксированное на одной странице литературоведческого текста, и являет собой каркас «новеллы тайн» со всей ее многоцветностью «пестрых лент» и фосфоресцирую-

щих скелетов, со всеми туманами и зловещими призраками любых Баскервильских собак. Тщательность и точность в распознавании структуры произведения (и тем более серии) могут служить прекрасным образцом анализа для материала и явлений нашего круга, указывать фарватер в безбрежном море многосерийных изделий.

Если от детектива перейти к более тонким и интимным материям беллетристики и кинорепертуара, таким, как любовно-авантюрный роман или «психологическая драма» (этим названием объединяли в раннем кинематографе сотни и тысячи лент с любовным содержанием), мы увидим здесь не менее слаженные механизмы, не менее жесткие каркасы и устойчивую тягу к однородности и повторяемости сюжетных единиц.

Внутренняя серийность и там обнаруживается как закономерность гораздо более широкая, нежели признак жанра; она будет зафиксирована и как признак новообразовавшегося многосерийного телевизионного фильма или спектакля через шестьдесят лет.¹ Закономерность эта охватывает обширный круг художественных явлений, связанных с фольклорной традицией. Недаром изучение механизмов внутренней серийности, пусть этот термин еще и не существовал, давно привлекало нашу отечественную науку, имеющую на этом пути целый ряд выдающихся и принципиальных первооткрытий.

Наиболее легкие и элементарные случаи детективного, авантюрно-приключенческого фильма, «психологической кинодрамы» позволили исследователям рассмотреть в них фольклорную, сказочную основу, а сказка, как это неопровержимо доказано фольклористикой и, в частности, классическими исследованиями В. Я. Проппа, всегда состоит из блоков, чередующихся в нескольких четких и неукоснительных типах последовательности.

Но как же быть с современными, психологически углубленными повествовательными структурами, такими, как многосерийный телефильм? Вспоминается высказывание А. Н. Веселовского, процитированное В. Я. Проппом в финале «Морфологии сказки»: «Дозволено ли и в этой области (речь идет о современной реалистической прозе.— Н. З.) поставить вопрос о ти-

пических схемах... схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, вызвать новообразования? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет саму возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростиателя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое творчество,— и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»⁹.

Телевизионная многосерийная повествовательность при всей своей «фотографичности» и «видеорепортажности» полностью подтверждает интуитивную догадку великого филолога. Сюжетные же структуры кино- и телесерийности, «визуальная беллетристика» экрана прямой родственной связью соединены с внутренней серийностью повествовательных литературных сюжетов.

Было бы опрометчиво считать повторность блоков, четко проявляющуюся в многосерийных произведениях (благодаря хотя бы уже их длине), знаком только лишь ремесла или сознательного авторского умысла. Значительно больше здесь опять-таки неосознанного стремления к упорядоченности, к своего рода соразмерности, торжествующей в самом принципе телепрограммы. Еще больше (у их создателей) — от эмпирического знания того, что к «топосам», общим местам, всегда стойко расположен зритель-читатель. Сама однородность есть адаптированный, усеченный канон. Не представляло бы особого труда вывести схемы по жанрам, по «поджанрам», обозначить их номерами, буквами или другими индексами, распределить по рубрикам картотек. И формула не убьет схему, опознанную в своем схематизме. Вновь и вновь будет она воспроизводиться и вновь и вновь будет радовать зрителя. Узнавая знакомое, угадывая дальнейшее из-за своего навыка к повторяемости, зритель будет получать удовольствие, которого ждет. Так ребенок поправляет взрослых, если они пытаются внести какие-то новые повороты в сюжет сказ-

ки. Так зритель в кинотеатре больше доволен, если он предугадывает движение эпизода («а сейчас он в него выстрелит!», «это ее дочь!»), чем если действие обманывает его ожидания. Конечно, большинство многосерийных телефильмов-детективов и приключенческих телефильмов, пользующихся интегральным зрительским успехом, несет в себе самую четкую и определенную сюжетную схему. Можно выявить ее и в «Адъютанте его превосходительства» и в «Ставке, больше, чем жизнь». И, безусловно, в аналогичных кинофильмах, от «Черного принца» до четырехсерийного бестселлера «Щит и меч».

В сериях-«делах» «Следствие ведут ЗНАТОКИ» на телеэкране рождается иллюзия расследования, происходящего на наших глазах. Пьесы действительно сделаны знатоками уголовного розыска О. и А. Лавровыми, весьма информативны, насыщены живым материалом. Но, приглядевшись, замечаешь, что «дела» эти еще и «сделаны», у них есть механизм достаточно оригинальной, новой конструкции и вместе с тем вполне традиционный в том, что касается рычагов зрительского успеха.

От элементарного случая — к крупному уголовному преступлению, от примитивного нарушителя законности — к опасному рецидивисту. Такой ход имеет расследование каждого дела; результат значительно превышает исходные данные и следственную задачу, условия которой ставятся в начале пьесы, на основании первого знакомства с происшедшим инцидентом. Наверное, на профессиональном языке юриспруденции существуют более точные термины для подобного хода. Мы же не квалифицированно позволим себе назвать его «возгонкой» драматизма событий, меры наказания, вытекающей из степени преступления. Механизм этот захватывает судьбу героя, точнее, героев, ибо тот, кого мы готовы принять за главного, по ходу следствия оказывается вовсе не главным, а второстепенным, главный же, поначалу притаившись в неизвестности, далекой ли, совсем ли близкой, стоит за спиной этого первого, и движение сюжета означает всегда смену центрального персонажа.

«Черный маклер» завязывается как дело о хищениях в магазине, где заведующий Шахов М. Б., импозантный, холерный мужчина лет под пятьдесят, подозревается в качестве инициатора и имеет все данные тако-

вого (шикарная квартира, элегантная красавица жена в бриллиантах, подкуп свидетелей, показания, подтверждающие вину некоего Шутикова — «стрелочника», сбежавшего от следствия, и др.). Но «черным маклером» оказывается вовсе не Шахов, а его добродушный старенький дядя. Некогда у этого дяди была и рулетка в Каретном ряду и черная биржа у Ильинских ворот. Но сегодня по сравнению с дядиными сокровищами, спрятанными под печкой его неприметного домика в Малаховке, детскими проделками выглядят хищения импозантного племянника.

Дело «С публичным» приводит в угрозыск мрачного и неуклюжего уголовного Силина по прозвищу Комод. Со склада пропали три каракулевые шубы. Все говорит о виновности Силина — и следы, и запирательство, и недавнее лагерное прошлое. Но «с поличным» — сказано не про него. С поличным будет вскоре пойман бандит покрупнее — злостный и умный интеллигент-вор по кличке Химик, орудующий на меховом складе при помощи целой шайки, включая и кладовщицу и начальника охраны, а Силин был только подставной фигурой, втянувшись в дело по простодушию и доброте своей.

В «Динозавре» за уголовным инцидентом (ранением дружинника) встает дело морально сложное, психологическое, с ревностью, завистью, судьбой старшего и младшего поколений. И хотя здесь нет двух подследственных, а есть один — Михеев, «возгонка» превращает его из хулигана, нанесшего ранение, в убийцу (пострадавший дружинник в течение следствия умер), в воплощенный «пережиток прошлого», в «динозавра», а не человека.

Перед нами — вариант той же постоянной схемы, еще более четкой и определенной в деле «Ваше подлинное имя?». Оно начинается с задержания некоего «бомжа» — человека без определенного места жительства и занятий, в котором следствие распознает не только негодяя и преступника, но шпиона, агента иностранной разведки, передаваемого в финале из рук в руки «ЗНАТОКАМИ» — следователю КГБ.

Механизм может подчинять своей работе сразу два дела, и схема оказывается продолженной («Повинная голова» и «Шантаж»). Все началось с малосущественного нарушения рецептуры в выпечке эклеров и булочек, Маслова, заведующая кондитерским цехом ресто-

рана «Ангара», хорошая, в общем-то, женщина, подозревается в хищениях. Нить следствия тянется к заместителю директора Кудряшову, а далее, перекинувшись в серию «Шантаж», бежит вверх, к спекулянту Миркину и страшной старухе Праховой с браунингом в руках и золотым песком в тайнике, к опасной уголовной банде, орудующей уже в масштабах страны, от столицы до золотых приисков близ Магадана.

Если бы О. и А. Лавровы были просто эпигонами классического детектива, они бы, возможно, дали первую, по верхнему слою улики и фактов версию какому-нибудь новому простаку Ватсону, которого положит на обе лопатки неопровержимость доводов суперследователя. Но этот ход уже отработан литературой и кинематографом. «ЗНАТОКИ» действуют как монолит, хотя у каждого из тройки есть своя четкая функция и своя мелодия в трио. Лишь изредка Томин или Кибрит позволяют себе подсмеиваться над Знаменским и его медлительностью в деле, которое будто бы яснее ясного, как в случае с «бомжем» — бродягой, в котором Знаменский сразу заподозрил политического преступника. Это некоторая дань традиции, атавизм ватсоновщины. Вообще же схема в общем контуре такова:

Истинная суть дела. Поимка опасных преступников. Экспертиза Кибрит.
Оперативные действия Томина.
«Возгонка» Догадка Знаменского.
Инцидент. Допрос
подследственного.
Первая версия.

Все части механизма слажены и пригнаны друг к другу. Остальное — фоны, второстепенные персонажи, промежуточные сюжетные ходы — все это лишь варианты. Все это и живо, и разнообразно, и делает схему как бы размытой в восприятии зрителей. Но именно схема железно держит порядок «дел», придает им гармонию однородности. И не зря поклонники «ЗНАТОКОВ» взбунтовались, когда авторы задумали устранить Шурика Томина. Приняв правила игры, полюбив нераздельность тройки, вобрав в сознание ее клише-эмблему, они восстали против новаций, ибо в зрелищах такого рода новация никак не достоинство. Достоинство здесь быстро образующийся «топос».

Любопытно обнаруживает себя схема дела в трех-

серийном воплощении «ЗНАТОКОВ», в фильме «Ответный удар» (1975).

Материалом для фильма послужили драматические события и уголовные преступления, вершащиеся... на московской городской свалке. Здесь мог бы вырасти поистине документальный и аналитический цикл «дел-расследований». И во многих эпизодах «Ответного удара», особенно в эпизодах, связанных с молодыми героями и с жертвой темных уголовников — слабым и безвольным совестливым инженером Бахом, — социально-психологическая новизна приносит на телеэкран редкую серьезность. Но тут же механизм основной сюжетной конструкции вступает в силу. Прежняя схема, условно говоря, «черного маклера», наделенного всеми до одного пережитками и родимыми пятнами капитализма, реализуется в страшной фигуре сластолюбцами жуира, «деятеля из ВТО», ярко сыгранного Г. Менглетом. Фильм приобретает благодаря этому большую занимательность, но теряет в аналитической остроте, ибо интереснее для социального исследования не вымирающий тип «нэпача», каков, при всем мастерстве Г. Менглета, его герой, а молодые шкурники, сластолюбцы и жуиры, очерченные более бегло, чем главный персонаж.

В появившемся вслед за «Ответным ударом» деле «Любой ценой» (1977) «ЗНАТОКИ» возвращаются к своей «классической» единице — делу в одной серии. Традиционность его подчеркнута прологом, где показывается, как Петровка, 38 отмечает пятнадцатилетний юбилей работы Знаменского в уголовном розыске. Товарищи дарят юбиляру магнитофон «Спутник-203», а Знаменский вспоминает первое дело, которое он вел пятнадцать лет назад.

Далее же на телеэкране разворачивается в точном соответствии с выше приведенной схемой история мнимого убийцы Тобольцева, за которым стоит истинный преступник Холин, а вместе с последним целое гнездо злых мещан и махровых спекулянтов. Дело «Любой ценой» вышло в эфир незадолго до повторения (уже отнюдь не первого!) старого, одного из ранних, дела — «Ваше подлинное имя?» (1971). Сопоставление позволило увидеть эволюцию режиссуры Вячеслава Бровкина, все более уходящего от телеспектакля в скромных интерьерах со сценой-дуэтом как основным принципом действия, к большей кинематографичности, динамике,

монтажному разнообразию. И одновременно полную статичность драматургии, точнее, драматургической конструкции, структуры. Следовательно, мы должны отметить, что это типично для телеэкранной серийности и заслуживает самого пристального исследовательского внимания, раздумья, которое несомненно должно предшествовать выводам и оценкам.

Нам уже приходилось замечать¹⁰, что повторность, внутренняя серийность сюжетных блоков и единиц свойственна далеко не только тем фильмам, где в основе «горизонтальный сюжет» с неотделимым от него зрительским ожиданием развязки, но и таким на первый взгляд «непреднамеренным», сложносоставным произведением, как, скажем, итальянский четырехсерийный телефильм «Жизнь Леонардо да Винчи», дважды демонстрировавшийся на советском экране.

Там несколько раз варьируется история трагических неудач Леонардо. Один раз — это гибель фрески, другой — статуи, третий — летательного аппарата и т. д. Каждая серия и фильм как бы стоят на трех опорах: загадочность облика Леонардо да Винчи, непризнанность гения плюс информативный материал, интересный, оригинально поданный, но соответственно организованный и также входящий в серийную структуру. (Критика много писала о фигуре рассказчика — персонажа в современном костюме, смело действующего в интерьерах Ренессанса, откровенно по-телевизионному нарушая и историческую дистанцию и художественную иллюзию.)

Еще один пример из итальянского телевидения — знакомый советским телезрителям цикл «Три женщины» с участием Анны Маньяни (1975). Три фильма, действие которых происходит в три разные исторические эпохи жизни современной Италии (первая мировая война, Соппротивление, 70-е годы), объединены по закону серийности. Прежде всего, конечно, фигурой самой Анны Маньяни. Во-вторых, драматургическим строением «монофильма», где все вокруг играет на центральный женский образ. В-третьих, тем, что каждый фильм («Певица», «Встреча», «Автомобиль») являет собой историю видимого краха и нравственной победы героини, простой итальянки из среднего слоя, которая рисуется сначала во всей своей обыденности, слабости, взбалмошности и прочих недостатках, а в момент, испытания вырастает в фигуру трагедийного величия'

Окидывая взглядом уже почти пятнадцатилетний путь советского многосерийного телефильма, можно также наблюдать, как формируется структурный принцип его серийности.

На телеэкране соединяются две формы, которые мы заметили у истоков экранной серийности в раннем кинематографе: ленты увеличенного метража (в большинстве своем экранизации романов), поделенные на части, — с одной стороны. И с другой — специально организованные серийные картины с продолжающимся, нанизываемым на единый стержень новые и новые приключения героя, «горизонтальным сюжетом» (типа «Фантомаса» или «Разбойника Васьки Чуркина»). Причем интересно, что по мере развития жанра верх берет сознательно организованная серийность, соединяющаяся с увеличением метража и числа серий. Как остроумно подсчитал В. Демин, «устанавливаются и падают рекорды серийности: пятисерийный «Агентство его превосходительства» (1969) тут же побивается шестисерийной «Ночью перед рассветом» (1971) и семисерийными «Тенями, исчезающими в полдень» (1971), а девятисерийное «Аварийное положение» в том же самом 1971 году будет превзойдено двенадцатисерийным повествованием об Исаеве-Штирлице».

Если взглянуть в фильм «Вызываем огонь на себя» С. Колосова — первенец отечественной телевизионной многосерийности, — бросается в глаза хаотичность, неопределенность сюжетных ходов. Это еще просто фильм огромного метража, поделенный на четыре части. Во втором многосерийном фильме С. Колосова — «Операция «Трест» — произведении ярком, значительно более зрелом и мастерском, «серийность» как принцип организации еще мало волнует постановщика, увлеченного системой характеров и разработкой специфически телевизионных режиссерских приемов. «Агентство его превосходительства», «Тени исчезают в полдень» и, конечно, «Семнадцать мгновений весны» гораздо увереннее используют серийную форму с ее композиционной организованностью и особой эмоциональной напряженностью.

Серия, когда ее создатели поняли преимущества и силу самого принципа, гордится своей двойной природой: целого и одновременно части большого целого. Она подчеркивает свою связь с предыдущими и последующими. Уже в кино вырабатывались средства, рабчо-

значные эмблеме серии в полиграфии: заставки, вводные кадры, напоминания о знакомых персонажах, музыкальная тема—«увертюра» и др. Для серийности желательно, чтобы одна серия начиналась и заканчивалась так же, как и другие, конструктивно и композиционно. Например, в звуковом «Фантомасе» Андре Юнебелля это живописные заставки и несколько тактов «фатальной» темы Фантомаса. Кстати, технику серийности применил и С. Эйзенштейн во второй серии «Ивана Грозного», дав в начале второго фильма быструю смену кадров — важных моментов первой серии, подобную рекламному ролику. Конечно, «Иван Грозный» не многосерийный фильм, он задуман, скорее, как классическая трилогия, перенесенная на экран. «Серийный прием» здесь — стилизация, такая же, как, например, в трилогии о Максиме. Постановщики Г. Козинцев и Л. Трауберг дают в «Возвращении Максима» вводную пробежку по кадрам «Юности». Начало и концовка фильмов непременно идут под песенку-заставку «Крутится-вертится шар голубой».

Принцип заставки в наши дни все строже соблюдается не только в постоянных рубриках телевизионной программы, кдк «В мире животных» с ее стаей танцующих птиц или «Кинопанорама», но и в художественных многосерийных фильмах. Например, в шестисерийном фильме «Как закалялась сталь» Н. Машенко кадр-заставка — одновременно и эмблема серии и образное воплощение идейной концепции (атака всадников под грозовым небом).

Даже в этих деталях легко распознается более широкая и общая закономерность серийности, внутреннее тяготение к однородности частей.

В этом смысле показательна шестисерийная телефильм-постановка «Два капитана» В. Каверина (по сценарию, сделанному автором с В. Савиным и режиссером фильма Е. Кареловым), осуществленная после многих театральных инсценировок этого обаятельного романа и киноэкранизации В. Венгерова.

Самое интересное для нашей темы — это придание сюжету значительно большей «зеркальности», геометричности и «равновесия» в том, как отражается судьба старшего поколения в «повторной» судьбе младших. Два капитана — Иван Львович Татарин, некогда пропавший и погибший во льдах Арктики, и разыскивающий след его экспедиции, добывающийся правды о

причинах его гибели Саня Григорьев. Две женщины, мать и дочь: Марья Васильевна, жена капитана Татарина, и Катя, которую с детства любит Саня. И карьеристы, клеветники, люди коварные и бесчестные, но оба страстно любящие: Николай Антонович — Марью Васильевну, Ромашка — Ромашов — Катю.

Вся эта «бинарность» существует и в романе В. Каверина и служит, в частности, «скелетом» книги. Но там, в рассказе, идущем постоянно от лица Сани Григорьева и лишь в двух фрагментах — от лица Кати, она не так заметна, скрадывается лиризмом, увлекательной романтикой.

Серийность в телефильме, проявляя сюжетные конструкции, обнажила и дублирование ситуации и прямые параллели. Такие, как, например, обман Николая Антоновича, изображающего себя спасителем памяти и чести капитана Татарина (в то время, как на самом деле он обрек капитана на смерть), и обман Ромашова, рассказывающего Кате в осажденном Ленинграде о спасении им тяжелораненого Сани Григорьева. Во время рассказа «ретроспекции» — возвраты действия в прифронтовой лес — показывают зрителям, как было дело в действительности и как вел себя подлец и трус Ромашка. Надо сказать, что этот кусок (как и вся пятая серия, куда он входит) является лучшим в фильме благодаря тончайшей игре Ю. Богатырева — Ромашки, которая по стилю отличается от великолепной, но театральной и броской игры Н. Гриценко (Николай Антонович), и этот «разной» неожиданно оправдывается возникающим противопоставлением двух коварств, двух злодейств, двух обманов.

В первых трех сериях протагонисты — старшее поколение. Серии движутся как бы «по нисходящей», все чернее сгущается и побеждает зло. Николай Антонович, этот новый король Клавдий, торжествует, осуществив свой план устранения брата-капитана, и женится на вдове. Саня Григорьев, имея в руках разоблачительные документы, поначалу выглядит клеветником и убийцей Катиной матери, ибо та, не перенеся страшной правды, покончила с собой... С этой печальной точки на самом деле горя начинается подъем, чтобы в последующих сериях в зеркальном отражении, но уже со знаком плюс, пройти по тем же ступеням и все «исправить». Здесь будет награжден достойный, здесь искупил материнскую вину Катя. Здесь так же, как и

когда-то, в далекие 10-е годы, блуждал по ледяной мерзлоте Иван Татаринов, которой капитан, Саня Григорьев, выдержит поединок с пургой в арктических льдах — ситуация, отсутствующая на страницах романа, включена сюда словно бы специально для параллелизма и геометрической гармонии...

И, конечно, в фильме четко организована «внешняя серийность»: заставка с картой Северного Ледовитого океана, музыкальная увертюра, «шапка» — это уже непрменные атрибуты многосерийного телевизионного зрелища.

Особую популярность в многосерийных телефильмах получила заставка — песня. Это, по-видимому, наследство кинематографического «шлягера», который как бы вышел «из кадра». Из элемента действия и характеристики персонажей песня превратилась на телеэкране в марку или эмблему данного многосерийного фильма, в его музыкальные и зрительные «позывные». Таковы две песни М. Таривердиева в «Семнадцати мгновениях весны», которые чередуются, служа камертоном наступающей серии: камертон «борьбы» в случае песни о мгновениях, камертон ностальгии, когда на заставке звучит песня о родине, о вишневом дереве, занесенном снегом. Но «двупесенная» заставка редка и сложна, чаще песня или музыкальная тема (марш, вальс и т. д.) одна.

Она имеет функцию, сходную с третьим звонком перед началом акта в театральном спектакле: приглашение к зрелищу.

Принцип краткого переложения того, что происходило в предыдущих сериях "(подобно тому, как это делалось в начале глав старинных романов), дает заставки пятисерийному «Таинственному острову капитана Немо» Хуана Бардема и Анри Кольпи по Жюлю Верну. Забавно, что в этом «таинственном острове без тайны», каким, к сожалению, получился французский телефильм, сделанный двумя крупными мастерами кино, только эти заставки и обладают признаками стиля. После портрета Жюль Верна следуют иллюстрации к «Таинственному острову» из первого издания книги, а за ними — стилизованные под эти литографии серии кадров, сопровождаемые дикторским текстом, рассказом о том, что произошло раньше. Эти вводы в серии остаются наиболее организованными и чеканными пассажами фильма, в котором авторы ушли от кинематографической и, к сожалению, не пришли к телевизионной выразительности решения.

