

Н.А. Кривицкая-Барабаш
ПОСТМОДЕРНИЗМ:
ИСТОРИЯ ЛЮБВИ И РАЗОЧАРОВАНИЙ
(Литература. Театр. Телевидение. Знаки и символы)

Москва
Серебряные нити
2007

УДК 7.
ББК 85.1
Б24

Моим учителям посвящаю я эту книгу

Художник Джонатан Боровски

ISBN 5-89163-062-1

© Н.А. Кривицкая-Барабаш, 2007

СЛОВО ОТ АВТОРА

Мир погрузился если не во тьму, то все же в сумерки постмодернизма. И, судя по всему, ему там вполне комфортно. Так продолжается не день, не год, и даже не одно десятилетие. Хорошо это или плохо, кто ж знает? Главное, что явление есть и должно быть изучено. Хотелось бы это сделать не в привычных научных границах, а передать собственное впечатление, почувствовать самый аромат постмодерна, его необходимость и вздорность, живучесть и уязвимость. Тот импрессионистический дух, который неизбежно вычленяется при взгляде на конгломерат невнятности смысла, размытости границ и стремления закрепиться в искусстве, самой жизни как нечто непреложное и закономерное. Так оно и поступает: закрепляется.

Оно значительно старше, чем на то указывают первые источники. Вот и современные исследователи говорят о том же. Потому и не казалось кощунственным начать с классики, которая всегда помогала разобраться в сложностях вселенского масштаба и понять, где кончается разумное и начинается едва ли не безумие.

Весь мир — хаос и подчинен постмодернистским идеям и даже не потребности выразить себя, как было в искусстве много-много веков, а забраться в раковину одиночества. Оно стало править бал и им поверяется сегодня истина. Может быть, к сожалению? — как знать?

Люди, прекрасные мои учителя и доброжелатели, сегодня так далеко от меня. Однако память все возвращает к сказанному и сделанному ими, закрепляя все прочнее их достоинства и любовь, как я думаю, ко мне.

Уже нет Евгении Михайловны Барашкиной, первой учительницы литературы, позволявшей думать так, как

хочется; ушла из жизни Лола Агзамовна Ходжаева, научившая меня работе со студентами. Но, к счастью, живы и Ирина Соломоновна Гринберг, лекции по русской литературе которой помнятся по сей день; Мухсин Халилович Кадыров, мудрый спокойный ученый, деликатно руководившей первой моей диссертацией; Вера Николаевна Сундукова, чьи уроки по мастерству актера отозвались во взрослой моей жизни не одним лишь театральным знанием, но чем-то большим; активно работает, привлекая к обучению ум и иронию, интеллект и любовь к подопечному, Татьяна Семеновна Злотникова, общение с которой в течение жизни стало школой мастерства и индивидуальным курсом театроведения. И много других людей, по-разному помогавших мне в творческой жизни: И.П. Козлянинова, А.М. Смелянский, Ю.М. Барбой, А.Г. Образцова, Н.А. Крымова, Н.М. Скегина, А.М. Рыбник, В.В. Егоров, И.Л. Баженова, В.А. Кривицкий. Всем им, названным и тем, которых помню, — моя благодарность и поклон.

16 октября 2007 г.

Наталья Барабаи

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ
ПОСТМОДЕРНИЗМ:
ПЛОТСКОЕ И ДУХОВНОЕ.
ТАК БОЛЕН ЛИ ПОСТМОДЕРН?

Абсолютный дух — высшая ступень духовной жизни, на которой настаивал Гегель, осознает идеальность действительного. Одна из форм абсолютного духа — это искусство. «Искусство — это откровение абсолютного в форме интуиции как чистого проявления, как идеальности, хотя и просвечивающей из всего действительного, но постоянно остающейся идеальностью перед лицом объективности человеческого критического мира»¹. Точная мысль об объективности «человеческого критического мира», предполагает, с одной стороны, наличие его, а с другой — отношение к чему либо.

На сегодняшний день пространство, занятое как объективно, так и весьма спорно и условно, принадлежит постмодернизму и разделяет его только, быть может, собственно критическое отношение человека к этому направлению в искусстве. Резко критическое, как это следует из множества высказываний отечественных ученых (тоже делящих эту планку с теми, кто спокойно и беспристрастно принимает и осознает наличие этого процесса), западных исследователей, в полной мере учитывающих неизбежность и — более того — последовательную поступательность и развитие постмодерна. Спорить с тем, оно правда имеется или это вселенское заблуждение — вещь зряшная и, наверное, справедливее было бы согласиться с тем, что явление есть и проанализировать то, что представляется наи-

более загадочным и даже странным, а потому малоизученным.

Благодаря Дерриде все вроде бы сказано про деконструкции, симулякры, тенденции, нарушения границ и хаос. Но от вещей вполне очевидных хотелось бы перейти к тому, что спрятано достаточно глубоко, проходит каким-то вторым и третьим планом в эстетике постмодерна и в его искусстве; попытаться определить те истоки, которые и не определяют, быть может, в полной мере наличие постмодернизма, но зато указывают на возможность ТАКОГО преобразования в области искусства.

XX век можно разделить на два больших периода, один из которых был занят войнами, периодами между ними и приходом в себя людей после катастроф и потрясений, но более всего преобразование, изменение человека связано со второй половиной XX века, когда человечество проходило несколько этапов послевоенной адаптации. Сначала — безусловная вера в правильность всего того, что делается в государстве: от политики, до цен на чулки, которые с неизменной последовательностью все снижались и снижались аккуратно к праздникам. В магазинах 50-х — полнейшее изобилие. Народ восстанавливается после разрухи, голода и просто потерь. Но проходят 50 — и наступает неизбежное прозрение: а что же дальше? Что, все так хорошо? Никаких кризисов и проблем? Конфликтов? Думающая часть публики начинает размышлять (и не только у себя на кухнях) — что и как и — главное — почему ТАК? А нельзя ли по-другому? И постепенно мотив несогласия, а впоследствии и протеста все сильнее внедряется в общественное сознание. В часть его, конечно, ибо вторая продолжает жить той абсолютной верой в непогрешимость и правильность всего того, что происходит в стране, что рапортует, перевыполняет планы, работает на износ во имя сладкой сказочной мечты: построения коммунизма. Люди верят, что вот тогда-то не только будет все и еще больше, но даже и бесплатно.

¹ Банфи А. Философия искусства. М., 1989. С. 226

И так, на гребне этих разных умонастроений рождается, постепенно обретая плоть и силу, новый нравственный и социальный конфликт, в недрах которого — СТРАХ — тех и других. Именно на волне страха могло родиться то непонятное на первый взгляд, что, с одной стороны, подвергало сомнению все завоевания соцреализма, а с другой — вроде бы и не предлагало ничего взамен. По крайней мере, стройного и вписывающегося в систему. Именно протест, основанный на страхе и продиктованный им (разным, самого непредсказуемого толка), замешанный на неприятии и непонимании системы, мог породить такое явление которое впоследствии (много позже, естественно) назовут постмодерном. Но волна страха сыграла не последнюю роль в его начале и становлении. Страх не высказаться, утратить корни, связи, Родину, наконец. Ну, и по мелочам, конечно: зарплата, долги, ущемление (наконец-то) интересов, начавшаяся разобщенность. Еще пока только в очень приблизительной форме. Пока еще все «за!», собрания, авторитеты, коллективное целое — все это еще долго будет существовать, исподволь начиная разрушать, подтачивать как саму СИСТЕМУ, так и отдельную личность.

В 70-е, а в 80-е — тем более в умы, сознание, в общественные связи начинает проникать вирус неверия, а затем и хаотическое сознание. Протест усиливается, диссидентские настроения, появившиеся в 60-х, укрепляются и обретают стройность.

Так, исподволь, весьма не скоро и совсем не наскоком начинают складываться предпосылки того, что впоследствии исследователи назовут сегодняшним словом — ПОСТМОДЕРНИЗМ. Ну, никак не кажется то, что стоит за ним, само направление, здоровым, оптимистичным и созидательным. Вот это отсутствие созидательного толка, пожалуй, один из основных штрихов, черточек нового направления.

И, как следствие, как вполне закономерное следствие, процессы, происходящие в социуме, начинают экстраполироваться на искусство, творчество, мировоззрение художников.

Они начинают видеть мир, сотворять эту вторую реальность совсем по-новому, как-то странно и непривычно. Ну, не было такого при соцреализме с привычными типическими обстоятельствами и типичным в них героем, приоритетной ролью парии и народностью. Уходят, растворяются все эти атрибуты. И герой, положительный и негибачаемый, то ли из романов «Как закалялась сталь» или «Повести о настоящем человеке» перекрывают кислород настоящему, борющемуся человеку и на сцену (на экран, на холст) вдруг выступает рефлексирующая личность, для которой совсем не самым главным и основным становится создавать идеал ценой собственной жизни. Маресьев, Павка Корчагин, Чапаев (память о котором все еще живет в народе) становятся если не наивными и чуть ли не смешными, но по крайней мере архаичными и уходящими в далекое прошлое.

Дух и нравственность, пока еще не совсем отданные забвению, все же утрачивают свои позиции. Что-то кардинальным образом начинает меняться в системе ценностей и в отношении к ним.

Абсолютный дух, имманентный абсолютному разуму, уже давно-давно не является востребованным, тем основанием, на котором выстраиваются новые идеи и новая философия, то, что Гегель почитал третьим составляющим вместе с религией. Искусство, инструмент для открытия действительности, характерный для художников Возрождения, отбрасывает старый ненужный молот в поисках более совершенного (или бесполезного) инструмента.

Рассеивания, диссипативные системы (Ж. Деррида «Рассеяние»), так привычные для искусства постмодерна, наводят еще вот на какую мысль. Если прежние, в самые разные исторические периоды направления художественной культуры и искусства так или иначе стремились к объединению принципов, установлений, правил (взять тот же классицизм с его приверженностью трем единствам), если сами произведения строились со-

гласно этим установлениям, то современное течение обнаруживает прямо противоположную направленность, связанную с РАЗДЕЛЕНИЕМ. Это разделение проявляет себя в тех же самых принципах (или отсутствии таковых), в игре с правилами, в манипулировании ими и вообще законами, присущими созданию какого-то творческого произведения, акта. Во весь рост демонстрируется мистификация: то героем, то обстоятельствами, то языком, то сплетением сюжетных ходов.

Разделение же плотское и духовное вообще составляет суть и смысл существования данного движения. Что превалирует? Без сомнения — плотское. Или никакое, или хаотическое, или то, что лишено границ, или где они нарочно, преднамеренно стираются. Где не симбиоз правил и установлений играет главенствующую роль, но где главенствует полнейшее игнорирование таковых. Где цель и целеполагание и причинная обусловленность облачены в весьма эфемерную форму, которая имеет стремление таять и становится едва видимой.

Мы намеренно употребляем термин, давно уступивший место «телесному». Более того, доминирование телесного в постмодернистских конструкциях привело к востребованности духа, чувства, т. е. тех терминов, которые являются противоположными по отношению к первому. Понятие плоти было в ходу больше до XVIII столетия и лишь в XIX появилось «секс» как наглядно концентрированное выражение истинного положения вещей. Роль Фуко в развитии современной доктрины «телесности» трудно переоценить. Вслед за ним, уже современными учеными Делезом и Гваттари, была поддержана и развита мысль Фуко о «духовном рабстве» человека в виду воздействия на него «дисциплинарной власти» («История сексуальности» Фуко, 1976).

Если в Средние века лишь проступки сексуального характера являлись предметом исповеди, то впоследствии в связи с подвижками в человеческом сознании сексуальность предстала как «факт исторического становления».

Дискурс телесное (плотское — духовное) как никогда актуализировался в настоящее время, ибо имеются объективные доказательства их проявления в полной мере сегодня. Понятно, что отстает и даже отстывает второе, но потребность в нем очевидна по многим социальным отправлениям. Это и активное внимание и новый интерес к религии; огромное множество вновь создаваемых гуманитарных (учебных и общественных) институтов; это, наконец, признание одиночества человека в условиях технократии и развитой цивилизации. Потребность в этом одиночестве тоже очевидна.

«Жизнь и целесообразность; их на первый взгляд очевидная соотнесенность — которая, однако, почти не поддается познанию — выявляет себя лишь тогда, когда та цель, с оглядкой на которую действуют все частные целеполагания жизни, ищется отнюдь не в собственной области этой жизни, а на более возвышенном уровне, все целесообразные проявления жизни, равно как и сама их целесообразность, целесообразны в конечном счете в направлении не жизни, а выражения ее сущности, представления ее значения»¹.

Скажешь ли лучше и точнее относительно и самой жизни и целесообразности?!

Но вот какое дело: в постмодерне, где все никак не просматривается и не просматривается эта самая целесообразность и вообще ПРАВИЛА, вдруг приходит постепенное осознание того, что они все же есть, и — более того — есть и цель. Она множественна, но прежде всего она в том, чтобы научиться ИГРАТЬ правилами, не замечать их. Быть до такой степени искренними и откровенными, когда плоть уже не выступает в качестве чего-то грешного и постыдного, а вполне соответствующего самой природе красивого и светлого. Когда цель — это пройти этот путь, пусть длинную не в пару веков, а всего лишь в очень ограниченный и конкретный период времени и понять, или хотя бы приблизить-

¹ Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен. СПб., 2002. С. 45.

ся к тому, что есть вещи в искусстве, которые следует принять априори, без всяких доказательств. И тогда вступает в свои права постмодерн и дышит и живет по правилам, сотворенным им самим и не такой уж он страшный и разрушающий, и есть в нем, правда, есть и стремление к дискурсу, и, стало быть, приветствуется разночтение, просто уважение к полярным точкам зрения, к отрицанию как таковому.

Ведь что раньше? Ничего нельзя было отрицать! Только «за» и только в позитивном ключе. Когда-нибудь мы читали что-то дурное про Средневековую литературу или впервые обращенный глубокий взгляд на личность как таковую в Возрождение? Ругали Буало, были несогласны с Шиллером или Винкельманом? Бедные романтики духа! Даже к ним (уж конечно же) была применена СИСТЕМА!

Собственно системный подход — вещь замечательная, кто же спорит? Но строить «биографию» направления, руководствуясь одними только догмами и правилами, которые с течением времени все равно превращаются в стереотипы, вещь зряшная и опасная. И в этом смысле постмодернизм освобождает и сторонников, и оппонентов от необходимости сходить на жестком помосте с рапирами и иным оружием. Каждый в нем видит то, что считает примечательным и выражающим время.

Если бы только постмодернизм можно было охарактеризовать одной деконструкцией, наличием дискурса, перформансами, симулякрами, посягательством на границы и отсутствием доказательств (не за неимением таковых, а просто по сути самого направления), их излишностью, то все было бы куда как легко и просто. В самом деле, разве в каком-нибудь другом направлении искусства не присутствует потребность быть выставленным, обнародованным, словом, тем, что делается напоказ, как в постмодерне? Разве не присущи были великим эпохам и потому великим свидетельствам их — произведениям искусства — стремление

обойтись без всяких вообще доказательств, а только представив миру сделанное. Даже не требуя, не ожидая оценки? Не разрушали ли при этом великие творения все то, что было до них, не уничтожали КАНОН, тем самым касаясь пресловутой деконструкции? И разве в подражании впоследствии не угадывались истинные шедевры мирового искусства, которые начинались порой (как у Лермонтова, например) с простого подражания и следования чему-то и кому-то?

Так оно и было, но это вовсе не доказывает, что постмодерн был всегда и во всякие времена. Отнюдь.

Созидательная ИДЕЯ МИРА, присущая всем другим (почти всем направлениям искусства) как раз и выпадает из перечня того, чем славен (или бесславен) постмодерн. Дробность и разделение — они-то и ведут к хаосу и сумятице. К тому, что человек в конечном итоге сам перестает понимать, где начинается физиология и бездуховность, а где все же просматриваются отдельные зерна объединяющего начала.

Словом, раздробленность мира и ее предвосхищение и запечатление в художественной форме (только что опережает, где старт, на который становится художник и его понимание мира?) отзываются в постмодернистских формах и инсталляциях. Новым становится взгляд художника на природу вещей, способ их запечатления, закрепление этого миропонимания в изолированных художественных формах. Они могут нравиться или нет, их можно отвергать (что зачастую и делается, особенно в критической литературе), но не замечать того, что явление существует и масштабы его все более увеличиваются, — невозможно.

Универсальность и повсеместность события, именуемого постмодернизмом, очевидна и с ней не поспоришь. Другое дело, как быть с духом, с душой?!

«Как быть, душа, что делать, где спасенье?
Придет ли мир иль вечно быть войне?»

Этим словам Петрарки много сотен лет, а мир все тот же: требует ответа на неразрешимые по сути воп-

росы и остается в своей гордой отрешенности и экзистенции. Трансцендентность мира и человеческая сакральность — великаны они или ничтожные песчинки в мире страстей и духов, разора и наваждения хаоса?

В живую прелесть плотского начала
Вторгается волна печали и тревог.
Ну, почему ты обо всем не прокричала,
И я не понял, где мой дом, а где порог?

Разделены не духом, а судьбою,
Строптивой пленницей несметных грез.
Пленен и счастлив встречу с тобою,
Я, как всегда, на крест тебя вознес.

Искусство не судьба, а лишь ее замена,
И постмодерн — всего лишь симулякр
Того прелестного нетленного примера,
Что движет миром и колышется как стяг.

В древнегреческой традиции, еще со времен определения Фомы Аквинского, « любовь и ненависть — два проявления желанья, влечения, стремления к чему-то»¹. Эта мысль Ортеги-и-Гассета кажется ему ошибочной, ибо, как уточняет философ, « мы видим здесь смешение влечения и желанья с чувствами и эмоциями, которым грешила вся старая психология вплоть до ХУШ столетия»². Однако мыслитель продолжает, что « наш душевный мир особенно щедр на любовные порывы; не будет преувеличением даже счесть их СИМВОЛОМ (выделено мной —Н.Б.) щедрости как таковой.»(с.27).

Соображение представляется особенно ценным хотя бы потому, что часть работы посвящена именно символам: времени, культуры, искусства. Символам-персонам, кумирам. Их сменяемости и превращениям вопреки времени и благодаря ему: что ж, таковы особенности постмодерна и таковы его проявления.

¹ Ортега-и-Гассет. Этюды о любви. СПб., 2003. С. 26.

² Ортега-и-Гассет. Указ. соч. С. 27.

Может показаться странным, почему книга вообще начинается не с истории возникновения этого художественного направления, а ... с Чехова, глава о котором так и называется « Первый после Гоголя». Но автор видит в таком смещении времен определенный, весьма показательный смысл. Едва ли не синкретического толка. И только потом — Гоголь. Есть главы о театре, о телевидении, о природе символа, но есть и нечто совсем выпадающее из привычного представления о написании монографии, где в той или иной плоскости рассматривается вопрос, проблема, волнующая автора.

Так вот, между главами происходят своеобразные вкрапления, где в форме пьесы происходят столкновения разных точек зрения докторов, современных врачей-терапевтов о самых неожиданных вещах, а не только о болезнях. И их размышления, несогласия, споры проясняют общую стратегию книги, главы. Это отнюдь не научные рассуждения, а высказывания интеллигентных людей, так или иначе причастных к тому, что совершается вокруг них, с ними, с их близкими. Выявляются точки зрения. Они — разные и в этом тоже присутствует определенная символика.

Почему врачи? Да хотя бы из тех соображений, что все повествование словно окрашено, пронизано тайной чьей-то или всеобщей хвори, и более всего — болеющего — болезни души, где важны анамнез, течение болезни, ее симптомы, объективные проявления и — как правило — реакция на все это докторов. Отсюда и прописи, и выводы, и диагнозы и — вместо эпилога — эпикриз.

Кроме здоровья и болезни или жизни и смерти нет ничего. Все остальное — почти по Хейзинге: ИГРЫ, ИГРА... Вот и решено было здоровье и болезнь выдвинуть в качестве своеобразного мерила, критерия оценки как общества, писателей, художников, так и их произведений.

Получается, что принцип РАЗДЕЛЕНИЯ, который нами вводится и который имеет в основании ВОЗ-

МОЖНОСТЬ чего либо, настолько неоднозначен, что сразу возникает масса вопросов: разделение чего с чем, основание, построенное на чем? Возможность чего? На все эти вопросы даются ответы; более того, сама амбивалентная природа такого метода, подхода позволяет точнее и нетривиальнее определять, что делать с тем или иным произведением в эпоху постмодерна, по какому ранжиру его помещать; и чем обусловлен сам нетривиальный взгляд на вещи? Только тем, кто судит или все же есть объективные посылки, отсылающие к эпохе, времени, направлению?

Амбивалентность сама предполагает противоречивый, замешанный на противостоянии подход; в него вмещается и высокое, и низкое, плотское и духовное.

Даже то, что в книге сознательно нарушена хронология и Чехов выступает не вслед за Гоголем, а самым первым, говорит о намеренном смещении, где природа противоречий очевидна. Конечно, удобнее и бесспорнее поместить Антона Павловича Чехова во второй главе, прежде рассказав о Николае Васильевиче Гоголе. Но в том-то и дело, что необходимо было подчеркнуть, как черты и свойства поэтики Чехова кажутся совершенно первозданными и ДО него ничего не было. И потом окажется, что было и было у многих, у Гоголя — наиболее выражено, и тогда поймется логика автора, прибегнувшего к такому видению и изложению событий.

Может возникнуть вопрос, как в постмодерн попало телевидение, хотя и Моль и другие авторы все же упоминают его причастность к постмодерну. Однако все же безусловного соотнесения ТВ с нынешними процессами в социокультурном пространстве не обнаруживается. А между тем, что, как не телевидение являет собой тот самый перевертыш, ту воплощенную амбивалентность, когда природа двойного парадокса или двойственного противоречия налицо? Но вот же: сидит где-то в студии человек, рядом, невидимые нами, снимающие его операторы, и этот человек разговаривает с теми, кого он не видит и не слышит и только его

представление может диктовать ему, что за аудитория перед ним. Чаще всего — в зависимости от темы, направленности, проблемы передачи. Но сам принцип невидящих друг друга людей — разве не является симптоматичным для эстетики постмодерна, для ТВ, в частности и — более того — не представляет разве собой тот самый удивительный перевертыш и парадокс одновременно?!

Отрицая предшествующие КУЛЬТУРЫ, вырабатывая свой КОД, постмодернизм далеко оторвался от скептицизма поругивающих его авторов. Поиск — всегда благое состояние. Возможно, оно и является тем основным мериллом, по которому стоит оценивать реальность. Постмодернизм же — часть ее?

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЧЕХОВ: ПЕРВЫЙ ПОСЛЕ ГОГОЛЯ

Почему театры всегда проигрывают, берясь за чеховские произведения? Что за ошибки, повторяемые из года в год, театр за театром? Их много, но одна из главных — неумение проникнуть в хитросплетения несказанного, в то, что вовсе не обозначено текстом, о чем молчат герои. А молчат они о многом. Ну, например, о том, что не только все плохо и ничего не ладится в жизни — известный и достаточно обыгранный мотив всего сказанного о писателе, — а о радости и любви. Как много в чеховских пьесах любви! Зарождающейся — более всего. А уж той, которая была, могла бы быть — тем более!

В критическом запале мы так уже свыклись с мыслью, что герои его произведений страдают и томятся, ждут чего-то невозможного, почти невозвратимого, что забыли, как любят на самом деле теперь, не в прошлом и не в будущем. Любит Треплев, влюбляется Нина, Маша из «Сестер», даже Раневская — тоже любит. Но вот незадача: чаще и полнее, обстоятельнее всего описывается несостоятельность любовей всех перечисленных персонажей. Так и застопорилась исследовательская мысль на том, что все плохо и будет хуже еще. Да-да, забыли, что вот сейчас, сию минуту любят и желают любить его герои. Или мечтать: о любви, о творчестве.

Истинная жизнь героев Чехова — не в настоящем. Они с ним в разладе. Утешает прошлое. Есть некоторая надежда на будущее, которая и согревает, и тешит. Но между всеми многочисленными восклицаниями героев нет-нет, да просветит нечто совсем иное: что и будущее может быть так же глухо и безнадежно.

М а ш а («Три сестры»): «О моя милая... Как-то мы проживем нашу жизнь, что у нас будет...»

Многоточия эти — чеховские. Даже не знак вопроса, а именно многоточие ставит писатель.

М а ш а («Чайка»): «Когда нечего больше сказать, то говорят: молодость, молодость... (Нюхает табак)».

А р к а д и н а («Чайка»): «...и у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не дамаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать».

Д о р н («Чайка»): «Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытывать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту».

Действительно, разве не любит та же Аркадина теперь, самозабвенно и до боли? Разве не готова даже на жертвы во имя любви? Именно любовь диктует ей линию поведения: она готова порвать с сыном, простить измену, пока еще только робкую, только намечающуюся все из-за той же любви.

Любящие герои Чехова проходят испытания а) прошлым, б) неустанными раздумьями о будущем и в) препятствиями настоящего, не позволяющими соединиться и быть счастливыми тоже по-настоящему. Но вот ведь корень вопроса. Для Чехова быть счастливым — весьма многотрудная задача. Пишет же он, что видеть жену каждый день — утомительно и ему самому невозможно. Для полноты счастья она должна появляться редко, как луна на небосклоне. (А мы, так долго хрестоматийно изучавшие писателя, все негодовали на Книппер, не жалеющую мужа, так изредка наезжающую в Ялту, так порицали бедную!) Но Чехову именно такой поворот жизни и судьбы и был необходим для его понимания счастья, весьма спокойного и даже необременительного. А начни она мелькать с утра до вечера туда-сюда, да еще на наряды просить, да писательскому труду становиться помехой, — все, кранты сочинителю пьес.

И Чехов творит в одиночестве.

Мы рассуждаем о неповторимом аромате его пьес и

рассказов, о том, что действительно содержится лишь между строк, и, скорее всего, режиссеры размышляют именно об этом или в том числе об этом. Но что же на деле?

Показывает Малый театр «Чайку» с Ириной Муравьевой в роли Аркадиной. И в первые секунды то ли от ее туалета, то ли от специфической речи в чеховском контексте слова, но вдруг послышались интонации Островского. Повторяю, это были всего лишь мгновения и тут же осознался текст и сама пьеса, но сделанное и на протяжении всего спектакля развиваемое актрисой, так и тянули в другую сторону, прямо к Островскому. Мне возразят: а что, есть эталон, как говорить по Чехову? И вот она, трудность: нет эталона, есть просто закрепившиеся штампы и способы интерпретации чеховского слова. Но как отстраниться от них, как заново чисто и целомудренно прочесть чеховскую партию?

Наверное, рецепт очень прост: читать писателя, вникать в его интонации и в его слово.

Несомненно, трудная штука — театр. А как же быть с индивидуальностью, как — с видением режиссера, прочтением пьесы? Соглашаться или нет с Камой Гинкасом, сделавшим из семи страниц чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда» прелестное полноценное сценическое произведение? Как? Это что, отдельно и по другим правилам сотворяемая реальность? Или, быть может, Чехов — лишь мотив, побудитель, некая художественная ассоциация, позволяющая развивать этот мотив и продвигаться в постижении автора? Вряд ли сам режиссер сможет с точностью определить свои намерения и будет прав. Потому что у него совсем другая профессия. И ему нужен знак, потребность в истолковании и анализе словесного, молчащего материала. И играют актеры у Гинкаса сначала надежду, взросление и отказ от надежд, а затем уж и саму смерть.

Кстати, отчего это Чехова так занимают смерти? Сам много болел, даже и перед последней поездкой в Баденвейлер (Германия) говорил, что едет «подыхать».

И умер не совсем, как человек обычный, а по-театральному, с шампанским. С доктором, говорящим по-немецки. От того-то и сам последнюю фразу сказал не по-русски, а очень просто и коротко охарактеризовав то, что случится, произойдет вот сейчас. Так же просто, как и когда-то, прочтя Достоевского, он скажет, что «длинно и не очень скромно». Вот ведь оценка! Никаких пространственных высказываний, анализа, а четкость, глубина и снова простота.

А мы все не верили, что Чехов прост. Не прост, конечно, если говорить о полифонии связей, пересечений в его пьесах. О скрытом трагизме в рассказах, о насмешливости и иронии, переполняющих пространство его произведений. Нет, эдакой простетскости и безусловной ясности там нет, конечно. Чехов — интеллигент. Отсюда все завоевания и все сложности. Он мыслит глубокими, многомерными, сложно развивающимися образами. Они никогда не даются в статике. А только в трудно разворачивающемся поединке с собой, с жизнью, с собственной любовью.

Вот очень часто цитируемый мотив чеховских произведений: все основано на мечте. Более того, на противостоянии мечты и действительности. Время, оценки критики, многолетняя история театральных постановок позволяют сказать несколько другое. Не разрыв, и даже не мечты, а вполне реально протекающий жизненный процесс, творящийся сейчас, сиюминутно, на наших глазах. Вместе с автором.

Восклицания героев никак не следует заносить по ведомству «грез», «мечтаный», неосуществленных желаний. Разве не сами люди, герои произведений являются носителями мыслей, не позволяющими им в конкретный данный момент поступать так или иначе? Разве только память прошлого держит и тормозит совершить действие? Неужели только привязка к обстоятельствам, традиция *поступать так* создают условия предпочтения? И вообще, если вспомнить отношение самого писателя к проблеме счастья, к пониманию им его, то брак вовсе не является последней точкой в об-

ретении этого счастья? Не сказки же, в конце концов, писал Чехов. Нет и не может быть хеппи энда в его произведениях. Он был хорошо образованным человеком и сознавал, что на ноте согласия, примирения всех и каждого не рождается новое условие для осмысления жизни в привычном ракурсе трагедии и драмы. Верно, нет у писателя трагедий, есть — наоборот — комедии. Так ли уж они далеки друг от друга? И если комедия разрешается естественным смеховым началом, то трагедия обнаруживает несогласие и невозможность примирения всех и каждого. По воле ли судьбы, по социальной ли неготовности, по антагонизму каждого и всех ко всем. Антагонизма нет, это верно, а есть явно выписанное, иногда подразумеваемое отчаянное непонимание и нежелание понять мир, себя, ближнего. Хотят, но не могут. Отсюда крайности: то к комическому разрешению ситуации, то к крайней другой точке.

В Малом театре «Чайка» заканчивается треплевским выстрелом, все как у автора. А в постановке играющие в лото дамы, на секунду едва не лишившиеся было чувств от раздавшегося выстрела или хлопка (и впрямь страшно, да уже и был прецедент), вмиг отходят от дурных предположений, и даже не удосуживаются подняться при возвращении Дорна со своим объяснением, весьма натянутым, кстати. Затем продолжают играть. При этом, заметьте, даже похохатывают, посмеиваются. Все не так уж плохо в жизни, — видимо, этот душевный мотив сопровождает их внутреннюю неготовность принять страшное. Что ж, заслонимся смехом, так проще, безопаснее как-то.

Театр отчаянно пытается не забыть о жанре и включает смех, отсутствие должного внимания к происходящему, и даже полуобморочное состояние героини, впрочем, легко справляющейся с ним, составляют ремарки к этому жанру. Однако ни истинной комедии, ни драмы, ни просто четко организованного жанрового обрамления нет в этой постановке. Островский пролезает (простите великодушно) из всех закоулков, кулис, из самого сценического пространства, из манеры

поведения актеров, их способа проговаривания фраз, из оценок, сценического внимания. Не может Малый отказаться от всего того, чем дышал столько десятилетий. Сложился неизбывный, никуда не исчезающий праздник Островского и та тонкая грань, по которой ступают чеховские герои, так и не была освоена. По ней не прошли. Она сама пол себе.