В английском «Лунном камне» можно наблюдать, как принцип четкой внутренней организации отдельных частей, которые в повторении и составляют серию-ряд, включает в себя, начиная с заставки, и другие элементы повествования, действия, изобразительного решения. Так, например, конструктивное значение приобретает не только кадр-воспоминание о легендарной судьбе алмаза, где воскрешается битва за лунный камень. Но и в пустынном пейзаже берега, прилива, в одинокой фигуре девушки на прибрежном песке авторы находят смысловой элемент, повторяющуюся сюжетную единицу, существенную не только для будущей развязки и разгадки тайны, но и для стиливой организации, внутреннего «порядка» серийности.

Таково «горючее» телевизионной повторности, такова сила повторения.

Таково «горючее» телевизионной повторности, такова сила повторения.

48 вечеров со Штирлицем

Можно смело сказать, что такой популярности, какую завоевали В. Тихонов — Штирлиц и Л. Бронева — Миюллер, не знали советские киноактеры со времен Чапаева — Б. Бабочкина. Слияние артиста с персонажем и идентификация Тихонов — Штирлиц оказались сильнее даже собственно актерской популярности прекрасно известного публике и много снимавшегося Вячеслава Тихонова. Он уже не Андрей Болконский, не симпатичный учитель из картины «Доживем до понедельника». Тихонов — Штирлиц.

И как могло быть иначе, если не две, не пять, а двенадцать серий? Двенадцать вечеров, которые следует еще умножить на четыре, ибо за три года двенадцати-серийную громадину «Семнадцать мгновений весны» показывали четыре раза (не считая, конечно, повторных утренних сеансов и т. д.). Сорок восемь вечеров огромное множество людей отдало бестселлеру и чемпиону советского многосерийного телекино! Статистических данных по количеству зрителей повторных просмотров нет, но, без сомнения, фильм Татьяны Лиозновой по сценарию Юлиана Семенова смотрелся и по два, и по три, и даже по четыре раза. Картина завоевала беспорный массовый успех, став одним из самых по-

пулярных и любимых произведений советского искусства вообще, а не только телевизионного кино.

Двенадцать серий, двенадцать вечеров. Пустеют улицы, спешат домой люди — четвертая по счету демонстрация, правда "после почти двухлетнего перерыва, еще раз подтвердила всенародную любовь к Штирлицу, к этой ленте, высоко поднимающей наше национальное самосознание, достоинство, чувство героического.

Всемирно известны и неоспоримы мужество, бесстрашие и отвага советских людей в борьбе с фашизмом. Боевой фронтовой героизм воспет и прославлен. Здесь же перед нами открывается иной «невидимый фронт», который всегда интересен зрителю: жизнь разведчика.

Фильм «Семнадцать мгновений весны» имел серьезную прессу. О нем спорили в профессиональных журналах и на страницах научных изданий, эти споры породили, между прочим, некоторое недоразумение.

Думается, что разоблачать в «Семнадцати мгновениях» «мнимый» историзм, обращающийся «мифологией, документацией сказки», совершенно напрасное донкихотство, потому что именно сочетание вымысла («сказка») и хроникальных вставок («документальность») входило в задание картины, определяло ее замысел, а потому никак не может квалифицироваться в качестве «просчета» или «противоестественного союза»: для постановщика он очень и очень естествен. С темпераментом обвинять в этом картину Т. Лиозновой равнозначно тому, как если бы мы начали упрекать стихотворение Н. А. Некрасова «Дед Мазай и зайцы» в том, что оно написано стихами, или начали бы выражать неудовольствие, что «Мой бедный Марат» А. Арбузова — пьеса.

Пожалуй, все дело здесь в неразработанности критической методологии, когда, критик сталкивается с подобным материалом. Еще нет у нас подходящего инструментария, не выработаны критерии. Мы привыкли писать о шедеврах с необходимым лирическим восторгом, мы владем техникой фельетона о халтурных или бездарных поделках. Перед явлениями, подобными «Семнадцати мгновениям весны», мы или останавливаемся в растерянности, или (невольно, произвольно!) пытаемся подверстать их к тому художественному материалу, с которым привыкли иметь дело.

Главной методологической ошибкой является отношение к фильму как к страницам истории второй мировой войны. Структура этого фильма не имеет ничего общего ни с большой формой эпических произведений о войне (типа романов К. Симонова), ни с тем обширным кругом литературы, родившейся десять, двадцать и тридцать лет спустя после войны и поднимающей из забвения и неведения героические деяния тех, чьи имена остались «вне списков». О собирательности, вымышленности фигуры Максима Максимовича Исаева-Штирлица неоднократно говорил в своих статьях и интервью и Ю. Семенов¹². Интересно обратить внимание на определенное сходство Штирлица с польским капитаном Клоссом, героем знаменитого многосерийного телефильма «Ставка больше, чем жизнь», с болгарским разведчиком майором Деяновым («На каждом километре»). Серьезный анализ механизма (фабульной конструкции) «Ставки», единого для всех выпусков, произведенный В. Михалковичем в статье «История и принцип серийности»¹³, ясно демонстрирует функцию героя прославленной серии, весьма близкую к функции нашего Штирлица. Исследование фабульной конструкции каждой серии «Семнадцати мгновений» (а она есть, она единая, она неукоснительна, несмотря на всю свою погруженность в материал как бы жизни и в реалии как бы среды) дало бы возможность дальнейшего сравнительного анализа. Сюда же целесообразно было бы присоединить и доблестного героя — майора Деянова. Владимир Игнатовски пишет: «Герои «На каждом километре» действуют в особом мире Большого Приключения, который состоит из соблазнительниц и предателей, изменников и друзей, коварных интриг и контринтриг. В этом мире земные заботы не существенны — нет времени зайти в магазин или обзавестись семьей. Деянов, стоящий в очереди или сопровождаемый любящей женой и шаловливыми детьми, чувствовал бы себя столь же неуютно, сколь прекрасно он себя чувствует на улицах чужого Парижа, окруженный вооруженными гестаповцами, которых он всегда обведет вокруг пальца»¹⁴.

Вот где надо искать ключи к «тайне Штирлица». Нет, он вовсе не соперник Синцова и Серпилина, он не отбирает венков победителей ни у боевых солдат, ни у командиров. Потому что его Берлин (кстати, хорошо снятый П. Катаевым в Восточном Берлине и Таллине)

совсем-совсем не тот сумрачный, полубезумный и мстительно-опасный город, каким он был весной 1945 года в смертельной своей агонии. И даже не тот, где воды Шпрее вот-вот затопят метро по приказу, отданному из бункера, а там, в бункере, подземная свадьба, белые свечи в высоком немецком пироге, ампулы с ядом и смертницы-борзые,— тот, каким на советском экране раньше представлял Берлин роковой весной 1945 года. Здесь — иное: тишина и виски в уютном особняке штандартенфюрера; здесь под защитой волшебного крыла удачно спасается от преследователей гестапо отважная Катя-Кэт. Вот она стоит в люке канализации, над головой — решетка, вверху над ней — погоня, патруль, под ней — черная зловонная бездна, ножки в туфельках на скользком бортике, а на руках, в каждой — по грудному младенцу. Казалось бы, кровь должна леденеть в жилах. И действительно, зрители, особенно зрители эмоциональные, доверчивые, сильно переживают. Да, сильно... Но где-то в подсознании, в тайниках души — уверенность: все обойдется, все будет хорошо!

Повторность, «тотальная серийность» «Семнадцати мгновений» работает безотказно. Точно найдены концовки на самом интересном месте. Проезды, в которых критика, неотторжимая от своих художественных привычек, усмотрела длинноты и транжирство драгоценного времени, дают необходимые «люфты», разрядки и как бы стабилизируют нашего героя за рулем своей машины. Они одновременно и заставки серий, это стиль «Семнадцати мгновений». И две задушевные песни Микаэла Таривердиева открывают и закрывают каждую ленту.

И все это повторяется двенадцать раз подряд, надежно, стабильно, высококачественно.

Много говорили и писали об особой романно-телевизионной форме «Семнадцати мгновений весны» — о хронике, закадровом голосе Е. Копеляна, об «информации к размышлению». Действительно, приемы выбраны удачно, безошибочно. Но хотелось бы обратить внимание на следующее: все эти приемы «кучно» и обильно выдаются нам в первых сериях, а по ходу дальнейшего действия скудеют. Совсем исчезает «информация к размышлению». Реже звучит закадровый голос Ефима Копеляна — настоящая «находка» картины. Но и этот голос в первых сериях и «информация к

размышлению» обеспечили — до конца последней серии — четкое функционирование серийного механизма, воспроизведение фабульной конструкции.

В самых общих контурах этот механизм, эта конструкция таковы: 1) выполнение или продолжение выполнения Штирлицем задания центра; 2) контрмеры Мюллера; 3) пик опасности; 4) волей судьбы Штирлиц находит выход из положения и спасается.

Счастливым решением постановщика явилась интерпретация фигуры Мюллера, шефа разведки, главного антагониста Штирлица. Это сделано смело, снайперски. Мюллер у Броневого не только не стандартный отрицательный персонаж, он просто интересный персонаж. Расчет точен: реальный Мюллер, давным-давно закончив свою карьеру, как историческое лицо никому не интересен, зато наличие именно такого противника еще более возвышает Штирлица, создает ореол вокруг его образа. И потому не случайно, что именно к финальным сериям поединок между двумя этими центральными героями, начавшийся как «косвенный» и усложненный боковыми линиями, выходит на открытое ристалище.

В. Михалкович в упоминавшейся статье «История и принцип серийности» приводит слова французского режиссера Жоржа Франжю о фильме в сериях как форме повествования «действенной и дозированной», которая «вторгается в жизнь зрителя и предлагает его воображению параллельное существование»¹⁵.

Эта мысль, высказанная давно, еще по поводу фильмов-серий Луи Фейада, замечательно подтверждается примером «Семнадцати мгновений весны». Да, пребывание Штирлица в нашем доме есть параллельное существование человека, который за двенадцать вечеров становится дорогим зрителю, героя, к которому он привыкает, за которого болеет душой, с которым расставаться грустно. • Если через год будут еще раз показывать Штирлица, зрители обязательно будут смотреть снова умную, увлекательную, не раздражающую, не шумную и красивую историю его приключений. Зрители —• и самые разные зрители — волнуются, зрители замирают — вот что здесь самое существенное. Отлично видя панораму с Вышгорода в Таллине вместо Бонна или Цюриха, узнавая хорошо известные в подавляющем своем большинстве документальные метры из

киноархивов Белых столбов и Красногорска, легко и безошибочно предсказывая каждый следующий сюжетный поворот, зритель понимает, как умно и точно рассчитано «многопластовое», или «многослойное» восприятие фильма, и аплодирует «Семнадцати мгновениям весны». И не только как работе, труду, но, сверх всего, и как произведению, которое сумело захватить и покорить. Чем? Это еще трудно сформулировать. Видимо, нашему скептическому, перегруженному, усталому и раздраженному зрению приятно скромное величие легенды, спокойствие и неназойливость, с какими ведется рассказ.

Особенно нравится сам Штирлиц — Вячеслав Тихонов. Тем, что он скромнен, что образ его как раз не сконструирован из жестких черт, а, напротив, мягок, допускает самое разное восприятие, и можно «заполнять» его по своему вкусу, а можно и не заполнять.

Да, но при чем же здесь тогда эта датировка в днях, часах и минутах (!), зачем «документировать фикцию»? — может спросить возмущенный поборник «чистых» жанров.

Ему следует ответить, что так и было задумано. В первую очередь благодаря именно этому «документализму» «Семнадцать мгновений» все же не воспринимается как вымысел, как сочиненная история про сочиненного героя. Фильм балансирует на грани между сказкой и хроникой. Сочетание будто бы несоединимого и создает его специфику, его отличие от обыкновенных «шпионских» и «приключенческих». Так достигается эпичность «Семнадцати мгновений весны», достигается через восприятие зрителей.

А зритель в наши дни трудный, тем более зритель многосерийного фильма по первой программе, транслируемого в вечерние «часы пик». Надо понравиться всем. И вот кого-то увлекают хроникой сдачи Тулона, потрясающей сердца, мало кем виденной. Кого-то убеждают хронометражем: вот этот проезд штандартенфюрера по Фридрихштрассе происходил точно такого-то марта, в 15 часов 04 минуты.

«Как же узнали? Как сняли?» — пишет в письме на Центральное телевидение доверчивый зритель.

Но только самый доверчивый, самый инфантильный. Тот, чье эстетическое и социальное мышление более развито, понимает или чувствует, что этот «хронометраж» есть художественный прием, с помощью

которого подчеркивается ненастоящее, вернее, как бы квазинастоящее. Потому что если еще можно с известной, правда минимальной, дозой правдоподобия датировать подвиги Штирлица, то восстанавливать по минутам мелодраматические события из приключенческой жизни Кэт и ее ребенка — это может быть только игрой, игрой в репортажность, в телевизионность, в эфирное время. Больше юмора необходима критикам в отношении к «мгновениям» хронометрированной жизни героев многосерийного телефильма. Ведь это датируется, это записывается в телевизионную летопись «нас возвышающий обман», «параллельное существование», которые все же не претендуют на то, чтобы их принимали за существование подлинное. Это и жизнь, а точнее — эстетически осмысленная, художественно преображенная телевизионная квазидействительность, которая по-настоящему убедительна лишь при условии внешней достоверности, при видимости «прямого эфира».

Прерывистость и строгая дозированность длительного, многодневного повествования способствует утверждению «параллельного бытия». Оно само становится дополнительным руслом или еще одной колеей повседневной жизни человека, динамикой устойчивости, стабильности.

Телевизор в наши дни признан определенным «конденсатором стабильности». В быту признание это стихийно произошло давно. Разнообразные социологические обследования привели к выводу, что место телевизора в квартире сегодняшнего горожанина аналогично старому очагу или — часто — красному углу комнаты. Не вторгаясь в область специального анализа массовой психологии и быта, заметим, что многосерийный фильм со сквозными героями-фаворитами более всего способствует стабильности именно фактором наиболее выраженного «параллельного бытия», активно воздействующего на реальное бытие человека.

Серийность благодаря четкой и безотказной работе своих механизмов приводит к некоторым интересным эстетическим процессам, которые, будучи непредвиденными ранее, наблюдаются сейчас на телевизионном экране.

Так, например, сейчас происходит некая «кристаллизация» типов и сюжетов советского революционного эпоса. Особо ясно видно это на примере телевизионных

серийных фильмов, посвященных Сибири, среди которых первой была семисерийная лента В. Краснопольского и В. Ускова «Тени исчезают в полдень» (1971).

В киноведении и кинокритике 50-х годов шел весьма горячий и долгий спор о том, является ли историко-революционный фильм, а также фильм биографический самостоятельным жанром. Та сторона в дискуссии, которая стояла на утверждении историко-революционного жанра, сегодня, по прошествии двух десятилетий, оказалась правой, дальновидной.

Конечно, основные жанровые принципы заложены уже в литературном источнике. Именно там определен основной сюжетный ход: ход истории страны сквозь три революции и несколько периодов истории советской, рассмотренный через семейную историю сибирских рабоче-крестьянских династий, через судьбу трех поколений. Подсказан литературным источником и некий баланс между общественным и частным, между собственно историко-революционной, социальной темой и личной.

Небезынтересно, что личная «любовная» тема обретает на нынешнем этапе формирования жанра новое воплощение, решается более откровенно, чем в кинофильмах прошлых лет, насыщается яркими страстями, напряженным соперничеством женщин, как правило, противостоящих друг другу на пути героя.

На наших глазах складываются саги, повествующие о жизни человека на протяжении десятилетий революционной истории.

Многосерийному телевизионному зрелищу принадлежит в этом процессе важная роль некоего нового Рассказчика.

При переходе на телеэкран историко-революционный фильм как бы делает скачок в новую стадию жанрообразования, фабульных конструкций. Персонажи четко типизируются. Большевик, Середняк, Урядник, Комиссар и, конечно, Кулак (каким, например, сильно и сочно сыграл его Е. Копелян в «Вечном зове») становятся этими постоянными типами «сибириады». Все четче и четче обрисовываются, выпадают кристаллы сюжетных ситуаций, перипетий, конфликтов и столкновений характеров. Формируется и определенная художественная условность. Конечно, можно называть, это не условностью, а штампом. Но в подобных случаях грань между этими понятиями часто бывает неуловима, а слова и их выбор

характеризуют лишь отношение, оценку, которая не является нашей задачей.

Когда речь идет о канонизированном жанре, условность и штамп — уже синонимы. О том, насколько далеко ушла вперед кристаллизация, например, историко-революционного сибирского жанра в телевизионном многосерийном фильме, может свидетельствовать хотя бы простое сопоставление «Волочаевских дней» С. и Г. Васильевых и «Вечного зова» В. Ускова и В. Краснопольского.

Можно было бы также сравнить героя наших современных «Семнадцати мгновений весны» с давним героем «Подвига разведчика», майором Федотовым (он же Генрих Эккерт) в исполнении П. Кадочникова, а также сопоставить сюжетные ситуации этого фильма, снятого Б. Барнетом в 1947 году по сценарию М. Блеймана, К. Исаева и М. Маклярского, с механизмами и пружинами телевизионной двенадцатисерийной эпопеи Ю. Семенова и Т. Лиозновой. Сравнение было бы полезным не в смысле оценочном, конечно. Оценочный принцип абсолютно непригоден для нашего исследования. Сравнение бы также показало стремительную динамику, кристаллизацию жанра.

Любопытно отметить, в частности, что все персонажи «Семнадцати мгновений весны», исключая Мюллера — Броневого с присущей ему абсолютной новизной, и по своему Штирлица—Тихонова, являются некой средней величиной между образом в традиционном реалистическом понимании этого термина и постоянными масками Священника, Интеллигента, Радистки и др.

Возможно, что именно такая дозировка реалистического и условного (новизны и клише) служит залогом особого успеха сквозного героя в телевизионной серийности. Нарушение дозировки, «перенасыщение» персонажа какими-то одними чертами за счет других, эксперименты с изменениями рецептов нежелательны. Возможно, именно в них секрет провала у публики восьмисерийной телеповести «Ольга Сергеевна», созданной режиссером А. Прошкиным по сценарию Э. Радзинского с любимицей публики Татьяной Дорониной в заглавной роли советской женщины, крупного ученого-океанолога, доктора наук, руководителя научно-исследовательской лаборатории. В отличие от мягкого, ненавязчивого Штирлица Ольга Сергеевна была заявлена жестко, четко, ее качества настойчиво обыгрывались, освещались

вновь и вновь: красивая, но несчастная в обыденном понимании; красивая, но целиком погруженная в свою научную деятельность; красивая, но наивная, простодушная, «из деревенских» и т. д. Зачастую героиня раскрывалась в неточно выбранных ситуациях, назойливых при повторениях на огромном метраже восьми серий. «Сбитость» персонажей-масок, несоответствие поведения героев эталонам (например, положительный академик женится на молодой хорошенькой и легкомысленной особе, что надлежит делать отрицательному или комедийному старому профессору, а не Р. Плятту, вчера еще Пастору в «Семнадцати мгновениях...») сильно раздражили телевизионных зрителей.

Несмотря на то, что телеповесть была поставлена талантливым режиссером А. Прошкиным и поставлена с целым рядом хороших сцен, а иными прекрасными, как, например, эпизод встречи ветеранов войны 9 Мая, несмотря на интересные, а порой очень яркие актерские работы (как у М. Неёловой, А. Егорова, В. Невинного, В. Талызиной), несмотря на богатство сюжетной фантазии Э. Радзинского, «Ольга Сергеевна» провалилась. Свое раздражение зрители четко выразили в письмах, в своих откликах на фильм, представляющих интересный автопортрет сегодняшнего зрителя у телеэкрана.

Закономерности, секреты, капризы массового успеха — все это, привлекая все большее внимание искусствоведов и социологов, заставляет активнее включать в круг размышлений и изучать массового зрителя, исследовать его эстетические пристрастия как проблему искусствоведческую.

Этой проблеме и посвящены следующие очерки.

Очерк *третий*

ФАВОРИТЫ

ПУБЛИКИ

Можно ли одолеть «Есению»?

...С точки зрения художественной критики. картина безнадёжна: полупрофессиональный, кустарный лубок, эстетически сопоставимый лишь с рыночными картинами или с музыкальными опусами типа песни про «Портрет твой, портрет работы Пабло Пикассо». С точки зрения кинокритики — это что называется «долномьеровское кино». Все так. И миллионы наших соотечественников смотрели этот фильм. Ходили семьями, требовали дополнительных сеансов.

Реклама? Не было рекламы. Скромные щиты и надпись: «Есения». И не разочаровались, узнав, что про цыганочку. И по тайным, до сих пор не известным ни социологам, ни кинокритикам, ни деятелям Госкино, каналам «сарафанного радио», мгновенно оповещающего страну от Кольского полуострова до Кушки, разнеслась его невиданная реклама.

На две серии фильма — аудитория фантастическая, неправдоподобная. Случай достоин специального рассмотрения.

«Есения» массовым тиражом». Под таким заголовком «Литературная газета» 3 апреля 1975 года поместила следующие материалы.

«Этот фильм многие видели и многие увидят, он выпущен, наверное, в таком количестве копий, которое редко достается на долю куда более достойных фильмов. Например, в Донецке «Есения» демонстрировалась сразу в четырех кинотеатрах города.

...Цыгане, словно пришедшие из «Необыкновенного концерта» Образцова, исполняют нечто похожее на эстрадный номер. Солистка — красавица Есения. Кроме танцев она гадает (безошибочно) и ворует (у тех, кто посмел о ней неодобрительно отозваться). Конфликт: Есения полюбила капитана Освальдо, но брак его с цы-

ганкой невозможен. Счастливый конец: оказывается, Есения не цыганка, а аристократка по происхождению. Коленопреклоненные перед алтарем Освальдо и Есения скрепляют, наконец, свой союз.

В этой слащаво-сентиментальной истории есть и сцены, так часто показываемые в «коммерческих» фильмах по поводу и без повода,— драка на ножах и скандал в ресторане с битьем посуды. Не знаю, поможет ли фильм «Есения» — две серии! — выполнить прокату план. Но так надоело видеть на экране посредственные зарубежные ленты со взрывами хлопушек и обмазыванием кремом.

В. Богун, инженер объединения «Павлоградуголь». Павлоград, Днепропетровской области».

«Посылаем в «ЛГ» вырезку из газеты «Крымская правда» — репертуар кинотеатров города Симферополя. Как можно убедиться, почти все экраны были заняты «Есенией». Это две недели подряд. А тем, кто сыт по горло, предлагали «Оскара» и «Ресторан господина Септима». Неужели прокатом только таких картин достигается кассовый сбор?

Да и все прошлое лето в нашем городе демонстрировались «Фантомасы» и «Анжелики». Пропаганды настоящего киноискусства практически нет. Даже в «Спартак» — кинотеатре повторного фильма — идут всего чаще старые детективы. Правда, изредка появляется хороший фильм. Но реклама способна отбить охоту его посмотреть. Вот, например, сложную и глубокую ленту Шукшина «Печки-лавочки» снабдили аннотацией; «Это фильм о любви и дорожных происшествиях семьи Расторгуевых...

С. Жахалова, Г. Подборчан, Э. Цветова,
А. Кальман, А. Лебедева, Л. Алферова,
сотрудники Крымского проектно-конструкторского
технологического института Главплотвинпрома.
Симферополь».

Отдел искусств «Литературной газеты» опубликовал эти два письма строгих и рассерженных зрителей, выудив их из объемистой почты в защиту «Е сени и».

Авторы же процитированных посланий — «агенты»

другой публики. Недаром объединяет их клише-обвинение в адрес проката (то есть распространителя, посредника).

Уважаемые инженеры и конструкторы! Отдав кинозалы большого города на две недели «Есенин», прокат выполнил не только план, но в первую очередь — требования спроса. Недаром и весь 1975 год прошел под прокатной звездой этого названия, а ведь вышла «Есения» на экран в феврале 1974 года! И можно безошибочно (на основании опыта прошедших лет) предсказать ей и постоянную жизнь на экране и в памяти зрителей, и новый бум впоследствии, а возможно, и вторичную закупку.

Что же это за фильм? Профессиональный кинокритик, специализирующийся на коммерческих картинах, боевиках западного проката, секретах и механизмах массового успеха, останавливается перед «Есенией» в некоторой растерянности. Десятистепенная, почти анонимная фирма, какая-то «Аркада-фильм» — не «Мишель Бордери», не А. Юнебель — титаны-производители массовой продукции. Вполне скромный и заурядный цвет, никаких зрелищных эффектов (не считать же за таковой пестрые цыганские кибитки или нападение разбойников, театральных ряженых в ночном лесу?). М драка на ножах вполне скромная. И самое скромное битие посуды в ресторане (это бушует героиня, впервые соприкоснувшаяся с чопорной и фальшивой цивилизацией, этакий естественный человек, Кандид в цыганской юбке).

Ни одного «звездного» лица, ни одного пышного имени,— какие-то совершенно неизвестные у нас актеры. Ни одного лица, обрадовавшего зрителя узнаванием. Можно сказать, типажи, включая лицо самой героини, цыганки Есени, сниженный, утяжеленный и огрубленный физиономический вариант Джинны Лоллобриджи (в период «Фанфан-тюльпана» и «Хлеба, любви и фантазии»). Ни одной движущей «идеологической» пружины из тех, которые мы умеем так зорко и метко распознавать в «красивых» и «нейтральных» сюжетах буржуазного производства.

«Есения» — это история подкинутого ребенка. Один из древнейших сюжетов, для которого «Дафнис и Хлоя» Лонга или комедии Менандра с их подкинутыми (или похищенными) девочками и мальчиками были уже далеко не первыми воплощениями. Так вот богатая мек-

сиканская дама-аристократка в свое время тоже родила девочку до брака. Чтобы спасти честь дочери, чопорный аристократ-отец заставляет отдать девочку цыганке. Есения воспитывается в таборе, вырастает красавицей. Офицер, капитан Освальдо, пренебрегая всеми условностями, женится на цыганке. Освальдо забирает Есению из табора в город, но счастью молодоженов препятствует война. В сюжете следует целый блок лубочных перипетий. Освальдо скачет в полк: его посылают с секретным пакетом, он попадает в плен, за решетку; к Есению направляют гонца, но того убивают разбойники, а Есения думает, что Освальдо ее забыл, плачет, ждет, страдает и, наконец, уходит с цыганом Бардо, давно в нее влюбленным. Освальдо, вернувшись из плена, думает, что она его бросила, страдает и решает жениться на внучке своего крестного отца, доброй и болезненной Луизе. Луиза же и есть вторая, уже в законном браке рожденная, дочь женщины, оставившей первое свое дитя, то есть Луиза — сестра смуглянки-цыганочки. Свадьба Освальдо и Луизы близится, но вот в церкви он видит Есению. И по медальону, который Есения носит с рождения, раскрывается тайна цыганки. Счастливый и благополучный финал воссоединяет Есению и Освальдо.

История Эсмеральды и психологические конфликты «Собора Парижской Богородицы» рядом с этим простодушным сюжетом выглядят переусложненной структурой, напоминающей французский «новый роман». Здесь же все просто, все по-детски. Мотивировки, всякие там обоснования не важны. Луиза, узнав, что Есения ее сестра, сразу же начинает любить ее по-сестрински. Освальдо вроде бы тоже не очень удивлен, что едва не оказался мужем обеих. Какой век на экране? Судя по одежде героев и по тому, что идет война сторонников Хуареса с войсками навязанного Мексике европейскими монархами императора Максимилиана, — XIX. Но мог быть любой, это не важно. Пошлость ли «Есения»? Нет, это «за» и «под» пошлым, то есть пошедшим в оборот, банальным, затрепанным. «Есения», казалось бы, нонсенс.

И вот этот-то фильм сознательно выбрал, предпочел, посмотрел раз и два и три (ибо только так создается успех картины) среди всех других зрителей также и современный житель Москвы, Ленинграда, других гигантских сегодняшних городов, человек, смотрящий по телевизору «Клуб кинопутешествий» и «Очевидное—

невероятное», рассуждающий об экологии и демографии, записывающийся в библиотеке не только на Сименону, но и на дневники А. Г. Достоевской. И это тот же самый зритель, который два часа стоит на улице, чтобы попасть на экспозиции Метрополитен-музея, или платит пятнадцать рублей, чтобы попасть на гастроли Бостонского симфонического оркестра. Да-да, «Есению» он выбрал среди десятков возможных ежевечерних зрелищ. И если в случаях с кулонами «Неизвестной» или овальными рыночными картинками еще возможно говорить об определенном типе потребителя, то казус «Есенин» разрушает это предположение.

«Как одолеть «Есению»?» «Литературная газета» 21 июля 1976 года пером критика М. Кваснецкой объяснила успех мексиканского фильма малым количеством советских картин о любви, дала развернутый анализ последних, в частности картины «Раба любви» Никиты Михалкова.

Но нет! Объяснение интегрального успеха «Есенин» как фильма о любви вовсе, никак, абсолютно недостаточно. Оно даже не слишком общо, оно просто неудовлетворительно. Прежде всего хотя бы уже потому, что фильмами о любви, отечественными и зарубежными, у нас если не наводнен, то, во всяком случае, не беден экран. И ни одному из них прокатные показатели «Есенин» не снились. Не имеет смысла повторять и общеизвестные истины о том, что фильм о любви может быть глубоко социальным, трагическим, серьезнейшим произведением и тем не менее не собрать публики. И «Затмение» Антониони, и «Загнанных лошадей убивают, не правда ли?», и «Я ее хорошо знал» — зарубежные фильмы, не имевшие успеха в прокате, тоже могут попасть в широкую рубрику «фильмов о любви». Секреты здесь, по-видимому, в другом.

Более убедительным представляется мнение Майи Туровской, высказанное ею в выступлении на Всесоюзной конференции по жанрам, проведенной Госкино СССР совместно с НИИ Госкино в декабре 1976 года". Сопоставив три фильма-фаворита публики («Есению», индийскую картину «Бобби» и испанскую «Королеву Шантеклера»), Туровская вывела «трехчленную формулу» их успеха: 1) конфликт, основанный на резком неравенстве любящих (социальном — в «Бобби», национальном и социальном — в «Есенин», моральном — в «Королеве Шантеклера»); 2) экзотика необычной, цыганской, бога-

той или «красивой» жизни, а также ярких дальних стран; 3) моменты выплесков эмоций (замещающие катарсис). Но и эта в целом очень привлекательная формула нуждается в конкретизации и дальнейшем дроблении «элементов успеха».

Сюжет «Есенин» основан на мотивах похищение — вызволение (подкидывание — возвращение), данных в комбинации с «цыганским» антуражем. Комбинация эта весьма устойчива. Исток ее — в многочисленных легендах, бытовавших в течение многих веков фактов краж цыганами детей, а также в поэтическом ореоле вольного цыганского кочевья. Сюжетный мотив подкинутых (похищенных) детей в сочетании с цыганами всегда имеет сходные контуры развития. Например, нам приходилось ранее отметить очень похожие на ситуации «Есенин» сюжетные перипетии дореволюционных русских лент («Драма на «Самолете»²). Но дело здесь не в «миграции» сюжетов или сюжетных мотивов, как некогда было принято считать в сравнительной сюжетологии, а в каких-то других причинах.

Позволим теперь себе отступление на первый взгляд далекое, но необходимое для нашего анализа.

В рецензии на книгу Н. И. Балашова «Испанская классическая драма» Д. С. Лихачев высказал несколько поразительно интересных и даже, можно сказать, сенсационных мыслей, наводящих на раздумья более широкие, нежели конкретные вопросы испанистики, затронутые в рецензии. Эти вопросы имеют неожиданное касательство к нашей теме. Анализируя произведения так называемой испано-славяки (классической испанской драмы, действие которой происходит в Восточной Европе), Н. И. Балашов обнаружил сходство в разработке ситуаций писателями, разделенными веками и дальними пространствами. Речь, в частности, идет об удивительном совпадении в сцене у фонтана из «Бориса Годунова» Пушкина и сцене свидания Деметрио (Дмитрий Самозванец) и Маргариты (Марины Мнишек) в драме «Великий князь Московский» Лопе де Вега. «Оттого что возможность воздействия полностью исключена, уже здесь поражают типологические сходства — и общие и частные — лексико-синтаксического плана трагедий Лопе и Пушкина... В свете задач современной науки поразительны также объективные закономерности подобия, соотношенности друг с другом плана содержания с планом выражения в каждой из двух драм»³.

На основании тщательного анализа, проделанного в книге «Классическая испанская драма», Д. С. Лихачев предлагает поддержать автора в том, что «явление это удивительно и заслуживает особого эстетико-психологического изучения, а равно и исследования «закономерностей художественного вымысла». «В моей книге «Человек в литературе Древней Руси», — продолжает ученый, — я утверждал, что человеческий характер был открыт литературой на определенном этапе ее развития. Однако сейчас я думаю, что сама действительность может содержать в потенции те или иные литературные элементы — драматические, комедийные, повествовательные и прочие. События биографии могут быть потенциально барочными или романтическими, или классицистическими. Можно было бы написать увлекательные книги «История как литература» или «История как театр». События русской истории конца XVI — начала XVII века обладали необычайными возможностями как объекты литературного творчества: главным образом трагедийного и при этом в духе барокко. Это своеобразное «барокко действительности», появившееся до барокко в русской литературе! Отчасти поэтому они легли в основу такого количества пьес в XVII веке. Поэтому же «Борис Годунов» Пушкина содержит элементы барокко, как и другие пьесы на темы русской истории этого периода. Благодаря «потенциальной литературности» событий русской истории конца XVI — начала XVII века получились поразительные совпадения между испанскими драмами на сюжеты русской истории и «Борисом Годуновым»... Здесь близки ситуации, характеры («гордой полячки» и авантюристического Димитрия), даже отдельные реплики... Единственное объяснение: потенциальная литературность и даже «театральность» самой ситуации. Насколько действенной может быть эта литературность ситуации, показывает факт, который мог бы войти в книгу Н. Балашова. Убийство Грозным сына Ивана (оно отражено в драмах испанских драматургов) в русском фольклоре появилось до того, как было совершено. То же самое затем повторилось с казнью Петром царевича Алексея. Фольклорный вымысел обгонял события: Лжеалексей возник в фольклоре за шесть лет до его смерти. Законы вымысла таковы, что когда в жизни возникает определенная ситуация, литература и фольклор могут «предсказывать» ее разрешение и продолжение.

Но наряду с литературностью истории действуют еще и общие законы литературного творчества, которые не менее сильны. Эти законы вызывают, например, необходимость сцены рефлексии по поводу совершившихся событий: у Пушкина монолог Пимена очень сходен, как указывает Н. Балашов, с монологом Хуана — Федора в тюрьме»⁴.

Догадка о некоторых самодовлеющих законах вымысла⁵, корреспондирующихся, однако, с некими «блоками событий» в самой исторической действительности, имеет, на наш взгляд, огромное значение для изучения сюжетов, для дальнейшего продвижения науки на пути системного анализа искусства. Ведь нет никаких сомнений в том, что для самого широкого круга эстетических явлений в наши дни необходим новый подход, объединяющий* в себе методологию разных общественных наук, а не только опирающийся на привычные критерии художественного анализа. Ни «феномен Штирлица», ни «казус Есенин» никак не могут быть объяснены, истолкованы с помощью оценочной шкалы («чем «Штирлиц» лучше «Илиады» Гомера?» — всерьез спрашивает доктор искусствоведения...) и того искусствоведческого метода, при котором одни произведения хрестоматийно выделены и всесторонне изучены, другие признаны «вторым сортом» и упоминаются в обзорах, третьи игнорируются, словно бы несуществующие. Можно сказать, что «Есенин» не существует, — научной истине это не поможет. А чтобы «одолеть» «Есенин», надо прежде всего узнать, что именно одолевается.

Наблюдая поразительное сходство в интерпретации исторических событий двумя гениями, которых разделяют два века и достаточные дистанции между национальными культурами (не говоря уже о могучей творческой индивидуальности каждого!), ученые-филологи не отмахнулись от факта, на первый взгляд необъяснимого, не отделались словами «случайное совпадение», а стали искать разгадку в строении самих вещей.

Для нас и нашей темы в данном случае особо важна установленная аналогия, идентичность внутренних структур. Если они наблюдаются на уровне гениев, которые по воле судьбы обратились к одним и тем же событиям, то сколь же устойчивым должно оказаться их бытие на уровне примитива и в царстве серийности!

Необходимо обратить внимание также и на особый интерес современной науки к разного рода стереотипам,

клише, к устойчивым элементам, к тем самым «общим местам» или «топосам», роль которых рекомендовал изучать в современной культуре М. Б. Храпченко. Возможно, все это явления одного порядка, звенья некоей единой системы. Во всяком случае, актуальность этой проблематики несомненна.

К взаимодействию между жизненным «жанром событий» (по определению Э. Сурьо), законами вымысла и средствами выражения следует еще прибавить сторону восприятия. Продолжение цепи находится у читателя, зрителя. Это он, реципиент, требует, чтобы соответствующие события жизни были оформлены в искусстве соответствующим образом. Зритель имеет собственную систему представлений и непосредственных реакций, которые принято называть «психологией восприятия». К сожалению, эта область традиционно меньше всего интересовала искусствознание, специалистов-искусствоведов. За последние годы в отечественной науке произошли существенные сдвиги. Целые коллективы социологов, психологов, лингвистов включили психологию восприятия произведения искусства в круг своих первоочередных занятий. И это отрадно. Беда только, что в это изучение не включились искусствоведы, и потому аудитория изучается односторонне, и цепь оказывается оборванной где-то у рамки кадра, когда речь идет о зрелищных искусствах, где прямая и обратная связь между коммуникатором и реципиентом наиболее непосредственной

Искания в этой области представляют в наши дни большую важность для науки, в частности для литературоведения и искусствознания. Вот одна из наиболее успешных, на наш взгляд, формулировок. «Культура всегда представляет собой сплав различных напластований; в один комплекс включаются элементы неодинакового происхождения, пришедшие из разных эпох. Эти гетерогенные компоненты одной культуры как-то объединены, но не едины, их самобытность в той или иной степени сохраняется. И очень опасно по одному лишь «верхнему» ряду, по индивидуально окрашенным творениям видных поэтов или мыслителей эпохи формировать представление об ее культуре в целом. Наряду с «большой» литературой, так сказать «респектабельной», с точки зрения литературоведов, в самые разные эпохи существовала еще и другая словесность, устная или фиксируемая, в зависимости от обстоятельств, и имев-

шая хождение в низах общества (или во всех слоях). За последнее время наука стала интересоваться этой «малой» литературой. Но работа эта еще только начинается... Высокая, интеллектуализированная, рафинированная культура — всякий раз иная, особая и неповторимая, анонимный же ее субстрат, из которого она, несомненно, получает определенные импульсы, традиции, понятийные клише, обнаруживают удивительную устойчивость. Не приближаемся ли мы здесь к своего рода «инварианту» культурно-исторического процесса?

Возникает предположение: очевидно, в разных культурах нужно разграничивать относительно статичные, повторяющиеся и в этом смысле как бы «вневременные» структуры и более динамичные, индивидуализированные и неповторимые феномены. Первые и вторые не выступают в культуре в виде разобщенных и несвязанных между собой сущностей, но их различение, вероятно, помогло бы лучше понять характер культуры каждой эпохи, в каждом случае. глубоко своеобразной и вместе с тем обладающей прочными и все вновь воспроизводящими себя «матрицами» сознания и поведения»⁶.

Итак, «жанр событий» — «законы вымысла» — «инварианты» культурно-исторического процесса — «статичные», как бы «вневременные» вновь воспроизводящиеся структуры — «матрицы», «архетипы восприятия, ^ свойственные массовым аудиториям» — такова цепь, осознаваемая современной наукой, как нечто существенное, отражающее и выражающее некие закономерности культурных процессов.

Из признания умирающей матери Есенин выясняется, что девушка — не цыганка. Что должно последовать, исходя из заявленного этим мотивом «жанра событий»? Естественно, что у героини должна найтись другая, настоящая мать, и дальнейшая интрига должна свести мать и дочь вместе. Уже с начала сюжета обозначена также встреча Есенин с мужчиной «другого круга» — капитаном Освальдо. Какие-то перипетии обязательно внесут конфликт, основанный на этой разнице «племен, наречий, состояний». Так и складывается сюжет «Есенин», исходя из жанра самих событий и по законам вымысла. Если бы в фильме хотели рассказать о том, как цыганка Есения, скажем, стала знаменитой певицей и организовала передвижной оперный театр, не было бы исходной ситуации с раскрытием тайны происхождения.

Если Есения — Малибран или Тальони, то совершенно не важно, настоящая ли она цыганка, ее дело петь или танцевать в кадре. Так и в наши дни. А в знаменитом газетном очерке о подменных в молдавском родильном доме двух младенцах-мальчиках Сергее и Валерии сама эта «завязка», сочиненная жизнью и ставшая завязкой очерка, должна повести к драматическим осложнениям, связанным с обнаруженной подменой. Если бы автор очерка захотел рассказать, что Сергей собирает гербарий, а Валера — отличный спортсмен, давние события в родильном доме не были бы для сюжета необходимы. Да, в типе драмы, о котором идет речь, «ружье» непременно <стреляет. Драма, где оно «не выстрелит», еще далеко-далеко впереди на пути человечества.

Сюжет подкинутых детей имеет свою генетическую предлитературную мифологическую и историческую семантику, что очень важно для исторического и культурологического анализа. Но не менее увлекательно дальнейшее бытие этого вечного сюжета в литературе, театре и кинематографе, его превращение в «архетипический» сюжет.

В своей ранней работе «Методология одного мотива» О. М. Фрейденберг отметила: «Закономерность сюжетного образования есть не продукт научной спекуляции, а свойство самой природы сюжета. Или иначе: что не автор вершил композицию своего сюжета, но она сама, в силу собственных органических законов, приходила зачастую к тем формам, которые мы застаем и изучаем. Аналогия в музыке делает сущность вопроса нагляднее: разве стал бы кто-нибудь оспаривать, что свободное творчество композитора создает свои произведения в зависимости от законов ритма и что каждая музыкальная фраза имеет свое собственное чисто ритмическое происхождение?.. И для этого анализа нужно брать именно вариации самых различных произведений у самых различных авторов и авторское все выносить за скобку, обнажая один сюжет»⁷.

Далее автор раскрывает внутреннее тождество образов Эусебио в драме «Жизнь есть сон» Кальдерона, героя «Испанцев» Лермонтова и Роберта-дьявола. При несомненной спорности интерпретации сюжета и героев сама методология и ход анализа представляются нам очень плодотворными.

Закономерные, внутренне упорядоченные некими «ритмами» или узорами (подобно постоянно повторяю-

шимся комбинациям петель в вязке) сюжеты, где действительность «отрегулирована», - эстетизирована, издавна приведена в соответствие с театральными перипетиями, — именно эти сюжеты являются самыми излюбленными у зрителя. Минимум новизны при комбинациях известного, красочность и яркость, «переживательность» (распространенное у зрителя выражение: фильм «переживательный»), но все в умеренных пределах, непереходящих недолгих и сладких слез, легко высыхающих при благополучном и тайно предчувствуемом финале, при самых напряженных драматических ситуациях на протяжении всего сюжета.

Модель, архетип такого восприятия (чтения, просмотра) — слушание занимательной истории или раньше — сказки. Слушание наивное, самозабвенное, простодушное, восприятие целостное, нерасчлененное, не отделяющее «что» от «как», не контролирующее и не корректирующее смотримое, слушаемое, читаемое собственным жизненным опытом.

Наоборот, напоминание о собственной его, зрителя, жизни в таких случаях нежелательно. Ценится полное переключение в мир героев («другая» жизнь). Этот мир не должен быть похожим на реальный, окружающий, напротив, должен отличаться от такового сочностью, насыщенностью красок, должен быть увлекательным и очень красивым, но вместе с тем не слишком экзотичным, что очень важно читателю, слушателю, зрителю, — необходимы какие-то мостики, пусть и сильно задекорированные, между реальностью и экраном, сценой, книгой.

Всем этим требованиям отвечает наилучшим образом фильм «Есения» и соответствует им полностью.

Вот несколько фрагментов из интервью о фильме, записанных автором:

«Фильм отличный. Молодцы мексиканцы, как стали кино ставить. Если бы у нас так! И вся постановка и декорации чудесные. Ну, по содержанию, может, это и пустяковая вещь, вроде сказки, но исполнено замечательно. Артисты талантливые. Мне нравится и даже v очень».

«На «Есенин» мы уже третий раз выполняем план.

Два дополнительных сеанса вечером назначишь — и все в порядке. А наши все идут да идут, хотя и видачь-то видали, но, покуда все им нравится, еще подавай. Ну и верно, картина замечательная. Я, бывало, тоже стараюсь

в зал забежать да посмотреть хотя немножко, так еще целиком-то подряд ни разу и не видела! Но наши шахтеры меня благодарят, что третий раз-то достала. Да, уж у нас Дворец культуры, так вот «Есения» и есть хороший культурный отдых».