Помните рассказ Чехова «Цветы запоздалые», когда влюбленная героиня приходит на прием к доктору, и из всех закоулков ее платья, карманов и прочего начинают сыпаться, выпадать записочки, так или иначе имеющие отношение к предмету любви. Но это у Чехова. Здесь же тот же автор, но актеры играют не его, играют Островского. И никакая экзальтация Треплева, по делу и без оно, громко кричащего на мать и просто на жизнь, никак не приближает действие к причудливой чеховской головоломке.

Вообще-то эти качели, то от веселой взбалмошности и экзальтации к угрюмости и ненависти к себе самому, то наивная вера в возможность ВСЕГО: самой жизни, с ее успехами и праздником до совершеннейшей отрешенности и вместе с ней чувством вины — такие перепады очень близки поэтике чеховского письма. Его герои и впрямь то одержимы неосуществимой мечтой, то впадают в транс и долго не могут от него освободиться, но за всем этим стоит почти всегда одно и то же. Либо их любят не так, как им хотелось бы, и тогда прочь диагнозы, они вовсе не больны в обычном смысле, а если и помирают, то скорее от страха, как пишет сам же Чехов в своей записной книжке: «Умер оттого, что боялся холеры». «Удвоенная бессмыслица»¹, это как раз по Чехову.

Умное, тонкое исследование Т. Злотниковой², так иронично и точно запечатлевающей все превратности и перипетии судьбы самого автора наряду с его героя-

¹ Злотникова Т.С. Часть мира... Театр. М.—Ярославль, 2005.

² Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 31.

ми, так выверенно и определенно отыскивающей связь между событиями жизни писателя и его образами, все же остается на вполне узнаваемой точке опоры: она и о тоске говорит, и о скуке, и ненависти к столице. А, стало быть, о провинциальности, которая не давала Чехову свободно и отстраненно ощущать себя в пространстве литературы. Упоминает идеал автора, умеющего играть не умом, а сердцем, «нервами и поджилками», который должен бы играть таким образом. Все так, не поспоришь. Однако нет в этом перечне другого, не вполне узаконенного взгляда на драматургию Чехова как на череду любовных историй. Мы, повторяю, так привыкли к неизбежному в его творчестве: томятся, маятся, скучают, живут в иных, не сегодняшних измерениях, а потому несчастливы.

Почему такой простой и даже лежащий на поверхности мотив обойден авторами? Почему то, что составляет цель и смысл жизни героев, обходится стороной? Конечно, не та это любовь, когда страсть в клочья, когда преодолеваются любые препятствия и испытания и герои (как в сказке) оказываются вместе. Но нет у Чехова Змея— Горыныча, да и не Шиллер он. Он просто другой и пишет по-иному. Но то, что герои его любят, — это ясно. И тогда мотив тоски и скуки становится предельно просто интерпретировать. Не скука и томление ради них самих, а любовь, их порождающая.

Знаменитый, неоднократно обыгранный мотив верности и ожидания нашими критиками опускается и — более того — считается вовсе и не применимым к Чехову. Позвольте, а что, Треплев разве не хранит верность? Да еще какую, будучи в полном неведении о своей Нине, ничего не зная о ней, а лишь самое грустное, что только и возможно: она предпочла другого? И вместе с этим доводом рушатся самые искренние предположения критики о невозможности героями любить вообще. Нет, мол, они не любят, а лишь желают этой любви.

А что, в брэнной нашей жизни не случается сплошь и рядом такого, когда даже самая глубокая любовь испытывает разочарования, неверие, желает расставания

и небытия? И если Чехов писал в первую очередь о ЛЮДЯХ, то смог, полагаю, заметить все перипетии и сложности человеческих отношений, которые строятся не как военные: стройно, слаженно и вовремя, как полк в «Трех сестрах», а им свойственны рефлексии, отходы от приливов чувств, полный (на время) отказ от них ит.д. ит.д. Словом, как у людей, а не как в сказке. Поэтому и грустно, что хочется сразу, теперь соединить героев, и чтобы Маша, одна из этих сестер не отказывала Вершинину, а приняла сразу его чувство, поверила и была бы по гроб счастлива. Не может, умна. Вот ведь нелепый довод, скажете вы, имея в виду чеховскую женщину. А разве не так? Разве не умны все они: Аркадина, Раневская, Нина, все три сестры, клоунесса Шарлотта, Варя, Елена Андреевна, Сарра? Почему мы никогда не желали видеть ум в этих женщинах? А он такой явный, такой полноценный, необычный, так странно порой себя проявляющий, что думается, естественно, не об уме, а о чем угодно. Да о том, что легче и привычнее всего представить.

А странно он проявляет себя и в том, как ведут себя женщины-матери. Для них для всех их собственный ребенок, его здоровье, будущее, профессия, место обитая, наконец, сама судьба — не является решающими и определяющими. Дети сами по себе, они — сами. Если и склоняется мать над раненой головой сына («Чайка»), то уже через минуту бранится, не отказывая себе в удовольствии обижаться и упрекать.

Нет, не они, не дети, главное для чеховских героинь. Может быть, привязка к прошлому, потребность окунуться в него (и чаще все же, чтоб пожалеть вновь себя), но настоящее очень уж утомительно. Разве это возможность перемен в будущем? В это еще можно поверить вместе с ними. Но сбудутся ли, состоятся ли эти перемены — вот в чем вопрос.

Аркадина о сыне. «Эти постоянные вылазки против меня и шпильки... Капризный, самолюбивый мальчик... мне только досадно, что молодой человек так скучно проводит время».

Известная вещь, когда говорят, что актер в театре не должен быть чересчур умным. Чересчур, вот в чем вопрос. Может быть, может быть. Но они, женщины, героини Чехова, как раз и не чересчур. Они просто умны, благородны и — любят. И вспомните, приносят себя в жертву. Разве не именно это случилось с Ниной Заречной, когда бедная и брошенная и еще до того осознающая свою возможную участь, идет за писателем до конца? В тот момент знаменитый писатель не играет решающей роли. Она впервые встречает МУЖЧИНУ, вот что главное для нее. И по возвращении на свою малую родину, и встречая Треплева, она опять видит перед собой кого угодно, но только не зрелого человека, не мужчину. И это опустошает и лишает последних надежд. Эгоистический посыл: а вдруг что-то и сложится из этой встречи, может он созрел до сильного человека, ЛИЧНОСТИ? — разрушается на первых же репликах, на первых тактах их разговора. А далее Нина говорит уже больше сама с собой, не с ним. Она просто исповедуется почти как родственнику, но от которого вскорости, как от случайного попутчика в поезде, уйдешь раз и навсегда.

Это ее последняя попытка понять себя, прошлое, прикоснуться к когда-то дорогим местам. Но не возвращение к Треплеву, как считают многие театры. Это возвращение к истокам, к завязи ее первой взрослой любви. И здесь также она проявляет чудеса верности и нерациональной погибельной нежности. К Треплеву она могла бы приехать и днем, и утром. Велика сложность! Но здесь все ее просьбы говорить тише, не обнаружить себя свидетельствуют только об одном: в этом месте она снова и снова пытается отыскать те приметы старого, те узелочки, с которых все и начиналось сплетаться в судьбу. Пусть горькую, с потерями, но все же любовь.

Шаг этот действительно не выверенный, спонтанный, говорящий лишь об одном: ее попытке разглядеть в привычном, старом то далекое, что исчезло. Но вопрос «безвозвратно ли»? Нина задает себе снова и

снова. Она не произносит его, но он слышится, он подразумевается, он, наконец, прямо явствует из самого приезда женщины. Вряд ли для себя она отыскивает то, что еще может связать и — главное — оправдать ее избранника, но вот понять, что же побудило броситься, не рассуждая, этот приезд действительно помог.

По крайней мере думать и надеяться на это очень хочется. И обстоятельства встречи с Треплевым дают на это некоторые основания.

Так какая же в этом скука или томление? Елец, смерть ребенка, расставание, а попросту неглубина и несерьезность чувства писателя Тригорина протрезвили Нину, закалили ее. Но, как говорится, опыт прибавляет только горечь, но мало чему учит. Разве что осторожности? Вряд ли. Меняется взгляд на мир, становятся более сдержанными реакции, проявления, а собственно опыт еще никого не вооружал. Например, Шопенгауэр считает, что в опыте важны две вещи. Опыт, скажем, потери кошелька самый действенный: человек становится внимательнее и осторожнее. Второе — то, что было сказано выше: ничему не учит.

Разумно ли ставить вопрос, кто у Чехова любит больше, мужчины или женщины? Всегда по-разному. Слава богу, что не додумались еще до статистики и не вывели непреложное: мужчины долше и беззаветнее, женщины — напротив — ветренницы и изменницы. В «Дяде Ване», пожалуй, истомившаяся Елена Андреевна решается на измену. А все от чего? Чтобы досадить не замечающему ее мужу, которого-то она и любит, между прочим. Его, не кого-нибудь другого. Чем только она не пытается привлечь его внимание! И наряды страсть как хороши, и речи — заслушаешься, и внимания — через край! Не видит, не слышит, не замечает. То болен, то занят, то озабочен. И измена становится вполне взвешенной уловкой, дабы обратить на себя внимание. Еще и докладывается супругу. И тут полный обвал: мимо. Не то, что измена, завоешь от такого отношения.

В МХТ О. Табаков и М. Зудина ведут свои партии

в спектакле «Дядя Ваня», так почти никогда и нигде не пересекаясь. Нет, не по тексту, а внутренне, душевно, так сказать. Нигде. Он — сам по себе, она, вся такая привлекательная в очень длинном платье, двигающаяся по сцене в каком-то тоже странном, условном ритме, замедленном и скучноватом, все ждет и ждет мужниного внимания и интереса к ней. Но на чем, интерес этот, может быть основан? Что в ней, кроме красоты? А разве этого мало? Но красавица-жена так и остается в полном одиночестве, даже совершив грех, даже пригрозив этим мужу, даже дав знак о возможной перемене в их отношениях, так и не преуспела в этом. Нет, только пояснила. Какакие-то хлопоты, больше ничего.

Любит ли Елена Андреевна мужа? Все-таки, как ни печально это признать, да, любит. А того, совратителя? Какой разговор?!

Вдумайтесь, любит не бунтуя, не уходя по правде и насовсем, а как-то по-щенячьи, тихо и несвободно. А мужчине, может, надо наотмашь, со страстью и шекспировской ревностью!

Чехов снимает табу. С жанра, делая его то приближенным к трагедии, называя при этом комедией, то к гротеску, где перепутаны все связи: любовные, просто человеческие, даже родственные, когда родственники не ведут себя по-родственному, а либо обозначают свою кровную привязанность, провозглашая это высокопарно и не к месту (те же, к примеру, «Три сестры» с явившейся Наташей в дом родственников), Гаев с Раневской («Вишневый сад»), когда только скольжение, только упоминание братского родства и скрепляет отношения, все же остальное, истинное, доверительное и на самом деле родственное, отброшено, попрано, забыто. Нет денег, нет внимания, причем, обоюдного. Разве Гаев по-настоящему озабочен судьбой и жизнью сестры? Или только в прелестных эпитетах заключена его любовь?

Видите, снова любовь. Ее правда, много в произведениях. Но если дело не касается каких-либо обяза-

тельств, долгов, усилий в связи со всем перечисленным. Нет, уж лучше беззаботно жить и не вникать в «вишневые» тяжбы, не знать, что там и как на самом деле с сыном и действительно есть ли у него дар сочинителя. Это мало кого волнует в целой пьесе. Почти и никого совсем.

Табу снимается с привычных театральных штампов, с манеры письма для сцены, где провозглашенному как основе основ действию противостоит шарм ничегонеделания, меланхолического вникания в жизнь. И что интересно — проходит все это на фоне неугасающей у всех героев потребности любить. Счастливы из них те, кто и впрямь любит. Только мы привыкли отказывать им в этом праве на любовь.

«Последние двести лет мы очень много говорили о любовных историях и очень мало — о любви... Наш душевный мир особенно щедр на любовные порывы: не будет преувеличением счесть их символом щедрости как таковой... К любви восходит многое из того, что присуще человеку: желания, мысли, волевые акты, поступки — все это, порождаемое любовью, как урожай семенами, самой любовью не является, однако подтверждает ее существование. Бесспорно, что так или иначе нас влечет то, что мы любим, однако столь же очевидно, что нас влечет и то, чего мы не любим, что не затрагивает наших чувств»¹.

Устойчивым рефреном стал этот отказ героям в их стремлении и желании любить. Причем, не только умозрительном, но истинном, настоящем.

Надо снова и снова отдать должное деликатности Чехова. Кристева, к примеру (Kristeva: 1977. С. 409) постулирует наличие не просто привилегированной роли женщины (как исследовательница Люс Иригарай и Сара Кофман) в литературе, искусстве, а, стало быть, и в сознании человека, но усугубляет это утверждение, говоря о «матери наслаждения». Действительно, что Аркадина, что Раневская больше всего любят себя, за-

¹ Ортега-и-Гассет. Этюды о любви. СПб., 2003. С. 26-27.

тем немного кого-то, но прежде всего самый привкус этого наслаждения любить и жалеть себя. Но — не детей. У сестер Прозоровых их просто нет; у Нины Заречной — ребенок в ее жизни вообще был далеко не главным. А ее томление по любви, попытка утвердиться как личность в профессии (одна из первых, прямо скажем, в литературе начала XX века).

Женщины у Чехова действительно любят больше. Мужчины — те все больше отмахиваются, устают от их любви.

Сара Кофман в «Загадке женщины: Женщина в текстах Фрейда» (Kofman: 1980), а также Люс Иригарай в работах «Хирургическое зеркало, о другой женщине» и «Этот пол, который не один» (Irigaray: 1974, Irigaray: 1977) приходят параллельно к заключению о противоречивости теории Фрейда, рассматривавшего женщину как неполноценного мужчины.

Так вот, у Чехова именно женщины, словно опровергая не читанного ими Фрейда, настаивают на истинности и основной своей роли в жизни общества. А, значит, и мужчины.

Нет в пьесах Чехова, да и не только в пьесах состоявшегося мужчины. Мужчины — личности. Все они больше хотят, чем могут, так и не достигая задуманного. Врачи, писатели, бывшие служащие, военные... И в этом плане Чехов тоже снимает табу с привычного: с ведущей роли мужчины в произведении, где главной героиней становится женщина.

Табу снимается не только с приоритетов главных героев, с жанровых привычных установлений: там и вправду все перепутано. Снимается с привычного развития действия. Сколько угодно раз можно повторять, что действия и нет никакого и отсылать схожий упрек и Тургеневу, но театры в первую очередь не могут согласиться с подобным утверждением и вопреки всем наветам об отсутствии подлинного действия все ставят и ставят Чехова, находя каждый раз все новые его повороты и превращения. Уж кто кто, а именно театр видит ту удивительно натянутую пружину, которая и совершает чудеса, соскакивая с петель заскорузлости.

Снимать-то снимает, а что взамен? И что за жанр, так неожиданно возникающий и впоследствии все сметающий на пути театрального воплощения? Предтеча абсурда, смешение границ, парадокс на театре? Возможно, и то, и другое, и третье.

Прозорливо называя «преддверием театра абсурда» наступивший на театре чеховский век, Т.Злотникова заостряет внимание на чередующихся и многих и многих образах к произведениям писателя самыми разными режиссерами и разными театрами. Добавим, что сам слом, граница века — время весьма непростое во всех отношениях.

Мистические мотивы в обыденной, частной жизни, попытки сблизить жизнь реальную и вымышленную, стремление заглянуть за скобки, границы времени — одна из черт этого периода. Несметное число гадалок и мистификаторов, предсказателей и колдунов родилось тоже не вдруг, а явилось своеобразным ответом на все ту же неизбывную потребность российского человека в сказке, а еще лучше — в хорошей, с хорошим финалом. Люди ждут, ждут и надеются на новый поворот жизни, судьбы, на припозднившееся счастье, но мотив ожидания — он неистребим, он явно выражен и наиболее наглядно проявляет себя именно на сломе веков. Разве не так же ведет себя большинство в преддверии Нового года? То же ожидание, хлопоты и — надежда на лучшее.

Дает ли Чехов, не являясь ни колдуном, ни предсказателем, такую надежду? Прорывается ли его интуитивное предвидение сквозь строй мало значащих, мало чего дающих душе и сердцу произведений? Способно ли его СЛОВО заморозить читателя настолько, что он воскликнет: «Наконец-то»! Наверное, да. Ибо как иначе объяснить тот неугасающий всплеск интереса, потребность театров все отвечать и отвечать, что делать, как быть. А по большей части лишь ставить свои вопросы вслед за автором?

И театр ставит. Каждый, находя то единственно возможное, что тревожит, занимает, толкуется как глав-

ное в чеховском произведении. Проблема прихода нового русского человека — без кавычек — именно нового, без иронического шлейфа. И тогда возникает эфросовская версия. Но режиссер не ограничивается столь актуальной в нынешнее время трактовкой, она возникает много позже и совсем у других театров. Нет, скорее, он стремится постичь иную, более тонкую грань, отделяющую быт старой России, с ее законами и укладом, с наступающим. Он исследует, как в этой взаимосвязи и противоречии строятся связи, какие в ходу интонации, что более всего волнует человека в период, о котором пишет Чехов. И какие в тот, в который ставится пьеса.

Тема брошенной, оставленной женщины, разрушение ДОМА, являющегося не только местом жительства, но сохраняющим некую родовую тайну, нечто такое, что под власть понять не образованным и знатным, а простому хранителю уклада этого дома, Фирсу, если говорить о «Вишневом саде».

Или проблема облагораживающего труда, когда театры с упоением берутся за воплощение этой темы (БДТ с Е. Лебедевым в роли профессора Серебрякова — «Дядя Ваня»), отводя воспитательной роли труда значительное место, помятуя о сказанном автором устами его героя, что «дело делать надо».

Но более всего театры интересует тема жизни и смерти, как это ни покажется банальным. Жизни, если речь идет о любви, и смерти, если любви нет. Смертей в пьесах Чехова предостаточно, даже если пьесы эти называются вовсе не трагедиями. Убивают, стреляются сами, умирают, близки к самоубийству, ощущают приближение смерти — все это есть, и герои проживают какую-то часть жизни в пьесе в преддверии последнего обстоятельства своей жизни, а именно смерти.

В самом деле, разве вся жизнь сочинителя Треплева не есть приурочивание к последнему, решительному действию? Первая попытка только подтверждает мысль Фрейда о том, что ею не закончится, она непременно повторится. Так и происходит. Приехавшая к

нему Нина разве не находится не только в окончательно безжизненном состоянии, но состоянии, близком к смерти?

Не зная подчас, как жить, герои мечутся в ожидании, в предощущении этого последнего события. Так происходит с Саррой в «Иванове», схожее настроение одолевает Машу, одну из сестер, нечто подобное совершается в душе и Треплева в «Чайке». Проманется, но тоже ведь после намерения, после замаха дядя Ваня, убьет Соленый в «Сестрах». Явно или глубоко скрыто, но мотив этот блуждает по страницам чеховских произведений, не наводя ужас своей регулярностью, но читается шире и многограннее: как поиск выхода из положения, как хоть таким нелепым способом бросить вызов текущей жизни. А то, что она во многом не устраивает, ясно как божий день. И смерть становится своего рода палочкой-выручалочкой. Она способна решить проблемы, через нее можно запросто перебраться в другой, не такой нелепый и горький мир, она — та сублимация надежды, которая спасет и утешит.

Сладость смерти, потребность в ней становятся для Треплева, к примеру, просто нестерпимыми. Один раз — промах, затем следующий — и уже до конца, до смерти.

Другие герои приближаются к ней не так близко и уж по крайней мере не испытывают судьбу дважды. Но наваждение ее не отпускает. Так, Варя, тихо и безнадежно рыдающая, не может не думать о том же: о конце, о гибельности собственной жизни. Многим героям она кажется неудавшейся, никчемной, несостоявшейся. Даже если и не впрямую в таких выражениях, то через образ действия, поведения, что свидетельствует о какой-то неприспособленности жизненной, все той же нелепости и просто-напросто жизненном недоразумении.

Таков Епиходов, за ним следует, как ни покажется странным, Гаев, в своем прекраснодушии не замечающий многих бед, что накопились в доме, да и в самой жизни. Он только восклицает, только превозносит се-

стру, осторожно и деликатно делая попытки что-либо изменить, прося деньги, новой одежды для ее сына, но попытки эти и впрямь так робки, так заранее обречены на провал, что не покидает чувство в их тщетности и никчемности.

Люди в пьесах Чехова недовольны жизнью и потому мотив смерти, намеки на возможность таких мыслей — они есть, они рассредоточены по страницам пьес, других произведений. Испытание смертью, раздумьями о ней наполнены чувства и мысли этих людей. Так или иначе, но они осознают проигрышность своей жизни, провальность, поражение, и в силу этого словно защищаются смертью. А те, что остаются и вроде бы далеки от подобных размышлений, тем не менее пребывают в тревоге и осознании безысходности, конечности существования. Этот мотив конечности бытия никогда не педалируется автором, не выступает на первый план. Но он явно присутствует в пластике текста, в репликах героев, в той тонкой вязи их проявлений и связей, что не остается никаких сомнений в могучей силе этого страшного и странного зова. Если Шекспир *вводит* табу на смерть, представляя ее исключительно в героическом и трагическом виде, то Чехов *снимает* такое табу, отворяя двери комедии и комическому.

Однако есть одно «но». Это следующий шаг на пути к разрушению канона, к тому, что допустимо, что — нет. Это чеховское ожидание чуда. Причем, здесь необходимо разделение. Собственно писательское ожидание и то чудо, которое ждут герои и которое явно присутствует в поэтике его произведений. Пожелания многих героев о том, что только предстоит или что непременно сбудется, — одно из тому свидетельств. Как трогательно восклицает Аня в «Вишневом саде» о новом саде. Она не только и не просто утешает мать. Здесь содержится нечто большее: она ждет и надеется на чудо. А, стало быть, и на перемены. Желание и надежда на перемены — неотъемлемый знак чеховского письма.

Надежда есть всегда. Последний возглас сестер об их прелестной мечте о жизни в Москве — из того же ряда. Они не просто провозглашают, они верят, что чудо возможно и вопреки всему свершится. Привычнее трактовать этот прощальный едва ли не стон как всякое крушение надежд, их понимание того, что ничего уже в жизни не сладится, не сбудется.

Однако есть такой немаловажный фактор как время и традиция, опыт. Они-то вкупе и совершают своего рода подвижки с человеческим сознанием. Быть может, в то время, когда в стране, развивающейся и становящейся на ноги после войны и было все хорошо и хотелось на театре совсем иной нотки, которая и преподносилась и пропевалась. Шли годы и в 80-е—90-е уже просто горечь и несостоятельность человеческого пути не могли устраивать и рассматриваться как позитивное движение по страницам жизни. Окрепло общество, стало жестким и нелюбезным, и в этих условиях тем более «установка на добро» как никогда показалась актуальной. Надежды не просто хочется, она становится решающим рычагом в движении самой пьесы к финалу.

И П. Фоменко, и Г. Волчек не лишают нас этого чувства, они по-новому трактуют известные, хрестоматийно привычные вещи и эпилог знаменитой пьесы читается отнюдь не безысходно. Поставленные опять-таки на сломе веков, на переходе времен, спектакли эти совсем по-другому интерпретируют авторскую мысль о невозвратности или, напротив, возможности надежды. И по-разному трактуют финал. Но то, что он не безнадежен и жизнь продолжается, несомненно.

Удивительная в этом видится примета времени. Мало рефлексии, много действия, ритм рассуждений и размышлений также меняется, спрессовываясь максимально.

Многочисленные по Москве и по всей России «Вишневые сады» уже не в первую очередь озабочены приходом «нового» русского, скупающего все и вся. Устарел мотив. И не этот русский становится главным.

Появляется новая нота: интеллигентного русского, скрывающего все, способного к переживанию и состраданию. Как бы парадоксально ни уживались то и другое. Это и «Современник» и постановка Петра Фоменко.

Здесь иное, совсем необычное прочтение «Сестер» Галиной Волчек. Если прежние версии, даже знаменитая МХАТовская, представляли каждого героя отдельно, отдельно царящего, вне событий текущей жизни, вне ДОМА, то теперь ситуация меняется кардинально. Люди не просто слушают и соучаствуют в жизни друг друга, но меняется само представление героев о ней. Они объединены общим пространством жизни, что в корне меняет жизненную ситуацию каждого. Нет даже в мизансценах разрозненных, строго парных сцен, все события и разговоры словно перетекают, составляя единую общую канву. Вот это стремление к всеобщности, которое может и соединять, и разводить, становится важным постановочным приемом. Люди не отрешаются от жизни, вот она, вся перед ними, и течет совершенно понятная, и можно при желании жить легко и просто, согласно ее законам и превращениям. Общий, всех объединяющий мотив единства, СОБОРНОСТИ действительно нов для интерпретации Чехова. Жизни героев не просто сообщается, как известные сосуды, она интересна — каждая — всем. Каждый сосредоточен не только и исключительно на себе, но его ВОЛНУЕТ другой. Это совершенно непривычный, новый акцент на отечественной сцене. Люди хотят слышать друг друга и слышат; хотят любить и любят; испытывают нелюбовь — так явно и откровенно. Это не исключает наличие все тех же знаменитых полутонов, подтекста, иронической интонации по отношению к самим себе же. Нет, все это присутствует. Однако меняется характеристика персонажей, превращающихся из явных интровертов в экстравертов.

Услышанный так внезапно и по-новому мотив взаимопроникновения друг в друга стал камертоном спектакля театра «Современник». Смеются охотно и взрывно, печалются — открыто и не слишком скрывая это,

любят не только исключительно себя, но стремятся успокоиться любовью к ближнему.

Христианские эти мотивы поданы режиссером и актерами неназойливо, не лобово. Чувство меры и стиля, верно угаданные и переданные, освещают все действие спектакля в режиссуре Г. Волчек.

И вот еще, о христианских мотивах и самой вере. Безбожники ли чеховские герои? А сам он? Ответ на этот вопрос многое проясняет в позиции и самого писателя, и его персонажей. Думать о душе — да, думают, размышляют. Хотят ли чуда — несомненно. А вот отношения с Богом весьма затруднительны. Из чего это вычитывается?

Ну, во-первых, герои не поддаются страху и совершают свои поступки, вовсе не опираясь на возмездие или только кару Господню. Их действия сообразуются лишь с их представлениями о морали и тех ценностях, которые привиты с детства, существуют как родовая традиция, как неукоснительный свод этических ценностей. Другое дело, что заповеди эти часто смыкаются напрямую с христианскими, но именно смыкаются. Истинной же опорой для населяющих территорию пьес персонажей становится не Господь Бог, а нечто другое. Может быть, даже не менее ценное, во всяком случае герои не обращаются к всевышнему напрямую, не молятся назойливо откровенно, не демонстрируют свою веру или неверие. Они так живут и закон внутри них важнее для всех, нежели простое соблюдение или следование Христовым установлениям.

И здесь Чехов опровергает привычное. Скажем, у Островского обращение к Богу — вещь обыденная и даже необходимая. У Чехова, у Тургенева совсем иначе. А ведь время, обычное, историческое время не так уж разделяет этих авторов. Только реалии этого времени стали иными, изменились жизненные приоритеты. И в структуре чеховских произведений явное упоминание Бога как-то даже не деликатно, вроде бы непоказ. Да, крестится на кладбище Раневская, но бо-

лее всего затрагивает религиозную тему в письмах, как пишет Т. Злотникова¹.

Однако это не означает истинной веры. Она либо глубоко упрятана, либо ее нет вообще. Легче, конечно, предположить первое.

Табу снято с этой сложной темы самим временем. Как-то не принято было в предвоенную пору, да и потом затрагивать эти вещи. А они, несомненно, есть и говорить о них надо.

Ницше в «Воле и власти», написанной в 1883-1888 гг., за два десятилетия до появления чеховских героев провозгласил если не кризис веры, как впоследствии И. Хассан, но явился предтечей эры пришествия нигилизма. Спустя столетие Хассан отмечает, что «большинство из нас с горечью признают, что такие понятия как Бог, Царь, Человек, Разум, История и Государство, некогда появившись, затем канули в Лету как принципы несокрушимого авторитета; и даже Язык — самое младшее божество нашей интеллектуальной элиты — находится под угрозой полной немощи, — еще один бог, не оправдавший надежд» (Hassan: 1987. С. 442).

Чехов был столь деликатен, что не сразу и задашь вопрос: ходил ли он в церковь? И что для него есть Бог и все вышеперечисленные понятия? И это его личностная черта, свойственная конкретному человеку, передается им столь же деликатно и его героям? Верили ли они, бывали ли в Храме? Столь откровенно и просто неприменим этот вопрос ни к одному из персонажей, настолько дело это их внутренней необходимости, надобности, потребности.

Исследователь Ф. Джеймсон утверждает, что психика человека и его чувства — в большей степени результат социально-исторического, а не биологического развития (Jameson: 1981. С. 42)².

¹ Злотникова Т. Время «Ч». М.-Ярославль, 2007. С. 169.

² Цит. по. кн. И. Ильина «Постмодернизм». Интрада, 2001. С. 253.

Ходил ли Чехов в церковь? Вот по приезде в какой-нибудь западный город, шел сразу в публичный дом, а после на кладбище. Или в обратном порядке: на кладбище, а потом в публичный дом. Что это, неужели о Чехове? Оказывается, да. Живым был, бесконечно увлекался, и не одной лишь Ликой Мизиновой. И все его личные многочисленные увлечения как раз и породили иронию. Иронию над собой, над невозможностью не делать этого, над поворотами судьбы, которая распоряжается человеком порой самым нелепым образом. Отсюда такая плотность комического начала в пьесах. То они опрокидываются в драму, и тогда все пасмурно и пахнет безысходностью; то становится весело и беззаботно и все вокруг любят друг друга и упииваются этой возможностью любить.

Упрекали, ох, уж упрекали великого Петра Фоменко в его видении «Трех сестер». Неужели это, мол, он мог себе такое позволить? Неужели даже Фоменко докатился до такого?! Причем зачастую не уточнялось, до чего именно «докатился» режиссер, а люди все шли и шли на спектакль, открывая многие стороны, грани чеховской поэтики заново. Даже поначалу и не соглашаясь.

А все дело было в том, что Фоменко позволил выйти за границы привычных представлений о пьесе, о том, как надо. Как, впрочем, делал это всегда. И с ««Волками и овцами»» где все роли были отданы молодым актерам, так поступил со сценами из ««Войны и мира»» выборочно, весьма избирательно отобрав и рассмотрев то дорогое и важное, что требовало ответа сегодня. Не позже и не раньше. И режиссер пошел на этот рискованный эксперимент, нисколько не умаляя сделанного Толстым, а просто прочтя его так и в таких пропорциях, которые наиболее полно и адекватно выразили суть произведения писателя. И не одним экспериментом тут пахло. Все дело в мировоззрении режиссера, позволившего выделить лишь часть романа, наиболее важную и существенную, чтобы другие линии, как ни странно, стали еще более выпуклыми и достоверными.

И в чем же суть обвинения? Что не охватил всей громады Толстого? Не посвятил пятидневки на его реализацию на сцене? Что просто МАЛО взял? А роман-то огромный! Ну и что? Зато взявши столько, ответил, прочертил те линии и изломы, которые помогли, поспособствовали всей полноте раскрытия эпохального произведения.

Таков Фоменко во всем. Он гордый лев-одиночка. Не слушает и не вникает в нестройный хор отвержения и притяния. Он делает и делает свое большое праведное дело. Так же и с Чеховым.

Дама из Общества любителей российской словесности, уважаемая, заслуженная, с укором произнесла после моего доклада о нынешней театральной ситуации в России, что, мол, вот что позволил себе даже такой режиссер, как Фоменко. Она не уточнила, что за страшные вещи ее смутили. Только с укоризной посетовала, что так о Чехове нельзя.

Вот вам и приговор. Можно подумать, мы знаем, как можно и как должно. Нет ведь, вовсе нет, не знаем. И в этом наше счастье: открывать и открывать его, все перечитывая и постигая вновь, сетуя на невозможность воссоединения, скажем, Нины и Треплева или спокойной жизни в родных пенатах Раневской, или отъезде, наконец, сестер, или истинной любви к сыну Аркадиной... но ничего не можем поделать: все сотворено за нас и задолго. Приходится только стремиться понять, оправдать и надеяться на чудо: может, и наша режиссура созреет до глубокого внимания к слову писателя.

Чехов снимает табу не только с внутренних перипетий своих драм, называя их чаще всего КОМЕДИЯМИ и вводя в заблуждение как актеров, так и постановщиков. Но если вспомнить, что составляет основу комического, то от Цицерона, Пушкина, Белинского до Дземидока и Борева — все исследователи сходятся на одном: на наличии противоречия между чем-то и чем-то, затем — на присутствии какого-либо несоответствия и, конечно, собственно жанра. Но жанр не

рождается сам по себе, ему придаются определенные события, составленные таким образом, что разрешение их, конечное разрешение является поистине РАЗРЕШЕНИЕМ, смеховой разрядкой, а вовсе не трагическим, часто гибельным противоречием и невозможностью достичь этого примирения и благополучного результата в конкретную историческую эпоху. И тогда антагонизма не избежать, герои гибнут и смерть их предрешена.

Посмотрим, так ли уж неизбежна смерть в чеховских произведениях? Что, так необходимо было стреляться Треплеву? Но вот ведь парадокс: не застрелись, не введи в заблуждение читателя, участников драмы, не выявилось бы и противоречия между намерениями и совершившимся, между жадой жить и невозможностью жить хорошо. Не явилось бы этого несоответствия между самим характером героя, склонного к рефлексиям и прочим неврастеническим проявлениям и его вполне осознанным стремлением творить и любить. Это несогласование, парадокс вовсе не были антагонистическими и непримиримыми; нет, и выход выделся, явно просматривался, и встреча последняя с любимой могла послужить как раз иному повороту событий: переосмыслению жизни заново. Не выдержал, смалодушничал, поддался исключительно импульсивному, эмоциональному побуждению и — сдался. Выстрел — не более, чем слабость и неумение совладать с обстоятельствами. Выстрел — это некая авторская насмешка над нашим возможным предсказанием такого или иного развития событий. В комедии допустимо все, и Чехов вновь снимает с привычного хода табу. С жанровых поворотов, с той путаницы, в которой оказываются герои, с тех событий, которые, как казалось, должны были бы привести к одному, ну, например, к женитьбе, хоть и не особенно счастливой, к писательскому успеху. Ничего подобного не происходит. Треплев просто стреляется. И неразбериха, череда запутанностей только множится, уводя привычное представление о жанре все дальше в сторону.

Изменены привычные границы, очертания этого жанра. Не привыкли мы, что в комедии стреляются, да еще и дважды. А вот он, один из ответов, проясняющих чеховское намерение. Раздайся один единственный выстрел и все бы было в порядке. Ну, в том смысле, что комедии уж не было бы точно. А вот повтор его — как раз та самая отсылка к несоответствию, просто к повтору, которое все ставит на свои места: КОМЕДИЯ и больше ничего. Выдержан весь классический ряд, по которому наука эстетика адресует тот или иной жанр по определенному ведомству. Так вот, повтор — как раз из этого ведомства. Все признаки налицо: несоответствие, противоречие и ПОВТОРЕНИЕ.

Но проделывает все это Чехов весьма изящно: и Треплев стреляется не на зрителях, не напоказ, и Сарра умирает не прямо перед глазами, с Соленым тоже беда случается за занавесом. Чехов словно говорит, что всему событию, действию, всякой жизни даже — свое ВРЕМЯ.

Не найти, пожалуй писателя, который был бы равнодушен к показу времени, к присутствию его на своих страницах. У Чехова со временем и вовсе сложные отношения. Он не только пристрастно относится к нему, но и вводит его как особое, персонифицированное действующее лицо. Для него время — либо отсчет чего-то в жизни и судьбе героя, либо канун чего либо. Но индеферентным оно не бывает. А вчитываясь в произведения, имея в виду эту сторону происходящего, замечаешь и совсем уж мистическую вещь: время играет в жизни героев весьма существенную роль. По нему не только сверяют часы, по нему отсчитывают прожитое и надеются на то, что только может наступить. ВРЕМЯ вводится как условие существования произведения; им поверяются самые существенные, бытийные моменты в жизни героев, им измеряется возможность и право на поступок, ожидание, нелюбовь, выстрел, наконец.

Мистифицирует ли читателя Чехов? Ответ однозначно утвердителен. Даже выстрел Треплева не

столько отсылка к жанру, повтору, нелепости и несурезицам, сколько намеренное введение автором в ЗАБЛУЖДЕНИЕ, а именно так истолковывается этот термин. И так, в заблуждение. Почему, зачем? Ради чего? Оправдать жанр? Не вполне серьезное намерение героя пьесы? Скорее всего, может быть, и то, и другое, и третье, но более всего — стремление создать особое поле, пространство загадки и тайны.

Нет прямого ответа, да и вряд ли он требуется. Отыщите, господа, сами. Да и самому Чехову ответ не столь необходим, важнее создать прецедент тайны, погрузив в нее читателя.

Мистифицирует и театр, если докапывается до этой истины, а видит, как в ефремовской «Чайке» не только «людей на перекрестке». Этот перекресток жизни не только режиссером, но и с помощью художников-сценографов частенько перекочевывал из театра в театр, переноса с собой на манер сборов чеховских персонажей в дорогу мотив дороги, неустроенности, какого-то временного пристанища и просто временного существования.

Как во множестве довоенных и спектаклях 50-х годов белый цвет полностью завладел сценой и «Чайки», и даже у Эфроса много — много позднее, в середине 80-х в «Вишневом саде». И плетеная мебель, словно созданная в единой тогда стране для дачи напрокат театрам, обращающимся к чеховским пьесам, так и скучность и неуютность предстоящей дороги на время стали устойчивым театральным штампом. Т. Злотникова прибавляет в этому списку еще и портретную метафору. Этот «повторяющийся элемент» также перекочевывал из театра в театр.

Удивительные привязки времени! Пристрастия, которые можно объяснить лишь одним: нахождением в одном смысловом, культурологическом пространстве. И тогда невольные совпадения не выглядят заимствованиями и плагиатом, а скорее той данью моде, которая зародившись в стенах одного театра, начинает пе-

ремещаться в другие, малые и вполне зрелые сценические площадки.

И все же ни ефремовский спектакль, ни версия «Современника» так и не могли сполна освободиться от привычных установок, клише и того белого цвета, который символизировал нежность, чистоту и нетронутость. Может, и не самих героев, а их помыслов, намерений, мечтаний. Речь, естественно, не буквально о цвете. Он — как своеобразная метафора, все повторяющаяся и похожая на заимствованную. Речь об общих для театров находках и вместе с ними — потерях. Редко кому удавалось погрузиться в атмосферу мистификаций и тайн, очень прозрачно предложенных писателем. Удобнее и привычнее было творить на уже испробованном поле предсказуемости. Менялся стол, гиперстол (Э.Някрошус), выстраивались аж несколько площадок на одной сцене (««Современник»), повторялись как двойники портреты в рамах и без оных («Александринский театр», художник И.Иванов), намеренно незаполненные пустоты и проемы («Иванов» в Ленком), но не менялся общий культурологический акцент: Чехова пытались разгадать (и делали это порой превосходно) только через текст и, или — в крайнем случае — подтекст. Но не через атмосферу молчащих зон, не через несоединимые на первый взгляд связи, не на абсурд и чересполосицу многих и многих голов, звучащих тем не менее соло.

Нет сомнения, каждый, стремящийся приблизиться к чеховской загадке, непременно задавался вопросом, и о чем пьеса и что там необходимо решить, ПРО ЧТО она, что там главное. Однако огромное количество подкальку слеplенных постановок все повторяли и повторяли один и тот же промах: был текст, плетеные стулья, ирония и переходы от слез к смеху, но не воцарялось главного: пронизанной любовью атмосферы. И это главная тревожная ошибка XX века, во всяком случае, его последней трети. Рациональное начало губило прелестный замысел, он иссякал еще до самой реализации спектакля. Исчезали настроение, атмосфера,

все то недосказанное, что все-таки мечтал вложить режиссер в свое детище.

И не только. Не возникло, не могло возникнуть: мешал опыт и МНОГОЗНАНИЕ. Не было чистого листа. Связь с культурой, на фундаменте которой возводилось театральное действие, не была отчетливо понята. И тогда срабатывал МИФ произведенной ценности. Ведь неожиданная, даже неосознаваемая ценность для создателя важнее ВЕЧНОЙ. И в этом тоже корень ошибки. Срабатывает та постмодернистская установка на сиюминутность (и как бы с привязкой к этому вечному), что искажает безвозвратно ситуацию. Громадность информированности о том, как было, сподвигает на жестокую, непоправимую утрату: освободиться от плена, груза старого нельзя. Это просто прелестный теоретический тезис о том, что все держится, зиждется на опыте. Конечно, но только не в вопросе трактовки, видения и вновь создаваемой ценности. Художник невольно становится на путь имитации, даже создавая свой оригинальный проект известной пьесы. Он во власти той информации, которая не позволяет беспристрастно взглянуть на произведение.

Как-то в телевизионном интервью Кама Гинкас сказал, что каждый раз берется за постановку, решая, что ничего не знает о предыдущих опытах. Стремится ставить с чистого листа. Но разве это возможно?

Культурный опыт человечества проницаем и избегнуть повторов невозможно. Пусть мебель будет не белого цвета, пусть Иванов застрелится не так деликатно, как, скажем, у Марка Захарова в Ленком, а прямо на виду, как сделано это было у Ефремова, но все равно: реминисценции этих находок закреплены в опыте не только постановок, но описаний, отзывов, в настроении публики, в удачах и провалах, которые не могут оставаться лишь приватным, частным делом отдельно взятого коллектива. И тогда коллективное целое начинает работать ПРОТИВ. Против режиссера, против ожиданий публики, которая, как ей кажется, уже знает результат. Прогнозируемость — вещь вообще весьма опасная.

И все же. Можно ли впрямую говорить об удаче или поражении, или они — суть одного явления и без того и другого невозможно культурное созидание? Даже гибельный, вчистую провал может послужить невольным толчком для переосмысления когда-то рожденной ситуации и в итоге явится новым словом для ожидающего этого нового зрителя. Именно в провале может быть собран, сосредоточен тот неоценимый опыт ошибок, который зачастую оказывается ценнее прямого, сегодняшнего успеха.

Неудачи чеховских постановок последней четверти XX века связаны с «отсутствием системного принципа мироздания как главного лозунга постмодерна»¹. Автор этих строк, философ М. Савельева убедительно говорит о том, что сегодня как никогда появляются бесконечные продолжения чего-либо, каких-либо произведений живописи, литературы. Добавим, недаром так популярны нынче всевозможные ремейки, то есть попросту переделки старого на новый лад. Трансформация старого вовсе не предполагает создание нового оригинального продукта. В том-то и дело, что постмодернизм, лишенный сам какой-нибудь строгой системы, настаивающий на этом принципе, легко обходится либо прямыми заимствованиями, либо невмешательством, либо уповает на «ощущение случайности постижения произведения: дескать, тебе посчастливилось, что это произведение раскрылось именно тебе, ведь его логика не обязательно совпадает с твоей»².

В исследовании была сохранена попытка не приносить ругательное ПОСТМОДЕРНИЗМ до самого финала. Только теперь можно сказать, что логика постмодерна не могла обойти особенности постановок чеховских произведений, ибо сотворяются они в том культурном пространстве, где «произвольная ценность

¹ Савельева М. Лекции по мифологии культуры. Киев, 2003. С. 209.

² Там же.

становится намного важнее «вечной». Постепенно опыт и количество созданных спектаклей приобретают мифический характер, стремясь, однако, преодолеть противоречие между устойчивой классической традицией и стремлением именно ее и разрушить, создав нечто новое. Но вне времени и приоритетов этого времени существовать оно, новое, вряд ли может, поэтому границы создаваемого НОВОГО легко расшифровываются, они прогнозируемы. Только постмодерн с его созидательно-разрушительной функцией способен напрямую пробиться к мифу и закрепиться в вечности даже как абсурд, парадокс, просто намерение. Но — способен и это важно.

История чеховских постановок в последние два с половиной десятилетия претерпела не только качественные, стилевые, жанровые, характерологические особенности, она подверглась испытанию временем и предшествующим опытом.

В Англии существует традиция каждые двадцать лет менять человека, произносящего по телефону, который час. И руководители проекта объясняют такую необходимость прежде всего двумя моментами: изменением представлений людей, подрастающего поколения, в частности, о том, что есть хорошо и правильно, то есть, о норме. Хотя молодежь и там стремится прежде всего ПРЕОДОЛЕТЬ именно норму. И второе, чем руководствуются создатели НОВОГО телефонного голоса — это его теплота и доходчивость. Представьте себе, ни выучки театральной, ни возрастных ограничений, ни принадлежности только к британской нации не требуется. Вот такая правильная установка на правильное произношение. Но где вы слышали, чтобы голос был «теплым»? Удивительно!

К сожалению, подобного требования к нашим сценическим голосам, да и телефонным тоже, не предъявляется. Звучат себе и звучат. Вдруг возникнет неожиданный шедевр? Опять случай и опять трактовать его можно только с позиций мифа. Миф — главное культурное завоевание, которое развивается по собствен-

ным, подчас непредсказуемым законам и создает новую, другую реальность. С нею нам и оставаться.

Несомненно, всякий раз берясь за чеховскую постановку, режиссер намерен создать что-то новое, во всяком случае, не повторяющее предшествующее. Однако мера уникальности и неповторимости часто слишком зыбка и иллюзорна. То право на собственное истолкование и видение происходящего у автора, понятное дело, преломлялось через собственную природу, подвергаясь при этом трансформации. Эта вторичность опыта, это отставание по времени за созданным — уже разрушительное условие для результата. Чем ближе продукт к времени создания, тем свободнее пространство толкования и восприятия. Всякое отступление по времени налагает такие сложные, порой необратимые наслоения, что освободиться от них весьма сложно.

Нам уже недостаточно познакомиться с известным текстом, даже и его интерпретацией, важно движение мысли от одного мировоззрения к другому. Через время и опыт. Неизбежно одно: и время, и опыт начинают играть против сочинения, не являясь по-настоящему новым, а лишь снова и снова трансформируя проблему и создавая все тот же культурологический миф.

Риторические вопросы «зачем, мол снова Чехов и сколько можно?!» разбиваются о право художника возвращаться и возвращаться к мифу. Даже понимая, что успех не может явиться в полной мере доказательством правоты и истинного прочтения. Он, вслед за Чеховым, лишь снимает свои ТАБУ, раскрывая и постигая новые и новые смыслы. Вот это завоевание и культурфилософского порядка, и художественного — снятие табу — является самым значительным в той бесконечной череде обращений к этому автору, которые прекратить или остановить невозможно.

Миф сотворяется и развивается, и все новые попытки снятия новых табу лишь завершают дело: неостановимо человеческое стремление проникнуть ЗА пределы возможного, дозволенного, не сделанного ДО него.

И он проникает, не приближаясь никогда к самой главной тайне, что таится в произведении и которая ДРУГИМ и для ДРУГИХ не сможет раскрыться. И не стоит усматривать в этом один лишь мистический, сакральный смысл. Таковы законы природы и энергии их сохранения противостоит энтропия.

Та разрушающая сила, предупредить или справиться с которой невозможно. Но анализировать этот процесс, воспринимать его следует отнюдь не трагически: это то условие существования вообще какой бы то ни было живой формы материи. А поскольку продукт есть творчество, хотя и в образной форме, и тоже является живым, дышащим объектом, эту следственную зависимость, которая опирается на естественные природные законы, никак не обойти и не преодолеть.

Рассуждения эти имеют отношения к нашей теме лишь постольку, поскольку автор настаивает на мысли, что динамические процессы в природе совершаются по спирали, возврата к исходному состоянию, каким было, скажем, творение при его только создании, быть не может, следовательно, все большее удаление во времени делает априори его воспроизведение сценическое не могущим состояться вполне, в той зрелой и истинной мысли, намерении писателя, каким задумывалось изначально. Проще говоря, откат к истокам замысла недоступен другому поколению, другому времени, возрасту, миропониманию. И это необходимо принять, не сокрушаясь о безвозвратно утраченных чувствах и намерениях, но как последовательное, вполне объективное явление природного, жизненного порядка вещей. Даже в такой сложной и тонкой области, как творчество, действуют подчас те же законы природы, которые и разрушают, и созидают, и обуславливают ЦИКЛ прохождения и закрепления причинно-следственных связей, превращая творение в миф и тем самым в особенности не давая возможности представить продукт в своем истинном, первозданном значении. И в этом — прелесть циклического движения природных сил, которые не способны поворачивать вспять,

а лишь двигаться и двигаться, на пути разрушений и обретений.

Критериями завершенности, теми смысловыми знаками, которые представляют для нас особый интерес и которые в таком соотношении, последовательности, наполняемости не были представлены в литературе, являются следующие:

— любовь героев как основная данность, которая есть в любом произведении писателя Чехова;

— особое отношение к смерти, к самоубийству и снятие табу в классической литературе на подобный ход вещей в жанре КОМЕДИИ;

— ожидание чуда и отношение к чуду самого писателя и его героев;

— вопросы веры в Бога Чехова и его героев;

— мистификации, которым подвергается все действие, приводящее к раскрытию как характеров, так и самого жанра произведения.

Главное же заключается в снятии ТАБУ как такового со многого и многого, что давно стало хрестоматийным штампом и перевод произведений Чехова в русло, где основным, ИГРАЮЩИМ является миф. И тогда вопрос о культурологической традиции и принадлежности к культурфилософскому, эстетическому ряду снимается сам собой: он очевиден.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГОГОЛЬ. РУССКАЯ ЭПИДЕМИЯ

У недругов дразнящего слова «постмодернизм» всегда найдутся аргументированные «про» и «контра». Ну, не нравится им это словечко, а уж что стоит за ним, понять и вовсе невозможно. Однако еще до своего официального крещения и внедрения в художественную практику, люди, сами того подчас не ведая, уже творили по законам этого понятия. Или — по беззаконию того же, что значительно точнее. Всякая там игра страстей и воображения, ирония и откат от каких бы то ни было правил, более того, постулирование отсутствия таковых — разве до 50-х — 60-х годов прошлого века мы не встречали подобного в мировой литературе и искусстве? Надеюсь, что и Сервантес, и Шекспир вполне дружелюбно относились к только что перечисленому.

Тот стык эпох и времен, подсмотренный у Чехова еще ох, как задолго продемонстрировал Сервантес, поправший всякие законы и правила и с равной степенью уникальности и неповторимости обрушившийся на мир глупостей, сарказма, насмешки с подкупающей искренностью. Неся в подтексте неистребимое оружие изгонять бесов из любого свода правил.

Все так! Долой каноны и предрассудки о том, что искусство должно развивать и развиваться, двигаться к какой-то цели и чему-то учить. Ничего и никому искусство не должно, и это впервые поняли те, кто ни в коем случае не называл себя постмодернистами, а мыслил неординарно. Раскованно, постигая свое время и просто ВЕЧНОСТЬ. Мы не сможем даже приблизиться к ответу на вопрос, правильно ли это, хорошо ли. Явление есть и, стало быть, требует анализа.

Мифотворчество, отказ от идеального, мир как текст, смешение и соединение прежде несоединимого, выраженное игровое, пародийное начало, сумятица и перевертыш всех и всяческих жанровых начал и много чего другого создают в конечном счете нечто единое,

целостное, неразрывное. И если Дон-Кихот — олицетворение рыцарского начала, борьба с ветряными мельницами, ставшая классическим штампом, ОТКАЗ от себя и принесение даже себя в жертву, то герои Николая Васильевича Гоголя поступают совсем иначе, если не сказать, с точностью до наоборот.

Разве для искоренения неправды, зла, пагубных страстей, мздоимства приходит в мир писателя Чичиков? Никаких жертв, все иначе. Интроверт до мозга костей, он, пожалуй, даже самому себе не раскрывает истинной конечной цели предприятия, которое задумал осуществить. Что-то тайное и одновременно мерзопакостное веет от всей его фигуры.

Вступая во множественные связи ради достижения поставленной цели, Чичиков выполняет, по крайней мере, две задачи: не уронить честь мундира (так ему представляется камуфлирующая, закрывающая его роль, функция) и определить себя центром мира. Соглашусь, дерзко, слишком, быть может. Но вдумаясь. Разве только прибыли и обогащения ищет этот принц нищих у обитателей придорожных домов? Разве только для собственной выгоды и обогащения старается? Не постигает разве его некая высшая цель и высшее же понимание миссии, на которую сподвигнут он один. Ни кто другой, он, только он! И он образцово исполняет эту роль. Сам прописал, срежиссировал и сам же сыграл. Вот такой мастак.

Но не так уж прост этот человек, едущий в коляске по родной стране России. Не одним лишь звериным инстинктом отмечены его поиски. Все та же неутомимая работа ДУШИ (простите великодушно!) требует такого подхода к делу и его выполнения.

Например, у режиссера Валерия Фокина Чичиков в исполнении А. Леонтьева подолгу молчит у себя в номере. Вообще протяженность сцен, где не произносится текст, а где зонам молчания отведено главное, едва ли не решающее место, являются движущим принципом постановки. Страстью к запретному занимается

там Чичиков. Его никто не видит, не слышит, он — наедине с собой. И потому действует так, как ведут себя не самые симпатичные люди, убежденные в том, что они одни. Именно они позволяют себе всякого рода непристойности: от ужимок, до всяческих звуков, неприличных жестов, кривляний, разглядывания себя в зеркало. Запретное становится тем мерилом личности, когда потаенное, скрытое просится наружу и когда человек позволяет ему туда выйти.

У себя ли в номере, едучи по дороге в карете, сталкиваясь и беседуя с разными странными людьми, которые только такие и могли попасться на пути. Сам странен, да и ищет похожих. Странен-то да, но вот эта страсть к возвышению над себе подобными, уничижительное к ним отношение и ставят едущего центром мироздания. Потребность в этом возвеличивании слишком велика и наглядна.

Можно сколько угодно говорить об абсурдности и такого поведения, и образа жизни и мыслей, но никуда не деться от самого главного, что руководит человеком. Только ли жажда наживы? Или же все-таки нечто большее? Страсть перехитрить, найти такой способ и такой метод, который ДО него не был бы никем освоен и реализован. Нет, совсем не одно лишь стремление обхитрить, но где-то и слиться с попутчиком в его взглядах на жизнь, показать, продемонстрировать равенность самому себе. В этом — большая хитрость, чем вся сумасшедшая затея.

Гоголь словно вывел наружу то, что посещает едва ли не всякого человека, если дать разгуляться фантазии и страстям. Только почти каждый позлобствуется во сне или в пограничном со сном существовании, а кто-то... Гоголь проделывает небывалый эксперимент над психикой человека, над его игрой воображения. Речь не о морали и этических заповедях, с ними-то все как раз ясно, что ж твердить одно и то же! Нельзя! — не похристиански, не по-человечески, в конце концов. Понятно, что так. Ну а мотив, в чем он, где? Для Гоголя только ли развенчать аморального Чичикова? Слабо,

мало. В том-то и дело, что вселенская идея, почти ницшеанская, почти со слов Заратустры движет его героем. И в этом смешении недостоверности, абсурда, смешении правды и чудовищного вымысла кроется та зыбкая грань, по которой писатель отправляет в столь редкостное странствие своего героя.

Трудность самого предприятия, как и трудность изучения, зачем и почему понадобилось Гоголю отсылать Чичикова со столь диким замыслом в дальние странствия, заключается, по меньшей мере, в двух вещах. Первая — это трудность того метаязыка, который хоть и обращен к людям, и включает в себя все известные языки иных героев его произведений, все же остается закрытым. Обращенным к себе, своего рода интровертный язык. Второе — это опять загадка. Что была и у Чехова, но совсем другого свойства, и лежит она значительно глубже, да и просто-напросто в иной плоскости. Другие руды, другие полезные ископаемые сдерживают, не выносят на поверхность, требуют раскопок этой самой загадки. Да и она сама не так проста: разгадал и все понял. В ней тоже множественность смыслов и трактовок, вариантов разгадывания и подходов. Все что мы знали, знаем о Гоголе, еще словно не доросло до истинного, окончательного приближения к нему как к писателю, опять же — мистификатору и философу.

Вот загадывает Гоголь первую и основную загадку, в которой скрыт весь смысл: ЗАЧЕМ? С какой целью отправился Чичиков скупать мертвые души? И некоторые обращения к тексту помогают приблизиться к ответу. Вот что пишет Гоголь: «Но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире... И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом! Подымутся русские движения

... и увидят, как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов...»¹

Где-то здесь, совсем рядом кроется один из возможных вариантов ответа, зачем и что хотел герой? Вздумал же он обмануть, обмишурить не каких-то отдельных людишек, а целый мир! Высказывая прежде эту мысль, мы еще и еще раз возвращаемся к ней только из чувства уверенности и такой же надежды на уверенность в своем читателе о том, что идея всевластования и единоначалия, верховного судии и еще чего угодно в таком роде — все будет верно. Продолжает же Гоголь далее: «А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят. Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку, потому что праздно вращается на устах слово: добродетельный человек; потому что обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем ни попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, а остались только ребра, да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!»²

Вслушались, почувствовали? Отдает, прекрасно отдает Гоголь отчет в том, КТО в центре повествования и для чего. Он не скрывает ни «темного и скромного происхождения героя», ни его устремлений. И ему в особенности важно проследить, исследовать, до каких глубин низменных может пасть человек и что за такой тщедушной «кисло-неприятной» жизнью, которая сразу таким образом и глянула на родившегося, кроется совсем недюжинное намерение превозмочь, преодолеть и родство само, и род, и назначение.

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6 т. Мертвые души. М., 1937. Т. 1. С. 261.

² Там же. С. 262.

В этом — величайшее противоречие образа: с одной стороны, наказ — «носи добродетель в сердце», а с другой — «неожиданное великолепие жизни», откровенно мальчику, когда однажды отец взял его с собой «с первым весенним солнцем». Именно эта прогулка заставила Чичикова «раскрыть рот», как пишет Гоголь. И, быть может, те мгновения отложились в памяти и закрепились настолько, что захотелось когда-нибудь проехать таким образом, чтобы управлял тележкой не какой-нибудь маленький горбунок, а лихо, в полную мощь. Да и напутственное слово в той поездке отца тоже много значило для всей последующей жизни: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, а больше всего угождай учителям и начальникам»¹. Все, можно дальше не продолжать. «УГОЖДАЙ!» И еще важную вещь изрек папаша: «...а больше всего береги и копи копейку, эта вещь надежнее всего на свете... Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой». Никогда после это руководство к действию не оспаривалось даже внутренне, даже глубоко про себя Павлушей Чичиковым.

И решил он действовать по-крупному, не мелочиться, и не одни только копейки собирать. Замахнулся на большое и скверное. Но так уж научили, ничего не напишешь.

Все предприятие Чичикова — унижить и даже уничтожить себе подобных, тех, каковыми они были в детстве: похожими на него. Провести и их через надругательство и надувательство. Странное дело, но в конечном итоге не для себя только лишь эти копейки, которые он сгребает за усопших. Завладеть чем-то большим, уничтожить и в себе самом то давнее, страшное и ничтожное через эту сублимацию — унижение себе подобного. С теми, с кем сводит его ДОРОГА. Известный и — право — надоевший уже сюжет и идея дороги перестали восприниматься как раскрывающие

¹ Гоголь Н.В. Там же. С. 264.

нечто главное и важное в партитуре гоголевского произведения. Уже многое в театре сказано через и посредство дороги. И А.Эфрос, и М. Захаров отдали дань этой теме в поэме.

Затронул ее, но, конечно, совсем на другой лад, В.Фокин. У него не дорога сама по себе, где собираются странные люди и с которыми встречается Чичиков. Для него символ дороги, пути больше носит оттенок одиночества и какой-то даже обособленности от мира этих людей. Его Павел Чичиков все больше отстраняется, все больше предпочитает пребывать в одиночестве. И постепенно смещаются акценты: и у Эфроса, и у Захарова Чичиков был начисто лишен и намек на романтические устремления; у Фокина он погружен в самолюбование и диалог с самим собой. Такой ход начинает приобретать оттенок и впрямь романтического налета. Нет, не для нас, не для искушенного зрителя, а того Чичикова, которым он МОГ БЫ БЫТЬ. Разговор перед зеркалом, игра со шкатулкой, завораживающая и намеренно длительная, растянутая, такая подробная и завораживающая, что становится страшно, как это Чичиков еще умудряется отрешаться от собственной персоны и переносить свое внимание на других людей? Почти уж и нелюдей. Но ему-то таких только и подавай!

Мог ли предусмотреть Николай Васильевич Гоголь в тысяча восемьсот сорок шестом году, что спустя полтора десятилетия, даже и побольше, возникнет некий прием, течение, способ видеть мир, в котором мир этот явится весь перевернутым и искаженным, начиная с самого главного: героя, его предприятия, им понимаемой миссии на этом свете? Не приведи Господи!

Трудность рассказа и понимания происшедшего и с Чичиковым, и со всеми перипетиями романа заключается еще и в том, что при всей кажущейся выверенности и стройности повествования оно то и дело спотыкается о так называемые ОТСТУПЛЕНИЯ. Они — двоякого рода. Либо лирические и тогда автор смело и едва ли не наотмашь рассуждает о судьбе России, привлекая об-

разные, метафорические выражения, символы; либо возвращается к моментам жизни и рождения своего героя и происходит это аж после двухсот шестидесятой страницы. Для Гоголя, быть может, это и не является осмысленным, конструктивным приемом в известном смысле. Сам строй романа — поэмы требует таких возвращений и обращений к России-родине как к живому, одухотворенному прежде всего существу.