В защиту Ихтиандра, юноши-рыбы

Боевик и рекордсмен 1962 года «Человек-амфибия» прошел весь цикл, полагавшийся у нас бестселлеру проката: огромный массовый успех, шестьдесят пять миллионов человеко-посещений, критические фельетоны, недоуменные слова кинематографистов с трибуны творческих пленумов, длинные очереди у касс и поток зрительских писем о полюбившейся картине.

Правда, были и хвалебные рецензии, где одобряли молодых артистов Владимира Коренева и Анастасию Вертинскую — исполнителей главных ролей, хвалили подводные съемки.

Но, конечно, были рецензии фельетонного толка («Возвращение Тарзана» и прочие). «Нас провели по экзотическим тропинкам детективной безвкусицы», «истерические огни рекламы», «бредовая какофония джаза», «голубая красота», «нелепые сюжетные выкрутасы» — все это цитаты из рецензий, типичные штампы «фельетона о коммерческом фильме». Еще одним рецензентским штампом было и противопоставление фильма как безыдейного, пошлого, развлекательного одноименному роману В. Беляева как якобы произведению совершенно иному, идейному и художественному.

Разрыв между мнением о фильме критики, профессионалов и клубного зрителя, с одной стороны, и миллионов зрительских масс — с другой, сказался в случае с «Человеком-амфибией» явственно и наглядно. Сейчас, по прошествии лет, когда фильм остался в числе зрительских любимцев и фаворитов, можно спокойно разобратся в этом «конфликте» (недавно, в начале 1977 года, картину показывали по телевидению — и снова поток восторженных, благодарных писем).

Конечно, с точки зрения профессионально-режиссерской, постановочной, кинематографической — это совсем слабая, но и ни на что не претендующая картина. Мас-совка-вампика из портового города «в некотором при-

морском царстве, некотором капиталистическом государстве», клише злодеев, персонажи-маски, подводная съемка на достаточном среднем уровне, посредственный цвет и так далее. Такова профессиональная оценка. Но, как всегда, массовый зритель рассудил иначе.

Он был восхищен красотой юноши-рыбы Ихтиандра в исполнении нового для нашего экрана актера, Владимира Коренева, только что окончившего театральный институт, высокого, красивого и большеглазого, неотразимого в серебряной чешуе-трико. При всей ординарности исполнения действительно привлекала непосредственность молодого артиста, сказавшаяся в некоторых сценах на берегу, где это дитя океана входит в контакт с людьми. Зритель безгранично верил во все перипетии сказочно-фантастического сюжета, сопереживал героям от всего сердца, восхищался всем — постановкой, музыкой (ее написал молодой Андрей Петров, который вскоре стал одним из лучших наших кинокомпозиторов), прелестной Гуттиере—Вертинской, морем, солнцем и т. д. Да, сегодня надо признать, что критическая желчь и саркастический пыл в адрес «Человека-амфибии» производят впечатление стрельбы из пушки по воробьям или грозной ругани взрослого в адрес детей, играющих в куклы и солдатики.

Как часто, как напрасно не хватает нам доброжелательности и юмора при оценке праздничного, приятного и яркого зрелища! Порой мы далеки от того пушкинского понимания, которое позволяло автору «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» писать: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности действия — драма представляет ему происшествие необыкновенное, истинное».

Вот это «происшествие необыкновенное, истинное» смотрелось в «Человеке-амфибии». А кинематографическое качество? Оно в фильмах подобного рода для зрителя несущественно. Если бы Ихтиандра играл не Корнев, а Жерар Филип, Гуттиере — Мерилин Монро, если бы подводные съемки осуществил сам Кусто, а режиссура массовых сцен была бы равноценна эйзенштейновской или ренуаровской, к оценке картины не прибавилось бы ничего. Было вполне достаточно того, что было, и это восхищало. Красочный и фантастичный сюжет о любви Ихтиандра и земной девушки, омытый волнами искрящегося моря, насыщенный подводными

чудесами, нечто жюльерновское, возвращающее к детству и вместе с тем отвечающее моде на научную фантастику, гриновские нищие старики из порта и богачи-злодеи, драма отца — некоего нового доктора Моро — вся эта привлекательная смесь «Человека-амфибии» давала зрителю легкий и очень эмоциональный, «переживательный» культурный отдых. Строго говоря, в этом фильме, ставшем для критики чем-то одиозным, не было ничего дурного и вредоносного. Был достигнут нормальный уровень произведения подобного рода, а уж слабость массовки, испано-экзотические пляски, макеты и бутафория никого в кинозале не интересовали.

«Происшествие необыкновенное, истинное» — в этом двуединстве глубинный архетип, архетип сказки, являющийся одним из главных, на наш взгляд, культурных архетипов в произведениях массового успеха. Сказочная канва, сказочные внутренние структуры могут быть без труда извлечены из всех картин того типа, о котором идет речь. И в «Человеке-амфибии», который, несомненно, заслуживает и требует тщательного морфологического анализа, даже при беглом взгляде виден мотив превращения человека в представителя животного царства, один из самых распространенных сказочных мотивов (вспомним «Царевну-лягушку», «Русалочку» и т. д.). Здесь этот мотив достаточно выражен в прямых ситуациях и конфликтах, в перипетиях сюжета. Но бывает, что сказочная основа и канва скрыты, заглублены в материал жизни, но, так или иначе, безотказно действуют на зрителя.

Недавний успех комедии Э. Рязанова и Э. Брагинского «Ирония судьбы, или С легким паром», трижды демонстрировавшейся по телевидению, одновременно вышедшей на киноэкран, где имела также большой успех, заставил критику присмотреться к сюжетной конструкции фильма-любимца и разглядеть в ней ту же сказочную основу. «Оказывается, сказка очень нужна современному горожанину!» — написал с удивлением один маститый критик в своей рецензии на фильм Э. Рязанова и Э. Брагинского в журнале «Советский экран». Да, современному горожанину (как и жителю сельской местности) действительно нужна сказка, нужно в произведении искусства «происшествие необыкновенное, истинное». Нельзя не обратить при этом внимания на такие «сопутствующие» культурные явления, как возрождение интереса к сказке — ведь именно с выпусков сказок

(например, в издательстве «Наука») начался книжный бум. Интерес к фольклористике, «вторая жизнь» мифа, выход в свет целого ряда интересных исследований (назовем «Поэтику мифа» Е. Мелетинского) — все это явления взаимосвязанные.

А в жизни кинотеатров интерес к сказке никогда и не затухал, всегда жил подспудно. И для автора настоящей книги бесспорно, что именно он обусловил успех, в частности, индийских и арабских картин. Это не буржуазное влияние, не увлеченность красивой жизнью, не «эскапизм», это архетипы сказки и легенды, и соответствующие им архетипы фольклорного восприятия, встретившись, дают эффект интегрального успеха массовых «фаворитов».

При серьезном, а не фельетонном анализе подобных произведений киноведы, как и социологи, смогут обрести общий язык с теми «теоретиками» развлекательного фильма в лице корреспондентов Лены Тарасовой и Нади Коротковой, с писем которых мы начнем далее наиболее интересный разговор. А за ними — массовая киноаудитория. Затем можно будет поставить важнейший вопрос об эстетическом качестве фильма-развлечения. Сама действительность кинотеатров, постепенно теряющих своего-посетителя, требует этой общей работы.

Социологическая дифференциация зрителей

Письма зрителей, в которых оцениваются кинофильмы, поступающие на киностудии, в газеты (особенно в «Советскую культуру» и «Литературную газету»), по количеству во много превышают почту по другим видам искусства вместе взятым. Правда, сейчас ее далеко опередила почта телезрителей. Но это лишь подтверждает общий психологический тип зрителя советского кино (и телезрителя) как тип активный, себя осознающий, тип зрителя «для себя», а отнюдь не «в себе».

Обратимся к некоторым особо показательным письмам. Их аргументация и примеры неоднократно повторяются в рассуждениях самых разных людей. Поэтому можно считать эти письма своего рода зрительскими манифестами.

«За последнее время я постоянно наталкиваюсь на статьи, где резко критикуются те заграничные фильмы,

которые имеют особую популярность среди наших зрителей: «Подростки», «Мое последнее танго», «Майерлинг», «Звуки музыки», «Пусть говорят», «Смешная девчонка» и даже «Джен Эйр», — пишет ученица девятого класса средней школы Магадана Надежда Короткова... Разумеется, и «Мое последнее танго» и «Смешная девчонка» — фильмы чисто коммерческого производства, а вот зритель почему-то с большой охотой идет посмотреть не на «символику» построения сцен, возвышенный, романтический тон повествования «Зимородка», а на Джули Эндрюс, «бегущую с детишками на поляне и распеваящую веселые песенки» («Звуки музыки»). А если у меня плохое настроение — мало ли что: ссора, неприятности или просто «встала с левой ноги» и мне хочется «отключиться», немного отдохнуть, забыться. Хочется сходить на какой-нибудь веселый фильм, немного посмеяться. И я иду. Иду на «Бей первым, Фредди!», на «Человек-оркестр» или на «Фантомаса». Идут многие люди, не только я. Билеты трудно достать, кинозалы переполнены: люди устали, они хотят немного развлечься. Но идут они на комедии иностранного проката, потому что наших отечественных кинокомедий очень и очень мало. Их даже можно по пальцам пересчитать... Вот ведь какая «загвоздка» получается. Так что прежде чем критиковать «Смешную девчонку», вы сами создайте фильмы, которые можно было бы с радостью посмотреть, отдохнуть. Ведь киноэкран является не только пропагандистом и воспитателем красивого человека коммунизма, но еще и самым доступным местом культурного отдыха. И если вы нам дадите фильмы, на которых можно посмеяться от души и послушать любимых певцов, тогда, может быть, мы научимся отличать искусство от коммерции. А пока... иду через полтора часа на «Разиню». С подружками. Идем в четвертый раз!..»

Почти одновременно на радио в передачу «Ровесники» пришло письмо из города Ангарска от Лены Тарасовой, дополняющее вышеприведенные рассуждения еще одним «оттенком». «В жизни не каждый день бывают праздники. Большая часть жизни — это серые будни. Этой серости и скуки так много, что меня как магнитом тянет на развлекательные фильмы. Мне хочется увидеть что-то яркое, праздничное, веселое, как, например, «Бриллиантовая рука» или «Фанфан-тюльпан». Пусть это и наивные фильмы, неглубокие, но я отдыхаю

на них душой больше, чем, например, на «Короле Лире» или «Подсолнухах». Ведь в кино многие ходят, чтобы отдохнуть от своих забот, на время перенестись хоть в экранную жизнь, но яркую жизнь. Получить какой-то эмоциональный заряд.

Я думаю, что большинство людей предпочитает яркий развлекательный фильм какому-нибудь будничному, о жизни простых людей, как, например, «Три дня Виктора Чернышева». Я не хочу сказать, что это плохой фильм, напротив, поставлен хорошо и тема современная, но второй раз я не стала бы его смотреть, тогда как всеми ругаемую «Королеву Шантеклера» посмотрела бы и три раза. Конечно, среди развлекательных фильмов много слабых, но вспомните, сколько серых, обычных, не развлекательных фильмов выходит на наши экраны. Ведь не каждый день видишь такие ценные фильмы, как «А зори здесь тихие» или «Ромео и Джульетта». Поэтому я считаю, что лучше и приятнее смотреть среднюю кинокомедию или развлекательный фильм, чем обычный средний фильм, тем более, если идешь в кино развлечься и отдохнуть от однообразия жизни».

Обратим внимание на резкую разницу мнений критики и зрителя по поводу целого круга фильмов. Фильмы эти зритель называет «культурным досугом», «отдыхом», «веселым развлечением», «порцией бодрости и смеха». Критика — «коммерческой продукцией», «пустой развлекательностью», «экранной пошлостью», «серийной штамповкой» и т. д. Смешение понятий и градаций оттенков не должно здесь нас смущать. Не столь существенно, что речь «оптом» идет о фильмах и зарубежного и советского производства (ибо отечественные «рекордсмены» из этого круга, скажем, «Бриллиантовая рука», «Каждый вечер в 11» или «Мачеха» не уступают в зрительских симпатиях «Фантомасу» или «Королеве Шантеклера», «Анжелике, маркизе ангелов» или «Зорро»). Не столь важно для общей постановки вопроса, что речь идет о разных кинематографических жанрах и прежде всего — о комедии, мелодраме, музыкальном фильме, детективе, жанрах равно любимых, но разных. Всем нам понятно, что именно объединяется кругом «кассового фильма», как ни неуловимо подчас это понятие для выведения более или менее точной формулы.

Разрыв между суждением о «кассовом фильме» кинокритики, профессиональной среды и небольшого числа зрителей — с одной стороны, и миллионных зрителей-

еких масс — с другой стал уже чем-то традиционным, узаконенным. Когда это началось? Наверное, еще в первые годы существования кинематографа, когда, обращаясь к отечественному экрану, просвещенная критика журналов «Пегас» или «Проектор» всеми словами честила «Соньку — Золотую ручку» или «Разбойника Ваську Чуркина», «У камина» или «Последнее танго», а публика упорно осаждала иллюзии. Кинематографическая пресса 20-х годов проникнута тревогой, недоумением перед тем непреложным фактом, что пролетарский, именно пролетарский зритель, как и обыкновенный городской обыватель, предпочитает новаторским советским высокоидейным картинам немые «Зорро» и «Багдадского вора», «Индийскую гробницу» и «Гарзана». В догадках по этому поводу терялись лучшие критические умы.

Разгадкой казались буржуазные и нэпмановские влияния, враждебное воздействие эксплуататорских классов, неизжитое дореволюционное сознание, привычка к репертуару буржуазной «киношки».

В 60-е годы способом борьбы с «кассой», против «бездумной развлекательности», «экранной пошлости», «коммерческой продукции» оказался фельетон.

Можно смело сказать, что в 60-х годах вырос и сформировался особый жанр советской кинокритики — фельетон о коммерческом фильме — преимущественно иностранного производства, но также и собственного. Немало, немало критических перлов, блеска пера, остроумнейших пассажей, «пулевых» названий родилось под рубрикой этого жанра, очень полюбившегося киноведам и журналистам. Была и сохраняется по сей день вместе с тем у него, этого жанра, главная беда: абсолютно противоположный задуманному эффект воздействия... Зритель стал воспринимать фельетон как лучшую рекламу и рекомендацию обруганному фильму. У всех на памяти успех «Черных очков», «Сангама», двух «Анжелик», «Королевы Шантеклера» или «Человека-амфибии». Все эти картины заслужили поток фельетонов. На фельетоны зритель ответил очередями у касс и утвердился в неприязни и полном недоверии к критике.

Болеслав Михалек в своих «Заметках о польском кино», написанных в 1961 году и в 1964-м переведенных на русский язык, посвятив проблеме развлекательных фильмов целый раздел, писал об этом с тревогой и профессиональной «самокритикой» в адрес критики: «Кри-

тик по отношению к развлекательным фильмам находится в особенно невыгодном положении: зачастую он просто бессилен. Имея возможность выбирать из множества картин, критик, естественно, предпочитает лучшие из них... И в этом нет ничего удивительного. Ведь в сфере серьезного художественного кинематографа существуют традиционные критерии, проверенные способы формулировки своих мыслей. Критики, считающие себя остроумными, копаются иногда в самом низу, в отбросах кинопроизводства, чтобы найти предлог для иронии. Но все остальное — огромные залежи, находящиеся между, если так можно сказать, сливками и отбросами, — совершенно не исследовано. Во всяком случае, компетентными людьми. Критика ничего не может поделать: ей не хватает критериев, здравого смысла и методики. Поэтому вся эта массовая продукция или замалчивается... или, что гораздо хуже, анализируется приемами художественной критики. Мне кажется, что, анализируя развлекательные фильмы, критика должна полностью обновить свою методику, сменить арсенал своих профессиональных средств»⁸.

Прошло несколько лет, но мало что изменилось. За последние годы многое сделала для изучения кинозрителя и значительно обогнала киноведение отечественная социология. Учитывая, что с 20-х годов социологические исследования кино у нас фактически не велись, наверстывать упущенное пришлось рывком, одновременно и накапливая эмпирический материал, и вырабатывая методологию, и теоретически осмысливая полученные данные, так сказать, на ходу, в пути. При всех естественных издержках такая стремительность обладает преимуществом большой непосредственности, достоверности, непредвзятости полученных предварительных выводов и итогов. Важным качеством явилось и то, что объектом изучения был взят действительно массовый советский кинозритель, массовая аудитория 60-х — начала 70-х годов, а не некий умозрительный, ретортный индивид, который вырисовывался в воображении перед составителями самых ранних анкет, перед участниками симпозиумов на тему «Кино и зритель». Естественно, что при выходе социологии из кабинетов в кинозалы, к кассам кинотеатров, при первых же подсчетах результатов опросов выяснилось, что тип «зрителя, ориентированного на развлечение», — так его стали называть — далеко не «пережиток» буржуазных вкусов или «продукт чуж-

дых влияний», не «отсталый субъект», не до охваченный эстетической пропагандой, не заблуждающийся представитель незначительного меньшинства, но живая, непреложная реальность.

Одновременно специалисты по эстетике, философии, психологии, так или иначе затрагивающие в своих трудах проблемы массового сознания и массовой аудитории, в частности, вынуждены были заново обозначить и попытаться определить развлекательную функцию искусства в числе других функций, тем самым теоретически ее узаконив. Интересующий нас тип зрителя (условно говоря — зритель «Есенин») поэтому называется в социологических исследованиях «развлекающимся зрителем», а соответствующая его потребности функция искусства — «развлекательной».

Возникают и первые попытки общей типологии кинозрителей. Наиболее интересна и содержательна та, которую мы находим в материалах конкретно-социологического исследования «Киноискусство и массовая аудитория», проведенного в ЭССР в 1971 году Институтом конкретных социальных исследований АН СССР⁹. Поскольку нас интересует феномен зрительского успеха, на основании данных, содержащихся в теоретической части этого исследования, «региональный характер» зондажа в данном случае не должен смущать. Сделаем из материалов выборку по нашей теме.

В типологии видов культур, функционирующих в нашем обществе, наряду с «классически-ориентированной» и «экспериментальной» (эти и другие дефиниции оговорены авторами исследования как условные) названа и «зрелищно-развлекательная». Характерными структурными ее признаками, по мнению исследователей, являются: распространение по каналам массовой коммуникации; способность служить предметом потребления у самых многочисленных и разнородных (по географическим и социально-культурным координатам) групп населения; стандартность и стереотипность произведений, однородность содержания (гомогенизация) и стереотипность приемов, связанная с задачей удовлетворить требования разнородной публики; невключенность в систему эстетического просвещения и воспитания.

По типам отношения к искусству, то есть в зависимости от преимущественной ориентации на какую-либо из основных функций искусства в целом, а также на ту или иную функцию искусства, принадлежащего к «зре-

лишно-развлекательной» культуре, в социально-эстетическую типологию кинозрителей, исследователи вводят несколько разных принципов дифференциации аудитории. Первое крупное деление всей киноаудитории: активно-деятельное и пассивно-потребительское отношение к искусству. Любитель зрелища и развлечения относится ко второму типу. Он характеризуется (как альтернатива первого, активно-деятельного типа) тем, что видимое на экране не связано для него с его жизненными, личностно-ролевыми интересами, наоборот, он стремится забыть эти роли, отвлечься от них; даже видя в фильме куски реальной жизни, он склонен игнорировать это сходство; никакой идентификации зрителя с действующими лицами не происходит. Искусство не воспринимается таким зрителем как система ценностей. Его ожидания и требования к фильму связаны с тем, что происходящее на экране должно сместить или как-то воздействовать на нервы, доставлять ощущения удовольствия, разрядки. Поэтому оно может быть заменено для него другими способами развлечения, проведения досуга, например, посещением парка культуры или футбольного матча.

Выделив два эти типа по преобладающему отношению к искусству, авторы исследования продолжают дифференциацию. Внутри группы пассивных потребителей искусства намечается два подвида: реципиент, ориентированный на развлечение, который ищет в искусстве просто отключения от действительности, и реципиент, «ориентированный на приключение», который находит удовлетворение лишь при наличии острого сюжета (например, в детективе). «Компенсаторский тип» при этой дифференциации фигурирует отдельно — далее, в разделе «портретов» он отнесен авторами исследования к «активно-деятельным». В этой группе также выделяются два подвида — «патетический» и «сентиментальный». Первый ищет компенсацию в возвышенных, сублимированных идеалах, второй — в обыденных, доступных.

Дополним и уточним некоторые из «портретов» зрителей, описанных исследователями.

В разработанной типологии подчеркнуто, что желанием отдохнуть своеобразно развлекающегося зрителя как специфического типа полностью объяснено быть не может. В известной степени отдыхают в кино все зрители, ибо для всей массовой аудитории просмотры филь-

мов — непрофессиональная деятельность; зрители вольны выбирать те фильмы, которые им нравятся, и кинозал является для всех своеобразным «царством свободы». Но любой из них, утверждают исследователи, между содержанием фильма и своей жизнью ищет точек соприкосновения.

Для развлекающегося же зрителя этого нет ни во время, ни после просмотра. Воздействие фильма оканчивается для него с включением света в зале. Он отдохнул и "посмеялся. Все, что осложняет восприятие фильма, его раздражает или — другой вариант — он склонен редуцировать восприятие сложных фильмов, переводя их в комический аспект. Подчеркнем этот момент.

О присутствии в затемненном зале таких зрителей дают знать неожиданные и необоснованные вспышки смеха в самых неподходящих моментах. Но не все развлекающиеся зрители «доброжелательны»: нередко можно услышать неодобрительные реплики, если на экране начинают говорить о серьезных вещах. Для такого зрителя фильм — товар ширпотреба. Никаких критериев, кроме своих спонтанных реакций, этот зритель не признает. Был повод для смеха — значит, затраты окуплены, не над чем посмеяться — деньги были потрачены зря, а сам зритель обманут.

Зритель, ориентированный на "приключения, очень похож на развлекающегося зрителя, с той только разницей, что для него основной интерес в фильме представляют не комические ситуации, а острые, не процесс смеха, а нервное напряжение. Приключенческий интерес в чем-то сродни интересу болельщиков в спорте. Обоим свойственна установка не столько на ход, сколько на исход событий. Главное — само волнение, которое приносит ему зрелище. Так же как комедия сама создает себе развлекающихся зрителей, так и предпочтение приключенческих фильмов еще не является безошибочным индикатором соответствующего зрителя. Острый сюжет, показ «пограничных ситуаций» часто характеризуют и социально значимые произведения, высоко ценимые активными зрителями. Зритель, ориентированный на приключения, имеет к ним «чистый» интерес. Они для него самоцель; если в фильме нет погони, драк и убийств — значит, не было и фильма. Кинозал «приключенческого» зрителя — место, где можно хотя бы иллюзорно освободиться от социального контроля, почувство-

вать себя сильным и смелым, но без всякой соотнесенности со своими жизненными ролями.