Спустя несколько десятилетий, в конце XIX века другой великий писатель, Антон Павлович Чехов напишет свой рассказ «Смерть чиновника», где в финале этого повествования его герой умирает. Да, так и сказано: «помер». Не погиб, не умер, а именно помер. Вот ведь мера иронии, сарказма, гипертрофированного чувства повседневной жизни, в которой возможно все, даже и смерть сама от нелепейшей случайности. Понятное дело, жанр, его особенности, понятно, что все гротесково преувеличено и заострено, но какое-то чувство досады, однако, не оставляет: отчего все ж таки помер? Нельзя ли было как-то иначе? Стало быть, нет, нельзя.

А вспомнилось об этом лишь в связи с гоголевским развитием событий: Чичиков еще не помрет, он все будет и будет колесить по дорогам России и никакая ироническая нота писателя не способна будет подарить ему прощение, а, стало быть, и смерть.

И не раз Гоголь вспомнит о детстве героя, а Чехов хоть и ни словом не обмолвится о том, как жил и рос его Червяков, но детством с его несомненной ущербностью, ложью, побоями, а главное — ложью, рассказ дышит. Оно, это детство, словно просачивается сквозь него. И понятными становятся и мотивы, побудившие извиняться трижды, и невозможность взять с собой в театр жену, хотя та и знает о посещении спектакля и даже советует в какой-то уж совсем страшный момент его душевной депрессии пойти и снова извиниться перед генералом.

Ничтожность так горстями и сыплет из всех воротничков неопрятного Червякова. Его предшественник

в своем ничтожестве, может, превзошел все написанное до того в русской литературе. И живет себе, не помирает. И так по сей день.

Когда-то в письме к Пушкину Гоголь с горечью сказал, что, мол, не поймут-де. Какой смысл, горький и глубокий вложил он в эти слова! Так и случилось: и не поняли, и не приняли, и довели до безумия, подтолкнув к сожжению тома. Написанного тома, страшно подумать!

Сплошные откровения дарит нам Гоголь. И то, что сжег, и то, что представил миру такое явление как Павел Чичиков. Просвещенный двадцатый с его в восьмидесятые СП, кооперативами был задолго до того предвосхищен Гоголем: Чичиков почти что капиталист, а еще точнее — новый русский.

Он и вправду им был, новым русским. До него — бунтующий и одновременно изысканный Чацкий, смурной какой-то Печорин, вечно мечущийся в поисках лучшей доли и глубинного, НАСТОЯЩЕГО чувства Онегин. А тут — на тебе, неизвестно что вообще. Ни положительное, ни просто с человеческим лицом, а отвратительное и рефлексирующее, бегущее не просто куда-то и зачем-то, но и ОТ чего-то. Бежит Чичиков на своей телеге не только в какую-то конкретную сторону, он еще убегает от памяти, от того пути, которым вдосталь наслаждался в детстве. Он упорно истребляет эту память, не хочет иметь с ней теперь, во взрослой жизни, ничего общего. Ни памяти о наставлениях отца, ни нищету, ни никчемность — все по ветру, и все, однако, к ДЕЛУ.

Ипохондрия Гоголя, астенический по современному синдрому, перемежающийся паническими атаками (по новой нынешней классификации) давно известной нервической болезни, пришелся как раз на время литературной безработицы. Написан «Ревизор», планы, если и есть, то какие-то все по большей части туманные и общие, но все же что-то такое мелькает. В том смысле, что интроверт Гоголь и хотел бы поделиться с

читателем об очень и очень наболевшем, да одолевают сомнения: поймут ли. Именно этим и продиктован тот вопрос Пушкину. Этот страх быть непонятым — всегда рядом с ним.

Он и перед самой смертью упреждает о том, каким образом удостовериться, окончательно ли умер, а еще раньше, говоря, как тяжело ему, что все вокруг не понимают, он — в оправдание им — успокаивает себя тем, что и сам поступил, наверное, так же. Это не вполне полное приятие того, что с ним происходит и что происходит вокруг его персоны, но, скорее всего, разновидность страха. Перед смертью, хотя и совершаются на протяжении всей жизни приготовления к ней, перед несовершенством написанного самим, и тогда он уничижительно отзывается о своих произведениях. Да перед многим. Разве сама его личная, совсем частная жизнь, лишенная и признаков личного, интимного, — не подтверждение тому? Бежит, всю жизнь бежит от самого себя. Хандрит, болеет по-настоящему, сомневается — разве не полный парад астенизации и ипохондрического состояния души и тела?

Но даже страх не способен противостоять его великому таланту и провидческому дару прислушиваться к себе, в какие-то времена особенно и возвещать о том, что собирается сотворить нечто совсем «величественное»¹.

Вот это «собирается» очень характерно для Гоголя. Для него лично, для его героев. Сборы в дорогу, отъезд откуда-то, сборы в последний путь, весьма обстоятельные и скрупулезные. И при всем этом один и тот же вопрос, который так или иначе, но Гоголем задается, или те же слова, но не в вопросительной форме: «не поймут». Чего более всего он боится? Только ли и действительно быть непонятым, не войти в историю, не

¹ Гоголь Н. Собр. соч. Т. 11. Письма 1836—1841 гг. М., 1952. С. 321-324. Из письма С.Т.Аксакову 28 декабря 1840г. из Рима.

закрепиться в памяти человеческой? Нет, сей высокопарный набор импонирует ему менее всего. Он так поглощен ДУШОЙ и душевными же переживаниями, что и поэму-то называет, смотрите как странно: ««Мертвые души»» Все-таки ««души»» И волнует его в Чичикове не только и не столько даже результативность и удачливость его предприятия, но что занимает его ум, что движет его мыслями и чувствами, что становится с этим господином по мере продвижения по той дороге жизни, в которую отправил его автор.

Это сложное, последнее сотворение становится для писателя не просто величайшей мукой, испытанием, но по сути дела, он сам порой теряет, что ему этот Чичиков, что он хочет ИМ сказать. Только ли поглумиться, только ли предостеречь (от чего и кого?), только ли бросить вызов социуму, которое пресытилось Онегинскими, Печориными и Чацкими?

И вот ставит же он во главу повествования это нечто, лишенное морали, понимания приличий, эдакое создание, которое уже и не нуждается в исправлении или превращении: настолько все приобрело корсетное, окальценированное состояние, настолько фигура эта безвозвратно и навечно лишена возможности перерождения. И осознание этого факта становится для Гоголя еще большей, непоправимой мукой. Отсюда метафора: то в жар, то, как говорится, в холод. То истощение и ипохондрия, то взрывы оптимизма и надежды на осуществление своего невероятного, фантастического замысла.

Но подо всем этим извешное: «не поймут». Разве не основа для диагноза, для прорастания злокачественных клеток и в плоть писателя, и в его персонаж? С одной стороны, осознание и полная вера в необходимость предпринятого им, то есть создания такого героя, с такой биографией и такой миссией, а с другой — опять опасение и надежда на спасение, которое он ищет всеми возможными способами: жалуясь в письмах (матери, например, из Петербурга: «...Я, посвятивший себя всего пользе, обрабатывающий себя в тишине для

благородных подвигов...» Сознает ведь, верно? И путь, и предназначение, и важность, — все! Но... снова этот выматывающий душу страх. Он-то и становится виновником, провокатором настоящей хвори, и душевной, и физической одновременно.

Этот страх Гоголя так многогранен, так множественен. То он печется о том, что не поймут (и это главная, ведущая тема страшилок), то о правильном и точном опознании себя неживым, то — более того — сублимирует этот страх высказываниями, прямо уничижающими все его творчество. Вот он пишет Н.Я. Прокоповичу из Парижа: «И если бы появилась такая моль, которая бы съела внезапно все экземпляры ««Ревизора»» а с ними «Арабески», «Вечера «и всю прочую ЧЕПУХУ (выделено мной. — *Н.Б.*), и обо мне, в течение долгого времени, ни печатно, ни изустно не произносил никто ни слова, — я бы благодарил судьбу. Одна только слава по смерти (для которой, увы! — не сделал я, до сих пор, ничего) знакома душе неподдельного поэта»¹.

Две вещи нам интересны в этом послании. Первая связана с уничижительной, даже презрительной интонацией по поводу написанного и что на самом деле, по самым большим меркам, совсем не так и этому найдутся подтверждения в других высказываниях и письмах писателя; а вторая связана опять-таки с этой всю жизнь почти продолжавшейся подготовкой к смерти, особому пониманию и восприятию этого величественного события. Недаром в письме к Астахову он употребляет именно этот эпитет. Смерть действительно представляется писателю не чем-то само собой разумеющимся, хотя, конечно, не без этого, но процесс подготовки, твердость намерения сделать все, как положено, — вот что заботит Гоголя. Он собирается на тот свет так обстоятельно и тщательно, что кажется порой, будто именно там он уготовил для себя житье истинное и по-настоящему его волнующее.

¹ Гоголь Н. Собр. соч. в 11 т. М., 1952. С. 81-87.

Он так сведущ в вопросах подготовки, настолько «в теме», что спорить с ним — зряшное занятие. Доктора, причем, на самый разный лад, взаимоисключающий предписания один другого, все назначают и назначают ему средства для жизни, для ее продления. Он же, словно и не замечая этих усилий, все готовится и готовится к уходу, к небытию.

Вообще тему ухода, отъезда, собирания в путь, в дорогу — очень приметная и характерная как для героев в русской литературе, так и для их создателей. Под самый исход жизни уходит все же из Ясной Поляны Лев Николаевич Толстой, обрекая тем самым себя на смерть; ездят и ездят русские писатели то в Рим и Париж (главным образом), то бесконечно из Петербурга в Москву и обратно, словно набираясь иных ощущений как в писательском деле, так и освобождаясь от вечных пут и тягот своего писательского труда, преодолевая границы собственного государства. Девятнадцатый век в этом отношении особенный. Закися на месте, господа-создатели великих творений, все мчат и мчат куда-то, порой и не подозревая о цели истинного своего путешествия, а так, в общих чертах набрасывая его легкий абрис. И сквозь эти поездки, как заклатание, как нескончаемая притча про белого бычка, — попытки прорваться к самому себе. Словно отъезд из ПРИВЫЧНОГО места способен заменить род вдохновения им, способ нового разговора с читателем, обретение нового стиля и, стало быть, и нового дыхания.

Едут все, стремятся к отъезду — тем более. Не успевают вернуться на родину, бежит от нее, требуя карету, Чацкий; в вечных странствиях пребывает Онегин, то вернувшись и увидя Татьяну в первый раз, то вновь покинув страну и, возвратившись, встретив ее снова. В конце поэмы он снова уезжает. Уж что говорить про Чичикова, предприятие которого целиком связано с дорогой!

Иерусалим, Неаполь, Рим, Дрезден, Гамбург, Гастейн, не говоря о Москве и Санкт — Петербурге — вот неполная география поездок писателя.

И почти отовсюду, словно заклятие, слова: «Я совершу... Я совершу. Жизнь кипит во мне... Я совершу!..»

Конечно, несомненно, совершает. Но что за слабость, которая не отступает и которой Гоголь всю свою жизнь потакает: не осознать причины и промахи, скажем, преподавательской деятельности, поприща, которое давалось ему с большим трудом, но на котором он все настаивал и настаивал и жестоко переживал опять-таки непонимание. «Я расплевался с университетом»¹, — заявляет он в письме к М.П.Погодину зимой 1835 года. Там же он говорит о том, что сходит (имеется в виду кафедра) «неузнанный». Снова та же тема! Сублимация страха, поданная так легко и, кажется, совсем беззаботной рукой. И наряду с этим снова едва ли не мистическое заклинание и самому себе, и настойчивое повторение этой мысли близким в письмах, — о своей роли, о той загадочной литературной работе, которую он все собирает и собирает сотворить, отмечая при этом как ничтожное сделанное ДО того.

Разве можем мы приписать Гоголю ровность и сдержанность в изъявлении чувств, намерений, планов? Нет, он только заверяет, только бесконечно обещает, что поступит так и не иначе, что непременно создаст, сделает нечто «величественное». Именно этим во многом, а не одним лишь болезненным состоянием объясняется поступок с рукописью второго тома. Просто так, хорошенько обдумавши ситуацию, вряд ли так поступит знающий себе цену творец.

Опять противоречие: Гоголь знал и словно не знал этого: цены. Всю жизнь создавал, но рассчитывал не нечто иное, действительно выдающееся и значительное, что превзойдет все созданное снова и опять ДО ТОГО.

Перепады чувств, настроений, эмоций — это у писателя с юности, если не сказать, с детства. Он все обещает «переделать» себя, все рассчитывает на вечный

¹ Гоголь Н. Собр. соч. М., 1940. Том 10. С. 378-379.

труд и очищающий смысл деятельности как таковой. Поэтому и отсекает обычные мирские радости как мешающие такому расцвету души и способности «переродиться». Эти слова сказаны еще в 1829 году матери. И снова — отъезд как возможность, единственная порой, этого перерождения. Путь, дорога, вера в ее обновляющий и очищающий смысл.

В самом деле, разве не выглядят как заклятие, как даже угроза слова, сказанные совсем не женщине, а Н.М.Языкову из Дрездена, где одно лишь слово «любовь» повторяется рефреном и главной нитью несколько раз?

Эти перепады в настроении, переходы от уверенности в сделанном и делаемом к полному неверию и пессимизму весьма отражаются и на персонажах; в нашем случае, на настроении Чичикова. Вот, как Гоголь описывает его состояние, когда герой подъезжает к деревне Плюшкина. «..Герой наш.. был в самом веселом расположении духа... Он уже предчувствовал, что будет кое-какая пожива... Всю дорогу он был весел необыкновенно, посвистывал, наигрывал губами, приставивши ко рту кулак, как будто играл на трубе, и наконец затянул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачав слегка головой, сказал: вишь ты, как барин поет!»¹

Однако приведенный отрывок отнюдь не свидетельствует о том, что наш герой постоянно пребывает в приподнятом, возвышенном настроении. Напротив, по мере того, как ему надоедает, скажем, непонятливость и, на его взгляд, очевидная глупость и тугодумие своих партнеров по бизнесу, он скатывается совсем до другого настроения.

Так, рассказывая о служебных мытарствах Чичикова, вот как Гоголь характеризует его умонастроение и повадки. «Никто не видал, чтобы он хоть раз был не тем, чем всегда, хоть на улице, хоть у себя дома; хотя

¹ Гоголь Н.В. Там же. С. 151.

бы раз показал он в чем-нибудь участие, хоть бы напился пьян и в пьянстве рассмеялся бы; хоть бы даже предался дикому веселью... Ничего не было в нем ровного: ни злодейского, ни доброго, и что-то страшное являлось в сем отсутствии всего»¹.

Какие удивительные подробности! Вообще ПОДРОБНОСТЬ — весьма важное и даже неотъемлемое свойство гоголевского письма. Иной раз, читая какую-нибудь страницу из «Мертвых душ», поразишься: неужели писатель и впрямь был болен? Чего стоит, например, такой фрагмент: «Чичиков подвинулся к пресному пирогу с яйцом и, съевши его тут же с небольшим половиною, похвалил его. И в самом деле, пирог сам по себе был вкусен, а после всей возни и проделок со старухой показался еще вкуснее.

— А блинков? — сказала хозяйка.

В ответ на это Чичиков свернул три блина вместе и, обмакнувши их в растопленное масло, отправил в рот, а губы и руки вытер салфеткой. Повторивши это раза три, он попросил хозяйку заложить его бричку»².

Такая из всего текста бьет энергия, такое чудо чего-то свершающегося, да еще и не отдаешь себе отчет, чего же именно, но что СВЕРШАЕТСЯ, — непременно. Казалось бы, о страшном распаде души, состоянии общества с его помешичьим укладом, — с такой силой страсти и радости, умиления и восторга! Да-да, восторга. Редкая страница выглядит буднично, словно писалась по необходимости, так, для выполнения плана. Фонтанирующая, бодрящая мысль! И это при ясном нашем теперешнем уже понимании и болезненного состояния писателя, и его заморочках типа «любишь — не любишь» (письмо тому же Н.М. Языкову)? Там ведь тоже эта, сбивающая с толку подробность. Настойчивая, въедливая: «...И если при расставании нашем, при пожатии рук наших не отделилась от моей

¹ Там же. С. 269.

² Там же. С. 65.

руки искра крепости душевной в душу тебе, то значит ты не любишь меня. И если когда-нибудь одолеет тебя скука и ты, вспомнивши обо мне, не в силах одолеть ее, то значит ты не любишь меня, и если мгновенный недуг отяжелит тебя и низу поклонится дух твой, то значит ты не любишь меня...»¹

Поэтическое заклинание с подлинной верой в искренность как свою собственную, так и с верой в любовь адресата. Все эти «значит ты не любишь меня» напоминают каприз малого ребенка. Не дали, мол, игрушку, вот, знайте, буду плакать, и заранее об этом уведомляю. Мне еще хорошо, еще никто не обидел, да и не собирался вовсе, но все же считаю нужным предупредить...

Так и о смерти, все о ней печется бедный Гоголь. Такая сила пышет из каждого его слова, так и смакует подробности. Так и ешь их с его «пирожками, припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками» и т.д. и т.д.

Известная из психологии и психиатрии вещь: нездоровый человек (по этой части) непременно заставит вас не переставлять чашечку или пепельницу на его столе, да и края скатерти осмотрит сто раз, чтоб ровны были, да даже уставши и еле держась на ногах, все же поставит на место за вами или за собой стул или еще какой-нибудь предмет. Чтоб все по правилам было! Никакого нарушения порядка! А если таковой случается, сразу тоска, хворь и хандра.

Вот ведь, как описывает Гоголь знаменитую чичиковскую шкатулочку, куплена и сделана которая в Москве и которую со всей возможной тщательностью обыграли в спектакле А.Леонтьев с режиссером В. Фокиным. По тем движениям, которые многократно проделывал актер с этой самой шкатулочкой, становился понятен не только характер Чичикова, но и его прошлое, подробности его бытования. Сценические

¹ Гоголь Н. Собр. соч. М., 1952. Письма 1842—1845 гг. Т. 12. С. 421-425.

подробности, которые так бережно и любовно перенес режиссер на сцену, составили с текстом «Мертвых душ» полнейшую физическую и душевную гармонию. Гоголь излагает «план» этой самой вещицы. «...В самой середине мыльница, за мыльницею шесть-семь узеньких перегородок для бритвы; потом квадратные закоулочки для песочницы и чернильницы с выдолбленною между ними лодочкою для перьев, сургучей и всего, что подлиннее; потом всякие перегородки с крышечками и без крышечек, для того, что покороче, наполненные билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память. Весь верхний ящик со всеми перегородками вынимался и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом следовал маленький потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкапулки. Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином, что наверно нельзя сказать, сколько там было денег»¹. Уф! Какое же воображение надо иметь, чтобы упомянуть это разрастание невиданных ящичков и так их представить, что уже руки чешутся потрогать, прикоснуться, подвигать.

И это у ипохондрика, человека с явно выраженным астеническим синдромом? Странно. Но что там наше «странно», если им наводнено, напоено пространство гоголевских текстов. Вот именно, этим «странно».

Одно то уже неожиданность, что «новый русский» вступает в свою роль в поэме не с каких-то там приготовлений; он с первой же страницы едет, он в действии и предприятие давно началось. И только потом, не из соображений намеренного композиционного приема, но сообразуясь с внутренней логикой и органикой построения, пойдет рассказ и о внешности, и о пристрастиях, и о прошлом и т.д. персонажа. Ритм, который организует это пространство построения, удивительно жизнеспособный, энергетический, действенный. В

¹ Там же. С. 64.

нем нет и намека на эпическую успокоенность и повествовательность. Он руководит всеми событиями, вовлекая в него все новых и новых персонажей.

Ритм — не просто участник действия, совершающихся событий, он еще и особая краска в обрисовке характера, в создании настроения. А перепады такового у героя под стать писательским. То помрачнение (не сознания, конечно,) и упадническое состояние, то эйфория и подъем.

И за всем этим — стремление не просто надуть-обуть (по нынешним меркам), но ощутить себя ПРИОБЩЕННЫМ. Да ко многому. К примеру, к высшим идеалам. Ах, какие идеалы в предприятии героя? Так это для нас с вами их нет, но для него-то они весьма и весьма обозначены. Через них-то Чичиков закрепляется в переднем, главном «эшелоне» общества, как ему кажется. Через их реализацию возвышается в собственных глазах, все более освобождаясь от оков детства и опасностей «не состояться». От тех предостережений отца, которыми с избытком была наполнена жизнь героя не только в детстве, юности, но и во все последующее время.

Гоголь разрушает канон. Это касается не только образа героя, посторения, композиции поэмы, но и то устоявшееся мнение о том, как надо. Он ведь все сделал как НЕ НАДО. И герой не тот и не про то, и сочинение построено как-то не по правилам, и сверхзадача произведения неизвестно про что. Да как «про что»? Как раз про то, как не надо. Гоголь держит очень корректно планку, нигде не нарушая ее, когда говорит о греховности предприятия своего героя. Не впрямую, а так, по касательной, иной раз намеком. Нигде нет проповеднического тона. Порой даже кажется, что он упивается действиями, размахом предприятия Чичикова, что ему самому нравится и то, как он общается и как откушивает и как размышляет. Но нет, это то самое введение в заблуждение, мистификация, на которую Гоголь был мастер.

Он намеренно искажает весь подход к начинаниям,

заставляя нас едва ли не верить, что все хорошо и праведно, так и должно быть. Не обращается к заповедям, не твердит, что жить так некрасиво и Господь накажет. Ничего этого нет. Есть, однако, несомненно, связующая нить между самим писателем с его необычайно сильной верой в детскую сказку, которая должна исполниться сразу, мгновенно (помните письмо — заклинание к Языкову?) и самим Чичиковым, вот сейчас, только что обретшим веру в собственное спасение. Разве все, что он наметил к исполнению не есть вера в свое спасение и избавление от страха?! И он подтверждает это: «Из множества польз, которые я уже извлек из них, укажу вам только на одну: ныне каков я ни есть, но я все же стал лучше, нежели был прежде; не будь этих недугов, я бы задумал, что стал уже таким, каким следует мне быть»¹.

Не стоит опасаться: здесь не сравниваются характеры, мерил ценности, моральное насыщение этих лиц, автора и героя, этические представления о плохом и хорошем, — ничего этого не вкладывается в смысл, когда говорится о сравнении двух, отнюдь не равновеликих, величин. Если что и объединяет, то только страх. Один он у одного, по-разному проявляется у другого. (Вот ведь скажут, нелепая мысль. Как можно сравнивать несопоставимое?) Да взгляните, разве не отголосок того неизжитого в себе, что не смогло проявиться, свершиться в собственной своей жизни олицетворяет Чичиков? Разве не он — есть оборотная, теневая сторона самого писателя? Может, Гоголь и хотел, и даже жаждал стать смелее и напористее, идущим до конца, ДО САМОГО КОНЦА и боящегося упреков в несовершенстве? Почему так настойчиво всю жизнь преследует его мысль о том, что не поймут? Разве от уверенности такое? Ни в коем случае.

Подробность, склонность к ней присутствует как в изложении мыслей самого писателя, так и в насыщении

¹ Гоголь Н.В. Значение болезней. Собр. соч. в 6 т. М., 1937. С. 228.

ею произведения: она светится в описании чего бы то ни было, в смаковании этих подробностей, в деталях и нюансах, в атмосфере действия, его настроении, в том аромате, наконец, которым пронизано сочинение.

Разбивает канон? В самом деле, для классика и для классики мысль не новая. Но и для своего времени самими соотечественниками писателя осознавалось, что он принес что-то такое новое, что сразу и не понять...

Как сложно преподнести новое, отказаться от предшествующего (пусть и замечательного) опыта современников и классики, но приходит один-единственный гений в какое-то время и придумывает, и сочиняет. И непонятно окружающим, многим и сейчас, да всем почти, что это за новость такая, что держит и держит, и заставляет обращаться к ней в последующие времена и другим поколениям, других сочинителей в других ипостасях и проявлениях.

А новость — в другом ракурсе, в другом видении материала, в ином толковании привычного. Действительно, совсем уж неписанное и не сотворившееся создать невозможно, ясное дело. Но вот оттенки сказанного и сделанного — здесь о многом следует подумать. Мало ли было прохвостов во всей мировой литературе? Да сколько угодно. Начиная с самого главного и значительного на все времена, — искусителя Мефистофеля. Пусть там злой рок, а вовсе не прохвост, но череду отрицательного начала в литературе открывает именно этот персонаж. Потом он лишь закрепляется и развивается в образах Дон-Жуана, мольеровских типах, а до того — и Санчо-Пансо и вообще в тех оборотных лицах главных героев, которые всегда присутствовали в литературе как подтверждение основной идеи, любимого идеала автора. В русской литературе — большое их количество находим у Островского, Гоголя, Сухово-Кобылина.

Прохвост и бедолага как нигде точнее и острее, чем у самого же Гоголя и не был представлен. Хлестаков — главный в этом деле. Но если он у писателя только рассказывает, представляет и НЕЧАЯННО, не по сво-

ей воле пользуется всем тем, что поступает на его личный, прямо из рук в руки банковский счет, не совершая при этом ни малейших (кроме артистических) усилий, то Чичиков совсем в другом ряду. Он действует, а это — «две большие разницы».

Гоголь не просто создал, изобрел нового героя, нового русского героя без всяких кавычек. Он, этот русский, явился предтечей многих и многих персонажей в отечественной литературе. Это потом явится Лопухин, разрушив о Чехове уже устоявшееся мнение как о писателе про маленьких людей, либо интеллигентов, либо маленьких прохвостов, недотеп, ушедших в себя, ветренниц и ветренников... А он взял и преподнес предпринимателя из бывших слуг.

И не только в новом типе героя дело у Гоголя. Новый стиль, новое композиционное решение (сначала — действие, погружение в него, затем, позже — биография и история детства); провидческое, проинтуиченное видение будущего России, где вскорости станет (не может не стать) все не так. Он увидел и изобразил фасад и задворки российской жизни, ее уклад, насыщенность такого рода подробностями, которые последующие поколения все изучают и изумляются их очаровательной щедрости.

Феномен человека, им созданного, не есть для Гоголя конечный пункт, но некая исходная точка, взявши которую читатели и зрители все задаются вопросом: да ведь что-то подобное уже было или так только кажется?

Гоголь сказал так много и так расширительно истолковал, что и впрямь понимаешь — он есть и результат теоретической рефлексии, им же предложен объяснительный принцип о ЧЕЛОВЕКЕ; он сам словно отходит в сторону, заявляя о *таком* процессе дегуманизма в человеке и обществе, над которыми он не властен.

Удовольствие, которое испытываешь, читая про прохвоста и жулика Чичикова, есть следствие этой отстраненности, дистанцирования писателя от своего героя. Не упивается он им, в самом деле! Но обознача-

ет ЯВЛЕНИЕ, которое есть, оно очевидно и его исследует и анализирует писатель, сохраняя при этом свою, вполне выраженную гуманистическую позицию.

Поиски себя «вне литературы» завершаются Гоголем в 1835 году. Его творческие и идейные искания (словно можно разделить эти понятия) концентрируются сугубо на литературном поприще. Систематическая педагогическая деятельность в Петербургском университете продолжилась всего полтора года и, как сам пишет Гоголь, закончилась, по общему мнению, неудачей. Но Гоголь неутомим. Он действует на свой лад, впадая то в жесточайшую меланхолию, то вдумчиво и кропотливо работая, совершая поездки. Однако, если можно было заметить, нам более всего был важен и интересен, а главное — показателен не внешний событийный ряд поступков и действий, даже, быть может, не сама содержательная сторона жизнедеятельности, но то, что почти совсем или глухо-наглухо скрыто, то, что составляет подтекст, что является намерением, что относится к тому не внешнему проявлению, которое обнаруживается через призму постижения произведений, сопоставления с персонажами, лицами, в которых был заинтересован сам писатель.

Зародившаяся еще в гимназии, в Нежине мысль о своем предназначении, не покидала всю его жизнь. «Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, — писал он Косяровскому, — я пламенел неугасимой ревностью сделать жизнью свою нужною для блага государства... Я поклялся ни одной минуты короткой жизни своей не утерять, не сделав блага»¹.

Однако жизнь героя, которого он поместил в ситуацию торговой сделки, в николаевскую эпоху сама по себе стала предметом торговых отношений и сделок. В аскетизме и одновременно глубокой отрешенности от внешних проявлений религиозности, Гоголь словно нарочно, словно напоказ, во имя искупления вины (какой, перед кем?) сжигает себя. Все его бесконечные

¹ Гоголь Н. Собр. соч. М., 1940. Т. 10. С. 111-113.

приутовления к смерти обретают законченный и состоявшийся вид. Он умирает таким же одиноким, каким и мыслит себе идеал правильного, порядочного человека. Трагический мистицизм, к которому так или иначе привели все астенические, панические проявления, наконец завершился. Его сознание не в силах было преодолеть тот глубочайший разрыв, который совершался между «обличительством» и попытками, надеждами указать на идеал, представить его. «Достижение всеобщего примирения» не смогло гармонически и очищающим образом войти в жизнь человека, который так и остался внутри этого раздора, отчасти который сам себе и создал.

Великий труд А. Терца «В тени Гоголя» невозможно, да и вряд ли нужно цитировать. Все, что есть в литературе о Гоголе, не сравнится с этой книгой, неожиданной по композиции, СЛОВУ, проблемам, поднимаемым автором и — удивительной по форме. Мотивы сомнений, которыми не побоялся поделиться писатель, еще более относят исследование к разряду самых глубоких по взгляду на Гоголя и его творчество, по отводимому месту в отечественной литературе, по органическому привлечению огромного массива писем классика.

Кругозор Андрея Синявского (Терца) столь объемный, что мера деликатности и погруженности в пространство гоголевской поэтики, самой жизни классика вызывает изумление и делает знание им жизни Гоголя поистине всеобъемлющим. Эпистолярное наследие Николая Васильевича Гоголя, вкрапление цитат, фрагментов из писем столь органично для повествования, что снова и снова поражаешься: как под силу было такое одному человеку?!

«Мало кто, подобно Гоголю, был одержим программой полезной деятельности и практического добра, в которой он видел единственный выход России»¹.

И — тем не менее — все повторяющийся мотив о разладе со временем, становится рефреном как для самого классика, так и в оценке его критикой.

Рефрен «не в ладу с временем» далеко не нов. Для великого писателя он не нов тем более. Он был не в ладу не только со временем, но и с пространством, в котором в тот или иной период находился, с самим собой, что значительно усугубляло проявления его болезненного состояния, не в ладу с целым миром, для которого он создал свои творения, оставшись одинокой и загадочной фигурой в русской классике.

Идет время и, казалось бы, все должно было бы уже стоять по местам. Но нет, оно порой лишь усугубляет противоречия, которые словно туманным облаком окутывают и скрывают истинные рельефные черты поисков Гоголя. Его жизни, судьбы и писательской его деятельности.

Что ж, разгадываем...

Гоголь и Чехов были разными писателями, и не подходили ни в чем друг на друга. Если у Чехова горюи любят, ждут любви, надеются на нее, боготворят, отвергают, словом, она присутствует в их жизни либо как реальность, либо как мечта и воспоминание, и носительницы ее — чаще женщины, то у Гоголя такого не сыщешь. Любящий взаправду человек у него отсутствует.