Любопытно, что, наметив «развлекающийся» и «приключенческий» тип на основе предварительных данных и наблюдений, исследователи не смогли выделить его в «чистом» виде в результате опроса. Никто из реципиентов не указал среди предпочитаемых фильмов только смешные комедии; чаще всего они сочетались с приключенческими. С точки зрения социально-демографической «развлекающийся» и «приключенческий» типы зрителя были обнаружены во всех группах.

Привлечем еще «патетический» и «сентиментальный» типы (они нам понадобятся).

Индикаторы (определители) первого типа были следующие: 1) мотивация "положительной оценки фильма: фильм рассказывает о необыкновенных, не встречающихся в повседневной жизни людях; 2) в списках любимых фильмов преобладают экзотические советские или зарубежные картины («Человек-амфибия», «Мистер Икс», «Неизвестная женщина»). Было выяснено, что тяготеют к этому типу лица со средним образованием, преимущественно пенсионеры и домохозяйки, а также лица старше пятидесяти лет.

Тип «сентиментальный» характеризуется тяготением к фильмам, рассказывающим о любви, и преобладанием мелодрамы в списках любимых картин. Это распространенный тип (12,7 процента опрошенных) преимущественно в группах с начальным и средним образованием среди женщин, особенно молодых. Исследователи сочли «феноменом», что фильмы сложного содержания, «сентиментальные» по теме (то есть касающиеся вопросов любви, например, «Затмение» Антониони), данным зрителем не принимаются — свидетельство несовместимости мелодраматизма и сложности.

В результате конкретного анализа «наборов» любимых фильмов социологи натолкнулись еще на некоторые явления, показавшиеся им странными, выходящими за рамки теоретических предположений. Таков, например, открытый ими «эксцентрический» тип зрителя. Представитель явно пассивно-потребительского отношения к искусству, он просто «ходит в кино». Но, в отличие от других типов, у него нет выраженных предпочтений, от кино он не ждет ничего специального: ни приключений, ни развлечений, ни утешений. Общая доброжелательная установка настраивает его на одно лишь приятное. Он

получает удовольствие уже от того, что находится в кинозале и смотрит на движущиеся кадры.

Таковы были выводы и результаты интересного исследования, наводящие на дальнейшие размышления.

Вдумаемся в тонкое замечание авторов «Киноискусства и массовой аудитории» касательно того, что своеобразие «развлекающегося» зрителя как специфического типа не может быть полностью объяснено одним лишь желанием отдохнуть.

В самом деле: что есть отдых, развлечение? Для одного — одно, для другого — другое. Для Маркса, например, как известно, лучшим отдыхом было решение математических задач, что для подавляющего большинства людей есть тяжкая напасть и божье наказание. Эйнштейн отдыхал, слушая сложнейшие музыкальные произведения. Огромное количество людей, занятых умственной деятельностью, находит отдых и разрядку в физическом, зачастую тяжелом труде, утомляющем тех, кто занимается им постоянно или профессионально (пилка дров, мытье полов, столярное дело, стирка и т. д. и т. п.). У одной молодой и известной советской киноактрисы интервьюер спросил, как она проводит время отдыха, и получил ответ: «Занимаюсь философией». Многие читатели интервью и коллеги актрисы заподозрили ее в неискренности и потугах на интеллектуализм. Но почему же нельзя предположить, что удовлетворение любопытства, возбуждаемое в человеке сочинениями Эпикура или Канта, превращается в развлечение? Ведь каждое переключение от одного вида работы к другому — уже есть предпосылка отдыха, начало развлечения.

Но здесь же естественно возникает целая серия новых вопросов, начинающаяся с того, почему же все-таки, пожелав развлечься, человек пошел в кино, а не в гости, не сел играть в домино, не открыл задачник по алгебре, не бросился к рубанку, не углубился в Декарта и т. д. и т. п. И почему к тому же (что для нас важно) он, вернее, они, миллионы, выбрали для отдыха и развлечения именно этот фильм, этот тип фильма. Иными словами, речь должна идти о максимальном удовлетворении бесспорной человеческой потребности (в отдыхе, в развлечении) именно данным конкретным способом. Речь должна пойти и о том, что же притягательного заключено в этом конкретном способе для множеств и множеств, чтобы не сказать — для всех. Потому

что, скажем прямо, отдыхать за стереометрией нетипично, а проводить вечер в кино или дома у телевизора — распространенное занятие человека в XX столетии.

В связи с этим приходится обратить внимание еще на одну любопытную особенность социологических экспериментов: своеобразную трактовку «компенсаторной» функции.

В рассмотренном нами, а также и в большом количестве других трудов (включая статьи периодической журнальной и газетной печати) экран кино и особенно экран телевизионный сочтены чуть ли не идеальным выражением компенсаторной функции и ее удовлетворения, ибо, создавая свою «вторую реальность», максимально убедительную и вместе с тем идеализированную, подсвеченную, «слайдовую», обладая средствами перенесения зрителя в любую часть света, в любую обстановку, в любую жизненную ситуацию — этим «эффектом присутствия» в самых доступных для всех формах, — экран восполняет недостающее в реальной жизни. Он компенсирует нехватку ярких впечатлений, приятного, «красивого», сильных чувств и безбрежных страстей. Этим объясняют наблюдатели феномен успеха многих фильмов, скажем (обращаясь к нашему прокату), индийских и египетских мелодрам, раньше — австрийских сентиментальных лент, всех «Анжелик», «Черных тюльпанов» и «Звуков музыки».

Это объяснение, отчасти верное, является также и стереотипом интеллигентского сознания, необычайно стойким, распространенным в XIX веке, в пору бурного развития реализма и тех его течений, которые стремились не только воспроизвести неприкрашенной народную жизнь, но иметь адекватный отклик у героев своих произведений. Часто, слишком часто, наталкивались эти новаторы на полное непонимание публики (вспомним провалы многих передвижных выставок в рабочей среде, неудачу толстовского «Круга чтения» и подобных изданий, горестные разочарования народников и многие другие сходные факты). Именно тогда и был впервые констатирован феномен определенного неприятия «низких истин» со стороны потребителя искусства, предпочитавшего «возвышающий обман». В произведениях М. Горького, в его статьях, пьесах, прозе немало об этом сказано.

При определенной и несомненной истинности такой

собственно социологической трактовки людской потребности в «красивом, ярком зрелище» есть в ней и оттенок вульгарного социологизма в народническом духе, патерналистского сочувствия к «жизни, бедной страстями». По логике вещей можно было бы тогда предположить, что люди и социальные группы, обеспеченные материально и имеющие возможность удовлетворить потребность в красоте и развлечении в самой действительности, не поставляют из своих рядов «развлекающихся зрителей». Что для этих групп «развлекательная функция» искусства несущественна, будучи удовлетворенной в жизни. Что эти реципиенты смотрят высокопроблемные фильмы острого общественного содержания, скажем, «Соль земли», «Нюрнбергский процесс», «Земля дрожит» или что-нибудь подобное о нищем быте сицилийских батраков. Нет, это не так, и любитель развлечений и «красивой жизни» в самой жизни таковым же остается в кино.

В трактовке «развлекательной функции», приравнивающей ее к «компенсаторной», порой слышится и иной нюанс — психоаналитический, фрейдистский. Дескать, в кино развлекающийся и, конечно, «сентиментальный» реципиент восполняет ту или иную свою эмоциональную недостаточность. Такого рода объяснения нельзя считать приемлемыми, ибо и в пору взлета чувств и полной эмоциональной удовлетворенности люди также посещают кино, в массе отдавая дань опять-таки «красивым, развлекательным зрелищам». В противном случае кинотеатры собирали бы на «Анжелик» и «Король Шантеклера» только несчастных и неудовлетворенных, а счастливые смотрели бы исключительно «Восхождение». Входя в состав «зрелищной потребности» вообще, потребность компенсаторная никак ее не замещает, не снимает.

Вооружившись некоторыми результатами социологического исследования массовой аудитории, вернемся к своей гипотезе о культурных архетипах зрительского восприятия. Все перечисленные выше типы зрителя могут быть, на наш взгляд, объединены сказочным или фольклорным типом восприятия произведения искусства. Это архаическая, бесспорно, «пред-найденная» психологическая структура восприятия доминирует в массовой аудитории, делая зрительный зал кинотеатра (это для нас сейчас — основная «контрольная» точка отсчета) достаточно гомогенным. Недаром,

когда социологи, обратившись к кино аудитории как к массовой аудитории в наиболее чистом виде, намечали срезы успеха, «потребительский» (количественный, массовый), успех «по оценке» (ценностный), успех по демографическим группам (и по посещению и по оценке) и др., выяснилось, что необходимо ввести новое понятие интегрального массового успеха.

Строго научным, эмпирическим путем исследователи пришли к нехитрым истинам, отлично известным любому директору кинотеатра, всем и каждому из нас: «фильмы-фавориты», рекордсмены проката из года в год являются фильмами одного или нескольких типов. Аудиторию их представляют далеко не только реципиенты типов, выше причисленных к «потребителям зрелищно-развлекательной культуры».

Действительно, в «чистом» виде «развлекающийся» зритель представляет собой достаточно немногочисленный сегодня слой: всякий знает эти компании, преимущественно из совсем молодых людей или подростков, входящие в зал уже настроенными на гогот или одобрительные возгласы в адрес д'Артаньяна, пронзающего шпагой одного, трех, пятерых, сразу двадцать гвардейцев кардинала. Но тяготение к определенному виду или видам кинематографического зрелища является фактором в целом, тотальным. Лишь очень небольшие, поистине незначительные контингенты, состоящие преимущественно из «экспертов», а точнее — даже отдельные индивиды, являющиеся исключениями, искренне скучают, страдают, раздражаются и не отдыхают, а устают на таких картинах. Но не они есть предмет анализа и научного интереса, когда речь идет об общих закономерностях и явлениях массовых.

Несколько примеров «от противного», свидетельствующих о том, что интегральный массовый успех включает в себя и успех у высокообразованной, квалифицированной публики, даже профессиональной кинематографической среды. Специальные просмотры, скажем в Центральном Доме кино, во время международных кинофестивалей являют собой ситуацию, очень сходную с той, что и в кинотеатрах «Космос» или «Зенит». Пример из другой области: автору довелось недавно читать лекцию о французском кино в одном из старейших кинолекториев Подмосквы, слушателями которого были в основном сотрудники НИИ, высококультурная среда технической интеллигенции. Для

демонстрации фильма после лекции была привезена первая серия «Фантомаса». Руководство Дворца культуры выражало большую тревогу, предрекая недовольство зала, так как несколько дней назад фильм повторно демонстрировался в кинотеатрах города. Объявление картины тем не менее вызвало радостное оживление и одобрение. Ни один из слушателей лекции не ушел, и все увлеченно смотрели картину Андре Юнебелля. Еще пример: опрос, проведенный также автором данной книги среди кинематографистов и киноведов, показал, что 90 процентов опрошенных — высококвалифицированных экспертов-профессионалов — в сентябре 1973 года неотрывно, из вечера в вечер смотрели «Семнадцать мгновений весны», что на уровне этого контингента является, несомненно, именно развлечением.

Множество самых разных векторов, тяготений, симпатий, склонностей, потребностей: и переключиться, и отключиться, и восполнить, и отдохнуть от «утомительного однообразия впечатлений дня», и посмеяться, и поиронизировать, и «остраненным взором» поглядеть на экранную чепуху, и поплакать вдоволь, и вообразить себя принцессой Брауншвейгской и австровенгерским эрцгерцогом, и перенестись зимой в лето, летом — в зиму, и еще бесконечное множество причин и главная — глубинная привязанность к фольклорному, лубочному типу зрелища обеспечивают массовый успех фильмов, о которых шла речь.

Существует ли «подавляющее большинство»?

Итак, анализ кинофильмов-боевиков проката и чемпионов кассы должен неизбежно привести нас к выводу, что все они так или иначе в большей или меньшей мере, но непременно являют собой модификации «вечных сюжетов». Именно в них видится субститут фольклора, о чем на заре кинематографа догадались наиболее чуткие и умные критики, стремившиеся проникнуть в природу нового демократического зрелища и разгадать причину удивительной и небывало быстро растущей его популярности. Но если в 90-х и 10-х годах «городским фольклором», «Одиссеей города», «мифами современности» называли всю кинематографическую продукцию (вспомним название знаменитой ста-

ты А. Топоркова «Кинематограф и миф» из первой послереволюционной книги о кино — сборника «Кинематограф» под редакцией А. В. Луначарского¹⁰), то в наши дни кино есть тот же сложный и многообразный конгломерат или система текстов, как литература и любое другое искусство. Вместе с тем фильмы, выпускаемые ежегодно киностудиями, плюс огромный накопленный фонд картин прошлых лет (включая золотой фонд советской киноклассики), плюс приобретаемые нами по закупке для проката ленты зарубежного производства — все они в своей совокупности могут рассматриваться также по аналогии с литературой, как единый текст кинематографа. В этом случае чемпионы массового успеха окажутся в том «низовом» слое, которому соответствует в художественных системах прошлых веков фольклор и примыкающие к нему письменные и художественные народные (лубочные) жанры и виды. Любопытно заметить, что чем чище, первозданнее традиционное, фольклорное происхождение кинокартины, тем больше у нее шансов на массовый успех. Совпадение «параметров массового успеха» и классических формул, определяющих эстетику фольклора, теоретически подтверждает то, к чему привело наблюдение и сравнительный анализ.

Исследователь молодежной аудитории И.С.Левшина в результате изучения большого количества фильмов, прошедших с интегральным массовым успехом, пришла к выводу, что последний обеспечивается рядом совершенно определенных и легко вычленимых признаков, а именно: «должен иметь: традиционную фабулу (с завязкой, кульминацией, развязкой); занимательную действенную интригу, «закрытый» (законченный по фабуле и однозначный по «морали сей басни») финал. Необходимо также, чтобы главный герой был небудничного типа, не занятый проблемами каждодневности; чтобы актеры, исполнители главных ролей, были популярны и любимы. В движении фабулы и в сюжете нельзя обходиться без любовной ситуации. Происходящее лучше удалять по месту действия... Жанровая интонация желательна «чистая», яркая — абсолютно комедийная или драматическая, форма же кинематографической выразительности — каноническая, привычная».

Неслучайность изложенных здесь признаков успеха

фильма у молодежного зрителя подтверждается еще и тем, что в группах фильмов, постоянно «проваливающихся», то есть имеющих минимальный успех по посещаемости (по «потребляемости», по «потребности»), преобладают фильмы с качественно противоположными признаками.

К этой характеристике можно прибавить то, что она относится отнюдь не только к молодежной киноаудитории, но к массовой аудитории вообще, ибо, во-первых, когда речь идет о массовых показателях успеха кинофильма, возрастная градация зала не столь существенна, а во-вторых (что также давно установлено социологами), массовую аудиторию легче всего сопоставлять с юношеской, хотя бы уже потому, что киноаудитория в принципе «молодежная», «юношеская».

Все перечисленные свойства «фильмов успеха» целиком относятся к фольклору, а также к жанрам, видам и формам фольклора, перешедшим в литературу (и искусство).

Мы попытались распознать фольклорную основу в «фильмах массового успеха».

Попробуем произвести противоположную операцию «наложения» и для этой цели обратимся к авторитетному источнику — посмертно изданной книге В. Я. Проппа «Фольклор и действительность». Приведем выдержку из центральной ее статьи под тем же названием «Фольклор и действительность», где ученый перечисляет кардинальные признаки повествовательного фольклора и «постфольклорной» литературы в их сопоставлении с эстетикой реализма.

Рассказ из сказки или, как говорили в древние времена, басни, превратился в быль. «Отличительная черта тех новелл, которые из фольклора переходят в литературу, состоит в том, что рассказываются необыкновенные, необычайные и невероятные истории, происшедшие в действительности. Эта-то невероятность, неслыханность и нравятся. Но это уже не фольклор. Пристрастие к необычайным, необыкновенным историям держится в литературе чрезвычайно долго. Типичные люди в типичной обстановке не составляют предмета... литературы на ее стыке с фольклором.

Другая особенность сказки состоит в чрезвычайной динамике действия... Рассказчик или певец и слушатель интересуются только действием и больше ничем.

У них нет никакого интереса к обстановке действия как таковой... Не интересует его и внешний вид действующих лиц сам по себе. Эпические, повествовательные жанры не знают портрета... Царевна должна быть красавицей, но рассказчик отказывается описать ее; она так красива, что «ни в сказке сказать, ни пером написать». Наружность персонажа или совсем не описывается, или же даются не отдельные детали, характеризующие ее индивидуальность, а тип героя как действующего лица... То же, что можно сказать о портрете, относится и к пейзажу. Стремления описать пейзаж нет. Лес, река, море, степи, городские стены упоминаются, когда герой через них перескакивает или проезжает... Этим равнодушием к обстановке, в которой совершается действие, и к внешнему виду действующих лиц фольклор глубоко отличается от реалистического искусства письменной литературы.

...То, что с точки зрения эстетики реализма было бы недостатком — случайность событий, определяющих ход действия и его благополучную развязку,— с точки зрения народного повествовательного искусства недостатком не является... Необязательность внешних мотивировок присуща всем видам эпического фольклора... Первично действие, а не его причина»².

Все перечисленные В. Я. Проппом, а также и другие, исследованные учеными свойства фольклорной повествовательности с полным правом и со стопроцентным наложением-совпадением характеризуют экранный неофольклор. В частности, равнодушные эпического сказочника и слушателя ко всему, кроме самих событий и действия как такового, имеет экранный эквивалент в глубоком безразличии как создателей фильма, так и зрителей к материальной среде, обстановке, изобразительности, стилю, приемам и т. д. Вопросы художественного уровня здесь совершенно несущественны. Банальная, но соответствующая средней стандартной норме «парижская» постановка «Фантомаса», сделанная многоопытным служащим камеры Юнебеллем, трогательная в своей беспомощности, полукустарная, глубоко провинциальная «Есения» абсолютно неразличимы по качеству для зрителя, принадлежащего к «подавляющему большинству». Из двух «Зорро», французского и мексиканского, появившихся на советском экране один за другим, массовый зритель предпочел первого благодаря популярности Алена Делона, большей тра-

диционности двухсерийного боевика и вследствие некоторой чрезмерности «игры ума», свойственной мексиканскому фильму, где допущены «вольности», волонтаристские и «объективистские» авторские узоры, расшитые по канве фольклорного сюжета. С точки зрения же художественной нет никакого сомнения в том, что мексиканская картина намного выше французской ремесленной поделки. И так далее. Высокое кинематографическое качество само по себе может существовать в фильме, его может и не быть, оно не мешает, но и не помогает фильму фольклорного типа: в глазах «подавляющего большинства» оно не существенно.

Остановившись в растерянности и отчаянии перед беспощадной правдой проката, мы всегда склонны закрыть глаза, как страус спрятаться к себе под крыло, не поверить жестокой ясности фактов и цифр.

Еще раз напомним, что вся недолгая, но бурная история социологического изучения зрительской аудитории с первых шагов и по сей день была ориентирована на дифференциацию зрителя — таков был лозунг, программа, цель самых разнообразных исследований, которых проведено уже немало. Очень ясно сформулировал общую исходную позицию, которую можно было бы назвать «киноведческой» (или «антипрокатной» и «антикинофикационной»), старейший исследователь кино, еще в 20-е годы не пренебрегавший социологическими аспектами изучения экрана, профессор Н. А. Лебедев: «Как бы ни хотелось некоторым деятелям проката и кинофикации спрятаться за мифическое «подавляющее большинство зрителей», якобы обладающее единым и непогрешимым эстетическим вкусом, существуют разные группы зрителей, с разными «эстетическими потенциалами»... А судьба наших лучших документальных, научно-популярных, мультипликационных лент?! Неужели в нашей стране, где свыше 100 миллионов людей, имеющих среднее образование, нет массового зрителя для этих видов кинематографа?.. Почему не организовано серьезное и планомерное продвижение этих фильмов? То, что делается до сих пор в этом направлении, настолько незначительно, что даже не организован учет посещаемости картин подобного рода. Мы не знаем, как «работает» та или иная документальная, научно-популярная, мультипликационная лента... Что же, потребность в документальных, научно-популярных, мультипликаци-

онных фильмах — это снобизм? Они нужны только элите?»¹³.

Любопытно, что время ответило автору книги «Кино и зритель» на его взволнованные, наполовину риторические, наполовину обращенные к кинофикации и прокату, требовательные вопросы. Интегральный массовый успех сериала «Ну, погоди!», превращение крокодила Гены и Чебурашки во всенародных любимцев как нельзя лучше подтверждает, что истинно массовое в наших условиях не нуждается ни в специальной рекламе, ни тем более в планомерном «продвижении». О том же свидетельствует, скажем, определенного рода шумиха вокруг западногерманской картины «Воспоминания о будущем». Массовый успех в условиях нашей художественной жизни очень редко бывает сделанным или инспирированным, но почти всегда — самодеятельным: слишком велики цифры, обозначающие массовый успех, слишком обширна территория страны, чтобы вкусы и пристрастия народа мог изменить какой-либо нерадивый работник проката или кинофикации.

В книге патриарха советского киноведения был запечатлен весь пафос, пыл и одновременно тревога, с которыми шли к зрителю социологи искусства и осматривались вокруг, уже пройдя по этому пути некоторую дистанцию.

Зачем так важно было (зачастую и остается!) киноведам доказать, что зритель у нас дифференцированный, разнообразный, а не единообразный, это «зачем» — понятно. Главное опасение состоит в том, что, признав подавляющее большинство не мифическим, а реальным, придется отдать ему, большинству, прерогативу непогрешимого вкуса, а далее, следовательно, зачеркнуть все, что не пользуется массовым признанием и, следовательно, не подходит под эталон непогрешимого вкуса, а затем закрыть все, кроме «Человека-амфибии», «Чрезвычайного происшествия», «Верьте мне, люди», «Государственного преступника» и еще нескольких названий чемпионов по сборам 60-х годов, приведенных в книге «Кино и зритель», откуда мы процитировали слова известного ученого.

Сам ход таких рассуждений, однако, ошибочен, ибо признание, что среди зрителей существует некое единообразное подавляющее большинство, отнюдь не означает отрицания так же непреложно существующего контингента (или контингентов), не входящего в эта

подавляющее большинство. Не урезает права этих контингентов. Признание подавляющего большинства с единым вкусом не равнозначно признанию этого массового вкуса непогрешимым. Кассовый (и в том числе массовый!) успех еще не означает успеха творческого.

Все эти вещи, абсолютно элементарные, сильно пугали (и пережиточно пугают) тех, кто подступал к социологическим проблемам и окунался в бурное море кинематографической жизни. Недаром в своих выводах, рекомендациях и решениях такое авторитетное и солидное собрание, как Совет по проблеме «Кино и зритель» Союза кинематографистов СССР на своей расширенной сессии 13—16 мая 1968 года едва ли не принял решение не считать количество человеко-посещений эквивалентом морального и творческого успеха и не видеть в массовом успехе безусловной оценки художественных качеств фильма».

Бесспорно нелепым было бы предположить, что признание интегрального массового успеха фильмов «Королева Шантеклера», «Трембита» или «Бриллиантовая рука» может прямо или косвенно повредить картинам «Поэма о море», «Повесть пламенных лет» и многим, многим другим, не имевшим массового успеха, о чем с такой понятной грустью пишет Н. Лебедев. Нет, эти картины по достоинству оценены прежде всего зрителями, их посмотревшими, — разве десять-одиннадцать миллионов — это объективно мало, если мы отрешимся от астрономических цифр нашего глобального успеха? Десять-одиннадцать миллионов — ведь это тоже массовый успех, но не успех бестселлера. И не надо! Эти картины оценены общественностью, критикой, жюри союзных и международных фестивалей, присудившими им высшие награды. Иными словами, эти картины имели художественный успех, максимальное творческое одобрение, в том числе у миллионов просмотревших их зрителей.

Признание самого факта интегрального массового успеха за теми картинами, которые стоят вне критики или ниже всякой критики, никак не умаляет и достоинств таких картин, как «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Зеркало» А. Тарковского, «Пейзаж после битвы» А. Вайды, не имевших успеха в массовом прокате и одновременно завоевавших большой успех в специализированном и клубном прокате. Не забудем, что среди полностью провалившихся в коммерческом прокате

зарубежных картин — «Голый остров» Кането Синдо, «Профессия: репортер» Микеланджело Антониони, которые трудно определить иначе, нежели «шедевры мирового экрана».

То, что все эти картины, и первые и вторые, синхронно существуют и функционируют в структуре единого кино, то есть единого текста «кинматографа данной страны в данную эпоху», не представляет собой ничего удивительного и противоземного. Во всякой художественной культуре, литературе, виде искусства всегда имеются вершинные художественные достижения, средние уровни и массовые формы, близкие к фольклорным. Об этом очень точно и убедительно пишет Ю. М. Лотман в статье «О содержании и структуре понятия «художественная литература»¹⁵, специально отмечая динамику взаимодействия массового и вершинного в литературе каждой данной исторической эпохи. Все недоразумения и конфликты, подчас столь драматичные, все взаимонепонимания, зачастую весьма глубокие, происходят оттого, что, существуя как единый текст, кинматограф наших дней есть одновременно и система разных текстов.

Утвердившаяся за последние годы практика фильмотечного показа картин в специализированных кинотеатрах типа московского «Иллюзиона», абонементная продажа билетов на международные кинофестивали, проведение сеансов старых картин по заявкам зрителей несколько изменили унифицированную панораму нашего проката. Этого, конечно, еще очень мало. Клубные кинотеатры, а главное, клубная закупка, развитие фактически существующей клубной сети, несомненно, ждет нас впереди. Вместе с тем не надо преувеличивать значения всех этих форм в общей ситуации, в кинматографе как целостном тексте.

В результате анализа картин — фаворитов публики, чемпионов интегрального успеха, сопоставления результатов социологических исследований зрительской аудитории и данных личного «включенного наблюдения» мы приходим к следующим выводам:

1. Существует абсолютно реальное (а отнюдь не мифическое) подавляющее большинство зрителей с едиными эстетическими потребностями, пристрастиями и вкусом. Это тот самый среднестатистический, средний зритель или — лучше — зритель вообще, который обеспечивает интегральный массовый успех фильма.

2. В основе единого вкуса лежат константы народного вкуса и архетипы фольклорного восприятия («сказочность слушания», «балаганность смотрения» и т. д.).

3. Фавориты публики, «боевики» советского проката являются картинами, где в той или иной модификации воспроизводятся традиционные фольклорные сюжеты, действуют механизмы внутренней серийности. Этого рода репертуар — массовая, серийная продукция играет роль некой почвы, спрессованного «культурного слоя» вековых традиционных образов, сюжетов, «блоков» и «тропов» фольклорных жанров, иные из которых имеют древнее и древнейшее происхождение. Этот репертуар постоянно пополняется сверху, осовременивается, но все поступления здесь соответствующим образом трансформируются, ибо, как писал Н. Г. Чернышевский о народных песнях, есть в них «механические приемы, проглядывают общие пружины, без помощи которых никогда не развивают они своих тем»¹⁶.

А теперь, когда мы признали существование подавляющего большинства, то есть массового зрителя, а также массового вкуса и, следовательно, произведений искусства, пользующихся массовым спросом, мы можем подумать о... дифференциации массового зрителя, массового вкуса, массовых художественных форм.

Все дело в том, что массовый вкус есть лишь некое исходное, первоначальное отношение к искусству. Оно допускает возможность динамики, изменений, влияния, воздействия. Собственно говоря, последние и суть цель и средство эстетической пропаганды, воспитания, той гигантской культурной работы, которая ведется у нас в столь широком масштабе, неизмеримо расширившемся благодаря средствам массовой коммуникации и прежде всего телевидению. Констатация существования массового вкуса, вывод о том, что этот массовый вкус основан прежде всего на фольклорной, сказочной традиции, никак не отменяет и не может отменить перспективы роста каждого отдельного представителя массовой аудитории и массовой аудитории в целом. «Филогенез» ее может быть сопоставлен с духовным, эстетическим развитием индивида. Как от «Теремка» и «Царевны-лягушки» ребенок идет к «Тому Сойеру» и «Тысяче и одной ночи» и далее — к «Евгению Онегину» и «Тихому Дону», так растет, формируется культурно и духовно массовая аудитория. На это направлена культурная работа, которая не может не принести свои плоды.

ИСКУССТВО И МАССОВЫЙ ЗРИТЕЛЬ

Попытка «динамической типологии»

Установленный в своем бытии массовый эстетический вкус мы считаем также вкусом исходным, первоначальным, тем вкусом, которым обладает любой (за редчайшими исключениями) человек, впервые соприкасаясь с искусством.

Даже при идеальных для эстетического воспитания условиях, а именно, если человек с рождения растет в художественной среде или каким-либо другим способом получает с раннего детства «уроки прекрасного», воспринимая искусство, так сказать, по наследству, — он все равно первой в своей биографии проходит стадию сказки. Поэтому фольклорное повествовательное клише так или иначе закладывается в его эстетическое образование.

В подтверждение приведем один исторический пример. Начнем с фрагмента из воспоминаний.

«Я записался в библиотеку и стал читать. Прочитал «Ревизора», «Женитьбу», первую часть «Мертвых душ». Понимал далеко не все, но мне казалось, что это занятно и ловко сделано. Добров, с которым я... зимой вместе спал на печке, Добров зачитывался Майн Ридом. На печке мы прочитали «Квартеронку», «Всадника без головы», «Смертельный выстрел» и еще много подобных сочинений. Признаюсь, эта литература нравилась мне больше, чем Гоголь, и я усердно искал ее. Возьму каталог библиотеки и выбираю из него наиболее заманчивые названия книг: «Попеджой ли он?», «Феликс Гольд, радикал» или «Фиакр № 14». Если книга сразу не захватывала меня, я ее бросал и брал другую. Таким образом я прочитал кучу романов, где описывались злодеи и разбойники в широкополых шляпах, поджидавшие жертву свою в темных улицах; дуэлянты, убивавшие по семи человек в один вечер; омни-

бусы, фиакры; двенадцать ударов колокола на башне церкви Сен-Жермен д'Оксерруа и прочие ужасы»¹.

А раньше, в детстве, «мне попала в руки сказка о Бове-Королевиче — меня очень поразило, что Бова мог простою метлою перебить и разогнать стотысячное войско. «Хорош парень! — думал я. — Вот бы мне так-то!»²

И еще:

«Мне было восемь лет, когда на Святках или на Пасхе я впервые увидел в балагане паяца Яшку, Яков Мамонов был в то время знаменит по всей Волге, как «паяц» и «масленичный дед»... Яшка в совершенстве обладал тем тяжелым, топорным остроумием, которое и по сей день питает улицу и площадь. Его крепкие шутки, смелые насмешки над публикой, его громовой, сорванный и хриплый голос, — весь он вызывал у меня впечатление обаятельное и подавляющее. Этот человек являлся в моих глазах бесстрашным, владыкой и укротителем людей, — я был уверен, что все люди и даже сама полиция, и даже прокурор боятся его»³.

Воспоминания принадлежат Ф. И. Шаляпину:

В этих рассказах исходный вкус — вкус народный с его стереотипами лубочного чтения, сказочного слушания, балаганного зрелища — предстает перед нами в незамутненной чистоте.

Мальчик из Суконной слободы под Казанью стал величайшим русским артистом, утонченнейшим знатоком Пушкина, Данте, Сервантеса, другом С. В. Рахманинова и И. А. Бунина. «Фиакр № 14», который он явно предпочитал «ловко сделанным» «Мертвым душам» в начале своего Луги, не помешал в дальнейшем самым глубоким интерпретациям образов Мефистофеля и Дон Кихота. Лубочного Бову-Королевича с чудесной его метлой сменил грозный Олоферн и мудрый Досифей, а в сатирических красках, в юморе Фарлафа или Дон Базилио уже трудно было бы найти что-либо от топорного остроумия масленичного деда Яшки.

«Исходный», первоначальный вкус, то «фольклорное слушание», благодаря которому мальчонка с казанской окраины впитал в себя русскую народную песню, дали в будущем вольную шаляпинскую «Дубинушку», стали для артиста частью народной почвы, Волги, родного дома.

В каждом человеке, сколь бы ни благоприятно складывались далее его контакты с искусством, обязательно

живет в каком-либо свернутом виде исходный вкус, который к соответствует вкусу массовому. Констатируем сам по себе факт. Без этого на уровне житейского здравого смысла не понять, как и почему человек с идеальным литературным чутьем, знаток стилистики, любитель высокой поэзии может находить удовольствие в чтиве, а ведь сочетания Пастернак и Сименон, Цветаева и «Библиотека военных приключений» или еще множество пар в этом роде, по сути дела, общераспространенные и особенно в интеллигентской среде, которая именуется «экспертной». Бывает и так, что человек не выносит решительно никакого литературного «второго сорта», чувствителен к дурному стилю как тончайшей прибор, но спокойно принимает или даже любит «китч» в музыке, от которого страдает чуткое ухо музыковеда. Часто встречаются подлинны знатоки современного симфонизма, которые одновременно способны восхищаться среднекоммерческими поделками на киноэкране. Топкий и умный поэт может обожать элементарщину в кино. И так далее. О телевидении уж и говорить нечего: самый изощренный глаз и самое придирчивое ухо могут не замечать плохой актерской игры или дурной музыки, когда развертывается увлекательный сюжет телефильма. Т. В. Адорно давно обратил внимание па то, что, выходя за рамки профессии, специалист часто проявляет наивность и ограниченность в отношении к другим искусствам. Думается, однако, что «универсальный эксперт» был бы весьма скучным господином. Действительная сложность, а зачастую и чрезмерная усложненность современных искусств, по-видимому, тайно ищет для противовеса неискушенности восприятия, возврата к простодушию эстетического неведения. Недаром А. П. Чехов говорил, что драматург должен быть немножко пошлым. Эта шутка заключает в себе серьезную мысль. А Б. Л. Пастернак утверждал, что «обеда среднего вкуса хуже беды безвкусыя».

Если «вкусовые провалы» закономерны и на уровне профессиональной экспертизы, в условиях постоянного культивирования, «ухода», тренажа, то почему нужно с презрением отворачиваться от исходного, некультивированного вкуса, от «вкуса вообще»? Ведь вкус поддается воспитанию, способен меняться, совершенствоваться, и тренированность, навык для него даже важнее, нежели врожденные свойства или интуиция.

Да, если нельзя приобрести талант, когда он не дан от рождения, то вкус можно в себе развить. Вспомним замечательные слова Н. М. Карамзина: «Как вкус физический вообще уведомляет нас о согласии пищи с нашей потребностью, так вкус нравственный открывает человеку верну» аналогию предмета с его душою... Кто пленяется «Никанором, злосчастным дворянином:»,— тот на лестнице умственного образования стоит еще ниже его автора, и хорошо делает, что читает сей роман; ибо, без всякого сомнения, чему-нибудь научается в мыслях, или в их выражении. Как скоро между автором и читателем велико расстояние, то первый не может сильно действовать на последнего, как бы он умен ни был... Но сия душа может возвышаться постепенно— а кто начинает «Злосчастным дворянином», нередко доходит до «Грандiesона»⁴.

Естественно, что чем раньше по возрасту, чем интенсивнее, целенаправленнее получает человек эстетическое воспитание, чем более постоянным будет его контакт, чем прочнее навык общения с высоким искусством, том скорее разовьются его вкус, эстетическое чутье, понимание прекрасного. Именно к этой цели и направлена столь широко развернутая в СССР эстетическая пропаганда. К этой цели и стремится демократизация искусства, благодаря которой художественная сокровищница открыта и предложена практически всем. Да, можно смело утверждать, что при сегодняшнем распространении средств массовой информации, при широчайшей эстетико-пропагандистской сети, при огромном множестве разнообразных институций, осуществляющих культурную задачу и просветительскую миссию, решительно каждый, все могут удовлетворить свою художественную потребность, культивировать ее, совершенствовать и развивать.

Итак, первая возможность, открывающаяся человеку, который обладает пусть и самым примитивным исходным вкусом: от «Человека-амфибии» (взятого нами за единицу измерения массового успеха) подняться к высотам современной художественной культуры.

Можно возразить, что пример великого Шаляпина никак не может быть сочтен общераспространенным. Но тем не менее путь Шаляпина типичен для всякого человека, пришедшего в искусство из крестьянства, из провинции, из низших слоев городского населения, оттуда, где культивировался фольклорный вкус, «вкус

ярмарки». В любой подобной биографии — От М. Горького до В. Шукшина — непременно упоминаются сказки на печке зимними вечерами, чтение книжек с приключениями и подвигами отважных, смелых героев. Можно еще возразить, что в те времена (включая детство В. М. Шукшина в алтайском селе 30-х годов) не было ни кино, ни телевизора в каждой избе.

Можно, конечно, сказать, что и во времена Ф. И. Шаляпина не было ни телевизора, ни городских, сельских, поселковых домов и дворцов культуры с широкоформатными кинозалами, Ни лекториев, ни университетов культуры, а сейчас они повсюду, следовательно, нет необходимости именно в таком типе и сорте искусства. Это верно. Но культурные традиции, привычки, культурные архетипы устойчивы — это традиция демократической культуры. Особенно устойчивы именно там, где веками процветал именно такой тип искусства, данный, а не иной тип слушания, смотрения, восприятия художественного произведения,

Энгельс писал о народной книге, что она «призвана развлечь крестьянина, когда он, утомленный, возвращается вечером со своей тяжелой работы, позабавить его, оживить, заставить его позабыть свой тягостный труд, превратить его каменистое поле в благоухающий сад; она призвана обратить мастерскую ремесленника к жалкий чердак измученного ученика в мир поэзии, в золотой дворец, а его дюжюю красотку представить в виде прекрасной принцессы; -Во она также призвана, наряду с Библией, прояснить его нравственное чувство, заставить его осознать свою силу, свое право, свою свободу, пробудить его мужество, его любовь к отечеству»⁵.

Очень интересно и показательно, что Энгельс подчеркивает активное, действенное начало в человеке, пробуждаемое чтением народных книг. То есть не только отвлечение, утешение, увод из мира реального в иллюзорный «золотой дворец», по возможность, толчок «осознать свою силу, свое право, свою свободу», пробудить мужество. Таково истинно народное восприятие искусства, пусть и предложенное человеку в форме наивного, бесхитростного лубка.

Речь идет о лубочных книжках. Вот откуда пришел Бова-Королевич! Этот народный, исходный, массовый, отработанный и закрепленный веками вкус в «образованных» слоях, в высших классах был гонимым, пре-

зренным. Или, наоборот, тайным запретным плодом (вспомним пушкинские строки о «потайной», заветной тетради). Если, условно говоря, у профессора он сохранился как вкус свернутый, частичный, то в массе? он был господствующим, единственным. Он оказался, как свидетельствует эстетическая ситуация XX столетия, чрезвычайно живучим, устойчивым. И, конечно, прежде всего у того реципиента, потребителя искусства, у того зрителя, который приобщился к высокому профессиональному искусству лишь одно поколение назад или же приобщился впервые.

Но вот революция распахнула перед массами двери императорских и других столичных театров, музеев, концертных залов, библиотек. «Грянула Октябрьская революция,— пишет К. С. Станиславский.— Спектакли были объявлены бесплатными, билеты в продолжение полутора лет не продавались, а рассылались по учреждениям и фабрикам, и мы встретились лицом к лицу, сразу, после выхода декрета, с совершенно новыми для нас зрителями, из которых многие, быть может большинство, по знали не только нашего, но и вообще никакого театра. Вчера наполняла театр смешанная публика, среди которой была и интеллигенция, сегодня перед нами—совершенно новая аудитория, к которой мы не знали, как подступиться... Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться поврете курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале. Первое время было трудно, и дважды или трижды доходило до того, что я, по окончании акта, настроение которого сорвала присутствующая толпа еще невоспитавшихся зрителей, принужден был отдергивать занавес и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение. Однажды я не мог сдержать себя и говорил более резко, чем следовало бы. Но толпа молчала и очень внимательно слушала. Повторяю, это случилось лишь дважды или трижды. По сие время я не могу дать себе отчета, каким образом эти две или три аудитории зрителей сообщили о случившемся всем остальным зрителям. В газетах об этом не писалось, декретов по этому поводу не издавалось. Почему же после этих случаев почти сразу произошло полное преобразование? Новые зрители за четверть часа сидели на местах; они пере-

стали курить, не шелкали орехов, не носили закусок, а когда я, не занятый в спектакле, проходил по коридорам театра, наполненным новыми зрителями, молодые шустрые мальчишки шныряли по всем углам, предупреждая: «Он идет!»⁶.

А ведь Московский Художественный театр, который был задуман, создан и открыт как театр общедоступный, по первоначальному замыслу должен был даже называться «народным», и от этого слова на афишах создатели МХТ вынуждены были отказаться лишь из-за особой цензуры над репертуаром народных театров в ту пору! Однако «демографический состав» дореволюционного театрального зала в Камергерском переулке оказался иным, нежели тот, который виделся двум великим мечтателям, когда они вдохновенно набрасывали контур будущего театра и мечтали осветить светом искусства «жизнь бедного люда». К 1902 году Вл. И. Немирович-Данченко записывает: «Театр посещают только лица сытые».

«Бедный люд», о котором рассказывает К. С. Станиславский, пришел в МХТ 22 ноября 1917 года — в день, „когда был опубликован декрет о передаче всех театров в ведение Отдела искусств Государственной комиссии по просвещению, и после перерыва, вызванного революционными событиями, «возобновили свои спектакли Большой, Малый и Художественный театры», и зрительные залы были полны.

Чтобы «увидеть воочию» этого зрителя, впервые, собственно говоря, ставшего зрителем не «паяца Яшки», а шиллеровского «Дон Карлоса», нужно просмотреть хроникальные ленты 1917 года и далее. Можно посмотреть и в художественных фильмах 20-х годов заснятые фактически документальными средствами народные представления в клубах вроде спектакля «Один с плошкой, семеро с ложкой» в «Аэлите» Я. Протазанова (1924) или «Взятия Бастилии» в «Доме на Трубной» Б. Барнета (1928). Перед вами предстанет доброжелательная, простодушная толпа с деревенской ярмарки.

Это тот самый народный (или массовый) зритель, которого сразу стали именовать «новым зрителем», во имя которого осуществлялась программа культурной революции, тот самый зритель, перед которым выступал со сцены БДТ Александр Блок, тот самый зритель, которого журил Станиславский. Сравнивая сегодняш-

ний зал Дворца культуры заводов «Красное Сормово» или «Уралмаш» с той хлопающей в ладоши, топающей, свистящей, хохочущей толпой на скамейках, ясно понимаешь, какую дистанцию миновал этот зритель.

Широко и даже безгранично представлена сегодняшнему реципиенту из подавляющего большинства возможность подняться к художественным высотам современной культуры, к ее классической сокровищнице, к академизму и профессионализму, к экспериментаторскому авангарду, наконец.

То, что было чудом для мальчика из Суконной слободы (как и других русских самородков), чудом его гения и воли, то сегодня к услугам не только таланта, но любого зрителя с «эстетическим потенциалом», пользуясь определением Н. Лебедева.

Сегодня советскими социологами разработано и накоплено уже достаточно большое количество типов рубрик, дефиниций, подрубрик и подтипов в типологии зрителя и слушателя. Однако бедой типологии' (как типа характеристики, да простит читатель невольную игру слов) является статика рубрик, словно бы непроходимыми перегородками делящих живую зрительскую массу, а потом словно бы превращающихся в черточки на вертикали шкалы, где вверху обычно фигурирует «эксперт», «знаток», «эстетически ориентированный» и др., а внизу, у самого подножия, «развлекающийся» кинозритель, «немузыкальный или антимузыкальный слушатель».

Рубрикация типологий подразумевает, конечно, некие выделенные «экстракты», «эталоны» («патетический», «сентиментальный», «приключенческий и т. д.). Переход же из одной рубрики в другую, линия «восхождения» реципиента обычно не подразумевается (вот почему привлекательна типология Н. А. Лебедева, допускающего рост зрителя как «типа»). Хочется подчеркнуть, однако, что именно это — рост культуры, обогащение духовного мира, реализация «эстетического потенциала» — является сверхзадачей изучения зрителя, только лишь начинающегося констатацией фактов, включая и типологии.

«Динамическая типология», «реципиент в движении» — вот объекты нашего наблюдения в данном очерке.

Но сначала еще некоторая дифференциация, имеющая принципиальное значение.