Однако есть все же то общее, что роднит обоих писателей: это небезразличие к России, ее судьбе и — любовь к ней, которая звучит у каждого тоже на свой лад. Это — и небезразличие к самому труду, которым оба занимались, выкладываясь сполна и полагая при этом, что сделали все же мало. У обоих были трудности с их постановками пьес на сцене, оба мучались непониманием времени и людей в нем. Оно, это подчас неприятие, во многим подорвало здоровье и силы обоих.

И все же именно эти два имени сошлись в одном: в их творчестве впервые были озвучены мотивы и вспыхнули те зеленые огоньки пламени, которые сначала несмело, но затем все трепетней и ярче взвивались и охватывали огнем странной, не бьющей себя в грудь

¹ Терц А. В тени Гоголя. М.: Аграф, 2003. С. 301.

любви не одну только Россию, но и многие другие страны. И те проблески первых отражений, которые отзовутся спустя век и более в том, что мы нынче называем ведущей тенденцией в искусстве и литературе — пост-модернизме — видны, угадываются, проявлены в то давнее уже время, через великих представителей которого пришлось о нем говорить. Но более всего — о них самих.

ОРДИНАТОРСКАЯ В СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ КЛИНИКЕ. КОНСИЛИУМ.

Первый доктор. Вы что же, господа, всерьез полагаете, что доктор Чехов, как бы это помягче сказать, испытывал некоторые психологические затруднения в общении?

Второй доктор. Ну, зачем же так витиевато? Доктор Чехов был явным невротиком, сегодня его точно отправили бы лечиться не от вечных «несварений», на которые он жаловался, а более всего и главным образом — от астенического синдрома, депрессии. Это так, по меньшей мере.

Третий доктор. Все-таки Чехов был явным интровертом. Ничего особенно не хотел в плане общения. Даже о жене говорил, на мой взгляд, совершенно справедливо, что в больших количествах это не для него. Ну, или примерно так.

Второй доктор. Читал, изучая историю его жизни, а, стало быть, и болезни, книжечку «Идейные и нравственные искания А.П.Чехова». Можно подумать, реально разделить то и другое! Даже и отделить-то никак нельзя.

Первый доктор. Простите, уважаемые, во всей его жизни мне видится один, весьма скрытый смысл. Ох уж, эти критики –литераторы, убили бы, наверное. Но — скажу! Антон Павлович не любил людей. Отдельных, конкретных. Он, знаете, больше предпочитал все человечество. Отсюда и про сад и про будущее. А вот в быту — сплошной напруг. Он, правда уже после Гоголя, все больше был озабочен МИССИЕЙ. Оттого-то и поездка на Сахалин, и эти бесплатные приемы. На самом же деле, такое впечатление, что от чего-то или от кого-то откупался. От своих грехов, может быть. Помните его манию? — либо по приезде куда-нибудь на кладбище, либо к дамам. Тьфу! Хотел, конечно, сказать другое.

Третий доктор. Он что, вы считаете, более всего себя любил?

Первый доктор. В том-то и дело, что нет. Совсем нет. Его ипохондрия словно списана с предшественника. Ну у того-то она прямо-таки классическая, со всеми деталями и нюансами. Да и иронии у господина доктора поболее будет. Но ведь тоже хандрит, тоже мучается. Только, в отличие от Гоголя, не неисполненной миссией и отсутствием великого труда, шедевра, можно сказать, а так, мерлехлюндия все это. Если вспомните, один из его героев так и говорит, буквально этим словом.

Второй доктор. Хорошо— хорошо, не будем отвлекаться. Что же мы имеем и что можем, простите, могли бы когда-то сделать? Кто-то знает ответ?

Третий доктор. Естественно. Перво-наперво — строжайший режим назначили, отменили бы бесконечные поездки. Чего он, право, мотается, туда-сюда? Странно. От кого бежит? Да все одно: от себя, от ненужных хлопот, в которые его неминуемо заставляют погружаться то обстоятельства, то обязательства (человек же воспитанный был, с образованием), то негодная эта женщина...

Второй доктор. Вы это о ком? О Лике или о жене? Или...

Третий доктор. Вот именно «или». Обо всех. Не мог он так вот, запросто, плюнуть и оставить их всех, послать, одним словом. Приходилось разводить всякие там отношения, любовь строить. А так не хотелось. Сидел бы себе в своей Ялте и никуда бы не прыгал. Что он, что Гоголь. Все ездили, ездили. Бесконечная смена впечатлений тоже до добра не доводит. Сенсорный голод — вот что ими двигало. Голод новых впечатлений.

Первый доктор. Вот так мы всегда: с наскока, лихо, прямо шашкой по головам. А где же таинство, искусство отсоединения от общества? Где кураж, тайна? А вы все их в прокрустово ложе надобности, порядка, необходимости. Слава Богу, жили не при нас, а то закололи бы каким-

нибудь амитриптилином. Затуманили бы насмерть светлые головы, а все равно не спасли бы. Нет, не спасли.

Второй доктор. Это почему? Мы что, уже простую депрессию лечить не умеем? Или, на худой конец, неврастению, психозы? Простите, но в этом-то уж преуспели.

Первый доктор. Да-да, в особенности, если вспомнить лет тридцать так назад, не к ночи будь помянут, институт Сербского. Мы-то, слава Богу, по другому ведомству.

Третий доктор. Ах, по другому... Вы что же, и практику не проходили в иные, не зрелые еще ваши годы? И не учили вас, как с пациентами обращаться? Это сейчас вы — вась-вась. А тогда — рубашка, аминазин и привет, нет человека. Да еще этот, сульфазин. Тогда уж о какой воле, индивидуальности можно было говорить? Все на одно лицо. Масса, человека нет. Бессознательное целое. Но не по Юнгу, а просто коллективное бессознательное. Только камуфлирующее себя под отдельно одаренные личности. Нет, не было отдельно взятых, самобытных граждан. Все — за. Кто против? Таких не было. А, если и были, — далеко оказывались, ох, как далеко. И никаких вам антидепрессантов.

Второй доктор. Это сейчас хорошо рассуждать. А прежде... Прежде мы все... Ой, не хочу и вспоминать.

Первый доктор. Мы отклонились, однако. Предстоящие научные чтения, не могу все еще осознать, посвящены болезням классиков и классики. Как вам вообще этот поворот?

Третий доктор. А что, вы и вправду полагаете, что писатели были больны? Ну, я не в смысле чахотки, она, конечно, не здорово влияет на нервную систему, и даже не на последние дни Гоголя: все собирался, все готовился помириться, да так толком и не умер. Я о душевном их здоровье пекусь.

Второй доктор. Выскажу крамольную вещь. Не было бы душевного нездоровья, не имели бы мы великих писателей.

Первый доктор. Не согласен. Им никто, ну просто никогда не хотел помочь. Полечить по-настоящему. Отдельные приходы, консультации. Но наметить путь, повести их этой дорогой — такого не было.

Третий доктор. Скажите, что же сегодня, какую такую методику избрали бы лично вы?

Первый доктор. Ах, знаете... Понятно. Я? Ну, в первых, я бы велел Чехову, к примеру, безвылазно сидеть в Крыму. Это первое. Дальше. Прописал бы...

Второй доктор. Антидепрессанты, к примеру?

Первый доктор. Нет-нет, только не это. Я бы занимался с ним аутотренингом. А еще лучше — дал бы — по методике йогов мантру и велел бы по два раза в день медитировать. Всего-то! Какое-нибудь слово на санскрите, не имеющее привычных ассоциаций, и — вперед, с песней. Вернее, со словом. В ней, в мантре, всегда должны содержаться три звука. Они разные, но вместе — бальзам.

Третий доктор. И какие же, если не секрет?

Первый доктор. Не секрет. Вам бы тоже, кстати, не мешало оздоровиться подобным образом.

Третий доктор. Так что за...

Первый доктор. И, затем Г, еще Р. То есть, один протяжный, другой — сонорный, третий — взрывной. Слово сказать не могу, разве что на ушко каждому. И то... Поймете ли вы меня?

Второй доктор. Так вот зачем вы в Индию третий раз собираетесь?

Первый доктор. Вполне возможно. Но не только за этим. Чудеса есть везде, главное — найти им научное объяснение и понять, что с ними делать, с чудесами. Сами ли придут, вызывать ли, просто томиться-ожидать? Но я, кажется, кое что понял. Кое что...

Третий доктор. И что же? Нам нельзя узнать? Или это тайна? Как у Гоголя с его смертями и странными типами? Все едут-едут, или, наоборот, приезжают и устраивают переполох. А все вокруг ну такие идиоты: все верят и верят. И более того — желают даже верить Хотят-с.

Второй доктор. Попрошу не отклоняться... Так что же мантра? Вы, психоневролог с двадцатью годами стажа всерьез считаете, что писателей исцелили бы какие-то заклинания?. Право...

Первый доктор. Нет, отнюдь. Да и не заклинания это. Помните про волну? Ну, которая еще воздействует на имя, не прямо, разумеется, но создает те колебания, которые в итоге и на характер влияют? Так вот. Волна и мантра — здесь много схожего. В освобождении от груза мыслей, а при произнесении ее голова и вправду от всяких мыслей освобождается, наступает не просто релаксация, нет, это вам не реланиум вколоть, наступает легкость и просветление. Но не искусственные, не посредством укола полученные, а истинные. Вот в чем вопрос.

Второй доктор. Все это любопытно, и метода, и результат, быть может... Но что же классики, как с ними? Представляю, сидит себе бедный Николай Васильевич потурецки, руки сложил на манер индийских брахманов и что-то там шепчет. Чушь!

Первый доктор. Вы о том только забыли, что когда-то и от тифа помирали, не говоря уже, что к чахотке просто было не подобраться. Ничего себе не бормочут, в том-то и дело. Но невротикам действительно помогает. По статистике именно на Востоке, в Индии, Непале, других малоци-

визированных, но по-другому относящихся к жизни, меньший процент заболеваний всяческими нервными и психическими расстройствами.

Т р е т и й д о к т о р. Климат у нас поганый, это точно.

П е р в ы й д о к т о р. Не в климате дело, хотя, прошу прощения, и в нем тоже. А в укладе жизни, в этой готовности и способности русского человека к страданию. Не будь его, он бы его, как Вольтер о Боге говорил, вы-ду-мал. А уж художнику — ну что может быть милее, лучше?! Дай только пострадать. Художник, творец — вообще не норма, вам ли этого не знать. Спросите хоть...

В т о р о й д о к т о р. Кого же?

П е р в ы й д о к т о р. Да все забываю его фамилию, по телевизору часто выступает. Грустное лицо еще у него такое. Профессиональный психиатр, с Шендеровичем хохмы всякие разыгрывал. А послушать в серьезной передаче — редкого ума человек. Так он, знаете, этим злословным дамам из популярной передачи однажды и скажи, что, мол, все, точно все (ну, творцы имелось в виду) со сдвигом. Толстая так на него глянула! А он ничего, выдержал, да еще и подтвердил. Так что, пора отказываться от вских там ксанаксов и коаксиллов и переходить к натуральному, понимаете, самому природному, естественному миролечению.

Т р е т и й д о к т о р. Бедный Николай Васильевич! Уж я не говорю о Чехове. За что страдали?

П е р в ы й д о к т о р. Да за нас с вами, батенька, за нас, чтоб мы вот так смогли сидеть тут и рассуждать, чего им-де не хватало, а чего в перебор было. И как бы мы им сейчас смогли бы помочь! Ведь смогли ведь, точно? А вы говорите...

Т р е т и й д о к т о р. Я-то понимаю, что смогли бы, а вот вы... Нет, без лекарств пока никуда.

П е р в ы й д о к т о р. Вот и пейте вашу отраву. Я давно заметил, что всем без особой нужды назначаете разные там аминазины да релиумы. Волю подавляете, разум. Разучились говорить, да-да, разговаривать с людьми. Вот они то кошек заведут, то скорую почем зря вызывают. Ушло из обихода слово. Как из телевизора. С нами там вообще не разговаривают.

В т о р о й д о к т о р. Вы так считаете? Столько говорительных передач...

П е р в ы й д о к т о р. Вот именно, говорят все. Но прямо к вам — нет, не обращаются. Либо журнал подсовывают с программкой, либо — друг другу, простите, вмазывают. Но нас, нас реальных, уже нет для них.

В т о р о й д о к т о р. Интересно, сколько мог бы прожить Чехов при наших-то противочахоточных средствах? А Николай Васильевич со своими маниями?

П е р в ы й д о к т о р. Кто его знает. Больше, это ясно. Но главное в другом.

В т о р о й д о к т о р. В чем же?

П е р в ы й д о к т о р. А все просто: они жили, и слава Богу.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЧЕМ БОЛЕН ТЕАТР?

За последние полвека приходилось множество раз спасать театр. То драматический, то оперу, то кино от полнейшей, самой настоящей гибели. То и дело раздавались мольбы и стоны о неминуемой смерти, которая вот-вот уже, на подходе. О театре подобное слышно и по сей день: умирает. Едва ли доживет до... до чего там: понедельника, следующего года, а, может, перевалит за следующий? Каждый хоронит драму на свой лад и по-своему. Но возгласы, возвещающие о скорой кончине, раздаются с настойчивой последовательностью и не могут не настораживать. Вернее, так: поначалу да, страшновато было от подобных предсказаний, потом появилось безразличие, ну, а дальше и вовсе смешно стало. Да разве может то, чему много-много веков, и что родилось как потребность человека в игре и лицедействе, и началось совсем в другом времени, эре, вдруг взять и из-за какого-то плохого, даже целой серии плохих спектаклей, помереть? Нет, наверное, невозможно. Живет, дышит театр, иногда проявляет вполне выраженную работоспособность и живучесть, блещет энергией поиска, самоопределяется. Впрочем, как и во все времена. Хотя на протяжении XX века находились не одни только деятели театра, но и философы, предрекавшие гибель искусству. К примеру, статья В. Вейдля так и называлась: «Умирание искусства»¹.

Сюда же можно отнести работу философа Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства»².

А правда, почему ему все приписывают и приписывают неутешительный диагноз? Что с ним такое на самом деле? И когда болезнь подступила? Стала ли она неотвратимой или это только мнительность тех, кто участвует в процессе жизнеобеспечения театра?

То, что на долгие-долгие десятилетия, даже едва ли не века (ну, почти ведь полтора столетия прошло, как минимум) сотворили с отечественной мыслью о роли свободы и раскрепощенности в искусстве наши досточтимые демократы из века 19-го, много сделало плохого как для театра, так и для постижения правильности и истинности процессов, в нем совершающихся. Если еще Гоголь говорит о Боге, то у Чехова такого легкого, искреннего обращения к всевышнему уже не увидишь. Появляется совсем иная интонация. Уходит явная, на поверхности лежащая откровенность, которая оборачивается едва ли не сублимацией смыслов. Религиозных уж, конечно. Возникает та самая трудно переносимая на сцену ирония, которой пространство чеховских произведений покрыто почти сплошь.

Уходит явное, всегда на театре существовавшее, простите, божественное начало. Дело не в упоминании Бога, но в том, что составляет истинный смысл театрального искусства. А без этого божественного начала подлинная, здоровая жизнь там невозможна. Театр заражен, это бесспорно. Вирус постмодернизма давно проник и в него. Однако дело не только в нем. Вирусы — им несть числа во всей нашей жизни. Интересно другое: как эти микробы все-таки проникли в организм, что сумели там натворить, возможно ли полное излечение и каковы методы его. А сначала — анамнез, чем все же болен театр?

Жалоб как на сам театр, так и внутри него самого предостаточно. Первые жалуются на отсутствие действительно острого, по-настоящему современного репертуара; неимение уж если не положительного (какой там положительный в наши-то дни!), то хотя бы выразительного, яркого, проблемно мыслящего и по-особому глядящего на мир героя. Героя правда нет. Нет, они, естественно, в избытке наполняют современные произведения для сцены, но вот запоминающегося, такого, чтобы стал выразителем времени, его острых, философских сторон — такой, к сожалению, отсутствует.

¹ Вейдле В. Умирание искусства. СПб., Аxioma. 1996.

² Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства. М., 1991.

Те, что изнутри, жалуются примерно на то же самое: отсутствие интересного материала, все того же героя, который переродился во что угодно, но только не в персонажа — выразителя социальных, нравственных, эстетических проблем общества и времени. Не жалуются, правда, на отсутствие достойных актерских кадров. Но и первые не эту причину определяют как главенствующую. А причина-то есть, и касается она и кадров в том числе. Мы можем по пальцам перечислить выдающихся актеров, синтетических, блистательно работающих в разных жанрах и способных осилить самый сложный литературный материал. Зато много других: молодых, красивых, среднеодаренных, лихо берущихся за самые разные роли (и чем больше, тем лучше), заполонивших пространство не только самого театра, но кино и телевидения. То есть ЭКРАНА в самых разных его видах.

Заинтересованные лица определяют спектр своих жалоб примерно одинаково. С одной, пожалуй, поправкой. Наблюдающие за процессом, как и водится с действительно болеющими, видят глубже, оценивают ситуацию точнее. Те же, что ЗА рампой, часто вообще отмечают болезнь, наивно полагая, что и нет ее вовсе. Словом, как с самыми настоящими больными.

Есть в медицине такой феномен. Легко болеющий, не страшной болезнью человек, больше способен наговаривать, видеть разные проявления этой хвори, которые убеждают его в серьезности заболевания. Стоит, однако, пациенту заболеть всерьез, и он, как правило, преображается: начинает бороться. Более того, не очень веря в страшный диагноз, он мобилизует свой поистине неисчерпаемый запас возможностей, как физических, так и нравственно-психологических, и о, чудо, частенько выздоравливает.

Сегодняшняя театральная ситуация очень напоминает того, не самого тяжелого больного, который все никак не может и не хочет мобилизовываться. Да и зачем? Есть, что играть, а, значит, есть что кушать, на что жить. А философские размышления? — да подождут, есть еще время.

Из анамнеза вытекает неутешительный вывод: не видят, не желают замечать болезни, ходить по врачам, лечиться, наконец. Врачи (то бишь, критики, все сплошь плохие: глупые, неглубокие, всё бегом и по поверхности, да еще и денег просят. Да, и такое случается!) лечить теперь-де не умеют, а потому сами и разберемся. Это позиция актеров, людей, которые внутри.

Однако что же у них с организмом? Даже и без их жалоб. Чем и как дышат, что пьют, как питаются, каков пульс, адекватны ли?

Итак, дыхание.

Спектакли последнего пятилетия, только-только начавшегося нового века отличает одна общая особенность. Они либо подвержены резкой брадикардии (замедление пульса, вообще вялотекущее постижение мира сердцем), либо напротив, имеется экстрасистолия, причем, весьма выраженная. Аритмия, зашкаливает сердце. То есть, признаки, конечно, прямо противоположные, но свидетельствуют об одном: отсутствии умеренности и правильного распределения сил.

Бернард Дорт в «Освобожденном представлении» (Dort: 1988) ратует за театр, освобожденный от режиссерской тирании недавнего прошлого, и приходит к заключению: «возможно, настало время возврата (имеется в виду возврат к «актерскому театру»). — И.И.), но не для того, чтобы отвергнуть важность значения режиссера и роли последнего в представлении, но чтобы обозначить в нем место других компонентов... Актер, очевидно, в одно и то же время разрушает и создает знаки. На сцене мы несомненно имеем дело с риторической фигурой, но это воплощение или вымышленное создание никогда не является целостным феноменом. За персонажем скрывается актер»¹.

Если в 80-90 годы театр Ленинского комсомола под руководством Марка Захарова буквально потрясал собственные стены и город в целом, то ситуация последних лет изменилась, театр стал рациональнее, бо-

¹ Dort: 1988. С. 173.

лее участвует умом, а не сердцем в постановках спектаклей. Появилось долго ожидаемое конструктивное, рассудочное начало. Но и тут — опасность. От рассудка ли или от избытка равнодушия? Чего больше: построения, конструирования или профессионального выполнения режиссерской воли?

Наиболее авторитетные и последние по времени концепции в этом плане были созданы французскими учеными Анн Юберсфельд и Патриком Пави в конце 70-х годов. Именно они постепенно формулировали новую структуру-апелляцию, имевшую прямое отношение к повествовательному действию. Они использовали акантовую схему Греймаса, предлагавшую ликвидацию персонажа как в литературе, так и на театре. Все это протягивало ниточки к Брехту, чья концепция основывалась на сохранении способности к критическому суждению, но не к сопереживанию. Дистанция — вот что ставилось во главу угла.

Так, в пьесе «Tout va» или «Все оплачено» И. Жамиака театр выбирает интересную и важную для него идею, улавливает актуальный для себя смысл. А он заключается в том, что продолжается линия, так полюбившаяся и самому главному режиссеру, и его зрителям, — мистификация. Он провоцирует, ставя ситуацию на грань, удержаться на которой весьма сложно, однако, актеры мастерски держат планку.

Но что там происходит? По-нашему бизнесмен берет себе на работу человека. Но особенно так берет, непривычным образом. Нет, это не психологические тесты и не резюме, не знакомые всем анкеты. Способ достаточно мудреный. Казуистический даже. Но нуждающийся идет на это. Выхода-то нет.

Динамика сердечно-сосудистой, дыхательной, просто физической и психоэмоциональной деятельности этого театра за последние годы весьма заметна. Если в спектаклях двадцатилетней давности актеры — все, причем, работали с такой невероятной нагрузкой, что найдись приборы, действительно способные зафиксировать

показатели давления, пульса и ЭКГ, то просто-напросто зашкалили бы. Никто из артистов не рассчитывал вдох и выдох, они не дышали даже, а выплескивались так, что становилось страшновато: вынесут, смогут ли дожить до следующего спектакля. Однако и выживали, и совершенствовались, и разного рода показатели были в норме, приборы не зашкаливали. Ритм работы этих измерителей был устроен таким хитрым образом, что со временем не только не поизносился, но напротив, приобрел устойчивость и пластичность. Актеры выкладывались по-прежнему, однако и ритм дыхания, и энергия движения, пластики все же претерпела изменения. В сторону сдержанности и самоконтроля.

В названной пьесе «Всё оплачено» Янковский и Чурикова выкладываются так, что зал постанывает, стремясь попасть в такт со всем, что происходит на сцене. Но в этом самопогружении в роль, в работе до последней капельки нравственных и физических сил мы все же нет-нет, да заметим, как выверены и движения, и сам характер диалогов, и темпоритм речей, взмахов рук, той стремительности, с которой актеры устремляются к зрителю с подмостков. И дело совсем не в отсутствии темперамента, сил, энергетике. Все сложнее. Артисты стали более рациональными, техничными, а потому скрупулезно рассчитывают каждый свой вздох.

Иначе до сих пор работает Александр Збруев, спокойно и непринужденно, почти и не тратясь кажется. Но это обманчивое впечатление. Актер просто не демонстрирует свой темперамент, в наличии которого не приходится сомневаться. Он, как маститый игрок, устанавливает и распределяет силы по всей дистанции. И их хватает с лихвой. Не взрываясь, не совершая немислимых эскапад. Он продолжает волновать, и ощущаешь, что запас прочности у этого актера безграничен.

Ясное дело, это мы только говорим так «безграничен». Но имеем-то в виду и правда такое качество, таковой резерв, что вполне можем утверждать: безграничен. Удивительное дело, видимых, каких-то напряженных усилий мы действительно не замечаем. Актер Збруев

великолепно двигается, реакция его точна и незамедлительна, а более всего — он совершенно органичен и самодостаточен. И сравнивая актера с шестидесятью годами, со спектаклем «Мой бедный Марат», Арбузова, например, где та же органика и чувство меры были визитной карточкой артиста, убеждаешься, что над некоторыми личностями время и правда не властно.

Метаморфоза физической формы, которая не стареет, но скорее напротив, мужает и совершенствуется, — своего рода знак времени, когда метаморфозам уделено столько внимания, что они по большей части составляют одну из доминант времени.

По счастью, актеры мало вовлечены в этот теоретический процесс постижения современных измов, включая и собственную форму. Что чаще всего можно услышать? — в хорошей форме, в слабой форме. Не более того. Но если тянуть ниточку к тому, что есть современный актер, возникает много вопросов. Ну, например, истинная ли реальность та, что создается актерами, или все же это та форма квазивиртуальной реальности, которая порой реальнее и точнее самой настоящей реальности. Вот ножницы! Актер существует где-то между правдой и вымыслом, нисколько не сомневаясь в том, что участвует в определенной игре. Причем делает это вполне охотно и добровольно, и «разрешить извечное сомнение «игра — или серьезность» можно в каждом отдельном случае лишь с помощью критерия этической ценности», — говорит Хейзинга. Далее он продолжает: «...подлинная культура не может существовать без определенного игрового содержания, ибо культура предполагает определенное самоограничение и самообуздание, определенную способность не видеть в своих собственных устремлениях предельного и наивысшего, но воспринимать себя помещенной в определенные добровольно принятые границы»¹.

Актер создает новое пространство и время, в кото-

рых комфортно себя чувствует и убеждает нас в реальности происходящего. Игрушечная модель пространства воспроизводит вполне реальную среду обитания; но на конкретное время и в конкретном месте.

Именно поэтому правомерно ставить вопрос о:

- а) пространстве игры;
- б) ее длительности;
- в) об осознанном восприятии игровых действий.

Таким образом возникает конвенциональная определенность, заключенная в реальность игры.

Однако не всякое лицедейство есть игра. Клоун еще не актер, он создает маску. Актер же изображает персонажа с судьбой и характером, его действия, превращаются в игру благодаря конвенции, в которой участвуют и актер и зритель.

Изображая Треплева или Чичикова, актер на время пьесы (то есть на определенный период времени) становится тем и другим. В силу этого в течение действия актер живет в двух реальностях одновременно: в общезначимой, от которой он пока освобождается из своего сознания, и конвенциональной, в которой он сейчас — Чичиков и Треплев.

Такое раздвоение уже само по себе не может продуктивно и безволебно влиять на психику человека. Актер постоянно пребывает в неких ножницах, где одно и другое состояние держит под постоянным контролем. Повышенным, вполне органичным, но все же контролем. Человек, индивид прячется за эту вторую, конвенциональную реальность, оставаясь сам где-то на обочине дороги, направление которой не всегда ясно ему самому. А также стремлением покорить конвенционально, завладеть миром, как хотел этого Чичиков. При этом совершается своеобразный перевертыш: сам актер почти пассивен и постепенно теряет смысл игры. На каком-то этапе его непременно начнут подстерегать неудачи. Промахи, причину которых он не всегда способен проанализировать, не умея подчас увязать сложносоединимые концы. В него вселяется вирус непонимания причин неуспеха и неудач. Его собственная

¹ Хейзинга Й. Человек играющий. М., 2003. С. 209.

составляющая временами выводится из обихода. Уверенность и осознание успеха подчас сменяется бесконечным количеством образов, множественность которых дублируется, а, стало быть, дублируются и проблемы. Количество делает пагубное дело: мастерство не шлифуется, а зачастую нивелируется и даже утрачивается. Имеенно поэтому актер так подвержен психологической неустойчивости, которая становится едва ли не составной профессии. Избыточность порождает в актере парадоксальное чувство: с одной стороны, — востребованности и успешности, с другой — отсутствия возможностей, подчас просто временных, для постижения образа, погружения в него. Актер утратил и нечто привычное — когда-то одно-единственное — место пребывания: одну театральную площадку, привычный путь в театр, узнавание привычных, запоминающихся мест, картинок. Актер находится в постоянном дефиците времени и, как следствие, страдает от отсутствия подлинного мастерства. Это ли не почва для болезненного его состояния?

Один актер, второй, множество актеров — это тот театральный организм, который тоже начинает болеть. И причинами являются зачастую:

- соперничество с самим собой;
- игнорирование разумных целей и задач;
- подчинение их экономическим, материальным целям;
- доминирование игры и в реальной жизни;
- бесконечная сменяемость пространств, изменение границ игры;
- отсутствие закрепления в одном, отдельно взятом конкретном месте;
- миграция актеров как следствие неудовлетворенности.

Актер в итоге утрачивает ощущение самости себя в пространстве мира. Однако стремление и усилия на закрепление себя в вечности — одно из условий живучести и бессмертия театра как такового. Потребность в конструировании реальности, этот прорыв в иную, не вульгарную, не уличную и повседневную и замена ее

конвенциональной, — в этом прорыве и кроется та особенная черта неистребимой силы и жизнотворности театра. Он жив хотя бы благодаря мифу, который сам и сотворяет.

Театр творит не только миф, который развивается и развивается несмотря на предсказания смерти, гибели, полнейшего исчезновения.

И все же вышеперечисленные причины, так остро и так неотвратимо влияющие на творчество актеров, на их собственную судьбу, на психофизическое самочувствие, в большей степени касаются последнего двадцатипятилетия, может быть, чуть больше. Та ситуация в искусстве, в эстетике, которую в мире принято считать постмодернистской, не могла не затронуть и театр. Тот театр, где особенная реальность (а особенная хотя бы потому, что непрестанно находится под контролем творца) во многом переплетается и перекликается со сновиденческой и иллюзорной. Отличие ее только в том, «что процесс сна, как отмечает современная эстетика и психология, — естественный процесс»¹. Когда как в художественном творчестве полного слияния и отождествления художественной реальности с внешним миром в нормальном акте эстетического восприятия не происходит»².

Так, Л.Г.Фишман замечает, что чтобы понять постмодернизм, надо понять, что он отрицает и в пользу чего»³. Автор утверждает, что «постмодернистский дискурс предполагает значительную долю терпимости и даже предрасположенности к различным формам дискурса домодернистского или немодернистского... Постмодернизм в значительной мере опирается на «почвенническую «интеллектуальную традицию или, по крайней мере, открыто симпатизирует ей»⁴.

¹ Фишман Л.Г. Постмодерн как возврат к Просвещению. Вопр. филос. № 10, 2006. С. 50.

² Там же. С. 50.

³ Там же. С. 69.

⁴ Там же. С. 70.

С интеллектуальной традицией мы связываем и такое важную для конца XX века как идею **ВЫСКАЗЫВАНИЯ**. Понятное дело, что во все времена театр так или иначе выполнял эту роль, функцию: он высказывался. А если актер представлял яркое самобытное явление, то мера и сила этого высказывания были очевидными. Однако речь может в таком случае идти о частностях, о случайных попаданиях, о роли мастеров, чье творчество стояло особняком по отношению к времени, к его нормам и, стало быть, к традициям. Нынешний же период, о котором говорится теперь, весь строится на высказывании, которое становится прерогативой театра. Доминанта высказывания, его значение трудно переоценить, ибо смыкается оно как раз с самой возможностью свободного творческого волеизъявления и изменения степеней свободы.

Однако приходилось уже говорить, что именно схожие причины и приводят актера к потерям и сложностям психологического толка. Срывы, кризисы, ранние инфаркты и другие актуальные заболевания, характерные для XX века, — все это есть не что иное, как следствие появившихся новых возможностей. И предложите теперь какому — нибудь актеру спокойно прохаживаться в свой театр дважды в день: на репетицию и на спектакль, а остальное время посвящать себя чему угодно, но не беготне по съемкам, поездкам, кастингам и т.д. и т.д., большинство — откажется. К сожалению, такой ритм, режим творческой и просто бытийной жизни стал нормой и обратное поведение сказалось бы на актере, пожалуй, еще тяжелее. Занятость, популярность, материальный достаток — вот те слагаемые, во имя которых актер идет на многие жертвы даже в ущерб здоровью и полноценному качеству жизни.

Удовольствие, как один из источников качества жизни, включает в себя стремление к труду и бессознательному получению этого удовольствия. В своей потребности труда = удовольствия актер частично отчуждается от собственных инстинктов, желаний, ча-

сто утрачивая собственное лицо. Он снимает растущее напряжение между бессознательным стремлением к труду и своим сверх-я, потребностью властвовать, завоевывая сердца зрителей, привлекая к своей персоне повышенное внимание, одним единственным — **ИГРОЙ**. В ней, в игре нет ничего рационального изначально. Однако современный актер сумел нарушить и это правило, придав игре совершенно особый смысл. В ней действуют строго определенные правила (у актеров это система Станиславского, к примеру) и из нее можно всегда выйти.

Из рассуждений Хейзинги можно сделать вывод о том, что игра выражает особый смысл, «недействительный» в реальном мире. К ней неприменимы категории мудрости и глупости, истины и лжи, добра и зла¹. В игре актеров есть **ЦЕЛЬ**, а не только функция человеческой жизни или ритмическое повторение движений. **ЦЕЛЬ** эта — **ВЫСКАЗЫВАНИЕ** в особенности и главным образом в эпоху постмодерна. Самоценными становятся не предметы реального мира, а видимость и образы, которые для актера и есть и цель, и основание для собственного высказывания.

Зависимость и несвобода в равной степени сочетаются со свободой внутренней и теми ее степенями, о которых уже упоминалось. Но искусство актера есть искусство непослушания. Даже исправно выполняя волю режиссера, он находит те черты и свойства, те оттенки и нюансы, которые все же отводят его от диктата режиссера. И — снова ножницы и противоречие. Если в классическом искусстве «можно было показывать человека полнейшей дрянью, негодяем, ничтожеством... но притом была возможность сохранять огромное самообладание и ощущение парадоксального величия человеческого творчества. В XX веке гордости и бодрости становилось все меньше и меньше. Усталость, вялость, мелочность, озлобленность и самолюбование новаторов и экспериментаторов, а также

¹ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 26.

их консервативных оппонентов... доходят до смешного»¹.

Особый тип личности, актер во все времена оставался приверженцем такого способа существования, в котором бы авантюризм, внутренняя дисгармония с собой и с миром, создание другой, новой реальности и существование в ней порождали бы такой конгломерат, такой синтез естественного и противоестественного начала, что только взятые вместе могли бы подчиняться правилам ИГРЫ, нарушая их и одновременно находясь в их власти.

Метаморфозы художественной деятельности, проявляемые так разносторонне и разнопланово, особенно если речь идет о новом времени, имеют свои сильные и слабые стороны. Да, возможность творить что и как угодно — одно из завоеваний этого времени. Но эти же составляющие есть продолжение проблем. Человек-творец раздвоен и разделен. Он пребывает постоянно в тисках противоречия. Знаковые фигуры в артистическом мире этого периода — наиболее наглядный пример тех превращений, которые с ними произошли за истекшие два десятилетия. И дело не всегда только в возрасте.

Уже упоминались некоторые работы известного театра под руководством Марка Захарова. Помимо неизбежных перемен, связанных со старением организма, что произошло в этом коллективе и в самой стилистике театра? Как изменился его почерк, стиль? Что стало определяющим и для какой цели?

Бесшабашность юности, когда меньше думалось о конструировании, жестких регламентациях пространства, способа актерского воплощения образа, декорационного решения спектакля, уступили место мудрости и взвешенности, прогнозируемости и выверенности. И образовался новый виток парадокса. Игра, как мы только что установили, не может быть мудрой или глупой, злой или доброй (если, конечно, не окончательно и без-

¹ Якимович А.К. Искусство непослушания // Вопросы философии. №5, 2006. С. 51.

надежно глуп исполнитель или постановщик). Так как же мы можем судить по преобразению стиля и почерка и почему называем работы театра последнего времени более взвешенными и действительно мудрыми?

Ответ напрашивается сам собой. Рука режиссера, его воля и НАМЕРЕНИЕ, помноженные на актерские возможности, также преобразенные временем, способны сослужить именно этому театру добрую службу. Возмужание и естественное взросление никак не отразилось на стилистике, концепции, идеи спектаклей в негативном плане. Напротив, все перечисленные причины, связанные с возмужанием коллектива, который регулярно пополняется новыми силами, сотворили удивительную вещь: театр задышал по-другому, к его идеям, выраженным то парадоксально и остро («Все оплачено»), то метафорически и даже трагически («Мистификация» по пьесе Н. Садур, рассказанной о Чичикове, других гоголевских героях), то включая буффонаду и балаган, что-то, идущее от русского Ивана-дурака, то непривычное решение тургеневского произведения, где легкость, даже ажурность рисунка сочетается с глубоким подтекстом («Две женщины»).

Действительно, театр демонстрирует новые свои грани, убеждая в том, что по-настоящему мощный, здоровый организм способен и дышать в такт времени, и реакция у него точная и выверенная, да и направление движение осмысленное и целенаправленное.

Однако есть и другие примеры. Когда театры не могут пережить своего перерождения и вправду стареют, а подчас просто значатся, давно перестав по-настоящему дышать, жить. В какой-то период такая опасность просматривалась на примере МХТ. До прихода в Театр в качестве художественного руководителя и после смерти О.Н.Ефремова, и даже раньше, случился тот период, когда театра словно и не было. Он не давал ничего нового, он, существуя как здание, как учреждение, начал изживать себя и порой съедать себя изнутри. Даже не вдаваясь глубоко во внутритеатральные сложности коллектива, было очевидно, что он болен. Чем? Невозможностью преодоления возраста, низкой

социально значимой температурой, падением пульса, резким снижением общественного резонанса и давления. Полный классический набор, если и не органического поражения организма, то дистонии и функциональных расстройств — определенно.

Английский теоретик театра С. Мелроуз, стремясь ответить на вопрос: «Чем отличается обычное поведение людей от перформативного, то есть от профессиональной игры актеров», находит ответ в любом постмодернистском представлении. Итальянские исследовательницы Э. Барба и Н. Саварезе в своей книге «Анатомия актера: Словарь театральной антропологии» (Barba, Savarese: 1985) подняли проблему соматки и попытались обосновать отличие повседневного ролевого поведения от актерского как сдвиг «от минимального расхода энергии» в обычной жизни до «максимального в перформансе». Активная мускульная работа натренированного актера повышает заряд энергии, которая захватывает в поле своего воздействия зрителя. Именно эта энергия действия, а не внутренне переживания, с его «ложным психологизмом», «интериоризацией», и объявляется Мелроуз главным источником воздействия на публику и составной частью более общего комплекса «театральности» (Melrouse: 1994. С. 266)¹.

Есть еще один болезненный признак, по которому можно оценивать сегодняшнее состояние здоровья как артиста, так и театра в целом. Это попавшееся на глаза в обычном анонсе строчка о том, что в спектакле-де пытаются решить проблемы больной совести. Это было так неожиданно и так глубоко тронуло на фоне простой репертуарной сводки, что заставило задуматься о вещах действительно важных. Так ли, например, много театров озабочено сим предметом: темой больной совести? И вправду ли, что даже если о ней и говорится на репетициях, ставится во главе спектакля? Да

¹ Цит. по кн.: Ильина И. Постмодернизм. Интрада, 2001. С. 192-193.

и самый простой вопрос: не разучились ли сами актеры проникать в эту тему, углубляться в нее и пытаться сказать нечто вразумительное на сей счет? О совести, да еще и о большой — как-то неловко в последнее время. Почитаешь интервью с актерами и увидишь все что угодно, но только не покаянные размышления на эту тонкую материю. Большая совесть способна создать (на сцене, разумеется) тот редкостный фантом, который оказывает магическое действие на все человеческие проявления. Вопрос в том, ощущает ли человек сам наличие в себе этого большого (простите, места ли, объекта, точки какой-то?) или так и живет с осознанием здоровья, хотя бы физического.

Но мы, однако, лукавим. Нет театра, который бы не задавался бы целью поместить в центр своего повествования эту могущественную категорию. Хотя умозрительно, на уровне тезиса или теоретической идеи, но театр непременно озабочен вопросами человеческого бытия и бытования. Другое дело, что вышеперечисленные причины не позволяют раскрыть предмет в полной мере, объемно и обстоятельно. Чаще всего разговор получается по касательной, обозначается и не более того.

Симптоматично, что появились две удивительные тенденции, касающиеся напрямую нашего вопроса. Это исполнение возрастных ролей актрисами вполне зрелыми, но уж никак не старыми. «Три высокие женщины» Э.Олби в театре Маяковского роль девяностодвухлетней старухи исполняет Е.Симонова, получившая за работу премию «Хрустальная Турандот. В театре им. Евг. Вахтангова тоже старуху в спектакле «Пиковая дама» блистательно исполняет Л. Максакова, где предстает то развалиной со скрипучим голосом, то светской львицей. Стоит упомянуть работу А. Фрейндлих в БДТ, где она справляется в одном спектакле сразу с двумя ролями: старой женщины и подростка, которые ведут беспрестанный острый диалог.

Вторая тенденция — это перелицовка огромного количества классики на современный лад, с привлечением буффонады, клоунады и прочих современных новшеств. Все средства хороши для привлечения зрителя!

Особенно достается (или везет?) Островскому, Чехову, Гоголю. Пожалуй, не сыщешь по Москве театра, где бы в афише не значился кто-то из упомянутых драматургов. Все рекорды по количеству обращений к классике бьют «Три сестры». У каждого театра — своя версия, свое видение, это-то понятно, но каждый вычерпывает из литературного материала то особенно близкое и родное уму и сердцу, что не стоит и перечислять, в чем же, в каких особенностях прочтения материала коллективы соревнуются. Но — востребованность века XIX и начала XX — в пьесе необычайная.

Передельвается (вернее, переставляется текст, меняя, естественно смысл, взаимоотношения персонажей), вводится избыточное количество музыки, шумов, отвлекающих от основной мысли, маневров. И лишь Н. Фоменко сумел оставить трогательную и трепетную историю дома сестер Прозоровых на недосягаемо щемящей ноте. И это не единственный эпизод, скажем, прощания Ирины (К.Кутеповой) и Тузенбаха (К. Пирогова). В такой тональности выдержан весь спектакль, плетущий и сочиняющий на наших глазах удивительное кружево давно вышедшего из моды одеяния и рисунка. Такое носилось в воздухе когда-то и востребовано было тоже давно, но вот надо же, оказалось, что нота исповедальности, искренности, покаяния близка и сегодня, просто театры стесняются в этом признаваться, все более и более рассчитывая на эпатаж и прочие слагаемые современного успеха. Не самые нравственные, не самые достойные, не самые эстетически убедительные.

Что говорить, потребность в исповедальном начале явно выражена, но столь же ярко демонстрируется ее прямая противоположность, где ставка на публичное откровение, раздевание во всех смыслах, выставление напоказ самого интимного, приватного, где насилие и уничтожение человека человеком стало общим местом многих постановок, уже не удивляет и не потрясает. Остается легкая задумчивость: а зачем? Неужели и правда без этого никак? Но вот приходит же Фоменко со своей версией «Сестер» и кажется, что мир не так уж плох, да и вообще, не потерян.

Если раньше актеры умирали, буквально погибали на сцене, и происходило это всего пару десятилетий назад, то в последние годы все больше не от сердечной недостаточности, но от недугов, причина которых в чрезмерном переутомлении, перенапряжении, избыточной занятости. Не секрет, что и до восьмидесятых годов XX века актеры употребляли спиртное, но сегодня размах и пагубность этого пристрастия огромен. Изменились приоритеты: уважаемая и значимая в обществе профессия актера постепенно стала утрачивать свой высокий статус. Их по-прежнему любят, стремятся знать многое из личной жизни, но в том-то и дело, что это стало весьма простым занятием: актеры (большинство) весьма охотно идут на всякого рода откровенные пространные признания-интервью, часто полемического, даже скандального, провокационного толка. Делается это намеренно все из-за того же стремления быть на виду, в центре внимания, запомниться. Хотя бы своими исповедями.

Понятное, что речь идет исключительно о тенденции, так или иначе проявляющей себя в обществе. Есть, по-прежнему остаются актеры, которым дорога честь профессии и которые ни за какие деньги не пойдут сниматься в дешевую рекламу, сомнительного свойства фильмы и сериалы. Чаще всего это актеры все-таки старшего поколения, для которых еще имеет ценностный смысл представление о профессии и о них самих в обществе. Это и А.Фрейндлих, и О. Басиладзе, С.Юрский, Н. Тенякова, Т. Васильева, Л. Борисов, Т. Доронина, А.Покровская, И. Чурикова, А. Збруев, О. Янковский, А. Петренко, Л. Максакова, Н. Караченцов, Ю. Борисова, В. Этуш, А. Вертинская, Н. Дорошина и многие другие. Это и вполне еще молодые артисты: О.Дроздова, Ч.Хаматова, О. Меньшиков, К. Райкин, для которых отбор репертуара — одно из основных условий профессии.

Устои и традиции своего ремесла чтят и многие другие. Но есть актеры, замечательные, любимые народом, которые сами о себе говорят, что слишком искаженная у них слава.

Звездная болезнь, может быть, и коснулась и их, но не отразилась на общественном имидже, лице. Актер не должен, не имеет права терять лицо, это очень важный этический момент, который нарушается и попирается все больше и больше И это обстоятельство называется самым прискорбным образом как на здоровье, нравственном и физическом, так и на оттенках славы и популярности.

Отказ от тайны, в которую должна быть обрاملена профессия, и соблазн быть на виду — вот основные причины многих недугов сегодняшнего театрального мира.

Тотальная симуляция, засилье гиперреального захватило и эту область человеческого бытования. Уходит тайна, с нее легко сбрасываются все покровы и актер предстает уже малозначимым и малоинтересным. Остаются пересуды. «Соблазн — это всегда соблазн зла. Или мира. Мирской искусы. И это проклятие... ныне подхватывается психоанализом и дискурсом «освобождаемого желания»¹.

«Сегодня необычайно вырос спрос на секс, на зло... когда все некогда проклятое справляет возрождение, часто так или иначе запрограммированное...»

В нашей теме — это соблазн быть раскрытым и расхристаным, как никогда прежде; соблазн выставить то, что прежде считалось неприличным. Открылись невиданные раньше границы дозволенного. И это пугает своей набирающей силу властью.

Присутствие в человеческом обществе профессиональных артистов создает двоякую комбинацию: игра моделей, вымыслов и смыслов, создаваемая конвенциональная реальность, отличающаяся от обычной, позволяют считать мир игры столь же реальным и необходимым, как любое человеческое проявление. Без игры невозможен мир, а мир провоцирует, углубляет, раскрывает в нем непознанное именно игра. И актеру в этом процессе отводится немаловажная роль. Играет именно он. По правилам и в тех границах, которые ему кажутся узкими, чересчур закрепощенными, и он

¹ Бодрийяр. Соблазн. М., 2000. С. 25.

раздвигает их и начинает пребывать в той, другой реальности, которая для него важнее и востребованнее обычной. Переплетение правды и вымысла, улавливание такой тонкой грани, на которой рушится мир иллюзий и мир игры становится тусклым и невнятным, поддерживается только истинной волей воображения, которое предвосхищает все возможные расчеты и прогнозы, существуя всегда в своем, только ему одному отведенном пространстве. Вступая с этими правилами в перепалку, досажая им, пренебрегая ими, но обойти и изъять которые не представляется возможным. Ибо так устроен мир. Театральный — тем более.

Сам же он соткан из таких прихотливых оттенков, граней настроений, что тоже становится частью игры.

«Игровое удовольствие двойственно: с одной стороны, в игре исчезают время и пространство, уступая место зачарованной сфере неразрушимой формы взаимности — соблазн в чистом виде; с другой — разыгрывается пародия на реальность...»¹. Вот эта-то зачарованная сфера, если она устанавливается на сцене, если то настроение, что окутывает ее, проникая во все ее труднодоступные слои и щели, одно из самых дорогих на театре. Но всегда ли достижимо такое волшебство? Из чего оно складывается? Чем обусловлено? Кто участвует и складывает этот процесс?

Помимо многих составляющих, — это еще и ощущение и настроение самого актера. Ежели он болен, то непременно, какими-то неведомыми путями на сцену проникнет этот вирус, как бы слаб он ни был. Поэтому здоровье, нравственное и физическое человека, творящего на сцене, создающего образ, так важен и так многое определяет.

В спектакле 90-х годов во МХАТЕ «Репетиция оркестра» создавалась щемящая атмосфера горечи и чего-то утраченного героями. Они в своих бесконечных разговорах, возвращениях к прошлому, поиску виноватых, все больше и больше погружались в само таинство пус-

¹ Бодрийяр. Указ. соч. С. 260.

того, оставленного оркестрантами репетиционного зала, где сбившимися, неровными рядами стояли стулья. В некоторых сценах, где царили С.Юрский и Н. Тенякова, была слышна атмосфера тишины и чего-то неразрешимого. Наверное, уже никогда. Два человека вели мелодию на два голоса и их слитность в устоявшейся тишине пустого зала создавала поистине волшебное ощущение. Менялся ритм их разговоров, тональность, возникала то явная дисгармония в отношениях и взаимных обидах, то с нежностью и прощением (даже всепрощением) устанавливалась гармония любви и пути-поиска к себе, к ближнему.

Ритм многих сцен тоже определял настрой и создавал нужную атмосферу. Их контрастность и сменяемость не повторяли друг друга, но вносили свою лепту в создание очень трепетно сыгранных сцен, где молчание становилось контрапунктом эпизода. Тишина и звук, меняющийся и не монотонный, участие света, то приглушенного, то вспыхивающего в отдельные моменты — все складывало удивительно цельную, органичную, какую-то текучую атмосферу спектакля. Казалось, невидимый дирижер отсутствующего оркестра словно находится в пустом и полутемном зале и взмахивает своей палочкой в самые важные моменты диалогов героев.

В эфросовском спектакле середины 80-х на Таганке «Вишневый сад» (художник В. Левенталь) настроение определялось в большой мере сменяемостью цвета — белого и черного. Зал по периметру был задрапирован тканью и контрасты цвета создавали ощущение то потери и безысходности, то вспыхивали светлой надеждой, где белый цвет заливал сцену.

В популярном, потрясшем всю Москву спектакле 80-х «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина (реж. А. Васильев) настроение праздника жизни, ее бесконечности и действительно оптимистического начала поддерживалось сменяемостью различных мелодий разных стран и разного времени. Актеры двигались в унисон звучащей музыке и зритель оказывался вовлеченным в водоворот страстей героев, их проблем, но нота, та главная, ведущая, подчас ностальгическая нота совсем не из

советской страны, настраивала в особенности. Оказывалось, что слова странной американской мелодии посвящены вообще какому-то поезду, который останавливается на маленькой станции, но такова была вера людей в исчерпывающий оптимизм этой мелодии, что было совершенно все равно, про что музыка. Она звучала и создавала настроение непрекращающейся, да и не могущей прерваться прекрасной сказки под названием жизнь.

Гастроли известного коллектива из Узбекистана «Ильхом» под руководством Марка Вайля в своем чрезвычайно бережном и деликатном переносе чеховских произведений на сцену, назвали спектакль «В лаборатории доктора Чехова». И это не было ни диссонансом по отношению к автору, ни претенциозностью. На огромной, тоже временами почти полупустой сцене создавалась та самая жизнь человеческого духа, которая столь трудно достижима в условиях театра. Можно блестяще сыграть текст, решить мизансцены, но создать органический синтез, где звучало бы все перечисленное и читалось бы вполне адекватно, — дело тонкое и многотрудное. Перемешав самые разные чеховские произведения: отрывки из пьес, рассказы, театр сумел проследить, как зарождается то или иное действие, мотив, поступок. Актеры слушают не только себя и друг друга, но временами кажется, что очень трепетно вслушиваются в зрительный зал.

Спектакль начисто лишен хоть какого-то эклектического начала: увязана связующая мысль действия, которое развивается и спектакль оставляет ощущение сожаления о быстротекущей жизни, но такой ироничной и непредсказуемой. Сцена то пуста, то в середине ее либо колонны, которые переносятся и всячески задействованы в постановке; то в середине ее возникает ротонда, беседка, в которой действие и совершается и сама беседка по-своему обыгрывается: распахиваются занавески, перила тоже идут в ход: через них перекачиваются, прыгают, они — отнюдь не преграда для действующих лиц. Освещенность ротонды тоже не остается статичной, а меняет свою световую насыщенность в зависимости от момента: что решается в эту

минуту, кем и зачем. Все эти вопросы театр учитывает и преподносит нам незабываемый урок тончайшего проникновения в чеховскую партитуру произведений.

Актерам не страшно оставаться на сцене в одиночестве: они осваивают ее пространство полно и многогранно. Но еще один важный момент, который никак не скроешь, — это ирония и самоирония, разлитая на сцене. Точно и достоверно режиссер сумел ухватить то дорогое и трудно решаемое на театре, но что точно существует в чеховской стилистике, — это его иронию и некоторую насмешку. По отношению к самим себе, да и к жизни в целом.

Чего, казалось бы, проще: сыграй хорошо актеры, вчитайся режиссер в пьесу и — вот тебе и настроение, атмосфера. Но как далеко не всегда складывается именно так и только из перечисленного.

Настроение, то волшебство духа, праздника (по Немировичу), атмосфера, — то зыбкая, то устойчивая — знак, своеобразный код, который и читается, и присутствует на сцене. В знаковое пространство сцены он вливается как органическое продолжение и идеи, и смысла, и версии. Без этого кода все исчезает и остается выхолощенность.

Соблазн раскрыть реальность посредством и этого знака — вещь и соблазнительная на самом деле и необходимая театру. Игра воображения, которая присуща как исполнителям, так и зрителям, создают двойное, единое, цельное поле под названием настроение. Его легко может сломать и зритель, который тоже не свободен от болезней и не так уж отличается от тех, кто на сцене. Только он не творит, а наблюдает и сопереживает увиденному. Но он — вместе, он — заодно. Без него процесс этого органичного единого целого невозможен, недостижим. И потому так важно, с какой температурой и в каком настроении прибывает на спектакль смотрящий его.

Именно поэтому, когда «распадается чудесное действие обманки»¹, причем не всегда даже важно, какая

сторона превалирует (ну не приняли же в городе Петербурге первое чеховское творение, не готовы были, не так что-то было написано, непривычно, да и не про них, граждан, совсем про других людей), не создается реальность ИГРЫ. Самая что ни на есть реальная или та конвенциональная, о которой уже приходилось говорить. Создание общего театрального ирреального мира — процесс совместного, не всегда лежащего на виду творчества. Со-творчества. И если зрителю все равно, зачем он пришел, что собирается понять и почувствовать, может ничего не сложиться, просто не состояться. Взаимообусловленность и двойственность, зависимость и перетекаемость одного в другое — очевидны.

Однако и сегодняшнее настроение театральных воплощений разительно отличается от периода двадцатилетней давности. Эволюционность театральных процессов очевидна и столь же очевидны перемены, которые можно наблюдать сегодня. Первое и главное отличие заключается в том, что всеми средствами и возможностями театр стремится не отпустить зрительское внимание. Пересловутый рейтинг, который строится зачастую вообще вне всяких правил, становится для театров главенствующим.

Натиск, нажим, эпатаж, провокационное, зачастую скандальное начало — вот перечень новых театральных услуг. Вытеснение того, что имеется в реальной жизни, скрытое или явное — все переключивается в театр. Он не только не может быть свободным от происходящих в социуме процессов, зависим от них, но подчас предвосхищает их и опережает.

Страшно сказать, но постепенно с театра сползает ТАЙНА. Все явно, открыто и откровенно, нет табу и запретов.

Закрадывается сомнительная мысль: а что, может без всего перечисленного уже и нельзя и зрители не поймут, спектакль не тронет? И тогда кажется совершеннейшей нормой, что в главном драмтеатре страны — МХТ — со сцены во весь хорошо поставленный голос актера театра звучит отборный мат. Причем, не

¹ Бодрийяр. Указ. соч. С. 120.

одно нечаянное словцо, якобы вырвавшееся из уст актера, а *монолог-мат*. Текст, напрямую состоящий из ненормативной лексики. На каком-то этапе ты вдруг начинаешь не возмущаться и негодовать, но проникаться какой-то, пока самому не вполне ясной театральной необходимостью, вынуждающей пойти на подобный шаг. Театр, ясное дело, опять-таки провоцирует, эпатирует публику. Он так решает своего главного героя, что не остается сомнений: наверное, другого пути просто не было. Ну, в самом деле, не свободен же театр от всего того, что есть в жизни. Не стерилен же он и не кастрирован.

Вот и пойми, что есть норма и как она соотносится с теми правилами, которые были в ходу в середине XX века! Правила поменялись напрочь, требования к актерам — тем более. То, что являлось запретным, скрытым, не подлежащим вынесению на всеобщее обозрение, стало откровенно подаваться, как в самой захудалой забегаловке. Там, как когда-то в рюмочных, выпивали стопочку и все, бегом оттуда. Теперь же такие рюмочные — на каждом углу и каждый волен ими воспользоваться когда угодно и в каком угодно количестве. Ничего постыдного! Все разрешено! Все — на продажу!

Театр срывает маски не только у самого себя, но и с того, что окружает его самого. Вот ведь парадокс: не он один (плохой негодник) заговорил вдруг матерными словами, но он увидел, подсмотрел и запечатлел у себя в доме только то, что есть вокруг и чем пользуются так яростно и так охотно окружающие. Можно ли его винить, исходя из этого? Так ли уж виновен театр? Да и перед кем? Всеми нами, кто так и живет и разговаривает, и думает и общается? Нет, не может выглядеть и быть стерильным тот организм, вся миссия которого не только отражать и запечатлеть жизнь, но, может быть, и предвосхищать какие-то процессы, тенденции и — даже — влиять на них. Поэтому столь безоговорочно и снисходительно принять то, что происходит сейчас в театре, невозможно уже хотя бы по той причине, что театр — отнюдь не один только фиксатор жизни, его миссия шире и диалектичнее. Именно в силу

этих причин невозможно примириться с теми хворями, истинными и мнимыми, которыми он так тщательно себя окружил.

Покров тайны уже хотя бы в силу особой специфики театрального искусства был и останется, какие бы времена не настали. А бывали — всякие. Но всякий человек — так уж он устроен — хочет (исподволь, прямо ли) но чуда! А оно лежащим совершенно в доступном виде на блюдечке не бывает. К нему надо идти, его надо разгадывать, постигать и погружаться в него снова и снова. И театр дает для этого все основания.

Театр и его атмосфера связаны неразрывно, как и настроение, как та особая тишина, или напротив, мощь и сила звука, что вскрывает замысел автора и самую режиссерскую идею. Однако настроение — вещь более неустойчивая, летящая, перетекающая от сцены к сцене, от диалога к включению в разговор нового персонажа. Удержать настроение, достичь его необычайно трудно, ибо оно подвержено столь же волшебному исчезновению.

Атмосфера — категория более устойчивая и длительная. Можно даже сказать, что настроение своей частью входит в атмосферу, часто определяя ее.

Под настроением мы понимаем особую объемность, чаще все же невербального характера, которая способствует соединению духовной составляющей образа, выраженного в пространстве сцены и исчерпывающе передающего мысль автора. Такая закреплённость в пространстве может проявляться через мизансцену, через декорационное решение спектакля. Свет и звук, как уже говорилось, очень способствуют точному и проникновенному его настрою.

Есть настроение и атмосфера, которые устанавливаются в результате создания сцены, эпизода, наконец, целого спектакля. Они — результат всех составляющих постановки. Важно, что они возникают не из ничего, а как причинно-следственная зависимость из первопричины, главной, отправной точки — замысла автора и истолкователя пьесы.

Однако есть режиссеры (их очень немного), которые идут совершенно иным путем. Для них важнее изначальный поиск и установление этой самой атмосферы. Таков, например, Э. Некрошюс. Для него такой поиск является главенствующим и возникающим как изначальная данность пьесы, вообще литературного материала, которого может набраться не более двадцати страниц. И все же важнейшими становятся огромные зоны вслушивания, вживания героев в каждую конкретную ситуацию, друг в друга, даже в то, что случилось накануне и чего, быть может, мы и не увидели, а только предположили вместе с режиссером.

Столь обширное, многослойное пространство проницания становится условием построения драмы на сцене. Недаром у Некрошюса такое обилие сцен молчания. Однако это не те (по Станиславскому) зоны молчания, это нечто другое, когда герои прорастают в характер, в прошлые отношения, даже в желания и намерения друг друга. Эта абсолютно точно выстроенная гармония на сцене поражает именно своей проникновенностью и неспешностью. Ритм в спектаклях этого режиссера совершенно особый. Это действительно воплощенная тайна, которая почти не поддается разгадке и на каком-то моменте пьесы возникает понимание, что этого полнейшего и окончательного разгадывания и узнавания не требуется. Он держит то, что составляет притягательную силу искусства театра: не стоит докапываться до последнего зернышка, главное — отыскать основное. Может, даже золотое. Сказочник — Некрошюс задает свои загадки, которые поставлены как условие решения спектакля (а оно есть всегда).

В каком-то смысле свои загадки загадывал театру А.Эфрос. Он был весьма озабочен созданием на сцене дышащей, живой атмосферы. У него она превалировала над всем остальным, давала импульс характерам, сама подводила к построению мизансцен. Когда в последней сцене «Месяца в деревне» О. Яковлева долго не уходя со сцены, все стояла и плакала, и возникало ощущение некоторого перебора этого трагического всхлипывания актрисы, все же недоумение подавляла мысль:

так надо. Иначе разрушится то настроение, что создавал Эфрос на протяжении всего спектакля. И эта длительная, чрезвычайно долгая сцена — тайла и прощание с молодостью, с надеждами, с поисками чего-то такого необыкновенного, что хранится в душе каждого человека, тем более — женщины.

Была в спектакле режиссера Питера Штайна, поставившего «Вишневый сад», сцена, когда актриса, осознавшая всю окончательность потери, опускается на сцену и долго-долго плачет. Никого рядом нет, только эта плачущая женщина. И не возникало ни малейшего протеста ни по поводу длительности или перебора в сцене, ни нарушения сценических законов, где каждая секунда на счету. Все было сыграно точно и по стилю, и — главное — в смысловом, сущностном плане. Режиссер заставил задуматься, что на театре возможно и такое, а не только одно обозначение слез либо плача. Эту длительность оба режиссера передали виртуозно. Вернее, их актрисы, конечно.

В целом спектакля атмосфера входит, конечно, своей естественной составной частью. Однако настроение в отдельные моменты пьесы может противоречить, отступать от стратегической задачи. Текучесть и изменчивость и — устойчивость и длительность — на этих составляющих и балансирует спектакль. Ирреальность, абсолютная нематериальность того и другого привносят в него ощущение еще большей загадочности и притягательности. Тайну из театра, выходит, не изжить.

ЧАСТНАЯ КОНСУЛЬТАЦИЯ В ДОМЕ У ПЕРВОГО ДОКТОРА

Первый доктор (*просто интеллигент*). Слышали, уважаемые, в третьей палате лежит Татьяна Певцова. Дело сложное.

Второй доктор (*полемист*). Видел-видел, как же. Знаете, у нее даже жест и тот из какой-то пьесы. Или пиесы. Она, кажется, контролирует чуть ли не в беспамятстве свои действия и эмоции.