Считая массовый вкус (и тип восприятия) исходным, а экспертный, компетентный — искомым, мы должны будем заметить определенную неоднородность и первого и второго. Здесь требуются уточнения.

«Развлекающийся зритель», «фильмы, выполняющие развлекательную функцию искусства и соответствующие ожиданиям пассивно-потребительских реципиентов», «поклонники развлекательного кинематографа» — сама эта «шапка» сегодня оказывается именно «шапкой» для разного, в чем-то даже противоположного. В предыдущем очерке «Фавориты публики» нам уже пришлось подчеркнуть, что ограниченное, узкое и преимущественно негативное толкование так называемой «развлекательной функции» искусства отжило свой век. И это подтверждается каждый день все яснее: уже проводятся симпозиумы, творческие семинары по развлекательным жанрам. Сейчас же нужно разграничить прежде всего два типа восприятия, ошибочно объединяемого этой «шапкой».

Начнем с определения «нормы», или адекватного восприятия, искусства.

Испокон веков — эстетики, философы, теоретики искусства таковым считали катарсис Аристотеля. При всех несходных трактовках этого сложного понятия, накопившихся в течение тысячелетий, фактор «очищения через страдание и страх» есть основа основ коммуникации «автор — читатель (зритель)», есть главный смысл и художественный эффект контакта человека с искусством: «Над вымыслом слезами обольюсь...»

Л. С. Выготский в своем замечательном исследовании «Психология искусства» глубоко и всесторонне раскрыл на материале басни, новеллы, трагедии эффект «противочувствия», по сути дела, уточняющий аристотелев эффект катарсиса и переводящий его в категории психологии восприятия.

Непременным условием адекватного восприятия искусства является самоотдача вымыслу, желание сопереживать герою до глубин сердца.

«Перенесение», осуществляемое «развлекательным» произведением и, главное, «развлекающимся зрителем», — иное. Это не сопереживание с отдачей душевных сил. Это перенесение в сказочный мир, в мир грез и представления, это, пользуясь выражением Т. В. Адорно, «легкое слушание», «легкое смотрение»⁷.

Это не «релаксация» в истинном смысле, возникающая в итоге серьезных и нервных перегрузок, это изначально стремление к легкому и приятному зрелищу. «Тяжелый фильм», «тяжелая вещь», «тяжелая книга» — самое ругательное и устрашающее слово у такого рода зрителя.

Социологи давно сделали наблюдение, что зритель, названный ими «развлекающимся», а нами интегральным массовым зрителем с фольклорной структурой восприятия, склонен редуцировать восприятие сложных фильмов, переводя их в комический аспект. Анализ зрительского восприятия фильма В. Шукшина «Калина красная», сделанный И. Левшиной, дает убедительный пример подобной редукции. «Автор этих строк, неоднократно специально наблюдавший реакцию зрительного зала «Калины красной» (в кинотеатрах, клубах, дворцах культуры, в кинолекториях), полностью подтверждает выводы И. Левшиной о том, что картина В. Шукшина смотрится массовым зрителем как комедия до того самого последнего момента в сцене встречи Егора Прокудина с бандой Губошлепа, когда герой падает, обливаясь кровью.

«Смеховая реакция», как называют это явление в театре, — злейший враг режиссера, актеров. С «установкой» на смеховую реакцию зритель приходит в театр и, конечно, тем более в кино. Каждая возможность посмеяться жадно ловится. Фонограмма зрительного зала, например, во время демонстрации психологического фильма «Чужие письма» представляла убедительный материал для изучения неадекватного, сбитого восприятия с установкой на смех, на фарсовый эффект. «Дайте посмеяться!» — это еще одно требование массового зрителя, стоящее, пожалуй, вторым после требования «Дайте отдохнуть!».

Этот реципиент занимает самую нижнюю ступень зрительской иерархии. Это действительно те зрители, аналогией которых в «слушательской» шкале Т. В. Адорно будет рубрика «немузыкальных», те, которые пишут на киностудии, на Центральное телевидение, в газеты письма, свидетельствующие о полной эстетической неподготовленности. Так, например, в материалах упоминавшейся выше расширенной сессии Совета по проблеме «Кино и зритель» (1968) сообщалось, что по сведениям информбюро «Ленфильма» «поток писем... можно разделить на такие группы: одна, довольно не-

приятная, содержит требования отдать под суд или привлечь к партийной ответственности авторов такого же фильма; вторая заполнена восхищениями...; в третьей, выражается возмущение показом на экране обнаженных женщин. Наконец, авторы четвертой группы пишем обращаются с просьбой помочь им сделаться актерами, режиссерами или на худой конец сценаристами»⁸.

Зритель этого типа являет собой реальную категорию массовой аудитории — настолько печальную, что социологи долгое время все не могли поверить в его массовость, все старались закрыть глаза на его существование. Проследившая эволюцию конкретно-социологических исследований, видим, как он начинает занимать все большее место, хотя поначалу (например, в свердловском социологическом исследовании, результаты которого были опубликованы в книге «Кино и зритель» под общей редакцией Л. Н. Когана, М., «Искусство», 1968) он фигурировал как «относительно незначительное меньшинство», — это было в пору, когда социолог, приступая к эмпирическому исследованию, был заведомо убежден, что зритель хочет смотреть «Затмение» Антониони и «Нюрнбергский процесс» Креймера, а прокатчик-лиходея из ненависти к искусству подсовывает ему на всех сеансах «Королеву Шантеклера» и «Неизвестную женщину».

Динамика этого типа зрителя не оставляет радужных надежд. Убежденный в своей непогрешимости, самодовольный, такой зритель пишет угрожающие письма на студии, а часто подвизается как любитель и знаток искусства, например, на посту заведующего клубом или Домом культуры, облик которого так пластично запечатлен неувыдаемым творением И. Ильинского — образом Огурцова, и. о. директора Дома культуры в «Карнавальная ночь».

Когда такой зритель пишет письма в редакции журналов или газет, он категоричен; критика, осмелившегося не одобрить любезное ему произведение, подозревает в смертных грехах (скажем, критик-женщина, как правило, подозревается в зависти к красивой актрисе — исполнительнице главной роли). Один журналист, написавший остроумную и абсолютно справедливую рецензию на фильм-фаворит «Каждый вечер в 11» (режиссер С. Самсонов), получил от зрителей следующее лаконичное послание: «Товарищ такой-то! Поскольку человек,

находящийся в здравом уме и твердой памяти, не может написать такую гнусность, которую вы написали о прекрасной картине «Каждый вечер в 11», мы решили, что вы, очевидно, находитесь в крайнем положении и готовы на все, лишь бы получить гонорар. Уважая вас как профессионального критика, мы решили собрать деньги, чтобы не заставлять вас так кривить душой. В доказательство того, что наши намерения серьезны и вы в дальнейшем можете рассчитывать на нас, посылаем вам аванс». К письму был приложен один рубль и следовало пять подписей.

При этом надо заметить, что и этот самый неперспективный тип зрителя все же горячо интересуется искусством, спорит с критиком, а потому способен измениться.

Но под той же «шапкой» «развлекающегося» на фильмах интегрального массового успеха можно встретить и совсем иной психологический тип зрителя и иной тип отношения к искусству. Механизм его восприятия ближе к эффекту катарсиса, нежели к идентификации с персонажем из «грезы» и «красивой жизни». Такой зритель представляет в наших кинотеатрах очень значительное большинство из установленного нами «подавляющего большинства». Этот зритель идет в кинотеатр переживать. Он плачет самыми горячими, искренними слезами на «Неизвестной женщине», «Бобби» и «Есенин». Эти картины, а часто и гораздо более умные и хитрые поделки, в том числе лукавые и расчетливые опусы типа «Анжелики» А. и С. Голон — Мишель Бордери принимает за чистое золото правды. Этот зритель имеется во всех группах населения — от сельской до студенческой и ИТР — и практически не существует (или маскируется под интеллектуала) только в экспертной или клубной аудитории.

Из бесед со многими людьми — поклонниками бравой маркизы Анжелики — можно вывести неопровержимую формулу ее морального успеха у советского читателя и зрителя, который склонен видеть в неотразимой зеленоглазой блондинке отнюдь не «секс-бомбу» и не «неотразимую вамп», а верную, преданную, несмотря ни на что, супругу своего гонимого, несчастного мужа графа де Пейрака. Или, может быть, даже она и неотразимая «стар», а вот ведь верна своей любви и прекрасная мать!

Во всех имеющихся типологиях зрителей (слушателей или любых других реципиентов) отчет ведется от

верхней ступеньки — того самого знатока, эксперта, «адекватного зрителя» (слушателя) и т. д. В типологии Т. В. Адорно им открывается перечень разнообразных типов отношения к музыке. Формулируется он так: «Первый тип, тип эксперта, можно определить через совершенно адекватное слушание. Эксперт — это вполне сознательный слушатель, от внимания которого в принципе не ускользает ничего... Вполне адекватное слушание можно обозначить как структурное слушание...»⁹. И хотя автор «Введения в социологию музыки» замечает, что специализация эксперта «покупается ценой тяжелых нарушений контакта с реальностью, ценой деформации характера, все же именно во имя «знатока», по мнению Адорно, и создается музыка XX века. Другие типы слушателя автор характеризует в качестве «неистинных», «неадекватных», не говоря уже о «потребителе культуры» или «развлекающемся слушателе».

Мы не будем сейчас углубляться в такую сложнейшую философско-психологическую проблему, как истинность или безупречность профессиональной или квазипрофессиональной «экспертизы» в качестве, верховного суда над искусством, особенно же над сложнейшим искусством XX века. Напомним лишь диаметрально противоположное мнение выдающегося ученого и мыслителя: «Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов. Современные литературоведы... обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего, идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении... Это абстрактное идеальное образование. Ему предстоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его. Он не может внести ничего *своего*, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора»¹⁰. Это мнение М.М. Бахтина из замечательной работы «К методологии литературоведения», ставшей завещанием ученого, серьезное предупреждение всем профессионалам, считающим экспертный суд и вкус наилучшим и безупречным.

Говоря о возможностях роста для массового зрителя

с «эстетическим потенциалом», мы должны отдавать себе отчет в определенной ограниченности «экспертизы». Но вот еще одно уточнение. Категория «эксперт» тоже нуждается в дифференциации. Эксперт дробится на эксперта-сноба, престижного эксперта, попросту псевдоэксперта и т. д. Псевдоэкспертов и квазиэкспертов немало в профессиональной среде — и критической, и искусствоведческой, и творческой. Так, «престижность», «престижное присвоение» искусства, о которых уже шла речь выше и которые ошибочно приписываются массовым формам и видам, рождаются в экспертной среде. И поэтому, набрасывая представителю зрительского «подавляющего большинства» маршрут «пути наверх», нельзя не опасаться тех соблазнов, которые ждут его на этом пути. И первого: соблазна высокомерия, «престижности» экспертизы.

«Киноснобы» в типологии Н. Лебедева названы «количественно незначительным» типом зрителя. В общих масштабах многомиллионной кино- и телеаудитории, конечно. Но относительно некоторых слоев зрительской аудитории, аудитории «почти экспертной», прослойка снобов немала. Особенно неприятен снобизм в кино клубах и кинолекториях — этих действительно серьезных, все ширящихся, захватывающих все новые территории нашей страны, «стартах» истинных любителей экранного искусства. Сноб из кино клуба отказывает «простому зрителю» в суверенном праве на собственное мнение. Сноб из кино клуба считает, что «понятное» на экране есть потакание плебейскому вкусу и примитивному пониманию искусства, убежден, что, скажем, комедии Чаплина — это компромисс с публикой и т. д. Слушая не раз подобные высказывания на клубных дискуссиях, читая их в зрительских письмах, автор этих строк всегда с печалью думал о том, кого же, кого напоминают эти несчастные, эти обездоленные, уверенные, что народность «Калины красной» — «уступка», «компромисс» и, во всяком случае, восхищаться фильмом Шукшина — дурной тон?

Желая еще раз подчеркнуть, что зритель динамичен, что никому не заказано эстетическое самосовершенствование и самовоспитание, и сделав такое предостережение, еще раз назовем тот принципиально новый и огромный по своему значению, еще нами не осознанный фактор: телевидение, телевизор в нашем доме — это «визуальный фон», на котором формируется у нашего

современника, человека «подавляющего большинства», сознание вообще и эстетическое сознание в частности. Не только непосредственно культурно-просветительские передачи и эстетическая пропаганда, но телеизображение как таковое (так же, как радио — фон — на слух) влияет на формирование зрения, художественного видения нашего реципиента...

«Элита» массового зрителя

Лектору (это был автор настоящей книги), проводившему занятие Университета культуры во Дворце химиков г. Дзержинска Горьковской области, поступила записка с вопросами: «1. Ваше мнение о фильме «Белорусский вокзал»?

2. о «Прощай, Мануэлло»?
3. о спектакле Театра на Таганке «Обмен»?

4. Есть ли в массовых сценах кроме технического мастерства элементы творчества (например, в балете или кинофильме)?

5. Ваше мнение о телеспектакле «День за днем»? «Протокол одного заседания» (не считая его пропагандистского значения)?

8. В чем специфика «режиссуры» и «постановки»?

9. Лучшие, на Ваш взгляд, советские и зарубежные фильмы последнего десятилетия?

12. Чем руководствуется фирма «Мелодия» при выборе тиража пластинок и записи того или иного произведения?

13. В книге Е. Н. Карцевой «Идейно-эстетические основы буржуазной «массовой культуры» написано о потере на Западе людьми своей индивидуальности. Правомнее, наверное, говорить о том, что люди не становятся индивидуальностями? Ведь развившись до индивидуальности, потерять ее трудно.

14. Как совершенствуется человеческий мозг? Генетически информация не закрепляется? Если каждый отдельный человек усваивает знания, накопленные человечеством за свою жизнь, неужели от поколения к поколению мозг остается неизменным? То есть можно взять дикаря, воспитать его в цивилизованном обществе, и получится такой же нормальный человек?» и т. д.

Естественно, что любознательность автора записки с трибуны удовлетворить было бы трудно. Лектору пришлось побеседовать с Сашей А., рабочим, уроженцем города Дзержинска. Это оказался типичный представитель «клубного зрителя», хорошо знакомого нам, лекторам системы Бюро пропаганды советского киноискусства. К счастью, молодой человек из маленького города химиков Дзержинска был лишен типических недостатков аудитории. столичных кино клубов, а также кино клубов крупных городов: некоторого высокомерия самостоятельных «экспертов», презрительного отношения к остальной массе зрителей. Саша А. вырос в Дзержинске, образование получил в школе, библиотеке, Дворце культуры и по телевидению. Идеальная — можно смело употребить это слово — любовь к искусству, абсолютно бескорыстный к нему интерес, полная самостоятельность суждений, зачастую незрелых и еще наивных, без всякой при том сентиментальности и восторженности — вот черты этого характера, вот «модель реципиента», сегодня уже часто встречающегося в массовой аудитории.

Саша А. вырос и воспитался в «тиражированной» культуре. Его художественные вкусы родились от знакомства с репродукциями и копиями. Живописные оригиналы видел только в Горьковском художественном музее, на выставках в своем городке и в Третьяковской галерее, когда учился в школе и ездил в Москву с экскурсией. С тех пор в столице бывать ему пока не приходилось, но собирается летом в отпуск на международный кинофестиваль.

Вернемся же еще раз к той самой очереди у Музея изобразительных искусств имени Пушкина, где, со всей страны съехавшись, люди стояли ночами, чтобы посмотреть в течение сорока секунд на знаменитую «Джоконду» Леонардо да Винчи.

Социологически эта очередь представляет собой весьма любопытный и неоднородный конгломерат. Да, сорок секунд смотрения. Конечно, есть опасность самого беглого и самого поверхностного знакомства с шедевром, принятого за истинное и за достаточное. На работе (скажем, в Министерстве связи) в местное распределяли билеты, достать было трудно, не хватало всем желающим, удалось взять, пошел, посмотрел, поставил галочку — побывал! Теперь можно при случае рассказать знакомым, они-то не были! И поскольку толпы на-

рода желают попасть, а я попал и увидел, значит, так и следует относиться к произведению искусства. Увидел — следовательно, я уже любитель искусства и культурный человек. Разумеется, перед нами модель элементарного потребительства, не имеющего ничего общего с подлинным отношением к искусству.

Есть и другое. Об этом хорошо пишет в своем письме в «Литературную газету» уже цитированный нами В. В. Архангельский из города Ульяновска: «...свидание с «Джокондой» имело характер чисто символический и даже религиозный. Нечто вроде целования чудотворной. В век, когда в иконах настойчиво ищут «светский» смысл и достоинства, в «светской» картине могут подспудно подозревать какие-то мистические свойства... А когда усердно рекламируется материально-духовная сущность отдельной картины, всегда ли такая реклама благотворно влияет на восприятие зрителя? Не создает ли она порой некие нежелательные «иконные» ощущения? Лавинообразные процессы, подобные паломничеству к «Джоконде», случались ранее и будут случаться позже. Есть в них хорошие стороны, есть и никудышные. Надо только заметить, что если в Париже народ к «Джоконде» валом не валит, а у нас была лавина, то делать из этого сопоставления далеко идущие выводы о нашем иединообразии типа картины, непременное требование французском зрителе вряд ли стоит. У нас ведь в Эрмитаже к «Мадонне Литте» того же Леонардо очереди нет». И это мнение тоже справедливо, и тревога не напрасна, ибо ажиотаж еще далеко не есть полноценный художественный успех и отнюдь не свидетельство истинного проникновения искусства в души людей.

Но ведь были в той же очереди на Волхонке совсем иные люди. Такие, как Саша А. из Дзержинска, как рабочий Б. Платун из Минска, который с тоской и чувством «хорошей зависти» пишет о тех, кому удалось «Джоконду» повидать, как, наконец, те, кого шедевр Леонардо «завербовал» в истинных почитателей и любителей живописи. И их встреча с уникальным творением, Истиной и Красотой, бесспорно, несомненно была подготовлена репродукциями, телевизионной пропагандой, кинематографом — словом, «машинным» тиражированием.

Да, наиболее характерна для сегодняшней «элиты» массового зрителя такая эволюция: от репродукции к подлиннику, от прикосновения к искусству до овладения им и его богатством. Приобщившись к живописи

средством открытки или диапозитива, на завтра наш ципиент может, например, собрать собственный «Русский музей» или «Лувр» из цветных вклеек в массовых журналах. А послезавтра этот новообращенный, возможно, встанет в другую длинную-предлинную очередь, которую уже никак нельзя заподозрить в престижности и смертных грехах,— речь идет об упоминавшемся огромном массовом успехе выставки «Автопортрет в [русском и советском искусстве], которая работала три месяца в залах Третьяковской галереи, а потом была перенесена в Ленинград, где с таким же массовым успехом демонстрировалась в Русском музее.

Никакой рекламы, кроме двух серьезных телепередач из цикла «Сокровища Третьяковской галереи». Никакой сенсационности, кроме самой серьезной и существенной: экспозиции тех полотен-шедевров, которые обычно находятся в запасниках. Никакого дурного ажиотажа, но самый достойный, серьезный и заслуживающий уважения порыв попасть на эту выставку отечественных картин. И вот очередь — под снегом и мокрым [дождем, утром и вечером, в мороз и в метель.

Выставка сложна по содержанию, по построению — в ней собраны полотна и графические листы в жанре автопортрета XVIII века по сегодняшний день. Несомненное сосредоточенности, трудность сравнений и сопоставлений — все это было безусловным на выставке. А любовь : искусству, интерес к личности художника, желание проникнуть в его творческую мастерскую являлись предварительными условиями. То есть выставка «Автопортрет» была изначально «элитарна», специфична, южно сказать, специальна, оригинальна в самом лучшем смысле слова. И прошла с массовым успехом. Уважение к и с к у с т в у воспитывается и уже воспитано массовыми, тиражированными формами, новыми техническими средствами копирования и распространения. В этом убеждают встречи в самых разнообразных массовых аудиториях. «Клубы по склонностям», киноклубы... Вот уже скоро двадцать лет, как «явочным порядком» при крупных кинотеатрах больших городов возникли ячейки «друзей кино»: в ленинградском «Молодежном», в московском «Ударнике». Первый съезд Союза кинематографистов СССР записал специальный пункт о помощи клубному движению в устав Союза, где была создана специальная комиссия в составе СК.

Сегодня в стране существуют сотни кино клубов, организационно охватывающих аудиторию более чем в десять тысяч человек. Естественно, что рядом с семи- и восьмизначными цифрами, обозначающими интегральный массовый успех фильмов-фаворитов, — это капля в море. Но как культурный фактор, как фактор морального влияния и эстетического воздействия на остальную аудиторию клубный зритель значит много. И нет никаких сомнений, что он, добившись нескольких, пусть еще единичных, но отлично работающих кинотеатров типа «Иллюзион», добьется и значительного расширения этой фильмотечной сети, а также и специальной клубной закупки высокохудожественных зарубежных картин, покамест еще проваливающихся в массовом прокате.

Но и зрители смотрят не одну лишь «Королеву Шантеклера» или «Зорро». Человек, следящий за кино-репертуаром, внимательно наблюдающий, например, за рекламной газетой «Московская кинонеделя» или аналогичными изданиями других больших городов, а также афишами, наверное, мог заметить такой маленький, но замечательно любопытный факт: в репертуаре всегда есть фильм «Калина красная» и почти всегда «Андрей Рублев» А. Тарковского. Последний идет главным образом в окраинных дворцах культуры и заводских клубах, часто с отметкой «по заявкам зрителей». Работники Новосибирской конторы кинофикации сообщили, что в конце месяца и квартала они регулярно дают копию фильма в большие клубы и дворцы, где закупаются целые сеансы учреждениями, накопившими индивидуальные заявки. На нескольких просмотрах картины «Андрей Рублев» рабочей аудиторией автору довелось побывать, например, на вечернем субботнем сеансе клуба московской швейной фабрики «Вымпел» на Старопетровском проезде 6 июля 1976 года. Зал был полон.. Публика смотрела картину с напряженным, самым серьезным вниманием и тем самым уважением к искусству, к творчеству художника, воспитываемым прежде всего с помощью массовых технических средств, «машинным», «тиражированным», «репродуцированным».