Третий доктор (*умеющий принимать решение и не лезть в бутылку*). Вот оно и видно, что вы, милейший, последний раз в театре были году, наверно....

Второй доктор. Году — не знаю, но эту актрису знаю. Еще в шестидесятые вся Москва по ней вздыхала, шубки ее подсчитывала, да с кем, куда направилась. И вот тебе — полный швах.

Первый доктор. Видите ли, жест, как вам будет известно, не бывает сам по себе, а лишь исключительно продолжением наших мыслей, намерений, желаний. Ничего она нарочно не делает, не то состояние. Оно действительно сложное.

Третий доктор. Все мы обожаем поговорить об актерах, косточки перемыть, ясное дело. Но ее прыгающее давление и почти ежедневные кризы — не от хорошей игры, уверяю вас.

Второй доктор. Да никто и не спорит-то по большому счету. Какой подход? — вот в чем вопрос.

Первый доктор. Однако, господа дорогие, время идет, а гостей наших все нет.

Третий доктор. Да хоть не томите, в двух словах: кто придет-то и зачем?

Первый доктор. Звучало поначалу что-то вроде частной консультации, но поскольку я кое что знаю об этих людях, по крайней мере, об одном — достаточно, то решил-ся предложить и вам эту встречу. Думаю, она будет полезной для всех. Это люди.... как бы из другого мира. Ну почти, как та актриса, которую вы не жалуете и приписываете ей несвойственные ей проколы в поведении. Мне бы хотелось одного: чтобы театр с его непонятным (нам, во всяком случае) организмом, способом жить, видеть и воспринимать мир сошелся с нашим — живым, циничным и более реальным. Так что, ждите. А вот, собственно, и они. Только прошу вас, не очень мудрствуйте с нашими терминами и не спугните хрупких граждан.

Второй доктор. Что ж, посмотрим.

В гостиную входят два человека, одного зовут Глебом, второго Маратом. Цивильные молодые люди, не в лохмотьях, прилично одетые. Но чувствуется, что они приготавлились к какой-то обороне. Это заметно по тому, как они раздеваются, проходят, приветствуют. Однако дело не в этом.

Первый доктор. Вот, это и есть наши гости, Глеб и Марат. Один — театральный критик, другой — актер. Среда, прямо скажем, не нашенская. Ну ничего, за свою жизнь повидали многих, и в клинике тоже.

Глеб. Я не предполагал, что нас окажется столько. Трудновато начинать как-то.

Второй доктор. А вы не робейте, начните не с вашей проблемы, а, например, с того... ну, скажем, что в последний раз довелось посмотреть в театре.

Глеб. Это было третьего дня и смотрел я в Ленкоме «Тартюфа».

Первый доктор. И что же, как?

Г л е б. Отвратительно.

Т р е т и й д о к т о р. Прямо-таки настолько?

Г л е б. Вот именно. И это — Ленком, с его особой динамикой... да, что там.

П е р в ы й д о к т о р. Нет-нет, вы говорите.

Г л е б. К счастью, Марат там не был занят. А то говорить вовсе трудно было бы.

В т о р о й д о к т о р. А что же именно было плохо, могли бы сказать? Или только на уровне ощущений?

Г л е б. Какие уж там ощущения? Все предельно ясно. В первых, скучно, сплошная эклектика. Во всем: в решении, которого и нет вовсе, в игре актеров, где они только такие взялись в Ленкоме? В ритме, настроении, во всем, что туда слито...

Т р е т и й д о к т о р. Слито... Это вы хорошо сказали. Прямо постмодернизм какой-то.

Г л е б. Почему какой-то? Самый что ни на есть всамделишный, но только самого низкого пошиба. А мы что, в основном репертуар будем оценивать? Я-то думал...

П е р в ы й д о к т о р. Правильно думали. Но вот что, милейший. Вам кажется, что расскажи вы сейчас про ваши страхи и хвори, про то, как не залаживается жизнь, про конфликты с любимой женщиной — и мы все сразу поймем. А почему бы вам про то же самое не сказать, не затрагивая ваших, конкретно ваших болевых точек? Вот вы знаете, какую уже выдали нам информацию? Ог-ро-мад-ну-ю! А еще через пару вопросиков нам и вовсе понятен станет не только диагноз, с ним более или менее ясно, а вот с тем, куда и как — главное — вас вести. Пока перед нами здоровая (практичес-

ки да, не сомневайтесь) бунтующая личность. Здоровая, бодрая, умеющая отрицать, что тоже немаловажно. Знаете, человеку вообще бывает очень сложно выразить свое «да» и «нет». Из его речей чаще всего складывается картина, которая про все, но только не про то, что принимает или отрицает человек.

Г л е б. Это понятно. «Тартюфа» я не принял абсолютно. Это настоящий провал. Причем, настолько показательный и даже логический, что почти не удивился. Знаете, сейчас много культовых режиссеров, которые что ни поставь, — все на ура! От классики до полной почти текстовой порнухи.

В т о р о й д о к т о р. И кто же это, позвольте спросить?

Г л е б. Один у всех на слуху — Кирилл Серебренников, другая дама из того же театра все пугает своими необычными прочтениями. Гоголь сам бы испугался, увидев свой же «Вий» в ее изложении. Марат, ты что молчишь? Ты же с ними работал?

М а р а т. Да вы как-то так рьяно взялись за Ленком, за последних важных персон. Моя песня не в этом.

П е р в ы й д о к т о р. И о чем же вы любите петь?

М а р а т. Я пою стихи. Вернее, конечно, читаю, но имена авторов вам вряд ли что-то скажут.

Г л е б. А ты спой... или прочти.

П е р в ы й д о к т о р. Действительно, что это мы все о грустном, да о неприятном. Есть же в жизни, а уж в искусстве — тем более — такие приятные вещи! Скажите, а вы вот видели этого «Тартюфа»?

М а р а т. Ну... И зачем он сегодня понадобился? Театр не дал ни одного ответа. А я, знаете, люблю искать ответы. В поиске и есть одно наслаждение.

Т р е т и й д о к т о р. Что правда, то правда. Так, мо-

жет, прочтете? Или предпочитаете о своем, о наболевшем сначала?

М а р а т. Наболевшее у меня одно — куда из театра подевалась совесть? Вопросов много, но он — главный. Все.

П е р в ы й д о к т о р. Понятно. И все же, почитайте.

М а р а т. Хорошо. Наверное, не смогу. Зачем? Что это даст?

П е р в ы й д о к т о р. Сомнения, мой друг, вещь замечательная, пока она не переходит необходимые пределы.

М а р а т. А кто знает, где эти пределы?

П е р в ы й д о к т о р. Вот вы и знаете. Человек к доктору просто так не приходит. Его начинает что-то есть, грызть, он, как Гамлет, становится не в ладу с собой, с целым светом. Отсюда — развитие всяческих уже не только комплексов, но и настоящих болезней. Уверяю вас, нет в вас страшной психической болезни. Ну, а что до того, что все актеры, творцы, сочинители — непременно с каким-то душевным сдвигом, — это точно. В Америке известна практика: приводят подростка, жалуются на чрезмерную впечатлительность, эмоциональность, взрывность характера, ну, еще там на что-то подобное. Например, представление себя в некоем ирреальном мире. Тогда умный психотерапевт говорит: «Отдавайте ребенка в студию, в театральный кружок (по нашему), просто в театр. И все пройдет!» И ведь действительно проходит.

Г л е б. Сублимация?

П е р в ы й д о к т о р. Так точно, молодой человек. Где еще, кроме вашего театра может человек позволить себе такие выверты с собственной психикой и характером? Только в театре. Вообще в искусстве. Но театр — важнее всего, ибо образы, настоящие, человеческие образы создаются именно там.

В т о р о й д о к т о р. Ну что, молодой человек, будете читать?

М а р а т. Да что это даст?

В т о р о й д о к т о р. Скажите, вы можете показать то место, где у вас особенно сильно болит?

М а р а т. Место?

В т о р о й д о к т о р. Ну да, место. Где? Живот, голова?

М а р а т. Да вы что, смеетесь что ли? Вот где у меня болит (*показывает на область сердца, груди*).

В т о р о й д о к т о р. Все понятно. Да и было понятно. Все это смятение духа, дорогой мой. А откуда оно? Все в том же поиске гармонии, неудовлетворенности. Вы обращали внимание, сколько нынче целителей, колдунов? Я не о их бесовской практике даже, а о тенденции. Конец, перелом времен, веков — это всегда, знаете... Уже учтено и подсчитано. И на изломе XIX так же было. Но все чудодейственные их методы так или иначе, осознанно или нет, ведут к одному, как и в настоящей, традиционной медицине: нахождению этих самых путей устойчивого, равновесного пребывания в мире. Только одни обещают это за один день и пару тыщ рублей, мы же — идем долгим путем и не всегда напрямую говорим: «На что жалуетесь?»

М а р а т. Понятно. Утрачена связь с миром.

В т о р о й д о к т о р. Просто пока вам не довелось сыграть те роли, которые способствовали бы излечению. Да-да, роль лечит тоже. Ну, и губит, естественно. Все рядом, все вместе. Так станете читать?

М а р а т. Пожалуй. Послушайте, однако я хотел услышать совсем другое. Не про чтение, не про театр, не про свои впечатления...

Второй доктор. Понятное дело дело. Хорошо, давайте традиционным, привычным для вас путем. Вот скажите, когда вы слышите, как кого-то обижают, что делаете? Уходите, вторгаетесь, деретесь? Просто комплексуете?

Марат. А это еще зачем?

Второй доктор. А затем, что просто хочется знать. Можно мы вопросы будем тоже иной раз задавать?

Марат. Задавайте. Вообще-то ругаюсь, даже дерусь.

Третий доктор. Видите, какой вы молодец. Это очень показательно. Для вас, конечно. Ну и для нас тоже. А вот когда ругаетесь, на что похож ваш гнев, могли бы название дать этому объекту?

Марат. Как на что? На пламя, на пожар, на дремучий лес, в конце концов.

Третий доктор. А вылепить его могли бы?

Марат. Кого, гнев?

Третий доктор. Вот именно. Берите бумагу, ножницы, клей, скотч, сооружайте.

Марат. Ну, уж нет. Что тут у вас, кружок «умелые руки»?

Второй доктор. В каком-то смысле — да. Будете сооружать? Вот ведь какой упрямый.

Первый доктор. Нет-нет, вовсе он не упрямый, так только, хорохорится. Делайте, делайте, голубчик, не стесняйтесь.

Марат. Глеб, а у тебя на что похож гнев или ты вообще не гневаешься?

Глеб. Понятно, теперь за меня принялся. У меня гнев глубоко запрятан. А выплескиваю я его в своих критических изысках. Ясно?

Марат. Вот, смотрите, что получилось.

Первый доктор. Неплохо. А представьте, что гнев прошел, все улглось, что тогда с этим предметом можно сделать, как использовать?

Марат. Что значит «как»? Эти оборванные ветки можно в конце концов завязать бантиком, склеить, получается что-то вроде трубы. Ну, как бинокль использовать, можно лялечку покачать.

Первый доктор. Теперь совсем понятно. Стихи читать будете?

Марат. А это вам в диагностике поможет?

Второй доктор. И в ней тоже. Да и просто молодого, знаменитого хотелось бы послушать.

Марат. Тогда вот.

Я — бык, я — матадор, бродяга,
Отвязный вор, спесивец, бедолага,
Я лысый черт, завистник, оборванец,
Живу в зачет, танцую страшный танец.
Смеюсь в душе над легкостью артиста
И маюсь в шалаше, похожий на баптиста.
Я — одинокий волк, греха и зла рассадник,
И жизнь — скользкий шелк, но я на нем — не всадник.
Я прожил много лет, но растерял минуты,
Любви пропал и след, закончились салюты.

Я — вислоухий пес, безбожник, вечный странник,
Я верности не снес, беспамятства избранник.
Я оборвал петлю, наброшенную смело,
И думал полюблю, но сердце перезрело.
Я запалил мосты, что реки перекрыли
И убежал в кусты, чтоб там меня забыли.
Я перепутал жизнь с косою девицей-смертью,
И падал только вниз и забавлялся плетью,
Я расточал лишь смрад и пропил фимиамы,
Степной олень — мне брат, я — в преисподне драмы.
Я отпустил грехи на погорелой службе
И выплатил долги, чтоб отпевать натужно
Мой скверный скорбный путь замшелого героя,
Меня оставит пусть бесславие ковбоя.
Я остаюсь стоять на крайней самой метке,
И нету сил обнять тебя из жизни клетки.
Успею умереть и увидеть дорогу,
Где тянется мой след
И все восходит к Богу.

Первый доктор. Истрадался человек, встретиться бы с ним. Если возможно, конечно. Может, и помогли бы.

Глеб. А что, видно, что нужна помощь?

Первый доктор. А как же? Очень даже видно. Одно радует: не все так безнадежно. А вы, молодой человек, что вас-то привлекло в стихе? Его стихия? Бунт? Покаяние? Там же все это есть. Да и финал...финал хорош. Но душа точно, изболелась совсем.

Марат. Знаете, вы удивитесь, а написала его женщина. Хрупкая, изящная.

Второй доктор. Что ж удивительного? Тем более все понятно. Вот и снова ваша сублимация. Да еще какая!

Глеб. Знаете, я много чего писал в этой жизни про всякие постановки, и все больше меня трогали почему-то раз-

ные там изыски, отступления от правил, одним словом, все больше склонялся к самому выразительному методу, течению времени — постмодернизму. Сначала сам не очень понимал, про что это. Слив какой-то. Все, что непонятно, — постмодерн. Потом стал вникать, заниматься этим вопросом и пришел к двум выводам. Один связан с тем, что более всего постмодерн выражают не все эти перформансы и инсталляции, навороты труб с голыми телами, отступление от канона и прочую ересь. А ведь ересь — это точно. А более всего неясность, даже, если хотите, тайна. Все знают, что такое барокко, с чем едят роккоко, про что реализм. Все ясно: где у кого рюшечки или наоборот, типические черты в типических обстоятельствах. А про постмодерн — почти ничего неизвестно. Вот и получается парадокс, да еще какой. Все про сегодняшнее прагматическое время известно, и вдруг некое отступление от общепринятого, от известного, казалось бы. И это непонятное люди стали относить к постмодерну, который как раз в очередь поспеивал за модерном. Более того, есть и такая нынче точка зрения, что постмодерн где-то рядышком с просвещением пребывает. А ведь и правда, вполне может быть. И там, и там сложные были отношения с религией. В первом случае — не напоказ, вправду против нее, сейчас же — сплошная театрализация церковного действия и вообще религиозных отправлений. Какая-то лживость затесалась во все это. И мучения наши — это тоже пост. Они ведь другие, нежели в XIX веке, правда? Другие жалобы, другое число суицидов и стремления к этому. Почему? Чем человек так неудовлетворен? Гамлет — вы сами сказали — страдал, был не в ладу с миром. Но теперь этот разлад принял какие-то странные, страшные, уродливые формы. Раньше — дуэль, смерть, классическое завершение конфликта. Сейчас он вгоняется вовнутрь и сладу с этим — ни-ка-ко-го. Уф!

Первый доктор. Это вы точно подметили: ни тебе дуэлей, ни стрельбы честной и открытой. А мы все про литературу и театр, только к ним и относим это направление. А оно — ох, какое многомерное, извилистое, запутанное. Действительно, сплошная тайна времени. Это точно. Про теле-

видение не думали? А зря? Я имею в виду это направление. Чистейший постмодерн. И почему — тоже понятно. Потому что можно — всё. Танцуют, так сказать, все! А жаль. Словом, мы только заправку сделали, вы приходите, будем проблемами времени понемногу заниматься. А женщину ту приводите, очень любопытно было бы.

Т р е т и й д о к т о р. Что скажете, коллеги? Вот вам и молодежь преклонного возраста. Всё знают, образованные, напичканные больше. А психика — черт-те что. Надо бы аккуратно с ними и с этим, артистом Маратом. Много недосказанного, нереализованного. Это и мучает его в большей мере. Прощаемся? Пока.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ ВИРУС ПОСТМОДЕРНИЗМА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

В АНАМНЕЗЕ: Рахит, проблемы пубертатного периода (переходного возраста), гормональный рост (приводящий порой к эйфории), депрессии юного возраста (к счастью, проходящие с ним же, с возрастом), головные боли, связанные с взрослением, хронический ларингит и фарингит. В последующем — возвращение к детским представлениям о счастье и — как следствие — склонность и безмерное число игр самого разного характера (едва ли не связанного со старческими, если не сказать, климактерическими проявлениями организма), ипохондрия и все та же местами эйфория попеременно и — транзиторные (преходящие) нарушения кровообращения.

Когда-то при личных контактах, а также переписке Шеллинга и Гегеля, изрядная часть молодых русских мыслителей (как свидетельствует дальнейшая история славянофильства), была убеждена ими в уникальности русской культуры. По словам Шеллинга, «нельзя определить, на что Россия назначена, но она назначена к чему-то важному».

Вот так и с ТВ. Главное — не куда и про что, но про что-то важное. Как, по какой парадигме будет идти развитие и наращивание этого важного, есть ли вообще эта самая парадигма, что такое сверхзадача, да и кому она нужна — вот примерно такой логике следует отечественное ТВ и, выбравшись из пеленок, и перейдя во вполне зрелый возраст.

Так куда оно движется, с какими целями и задумками, что, помимо рейтингов и популярности любой ценой преследует? Вообще, есть ли стратегия, главенствующая идея, или так, как Бог на душу положит?

Частенько именно так, как положит. Или как ему, телевидению, положат. Да, кстати, оно лечится или, как всякий (страшно сказать, кто именно) больной, совершенно уверено в своем полноценном здоровье?

По порядку. Начавшись, как великое явление народу, оно и было им, народом, любимо, уважаемо и чтимо. На него не то, что стремились успеть, но ходили друг к другу, если у кого был он, волшебный ящик. Тогда он так пренебрежительно не именовался. Люди смотрели про все: про Эсамбаева Махмуда, про Клуб путешественников, балет с участием Галины Улановой, — лишь бы смотреть и быть причастными в непостижимому пока процессу.

Искреннее и непосредственное, еще не умеющее конструировать и работать на рейтинги и славу отдельных авторов, телевидение в пору своего детства было замечательным. Это точно, говорю не как профессионал, а как рядовой зритель, которому чуть меньше, чем самому изобретению века. Оно и возникло-то (вдумайтесь!) не только и даже не столько как техническое новшество, но еще и по какой-то другой причине, которая лежит совсем не на поверхности. Нужна была, давно напрашивалась альтернатива кино. Что-то такое нехорошее стало с ним происходить. Люди маялись, кинотеатров на развитие и утоление потребностей досуга явно не хватало. Все это и было учтено если не изобретателями, то каким-то удивительным процессом эволюции, который всегда был и есть и который решил, что так дело дальше продолжаться не может. Что-то еще нужно человечеству. Все искусства давно известны, включая это самое кино, а вот надо бы нечто такое, что ни к искусству впрямую не относилось бы, ни к техническому лишь прогрессу. Было каким-то средним между тем и другим. Но уж явно не искусством. Хотя бы потому, что просто так, по воле изобретателя не создается и не создавалось ни одно искусство. Производство его — да, но вид, род, жанр — извините. И поэтому до сих пор остается большой загадкой, по какому ведомству числить это самое телевидение.

Образ художественный — как одно из главных условий наличия, существования искусства — оно, ТВ, не создает. Обретается где-то между или внутри куль-

турных и эстетических процессов, напрямую завязано с социумом. Но образ — нет, законченный, да еще и художественный, — этого нет.

И все же первоначальная прелесть телевидения была очевидна. Ну, во-первых, потому что такого никто никогда не видел. И еще, конечно, по многим причинам, одну из которых следует упомянуть: телевизор сплавивал, соединял, роднил общество в очень сложный для него период. Люди и хотели этого единения. Не то, что теперь: я тебя не вижу, ты меня не слышишь. Потребность послевоенного времени как раз и заключалась в том, что жили в ту пору люди совсем иначе, даже представить трудно, до какой степени иначе. Ходили соседски запросто в гости, а не только сидели на лавочке; если и следили за кем (ну, кто с кем, кто куда, в чем), то не зло, безобидно даже, не через камеры и прочую записывающую аппаратуру.

На самом же телевидении, оттуда, по другую сторону творилось почти то же самое: дикторы были все сплошь открыты людям, с ними, с людьми, разговаривали. А мы, сидя у телевизора, только и отмечали, в чем сегодня Шилова и какое настроение у Бодровой. Это было важно не отдельно взятой личности, но обществу в целом. Да-да, представьте себе, — всем! На рахитичных своих ножках телевидение постепенно учились прямо держать спину, есть в нужное время витамины (это мы, зрители, подбрасывали их) и делать свои непосредственные, такие робкие, но замечательные шаги, произносить первые слова, связывать их в предложения, затем строить программы. Радость была обоюдная: как у внутрисидящих, так и по другую сторону экрана.

Сколько так продолжалось, сказать трудно. Наверное, как и у всех детей, до сложного переходного возраста со всеми его стрессами, бушующими гормонами, попытками сказать свое единственно верное слово. Показать себя, свою самостоятельность. Но и это еще не было настоящей болезнью, так, выражи взросления, не больше.

Убедительность проектов, выбор ведущих на те или иные передачи — хоть и критиковалось подчас нами, домочадцами, но по-прежнему воспринималось как прекрасное и достойное, наше родное телевидение. Еще не сокращалось это слово до нынешней аббревиатуры, еще люди, работающие там, не были телевизионщиками, еще сама шкала ценностей имела именно ценностное значение.

Например, знаменитая передача, которую долгие годы вела В. Леонтьева и которая называлась «От всей души», делалась и смотрелась в соответствии с названием. Теперь — не к ночи будь помянута — душа может налепить такого, что лучше и вовсе не ложиться спать. Сейчас все больше «Розыгрыши» в разных ипостасях, где душе явно нет места. Ни малейшей натяжки не было в том давнем названии: для граждан Советской страны душа еще представляла ценность. Другое дело, что в области политической все оставляло желать лучшего; впрочем, как и во всей социалистической системе, не выбиться было из пут и канонов общепринятого: что можно, что — нельзя, как строить политическую программу и как (первые шаги завлечения зрителя в свой стан и в свою веру), едва ли не заигрывая со зрителем, все-таки проводить свою правильную политику партии и правительства. И все эти знаменитые тогда лучи прожекторов и прочие схожие наименования были тоже по-своему наивны и стремились тоже по-своему сказать зрителю свое важное слово.

А зритель другого, другой интонации и не знал, его вполне устраивало то, что говорилось с экрана. Страсть и вера российского человека сначала в печатное, затем в телевизионное слово удивительна и едва ли поддается анализу. «По телевизору сказали!..» — разве сегодня мы не упоминаем эту фразу, имея в виду самую что ни на есть истинную правду. Другое дело, что веры как в обществе, так и у отдельно взятого гражданина значительно поубавилось, но и теперь он непременно скажет как некий аргумент в споре или довод об известном: «По телику (по ящику) сказали».

Телевидение, взрослея, и желая сбежать как обычные дети в самых обычных семьях, от опеки родных и близких, пыталось протестовать и разрушать (представьте себе!) стереотипы. Мальчики из «Взгляда», множество раз описанные и затертые исследователями до дыр толкование и видение их появления, способ существования в кадре, манеру мыслить, открыли очень многое: они по существу сделали первый отважный шаг на пути неприятия ЧЕГО БЫ ТО НИ БЫЛО. Они умели сказать не то, что думают или должны думать все. Они готовы были протестовать. Другое дело, что порой бунт умещался в стакане воды, но все же это был бунт. Они, эти ребята, были другие — вот в чем дело. И они умели вести себя так и так строить разговор на экране, что сложно было предугадать, куда все приведет и чем закончится. Была непредсказуемость в отличие от всего предсказуемого в жизни общества до того.

Только в кино почти никогда не знаешь, чем что закончится и куда приведет. Если этого нет, это плохо. Загадка сопровождает настоящий фильм. О телевидении такого не скажешь. Там попробуй отступи от текста, сценария, реплики, оценки. И вдруг — такое откровение! Они, взглядовцы, были поистине открытием как для самого телевидения, так и для нас, по ту опять-таки сторону. И это был уже вполне приличный возраст подлинного самоопределения, опасности взрыва, выхода из-под контроля. И быть может, именно с той поры, с появления на отечественном экране «Взгляда» все стало меняться не в одну лишь благостную сторону. Постепенно стали прорисовываться словно две ветви: с одной стороны, раскрепощенные молодые люди, мыслящие так же раскованно и не в лад с привычным, с другой, — правда (неправда) про партию и про то, как по-настоящему жить советскому человеку. Вот и началась ломка у этого самого человека. Это он долгие годы был массой, единым коллективным целым. Было не принято делать ставку на единственную, неповторимую индивидуальность. Науки психологии в бывшем СССР словно и не существовало. И вдруг

постепенно, очень медленно, но стал разворачиваться совсем иной процесс: и постижения действительности, и возможности и даже необходимости порой депрессии и неудовольствия жизнью, собой, творчеством у отдельных художников. Рефлексии (слова-то такого и вовсе не было до самого последнего времени) не существовали. И в таких условиях истинные художники не просто выживали, но творили, стремясь переобустроить жизнь как свою собственную, так и соседа, и вообще гражданина.

Так в нашу жизнь (телевизионную в том числе) проник скепсис. Не станем задавать тривиальный вопрос, хорошо это или плохо. Как можно оценивать то, что есть и от чего не спрятаться и чего не избежать? А в отдельных случаях именно скепсис, рефлексии, разочарования как раз и составляют определенную движущую силу, своего рода противовес: чего и чему угодно — времени, себе, коллеге...

Начало последнего десятилетия века принесло столько преобразований в общество, что скепсис из движущей силы стал понемногу превращаться в норму, определенный ключ, которым открываются двери. То «Новостей», «Времени», то просто разных страшилок, где мужчины и женщины ежедневно и по нескольку раз рассказывают о всякого рода нарушениях, преступлениях, давая при этом чуть ли не карту-путеводитель самим преступникам. Без рассказов про страшное теперь страна не живет. Ужас, страх сделали и со зрителем, и с телевизионщиком свое неминуемое дело: люди перестали доверять не только «печатному» телевизионному слову, но и самим себе. Подвергается сомнению все и вся: от действительно происшедшего события до простой информации о ком-то или о чем-то менее значительном. Роль человека-гражданина постепенно нивелируется, низводя самое себя до роли статиста при телевидении. Но и на самом ТВ возникают так называемые телевизионщики, которых легко причислить к статистам, так предсказуема

их роль, миссия, назначение. Процесс этот идет параллельно, да иначе и быть не может.

Субстанция телевидения как социокультурная модель, как культурэстетическое явление — явление вполне мифологическое. Начавшись с романтических устремлений, мифологизация реальности действительно совершалась двусторонне и постепенно современный человек начал мыслить (желал он того или нет) телевизионными моделями, смыслами. Телемышление проникло в нацию, опираясь на ее интересы, несколько опережая их (и ее), а опять-таки ведя этот процесс одоюдно, в полном соответствии с реалиями.

«Необычным и важным», как мечтали славянофилы, говоря о развитии и судьбе России, телевидение не могло стать в силу хотя бы двух причин. Первая связана с постоянным заимствованием и выраженной вторичностью идей, замыслов, способов реализаций с Запада и Америки; вторая — более сложная и заключается в отсутствии не отдельно взятых, а групп индивидуальностей, способных работать концептуально.

Разлад, деконструкция — все то, что так характерно для почерка постмодерна, имеет прямое отношение к ТВ. Более, чем где либо еще. Много и многое говорит за это: стиль и манера создания и ведения передач; их конструкция; идея, а чаще свободное от нее существование; намеренный отказ от позиции, хотя передача, программа заявлены как вполне авторские.

Есть ли что сказать народу и кем это может быть сказано — вот один из насущных вопросов, которые на дают ответа и тормозят и стопорят отечественное ТВ.

На экране из передачи в передачу и с канала на канал являются одни и те же лица. Их много, порой они меняются, но сложился в последние несколько лет костячок, который стойко держится на плаву и — вот что удивительно — в разных концептуально каналах — все пересказывают и пересказывают поднадоевшие всем мысли. Из творческих дам это Ю. Рутберг, глашатай и проповедница того, как надо; из политиков (или антиполитиков?) — Алексей Митрофанов с очень смазан-

ными нравственными ориентирами. Из киноведов — неизменный Кирилл Разлогов с очень спорным взглядом на успехи зарубежного кино и на представленные (как шедевры) фильмы. В классической музыке по-прежнему главный — С. Бэлза; подобие дискурса происходит в «Апокрифе», который ведет В.Ерофеев; Н. Александров в такой манере знакомит с новинками западной литературы, что остается ощущение, будто он один — главный *посвященный*. Посиделки же Ерофеева хотя бы контрастируют с уже приевшимися, расположенными амфитеатром зрительскими рядами, где пара действующих лиц совершенно отсоединена от основной массы и где действие заведомо разорвано и неподвластно единой организующей цели. Напротив, у этого мэтра литературы роли четкие, ясные, позиции установлены, люди высказываются непринужденно и на прощание еще получают замечательные портреты, сделанные тут же, на передаче. Стиль легкой раскованной свободы и столь же свободного словоизъяснения отличает название передачи «Апокриф».

Но если и стала в последние полтора десятка лет проявляться тенденция объединения участников процесса на одном игровом поле, где представлены ведущие и слушатели, то принцип «Я к вам пишу»¹ не сохранен хотя бы потому, что аудитория (если не считать криков с мест, пассивна и являет собой продолжение декорационного убранства студии) молчаливо воспринимает все, что ей преподносится. Та же, что за экраном, тоже воспринимает с трудом, ибо с ней, а она это точно знает, уже не разговаривают. Ведущий, автор, главное действующее лицо передачи, смотря прямо на нас, все же думает в первую очередь не о нас. Он выстраивает свое поле игры. А они и подобные им преобладают на сегодняшнем телеэкране. Но об этом чуть позже. Сейчас, когда ТВ явно перешло их юного и даже молодого возраста во вполне зрелый и ответственный

¹ Злотникова Т. Я к вам пишу. Коммуникативные стратегии. Ярославль—СПб., 2006. С. 31.

(казалось бы), начались самые сложные времена. Связаны они, как правило, с тремя факторами:

Первое. Игнорирование, извлечение из формулы Ю.М.Лотмана «Я-ОН» этого самого «он». Кому говорит, к кому обращается человек с экрана, а главное, с какой целью, — не понять. Зритель это чувствует и постепенно в нем нарастает (не может не нарастать) раздражение против того, что творится на белом тепелополтне. ОН (!) как единица, частичка вселенского масштаба исключен из общего обихода, о нем не думают, спорят не с ним, а с неким имя-рек, не он — истинная забота телевизионного человека. Главное — с ним не РАЗГОВАРИВАЮТ. Вернее, перестали говорить. Смешно, но только про погоду и еще некоторые малости — к человеку по ту сторону. Это ему рассказывают про тучи и облака. Сообщают прогноз и делятся опасениями на будущее. Сидящий дома радостно этому внимает, ибо случается подобное действительно крайне редко, да и не на всех каналах. Кто-то чаще всего просто красуется и демонстрирует очередной костюм, ни на секунду не забывая, что сидеть он должен идеально, и только неутомимый профессор А. Беляев с НТВ дружелюбно и по-домашнему рассказывает зрителю, что там за стенами его квартиры в смысле погоды.