«Тиражированное — уникальное», «копия — оригинал», «множественное — единичное» — эти оппозиции окрасились в трагические тона на рубеже двух последних столетий, превратившись в прогнозы неизбежной «дегуманизации искусства», «духовного кризиса»,

«заката Европы». Тираж поглощает оригинал. Величайшим памятникам искусства грозит разрушение и забвение. «Машинное» одерживает победу над рукотворным. Пресс, выкидывая миллионы копий, грозит задавить и трепет души и чудодейственные взмахи кисти художника. Надвигается царство машинного массового стандарта. Таковы были прогнозы. Но, как ни странно, не только у пророков «гибели Запада» доминирует апокалиптическое и ультраэлитарное презрение к копии, к репродукции как таковой. Тенденции, условно говоря, «неоортегианства» вполне распространены и в нашей, сегодняшней советской эстетической литературе.

Вот пример: «Существенный негативный смысл имеет и то обстоятельство, что массовый потребитель искусства воспринимает не оригиналы художественных произведений, а их суррогаты — репродукции и тиражированные копии. Он читает стихи «про себя», а не переживает их захватывающее устное исполнение, знакомится с живописью по репродукциям, а не по подлинникам картин, любит не красочным театральным зрелищем, а его бледной копией на телеэкране, наслаждается не реальным оркестром и певцом, а их записью на пластинке или пленке... Тиражирование плоских художественных копий обусловлено при этом удовлетворением *массовой потребности*, находится в теснейшей взаимосвязи с ней»¹¹.

Это о художественной ситуации XX века в целом. А вот о кино: «Пассивность и иллюзорность присвоения художественной реальности доходит здесь до того, что она уже вообще наглухо отгораживается от окружающего мира стенами темного зала, и в темноте, неподвижными статуями, два часа, не поворачивая головы, взирают на световой образ зачарованные люди. Массовость, тиражируемость в плоских копиях, сама «плоскостность» и иллюзорность присвоения художественного идеала — все эти качества неразрывно слиты на специфической основе кино».

«Некогда центром домашнего очага был общий стол, стоявший посредине комнаты. Он собирал членов семьи вместе, обращал их взорами друг к другу, способствовал общению и беседам. Экран телевизора децентрализует семью, превращая ее членов просто в сидящих рядом зрителей»¹².

Правда, это аргументы из сочинения, названного «Капитализм и культура». Но ведь здесь дана характери-

стика, которую можно отнести и к явлениям нашей социалистической культуры. Не таясь, скажем, что трехмерных копий и репродукций пока нет.

Один день, прожитый в Москве, мог бы опровергнуть все максимы из приведенных цитат. Тысячные аудитории Лужников «переживают захватывающее устное исполнение» стихов их авторами. «Бледные копии» спектаклей на телеэкране, став средством массовой популяризации драматического искусства, привели к подлинному театральному буму в стране. И, наконец, гигантский, невиданный размах самодеятельности во всех видах искусства закрывает как не выдержавшую проверки реальностью тему так называемой «пассивности» человека, живущего в эпоху массовой коммуникации.

Нас не увлекает полемика с процитированной статьей как таковой. Мы вспомнили и привели ее потому, что она является собой, скорее, отпечаток определенного искусствоведческого клише, которое еще работает в нашей эстетической литературе и мысли. Согласно этому клише массовые формы искусства, тиражированное, копированное, распространяемое по каналам массовой коммуникации все еще находится на подозрении у иных теоретиков. Вот эту-то точку зрения, устаревшую, снобистскую, несправедливую, и хотелось бы опровергнуть автору этой книги.

Мы попытались проследить некоторые соотношения между уникальным и тиражированным в наш бурный век массовых форм искусства и массовых средств распространения художественной культуры. Мы попытались наметить новые взаимоотношения в семье искусств, когда семья эта выросла вдвое и грозит еще увеличиться. Правда, вдвое увеличилось и население земного шара.

Неоспоримым для нас выводом из наблюдений, предложенных читателю в этой книжке очерков, является вывод о тираже как помощнике оригинала. Можно констатировать возврат человека, нашего современника, к уникальному творению, новое осознание фонда уникального (в самом широком смысле этого понятия) в значении непреходящих ценностей человеческой культуры.

В отличие от нас, профессиональных искусствоведов, подчас поддающихся соблазнам «неоортегианства», подлинная духовная «элита», «элита» массового зрителя отвечает на острые вопросы сегодняшней художественной жизни совсем по-иному, нежели в цитированной

выше статье и многих сочинениях, которые стоят за нею. В последний раз дадим слово зрителям.

«...Не один музей, а целый квартал музеев может быть отдан прошлому в городе будущего,— пишет В. В. Архангельский из г. Ульяновска, чье письмо мы упоминали в наших очерках.— Если живописное богатство общества предстает весомо и зримо прежде всего в общественных заведениях, в музеях, то главным богатством отдельной личности должно являться собрание музея воображаемого. Можно понимать его как... альбом открыток или марок... но настоящий «воображаемый музей»— это просто наша память. Не того ли мы хотим от искусства, чтобы достичь свободы и в любой миг вспомнить, скажем, «Даму в боа» или Сонатину № 2 Шуберта... Но, разумеется, обладание «Музеем воображаемого» ничуть не мешает посещению музеев. Им не обойтись друг без друга. Милые лица не надоедают, настроения наши при новых свиданиях с одной и той же картиной могут разниться, но что в том странного, если в основе — настоящее уважение к искусству и понимание его ценности. Будем учиться ценить».

И еще одно письмо, другой фрагмент которого также приводился в начале книги:

«Может быть, доживем мы до таких времен, когда будут на земле настоящие города искусств и со всей земли можно будет собрать бессмертные произведения Рембрандта. И появится не «Дом Рембрандта», а «Дворец Рембрандта». Может, будет в Городе Искусства Проспект русских передвижников или Проспект французских импрессионистов...»

Эти письма, как «вопросник» Саши А. из города Дзержинска, принадлежат людям «тиражированной», «машинной» культуры.

В эпоху сверхскоростей и счетно-вычислительных машин, в век стандартизации и механизации, компьютеров и кухонных комбайнов, электронных композиторов и шахматистов человек все же остается просто человеком, способным по-прежнему переживать художественные радости и вековые эстетические эмоции.

Эта человечность противостоит «отчуждению» и «омассовлению». Как показывает панорама советской культуры, где тираж и массовые формы искусства принадлежат народу так же, как и уникальные шедевры, репродукция может служить оригиналу, а популяризация — высокому творчеству.

К вступлению

¹ См.: Пругавин А. С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. Изд. 2-е. Спб., 1895. Шаховской Д. И. К вопросу о книгах для народа.— «Русский народный учитель», 1825, № 3 и др.

² См.: Книга о книгах, 1924, № 5—6, с. 75—76.

К очерку «Оригинал и копия в эпоху массовых тиражей»

¹ Цит. по кн.: Порудоминский В. Крамской. М., 1974, с. 223.

² См. кн.: Шитова В., Саппак В л. Семь лет в театре. М., 1968, с. 4—15.

³ В этом смысле показательны рассуждения одного из западных культурологов и социологов искусства А. Моля. В специальном параграфе «Социодинамики культуры», посвященном изобразительному искусству, А. Моль справедливо усматривает в искусстве изображения один из главных элементов собственно «культуры» и подчеркивает наибольшую традиционность его бытования в современном обществе, сказывающуюся, в частности, в том, что к изобразительному искусству «пока еще не применимо основное понятие распространения сообщений культуры— по крайней мере в такой же степени, как к произведениям литературы, музыки или кино. «Живопись и скульптура,— пишет Моль,— в этом смысле пока еще не являются «коллективным» искусством. Понятие «оригинала» продолжает сохранять свой смысл по отношению к «копии» и будет сохранять его до тех пор, пока увеличение числа экземпляров произведения искусства посредством репродуцирования не достигнет до статочного совершенства. Таким образом, живопись и скульптура — это прежде всего вещи, о которых говорят, и именно как таковые они пропитывают культурную жизнь, а вовсе не своими оригиналами, существующими для общества лишь как свя-

щенные дива («Джоконда» в Лувре, на которую приходят смотреть, когда на улице льет дождь), или как предметы олигархического распространения в определенной группе населения — «среде» любителей искусства» (см.: Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973, с. 262—263).

А. Моль верно замечает, что традиционная оппозиция «оригинал — копия» сохраняется в современном изобразительном искусстве. Однако он недооценивает размах копирования. Канал «копия», который в московском «контуре культуры, создаваемом художественной галереей» (с. 264), соединяет «накопление производства» с «массами», автором «Социодинамики культуры» только лишь назван, но фактически не учтен.

Также устарело (или в лучшем случае отражает лишь ситуации некоторых западноевропейских стран) представление об «олигархическом распространении» оригиналов, «священных див». Повальный туризм — климат нашего времени, увеличение скоростей, мода на путешествия к прославленным памятникам культуры, «международные гастроли» шедевров живописи, целых картинных галерей, выставок, экспонатов музеев — все это существенно изменило вековой статус музейных оригиналов. Таким образом, верно отмечая самое наличие традиционной оппозиции «оригинал — копия», А. Моль трактует ее вне современной «социодинамики культуры». Если же ввести в обиход панораму художественной жизни СССР, то тезис А. Моля о «неколлективности» живописи и скульптуры решительно поколеблется. Массовость посещения музеев у нас потребовала разработки новой системы режима и мер сохранности как живописных полотен, так и мемориальных зданий в связи с их амортизацией, вызванной наплывом посетителей.

* Файнштейн Э. Б. В мире открытки. М., 1976, с. 3.

⁵ См.: Музеи.— Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 39.

⁶ См.: «Телевидение и радиовещание», 1976, № 7, с. 12.

⁷ См.: Walter Benjamin. Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin, Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. 1970. Verlag Philipp Reclamjun. Leipzig, S. 373—414.

⁸ См. русский перевод эссе В. Беньямина.— В кн.: Теория и эстетика кино. Вып. 6. М., НИИ Госкино СССР, 1976;

⁹ Walter Benjamin. Ebenda, S. 375.

¹⁰ См.: Моль А. Социодинамика культуры. М., 1967.

¹¹ «Клуб и художественная самодеятельность», 1976, № 19, с. 13.

¹² См.: Ронина Г. Длинная очередь к «Джоконде».— Клуб И художественная самодеятельность, 1976, № 15. Письма из му-

зея. Провинция против провинциализма.— «Клуб и художественная самодеятельность», 1976, № 19, и др. статьи.

¹³ См.: «Лит. газ.», 1977, 22 июня.

¹⁴ Такими наиболее известными картинами сегодня являются «Опять двойка» Решетникова, «Неравный брак» Пукирева; огромное внимание посетителей, как всегда, привлекает «Иван Грозный убивает своего сына Ивана». Зрители хорошо осведомлены, что на картину покушались, поэтому подавляющее большинство их внимательно разглядывает полотно, ищет следы ножа. С интересом рассматривают также «Явление Христа на роду» Александра Иванова — картина поражает размерами и необычностью сюжета.

¹⁵ См.: Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 гг. и др.

¹⁶ Кипарис, лебедь, олень являются древними символами Эдема, «парадиза» загробного мира.

¹⁷ Самое любопытное: описание «героини сна», данное в тексте песни, сопоставимо с знаменитым рисунком Пикассо «Портрет м-ль Z», что дает возможность заподозрить, не интеллигентская ли это пародия?

¹⁸ Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 25.

¹⁹ «Магия театра» сохраняет свою силу в наш век «механических» искусств и продолжает вербовать все новые и новые очарованные души. В недавно вышедших двух книгах выдающихся кинематографистов-профессионалов («Моя профессия» Михаила Ульянова и «Диалоги в антракте» Алексея Баталова совместно с Маргаритой Кваснецкой) с большой поэтичностью воссоздано первое свидание с театром и сделаны интересные попытки сопоставления театра с кино и с ТВ сегодня и притом с позиций актеров, равно ориентированных во всех трех ипостасях современного актерского искусства. «Театр,— пишет А. Баталов,— каким бы ни было его устройство, это всегда свидание, всегда тепло живого общения. Душа театра проявляется лишь в процессе самого спектакля. Ежедневно рождаясь от соприкосновения человеческих сердец, она, скорее всего, есть часть нашей собственной природы. Потому, несмотря на все случившиеся изменения в формах драматургии, в стиле исполнения, в самом решении современных тем, театр остался частью естественного живого мира. Родившись когда-то из*органической потребности человеческой души, из стремления людей к единению, состраданию, или, как мы говорим теперь, сопереживанию, на конец, из тяги к сопричастности чуду, к мгновению преображения, или, как теперь говорят, к игре, он ныне не утерял старинного секрета прямой непосредственной связи с людьми.

162

По-прежнему ежевечерне, ежеминутно зрители «делают спектакль» (Диалоги в антракте. М., 1975, с. 27).

²⁰ См.: Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974.

²¹ См.: Albert Camus. Essais. Bibliotheque de la Pleiade.

1965. Интересно, что француз Альбер Камю, кому, согласно национальной театральной традиции, следовало бы быть последователем «Парадокса об актере» Дидро, ближе всего к театральной философии русской сцены, к искусству «переживания», а З. Кракауэр, немец, в своих рассуждениях о театре — эпигон и адепт так называемого «театра представления», того самого «Парадокса об актере», который является классическим манифестом этой театральной системы. Впрочем, это общее свойство кинотеоретиков, трактующих специфику театра узко, ограниченно.

²² «У актера театра «не натуральны» ни маска, ни поведение; иначе он не сумел бы создать иллюзию естественности. Достоверный портрет персонажа не казался бы таким со сцены, поэтому актер рисует его точно рассчитанными условными при метами, внушающими зрителю веру в то, что перед ним не исполнитель роли, а сам персонаж пьесы»,— пишет З. Кракауэр (Природа фильма, с. 136). И еще: «Действие театральной пьесы ведут персонажи; ее содержание составляет то, что они говорят и делают,— фактически это и есть пьеса» (там же, с. 139). Театральные резюме З. Кракауэра типичны для всей классической теории кино, игнорирующей целостную специфику театра вследствие особой «компаративистской» методики анализа: с точки зрения камеры, фотграфической природы кино. Поэтому игра театрального актера предстает в писаниях кинотеоретиков неким «скелетом» или схемой образа, где все тщательно отобрано и укрупнено. В то время как сам факт живого исполнения роли живым человеком, лишаящий актера любой коррекции (элементарной формой которой является, скажем, выбор лучшего дубля или монтаж в кино), дает «неопределенности» диапазон не меньший, чем в кино. Только это иная, нефиксируемая неопределенность. Это — мгновенное, улетающее в зал и составляющее магию театра. Читая театральные разделы в книгах кинотеоретиков, видишь в актере этакое Коклена или Клерон, у которых каждый жест и рулада в голосе выверены раз и навсегда. Любые иные театральные формы кинотеория склонна игнорировать в том числе и древние импровизированные виды театра, эстетику commedia dell'arte, а, главное, двухвековое развитие реалистической сцены. Типической для киноведения теоретической ошибкой является также формулировка З. Кракауэра о том, что содержание спектакля составляет то, что говорят и делают персонажи,— «это и есть пьеса». Да, пьеса, но не спектакль, новое

И самостоятельное творение. Подмена театрального искусства драматургией, рассказанной актерами со сцены,— общее заблуждение теоретиков кино, недаром так часто и слепо они утверждают, что главное выразительное средство театра — слово: элементарная ошибка, за которую на экзамене по курсу «Введение в театроведение» студенту ставят низший бал.²³ В параграфах своей «Социодинамики культуры», посвященных театральной коммуникации, А. Моль не замечает основного своего противоречия. Справедливо говоря, что «театр обусловлен наличием публики» и «подразумевает обмен сообщениями между актерами и зрителями, между группой действующей и группой воспринимающей» (с. 251), автор в то же время утверждает, что «появление кино, и особенно цветного кино, и звуковой дорожки... должно, видимо, возвещать окончательный закат театра, так как зрительная часть, составляющая одну из прелестей спектакля, может быть представлена в кино гораздо лучше...» (с. 252), А. Моль повторяет старую ошибку старой кинотеории.

²⁴ Моль А. Социодинамика культуры, с. 271.

²⁵ Хазанова В. Массовое и уникальное в архитектуре советских общественных сооружений послевоенного периода.— В кн.: Вопросы изобразительного искусства и архитектуры. М., 1974, с. 123.

²⁶ Борисовский Г. Б. Красота и стандарт. М., 1968, с. 75—76.

К очерку «Принципы и механизмы серийности»

¹ См.: Зоркая Н. Чары многосерийности.— В кн.: Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М., 1976; Отменно длинный, длинный фильм.— «Сов. экран», 1975, № 1; Место многосерийного телефильма в системе зрелищных искусств.— Стенограмма доклада на Всесоюзной теоретической конференции, Таллин, 1974, окт. М., Институт истории искусств Министерства культуры СССР, 1976.

² См.: Francis Lacassin. Le «Serial». Dossiers du Cinema. Films I, p. 249; того же автора: Louis Feuillade («L'Anthologie du cinema»), 1966).

³ См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.

⁴ См., например, работы советского психолога Дридзе Т. М. Язык информации и язык реципиента как факторы информированности.— В кн.: Речевое воздействие. М., 1972; Текст как объект смыслового восприятия.— В кн.: Смысловое восприятие

164

речевого сообщения в условиях массовой коммуникации. М., 1976 и др.

⁵ 50 лет с книгой. (К юбилею И. Д. Сытина). М., 1918, с. 168.

⁶ Пудовкин В. Избранные статьи. М., 1955, с. 99.

⁷ См.: Контекст. 1972. М., 1976, с. 10.

⁸ Шкловский В. Теория прозы. Круг. М.—Л., 1975, с. 110—111. Не следует путать работу «Новелла тайн» с поздней статьёй «Роман тайн».

⁹ Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969, с. 106.

¹⁰ См.: Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы, с. 37—54.

¹¹ Демин В. Достижения и надежды.— В кн.: Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы, с. 11.

¹² См., например, «Лит. газ.», 1976, 14 февр.

¹³ Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы, с. 49.

¹⁴ Игнатовский В. Българският телевизионен сериел филм. Кн. 1. София, 1975, с. 25.

¹⁵ Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы, с. 209.

К очерку «Фавориты публики»

¹ См.: Туровская М. За что люди платят деньги.— «Клуб и художественная самодеятельность», 1977, № 8, с. 16-19.

² См.: Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 гг., с. 195.

³ Балашов Н. И. Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975, с. 157.

⁴ Лихачев Д. С. Теоретические аспекты историко-литературной монографии.— «Вопр. лит.», 1976, № 4, с. 292—293.

⁵ Интересно сопоставить с высказанными Д. С. Лихачевым положениями о «стиле запечатленной реальности» или «окнах событий» формулировку о «самотипизирующей действительности», данную в статье М. И. Туровской «Анатомия сенсации» (см.: Туровская М. Герои безгероинного времени (заметки о неканонических жанрах). М., 1971, с. 177—237.

⁶ Гуревич А. Мировая культура и современность.— «Иностранная литература», 1976, № 1, с. 213—214.

⁷ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1935, с. 361.

⁸ Михалек Б. Заметки о польском кино. М., 1964, с. 130.

165

⁹ Киноискусство и массовая аудитория. АН СССР, Институт конкретных социальных исследований. Вып. 1, 2, 3. М., 1971.

¹⁰ См.: Кинематограф. М., 1919, с. 46—58.

¹¹ Левшина И. Любите ли вы кино? М., 1978, с. 57.

¹² Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 96—105.

¹³ Лебедев Н. Кино и зритель. Заметки киноведа. М., 1968, с. 65.

¹⁴ Материалы расширенной сессии Совета по проблеме «Кино и зритель», 1968, 13—16 мая. Союз кинематографистов СССР, 1970.

¹⁵ См.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.

¹⁶ Чернышевский Н. Г. Соч., т. 1, с. 263.

К очерку «Искусство и массовый зритель»

¹ Шалапин Ф. И. Страницы из моей жизни.— В кн.: Федор Иванович Шалапин, т. 1, М., 1976, с. 64.

² Там же, с. 54.

³ Там же, с. 77.

⁴ Карамзин А. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1956, с. 179.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957, с. 559.

⁶ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1932, с. 493—494.

⁷ Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main, 1962.

⁸ См.: Материалы расширенной сессии Совета по проблеме «Кино и зритель».

⁹ Adorno T. W. Ebenda.

¹⁰ Adorno T. W. Ebenda.

¹¹ Бахтин М. М. К методологии литературоведения.— В кн.: Контекст 1974. М., 1975, с. 203—204.

¹² Гасалов В. Капитализм и культура.— В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1963, с. 27.

¹³ Там же, с. 28.

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Очерк первый 13 ОРИГИНАЛ И КОПИЯ В ЭПОХУ МАССОВЫХ ТИРАЖЕЙ

13 Самостоятельная жизнь копии
25 Репродукция на службе у оригинала
36 «Ручной тираж»
41 Феномен долгожития театра
50 «Новая подлинность»

Очерк второй 59 ПРИНЦИПЫ И МЕХАНИЗМЫ СЕРИЙНОСТИ

59 У истоков экранной серийности
64 ТВ: документальность и иллюзия. В поисках телеязыка
76 Сила повторности
91 48 вечеров со Штирлицем

Очерк третий 101 ФАВОРИТЫ ПУБЛИКИ

101 Можно ли одолеть «Есению»?
113 В защиту Ихтиандра, юноши-рыбы
116 Социологическая дифференциация зрителей
129 Существует ли «подавляющее большинство»?

Очерк четвертый 133 ИСКУССТВО И МАССОВЫЙ ЗРИТЕЛЬ

138 Попытка «динамической типологии»
152 «Элита» массового зрителя

ПРИМЕЧАНИЯ И ССЫЛКИ

Нея Марковна Зоркая

Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. М.:
Искусство, 1981. 167 с.

Очерки, составляющие данную книгу, посвящены кругу проблем, еще только осваиваемых нашим искусствоведением и эстетикой. Проблемы эти связаны с бытием, судьбой искусства в эпоху научно-технической революции и вызванными ею процессами демократизации художественной культуры, включением в ее орбиту новых массовых видов и форм художественного творчества.

„ 80107-010 „„„ n

ВБК87.8

3 а, -----БЗ-61-17-79

025 01) -81

УНИКАЛЬНОЕ И ТИРАЖИРОВАННОЕ

Редактор Л. П. Орлова. Художник В. В. Кулешов. Художественный редактор Г. И. Саг/кое. Технический редактор Н. И. Новожилова. Корректоры В. П. Акулинина и Т. И. Иванова. Сдано в набор 08.01.80. Подписано к печати 25.11.80. А 05361. Формат издания 84X108/S2. Бумага типографская № 2. Гарнитура журнальная. Высокая печать. Усл. п. л. 8,82. Уч.-изд. л. 9,249. Изд. № 6288. Тирада 7000. Заказ 472. Цена 70 коп. Издательство «Искусство», 103009 МСН еква, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфч прома при Государственном комитете СССР по делам издательств! полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109. ич ИБ 527