Второе. Зритель и сам изрядно подустал от предсказуемости и всякого желания со стороны внутрисидящих на ТВ сказать, сделать, сочинить нечто новое и неожиданное. И платит той же монетой: пресытился. Пути «Я-ОН» проходят параллельно. Не один только внимающий виноват, его приучили к такому способу телемышления, телевидение не озабочено подлинным вниманием к нему со стороны рядового гражданина (рейтинги не в счет). Диалога, диалогической конструкции не выстроено. Она начала было складываться в юношеские годы развития ТВ, и делалось это легко и почти что беззаботно, как и следует в молодые годы, но постепенно круг общения (у ТВ) менялся, гости ста-

ли иные, да и приходят не те (как и в дом к совсем уже не юному созданию), поэтому сузились потребности духовного порядка, а возросла надобность в получении материальных благ, имущественных. Экономика и материальный стимул сделали свое пагубное дело.

Когда-то древний философ, размышляя о судьбах цивилизации, с горечью заметил, что она-то и погубит человечество. Неужели мы на пути к этому?

Третье. Отсутствие школы мастерства как источника обученных, знающих ремесло кадров. Срок работы — это опыт, но не всегда совпадающий с мастерством. Адекватность этого процесса весьма зыбка. Отдельные курсы, «Школы телевидения» не способны удовлетворительно решить эту задачу обучения и передачи традиций, их наследования следующим поколениям телевизионщиков. То большое дело, что взял на себя единственный в стране ИПК работников телевидения и радиовещания, не способен обучать с азов, он может только совершенствовать то, чему человек не был обучен изначально.

Это схоже с тем, как если бы талантливый ребенок, минуя десятилетний (пятiletний) срок обучения в Академии балета или сценического искусства двинул прямо на высшие курсы из самодеятельности. Каков бы был результат? В отдельных случаях, может быть, и отличный. Но мы стремимся говорить о тенденции и стратегии. Ее на сегодняшний день нет.

Что же есть? А есть, наряду с процессом старения (или взросления) целая серия самых неприятных недугов, хворей, плохого самочувствия, которое иногда ощущается внутренним составом ТВ. Иногда — нет. Ему-то, самому телевидению, как тому самому больному (ну, скажем, хроническому наркоману или алкоголику как раз кажется, что он вполне в форме и здоров) нужна помощь. Но какого рода она может быть? Где ее взять, если само общество подхварывает и совместно с ТВ не всегда осознает это, пеняя все лишь на ТВ? И какое нужно лекарство или другой, нетрадици-

онный метод, чтобы от болезни освободиться? И что за болезнь такая?

Постмодернизм или постмодерн — прекрасное понятие, которое вмещает в себя все, что душе угодно. Где развал (или, по-научному, деконструкция), где просто-напросто сток, свалка (мыслей, идей, замыслов, несистематизированных, хаотичных, пересекающихся одна с другой и т.д. и т.д.) смыслов, вымыслов и персоналий не только не подлежит структурированию, но напротив, на этом именно и строится здание, основа основ сегодняшнего ТВ. Где иллюзия близка и едва ли не граничит с галлюцинацией, где наркотическая зависимость от «ужастиков» и потока развлечений плотно смыкается с полной размытостью смыслов и сути, того, что можно было когда-то назвать прелестным, делающим первые шаги еще не оперившегося ТВ. Зависимость — вот страшное слово, которое многое определяет в системе ценностей телепроцесса и от которого оно, телевидение, всячески открещивается, разве что принимая один довод: навязанную, без которой не обойтись, рекламу.

Процесс деполитизации театра совпал по времени с наступившими деконструктивными переменами и на телевидении. Для Мелроуз телевидение является главным распространителем («диссимильатором» по ее терминологии) конвенций, стереотипов мышления (в том числе и художественных). Телевидение не только их порождает, но и усиливает их взаимодействие на массовое сознание. Телевидение, по утверждению Мелроуз, не способно к самокритике, поскольку отсутствует непосредственная реакция публики, как в театральном представлении, поэтому у ТВ отсутствует даже малейший намек на возможность радикального вмешательства со стороны социального объекта¹.

Карнавальный характер общественной жизни, на который обратили внимание многие исследователи в пос-

¹ Цит. по кн.: Ильина И. Постмодернизм. Интрада, 2001. С. 283.

леднее двадцатилетие прошлого века, «трансформировалось во вселенский шоу-бизнес». И справедливо заключает И. Ильин, что вновь стала актуальной шекспировская сентенция «Весь мир — театр». Этот же вывод легко переносится на ТВ, за одним исключением: оно напрямую не взаимодействует с публикой, не зависит от нее и позиционирует себя скорее как зрелище вообще. Весьма опасная тенденция.

Кажущаяся выверенность и последовательность оповещательных колонок (афиша, программка, если по-старому) никак напрямую не связана с истинной концепцией каналов. И одновременно их-то и выражает. Весь этот набор всякого и разного и есть та самая концептуальная доминанта, тот стержень, на котором крепится основание любого канала, программы, передачи ТВ.

Реальность вымысла чаще оказывается реальнее самой действительности. Прогнозируя общественные коды, мечтая о трансляции в самые кратчайшие сроки подлинного времени, а, стало быть, и подлинного события, телевидение отстает и отстает от него не только по части времени, но в главном: его истолковании и преподнесении. Постмодерн связан нынче с любым видом искусства, приблизился он вплотную и к ТВ, да настолько, что во многом опередил и литературу, и действительно разные виды и жанры искусства.

Странное дело, не являясь само по себе искусством, телевидение вобрало в себя столько разного от многих из них, что порой доказать, что вторичность, цитатность, заимствования вовсе не являются предметом, видом и жанром искусства, становится все труднее.

Например, французский писатель Жак Ривэ в 1979 г. выпустил роман-цитату «Барышня из А.», состоящий из 750 цитат, заимствованных у 408 авторов. И. Ильин, приводящий этот пример, говорит о намеренном, почти космическом опыте, который оказался возможен. Но ТВ рьяно отрешивается от наступательного критического давления такого рода, претендуя на оригинальность и самобытность. Нет сомнения, как тех-

нологический феномен XX века — ТВ и открытие, и новаторство. Но то, однако, к чему оно пришло постепенно, меняет его же роль с любовной на осуждаемую обществом.

Подумаешь, любили-разлюбили. Велика важность! И все же. Очевидная вторичность и *не-любовь* к отдельно взятому индивиду низводит ТВ до уровня социознака, причем с отрицательной приставкой опять же. Код времени — да, протяженное пространство — конечно, но стертость смыслов, приведшая к бессмыслице, — вещь уже гораздо более серьезная. И вряд ли стоит полагать, что ТВ просто «схватило» легкую простуду. Оно хворает и достаточно опасно. Утрата связей с традициями, тем же сообществом граждан, размывание эстетических, этических, моральных ценностей — вот ныне проявленные черты ТВ.

Ю. Кристева, авторитетный критик и исследователь постмодернистских тенденций называет это «разрывом», «переломом» (rupture), характерных для рубежа XIX и XX веков. Об этом нами говорилось весьма схожее не единожды.

Что производит ТВ, помимо подачи информации, развлекательных программ и политических дебатов? Продукт, может, и есть, но только не в виде художественного образа.

Не в этом, правда, назначение телевидения и не самое главное — стремление оправдать себя как вид искусства. В условиях переизбытка информации и понимания этого со стороны зрителя, возникает опять-таки парадоксальная ситуация, когда налицо СЕНСОРНЫЙ голод, связанный с новыми впечатлениями и оттого перенапряжением нервной системы, психическими сбоями, страданиями именно глубоко внутреннего, психологического порядка: информации сколько угодно, но потреблять ее уже невозможно.

Так и существует телевидение в зыбких рамках такой прострации: всего много, а нужного нет. Нет дискуссионного, в самом подлинном значении этого слова, способа подачи, иллюстрации материала, что может

говорить об определенной закрытости многих сторон жизни как политической, идеологической, так и просто социальной. Реальная дискуссия на телевидении отсутствует, это ясно. Отсюда сложности: а) усеченный взгляд на вещи, картину мира; б) смещение культурных кодов не позволяет понять и осознать истинное положение вещей; в) формирование явного разлада не только у отдельно взятого гражданина по отношению к телевидению как способу показывать и воспринимать мир, но разлада более глобального масштаба: между прошлым и настоящим, а также между настоящим и будущим; г) возрастание чувства дискомфорта, дисгармонии, депрессии, связанное с пониманием «краткости», как свидетельствует известный американский культуролог и публицист Э. Тоффлер. Незавершенности не самого телеявления, но связанных с ним процессов, в том числе и масштабного порядка. Телевидение сейчас не работает на устойчивый образ современника и на его столь же гармоничное и равновесное осознание себя в обществе. Такая смятенность, растерянность во многом диктуются телекоммуникативными особенностями.

Телевидение представляет резко трансформированный образ действительности, что тоже негативно сказывается на личности. Отсюда — усиление не только в нашей стране, но и во всем мире нервно-психических, психологических расстройств и срывов. Человек не в ладу с собой и с миром. Как выраженная постмодернистская черта, она во многом спровоцирована именно телевидением. Отдельная личность и общество в целом постепенно начинают осваивать телеазбуку и мыслить в телевизионных категориях. А их размытость и нечеткий рельеф как раз и приводят гражданина ко всем тем сложностям психологического характера, на которые сподвигает ТВ.

Путь искривлений и намеренных (и уже ненамеренных, но привычных) искажений — вот дорога, которой сегодня шагает телевидение. Компьютеризация +

ТВ = разновидностью наркомании, непреодолимой привычки, которая становится постепенно общественной нормой. Отсутствие же глубины и ставка на разнообразие и многообразие служат оправданием иллюзий и притягательной потребностью выстраивать свой мир, весьма далекий от реальности, почти из галлюцинаций. То, что случилось в последние лет десять свидетельствует о таких процессах.

ТВ делает мощную ставку на якобы дискуссионные передачи, строя залы и декорируя их по единому образу и подобию. Меняется состав участников, ведущих может быть два или один — это не самое важное, — но их слушает, сидя в основном на разной формы диванах, публика. Почти как в театре. За исключением ролей, которые в театре исполнены смысла и осуществляются «в очередь». В телезале же зачастую стоит гвалт, крики, люди не слышат друг друга — чем не постмодернистская ситуация из пьесы Л. Петрушевской или какого-нибудь абсурдиста. «Стулья» Ионеско — малая привязка к происходящему на белом экране. Стулья имеются, сидящие на них — тоже, а вот действие скомкано не по законам театра абсурда, где всегда присутствует логический порядок, смысл и цель, а по истинно абсурдным правилам, изучение и задачи которых не поддаются логическому осмыслению.

Так, многое делается не по какой-то необходимости и обоснованности изнутри, а по принципу мозаичного, бессмысленного, ни к чему не обязывающего набора фактов, событий, ситуаций. Калейдоскопические наборы эти можно смотреть, можно — нет, можно принимать и не принимать: задача авторов проста до неприличия. Им все равно, поскольку стороны, представленные на экране, никак не связаны между собой в диалог, противоречие, в драматургию. Ее просто-напросто нет. Социолог П.Бурдьё называет это явление ОМП, имея в виду «факты, которые никого не шокируют, за которыми ничего не стоит, которые не разделяют на враждующие стороны и вызывают всеобщий

консенсус. Они способны заинтересовать всех, не затрагивая важных тем»¹.

Это бесконечные ЧП на разных каналах с повторением одних и тех же сюжетов в разной окраске и подаче; псевдодискуссии в разном количественном составе сторон, когда каждая плохо понимает, что за цель ставится и что за позиция отстаивается. За что воюют? Порой просто, чтобы показаться на экране, не рассказать, а прорваться сквозь общий громкий шум, гвалт, выкрики. Телезвезда последнего времени А. Митрофанов, член ЛДПР, переходит из канала на канал, из передачи в передачу все с одним и тем же устремлением: не разъяснить и понять, но прокричать, перебивая всех, о чем-то исключительно своем. Других мнений для него не существует.

Часто берется провокационная тема, подается как сенсация и в течение часа дебатировается. А. Малахов частенько использует со своими редакторами этот прием: на шумевшая скандальная история обсуждается артистами, социологами (в значительно меньшей степени), представителями Думы (их-то всегда можно опознать по особо жесткой позиции, превращенной из человеческой в стандарт, клише, в то, как надо было еще при советской власти). В особенности усердствуют дамы из этого учреждения; настолько непримиримы они в своем последнем слове, что становится страшно: да что для них вообще человек с его сложностями, разладом, поиском совершенства и прочей психологической «ерундой»? Они знают все и никогда не сомневаются. Вообще мотив сомнения, так важный и плодотворный в любом творчестве, никак не присущ телевидению. Знака вопроса, сочувствующей оценки, реакции всепрощения — таковые встречаются крайне редко. Уж если человек появился на экране, будьте уверены, он знает всё и сомнениями, а уж тем более скромностью, не страдает. Сомневающаяся, рефлекслирующая публика — не для ТВ.

¹ Бурдые П. Послесловие. Журналистика и политика / Бурдые П. О телевидении и журналистике. М., 2002. С. 88.

Уверенный, порой эпатажный — да, такой ведущий на экране затмевает всех остальных, но так не хватает сегодняшнему телеэкрану думающих, совершающих поиск каких-то истин и путей граждан. Даже если и возникает подобная интонация у приглашенного, ведущий мастерски исправляет такой недостаток: он ведет жестко и по своим правилам в сторону, известную лишь ему. Попробуй, не подчинись!

И действительно, постепенно с экрана в самом деле исчезает эта нормальная для нормального человека интонация размышления, спокойная и достойная. Только «Культура» сохранила еще уважительное отношение к голосу отдельно взятого индивида, еще способна слушать и воспринимать, даже не соглашаясь с изложенным кем-то другим. Там умеют слышать и делают это со вкусом. Просто и изящно. Тот же М. Швыдкой со своей «Культурной революцией» так насыщает пространство передачи иронией, самоиронией, совершенным владением предметом разговора, не оказывая давления на стороны, что атмосфера в зале действительно дискуссионная, достойная и стремящаяся добраться до сути. Люди там высказываются, вот что важно. Нет гвалта и крика — народ все больше приличный, не из Думы. Думающий народ.

Есть ли вообще драматургия на ТВ и возможна ли она с точки зрения постмодерна? А, может, ее отсутствие и есть его проявление?

Все-таки драматургия предполагает наличие рамок, границ. Неважно, каких: композиционных, этических, смысловых, личностных. Современное искусство (и в этом, пожалуй, его родство с телевидением) постоянно нарушает подобные рамки и границы. Его назначение в век постмодерна как раз этим и заниматься. Но если в искусстве это шаг намеренный и осознанный, и художники в настоящее время по-другому не могут, то ТВ сегодня демонстрирует абсурдную картину: оно не только и даже не столько стирает границы, напротив, четко очерченные форматом, самыми разными иными рамками, оно попирает свои же, им установленные за-

коны. Даже будучи запрограммировано на решение и осуществление конкретного, сплошь состоящего из контуров и границ плана и решения, оно все время выпадает из этой орбиты.

Оно избирательно и не очень надеясь на успех, пытается решать этические проблемы бытия. Как? Да все тем же несовпадением со своими нормами. Если его пограничье не касается проблем добра и зла, эстетических закономерностей, когда личность почти освобождается от ответственности перед обществом и тогда снова исчезает граница, и водораздел между добром и злом стирается до основания, как бы и что бы не провозглашало ТВ. Остается просто зло, где отдельные проблески и всполохи добра тонут в общей сумятице и неразберихе.

Удивительное дело, но ТВ словно стремится отгородиться от всех и всяческих превращений и тенденций в области литературы, искусства, науки. Если там человеку позволено (и порой надлежит) быть одиноким, то на ТВ происходит, по выражению Ортеги-и-Гассета, «обобществление человека». Он называет эту затею «зловещей». «Бесплатный бог стадности вновь тиранствует и уже напакостил по всей Европе. Пресса вправе выставлять напоказ нашу личную жизнь, судить ее и поучать... Человеку не оставлено убежища, чтобы побыть наедине с собой, масса яростно пресекает любую попытку что-либо утаить. Быть может, секрет этой ярости в том, что масса подспудно ощущает бессилие перед судьбой и боится ее»¹.

Знак вопроса не поставлен. В эмоциональном слове философа содержится утверждение. Не относящиеся напрямую к ТВ слова, имеют и к нему отношение, это ясно уже теперь.

Разве за полвека своего существования пыталось оно выработать свои, ему присущие эстетические закономерности? Опиралось, было озабоченно драматургическим контекстом? Протяженностью мысли? Истин-

ным пониманием границ между личностью и обществом? Когда личность стремится (почти всегда) соединиться с обществом, даже если форма почти исключает это намерение; и стереть границы, слиться с ним, но чаще, естественно, противостоит ему. И всегда им недовольно. Разве пыталось оно, телевидение, определить истинный, подлинный разрыв между иллюзией и правдой?

Искусство тоже в этом смысле далеко от понимания нами его назначения, и только отказ от провозглашения каких-либо намерений и функций искусства уравнивает его существование в мире и отказывается от дидактических его обозначений.

Но вот какое дело. Телевидение как раз и берется обозначить эти пределы, и много говорит и о добре, и о зле и об иллюзорности и — главное — о правде. И вот тут-то терпит настоящее фиаско. Потому что его правда действительно сплошь иллюзорна.

В огромном количестве передачи, как бы задевающие эту тему (общества и личности, правды и борьбы за нее) нивелируют проблему, заводя зрителя в истинный рай иллюзий. В псевдодобатах о правде и борьбе истина не может родиться, она возникает на какой-то другой, не всегда обозначаемой (и не провозглашаемой) ноте. Она, как и в искусстве, свободна от давления на нее и порой лишь время способно оценить истинные ее пределы.

Именно в силу того, что находясь внутри, трудно, почти невозможно отследить, осмыслить, что есть подлинное и прекрасное, возникает хаос мнений о оценок.

О хаосе и беспорядке написано множество работ и не только физиками. Давид Рюэлль, профессор теоретической физики, исследовавший проблемы хаоса в естествознании («Случай и хаос»), пишет, что «хаос вошел в моду... Успех хаоса приобрел характер событий на уровне средств массовой информации» (Ruelle: 1991. С. 93).

Ученый в сфере гуманитарных наук Жорж Баландье в книге «Беспорядок. Похвальное слово движению»

¹ Ортега-и-Гассет. Камень и небо. М., 2000. С. 166.

пишет: «Беспорядок, турбулентность, дезорганизация и непредвиденность обладают неожиданной силой очарования...» (Balandier: 1988. С. 9).

Не в этом ли отчасти кроется притягательность разрушительного действия ТВ, пребывающего в «заколдованности мира» последних десятилетий?

Ихаб Хассан, к примеру, трагически провозгласил наступление века глобального познавательного и ориентационного хаоса¹.

«Многие ученые позднейшей генерации постмодернистов озабочены поисками закономерностей наличного хаоса как едва ли не неизбежного состояния вещей»². «Порядок из хаоса»³ рождает новый виток проблемы и поисков правды: того же порядка и нежелания понять и принять, что без обратного, без противоположного просто никак.

Границы, как бы условно и надуманно это ни звучало, все равно существуют и нарушение их и создает тот самый хаос и беспорядок. Но возможно ли существование такого явления, живого, меняющегося, без хаоса, без болезненного состояния, без сложных, противоречивых движений?

Что вообще за вирус, который являет собой постмодернизм и так ли уж он заразен, плох и опасен? Может, он тоже нужен, даже необходим, как и многие бактерии в живом организме? И не требуется борьба с ним, всякие там антибиотики, которые чаще всего остальному организму только вредны? Есть ведь моменты, когда без них — никуда? И не является ли сегодняшнее состояние тем самым моментом, говорящим скорее о бедственном, болезненном, маниакальном состоянии, которое нуждается в прописи неотложного и сильнодействующего лекарства? А если навредить им?

Вот и остается считать, что болезнь, связанная как с переходным периодом, болезнью роста, бактериями

времени, вдруг пройдет, а вдруг?.. Но если телевидение — это мы, то, стало быть, тоже нуждаемся в лекарственной терапии? Не может же быть так, что вот оно больно, а мы все, вся нация, весь мир — здоровы?! Нет, не может.

Конфликт времени и со временем — основное заболевание сегодняшнего пациента. И если в искусстве конфликт — прекрасная, действенная сила, без которой произведение искусства невозможно, то телеконфликт явно не выражен и скрыт. Его нужно, просто необходимо вытащить на поверхность, обозначив наконец болезнь. Не сублимировать проблему, а открыть ее, обнаружив — да, может, и нежелательные, неприятные глазу и слуху прорехи, язвы, самые разные, словом, проявления болезни.

Симулякр симулякров, телевидение постоянно маскируется то под театр, то под придуманный им телетheater, где опять-таки законы и каноны размыты и стерты; то под кино, даже если показывает вовсе не его; то под клоунаду и цирк, и в этом, кстати, одерживает наиболее убедительные победы.

Плохо ли ему? Оно ведь не жалуется? Ну, если уж только, как все теперь, на финансовые трудности. Может, и плохо. Больной молчит. А это самое опасное.

Порой такой больной молчит либо в предвкушении чего-то такого сладостного, что имеет отношение к свободе, полной ясности и незамутненности сознания, и тогда возникает совсем уж благодатная почва для иллюзий. Причем, самого разного свойства. Иллюзии включения граждан в совершающиеся артефакты на ТВ, всякого рода перформансы, инсталляции, и тогда человеку, вовлеченному в это, начинает казаться, что он прямой соучастник происходящих событий. И уже не важно, на экране они или в социуме.

Иллюзия причастности гражданина к переустройству общества, его присутствие, видимое и то, что по ту сторону экрана. Иллюзия составления всякого рода моделей не только общественного переустройства, но

¹ Цит. по кн.: Ильин И. Постмодернизм. С. 331.

² Ильин И. Указ. соч. С. 331.

³ Пригожин И. Порядок из хаоса. М., 1986.

и индустрии развлечений, с опять-таки включением человека в процесс. Иллюзия всеохватности самим ТВ всего и вся. У людей, которые внутри процесса, есть иллюзия громадности дела, в котором они пребывают и которому якобы служат. У тех, что по другую сторону, — иллюзия двойного порядка: с одной стороны, действительно включенности, а с другой, — недовольство и неприятие, которое, по счастью, можно переложить на кого-то другого. Отсюда такое легкое поправление всяких моральных правил: это кто-то другой, не Я виноват в том, что происходит на ТВ (читай: в правительстве, в стране, в обществе, в образовании и т.д. и т.д.). Человек, находясь во власти такой иллюзии, сам себя исключает и отстраняет от подлинного причастия. У него появляется действительно спасительная возможность ВЫХОДА за пределы ответственности. И никакие обратные связи, всякого рода телемосты и трудно воспринимаемая интерактивность не могут помочь в обретении истинного понимания ситуации. Напротив, само телевидение очень помогает гражданину в таком процессе. Он и не отчужден, но и не причастен. У него остается разрушительное (и спасительное для него же одновременно) право ругать, быть недовольным и — ссылаться на ТРЕТЬЕ, да, могучее лицо в образе все того же ТВ. Виноват не он, не гражданин, а все другие. ИНЫЕ. Отсюда следующая сложность, не менее опасная, чем все предыдущие.

Не это ли самое странное и болезненное нарушение? Чего? — да чего угодно. Тех же самых границ: ответственности, морали, причастности, за которые, как известно, надо платить. А в искусстве известно, чем платят за подобное. Там одна мерка — сама жизнь. И там не рассуждают, благо это или вред, опасно или до какой степени, стоит нарушать или, не раздумывая, все же идти до конца, до САМОГО конца. В искусстве отсутствует ДОЗВОЛЕННОСТЬ. На телевидении она повсюду.

ВСЮДНОСТЬ телевидения в жизни, которым оно наделило себя само, позволило исключить человека,

как отдельно взятую личность, так и сообщество их, из общего процесса понимания правды и ответственности. Вот эта ИСКЛЮЧЕННОСТЬ становится самым опасным общественным недугом.

Конфликты в обществе и социуме не стали критической точкой отсчета на телевидении, а лишь поводом к провокации. ПРОВОКАЦИЯ сегодня — самый удобный способ и механизм осуществления себя. Моральна ли она? — вопрос так не стоит. Наличие морали — это наличие какого-либо ЦЕЛОГО, не дробного, а некой целостной системы, коей искусство как раз и владеет, даже нарушая каноны и правила именно в виду этой самой целостности и причастности к ней. Реальное же отсутствие морали и целостности на ТВ — как сказал не по отношению к телевидению, но в целом к моральности мира один из известных и тонких философов XX века Жиль Делез, — «это искусственная тотальность... моральная проблема — это проблема целого...»¹

Носителем морали может быть только человек и общество. Они определяют священность и относительность ГРАНИЦ; обозначают мир явлений, пребывающий в границах зла и добра. Возможно ли вообще раздельное существование того и другого или они всегда вместе и вряд ли требуется разделение?

Ясно, что постмодернизм границы не только и не столько даже преодолевает, сколько смыывает их. В этом безграничном полубезумье существует и телегерой, сегодняшней выразитель всего и вся. Кто он и какой? Если раньше так легко и просто можно было относить их, героев, разделяя на положительные и отрицательные, то с исхоженностью и истертостью границ соцреализма, породившего этот монстр, осталась неясность, с чем и куда, по какому ведомству зачислять такого героя? В последнее двадцатилетие в особенности искусство и литература, словно очнувшись от долгого сна и пребывания в жестком плену границ, предлагает самых раз-

¹ Делез Ж. Эмпиризм и субъективность... М., 2001. С. 31-32.

ных, фантастически не похожих друг на друга героев. Это только, правда, на первый взгляд. На второй же они схожи в одном: бунтуют, не всегда сообразуясь с целью и смыслом, ниспровергают (нет, не как у Тургенева, не нигилисты вовсе, чинные и благостные), а, скорее, напротив: жесткие, непримиримые, попирающие границы (снова!) морали. Такой сильный (иллюзия) герой чаще всего скользит по поверхности. Его вполне можно было бы назвать СЕРФИНГ — ГЕРОЕМ. По волнам и со скоростью. Не погружаясь в пучину, но... рискуя. Так и кочует этот серфинг-мастер по страницам и экранам, меняя обличье, но не суть.

Перекочевал ли он на телевидение и не оно ли его породило? Скорее всего, оно только успело его размножить, растиражировать. И герой — перед нами. Волевой, подтянутый, позволяющий иной раз и порефлексировать и раз, другой, третий полюбить (опять же «как бы»), но готовый к... Вот остается определить, к чему. Да он и сам вряд ли знает. Готовность — да, но цель — она не прояснена. В этом и заключается сегодняшнее отличие экранного и литературного образа от своего многолетней давности предшественника.

У его предтечи был смысл и целеполагание. У нынешнего они отсутствуют. Не станем же мерить истинной меркой стремление раздобыть побольше денег, ограбить, убить, спровоцировать, наказать.... Список можно продолжить. Но он оказывается показательным. Это именно те ориентиры, какими пробирается сегодняшний человек по пути к совершенству и успеху, стремясь достичь — чего бы вы думали? — вот именно, ИДЕАЛА. Нет его, к сожалению, на сегодня. А тот, что имеется, вряд ли придется по вкусу для потомков. Если только как оценочная категория времени? Тогда может быть.

Рассеянное сознание, рассеянное структурирование, рассеянное видение мира — чем не дисперсное явление на сегодняшнем телеэкране? Физический термин как нельзя полно отражает особенность выражения и осуществления себя телевидением. Эта РАССЕЯННОСТЬ

касается не только конструкций, но и вещей более тонких, таких, как метафоры, настроение и атмосфера и — герой. Задаваясь вопросом, кто он сегодня и какой, можно, продолжив мысль о серфинг-герое, добавить, что такой герой — не есть отражение лишь сериальных многомесячных изысков; он еще и тот, кто напрямую действует внутри. То есть, ведущие, авторы, те, чьими усилиями это авторство воплощается.

Необходимая особенность телеведущего (в особенности при чтении новостей, вестей и прочих событий) — это неизменное умение абстрагироваться от зрителя, от того, кто по ту сторону. Так сложилось с самых младенческих времен ТВ и все более и более совершенствовалось. То есть, зритель все более и более становился по отношению к говорящему с экрана нейтральным и малозначимым. Новостийные программы читаются и все. Ставка делается на изощренную подчас подачу реальных событий, а само повествование, комментарий мало что выражается личностью экранной.

Нейтралитет, возведенный в абсолют, стал сегодня повседневной нормой. Уже приходилось говорить, что со зрителем теперь не разговаривают, ему ПРОГОВАРИВАЮТ МАТЕРИАЛ. Если, конечно, речь не идет о таких программах, где человека буквально зазывают внутрь ящика, дабы он позвонил, объявился, сказал какое-нибудь несущественное слово в столь же несущественной головоломке и получил пять, три — неважно — тысяч денег. Это стало манком. И такая приманка тиражируется, видоизменяется (не по сути, конечно), транслируется. Что это, акт творчества или все та же пресловутая провокация? Неповторимое однократное выражение идеи, мысли, исключительности формы, или все же тираж, рейтинг, финансовая подкормка?

Еще и еще раз: телеявление отстает от явления искусства по многим и многим признакам, но догоняет его в одном: мастерски разрушая границы, оно настаивает на своей неповторимости и непричастности к какому-либо виду или жанру. Но искусство как раз не настаивает, оно такое само по себе. Телевидение же не

забывает всякий раз провозглашать подобный тезис в весьма конкретной практической форме.

«Всюдность» — термин, введенный В.И. Вернадским¹ по отношению к жизни на земле и в биосфере, точно отражает происходящее с этим явлением. Оно не только всюду в каждом конкретном доме, находясь в виде предмета в углу комнаты, но его способность проникать в сознание и начинать мыслить его категориями-рассуждениями, ссылаться на авторитеты (порой весьма сомнительные), которые во множестве своем могут быть просто подставными лицами (те же рекламы с указанием регалий лица, которое не имеет к ним никакого отношения); или напротив, с весьма и весьма известными лицами, на которые и делается ставка. Но времени в эфире дается так ничтожно мало, что выступление, высказывание этой личности нивелируется и становится тоже мало что выражающим. Человек прилюдно мало что способен сказать искренне и по существу.

Если искусство оперирует вторыми, третьими планами, всевозможными подтекстами и сложноструктурированной полифонией, то о телевидении — снова — этого не скажешь. Более того, это бы мешало ему и создавало бы дополнительные сложности. Прямолинейность и скорее даже однолинейность телемышления — его характерная особенность.

Искусству присущ ПРОЦЕСС, любому его виду и жанру; телевидение выдает только результат. Действительно, собственно подготовка к программе, съемки, разработка идеи, сценарий передачи — все это присутствует. Более того, мы и впрямь становимся свидетелями, как прилюдно, на нших глазах совершается некое действие, в которое вовлечен сидящий в студии зритель. Зритель — статист по большей части. Даже если ему предоставляется возможность высказывания, это, тем не менее, далеко от процесса СОЗДАНИЯ

¹ Вернадский В. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М., Наука. 1965.

ПРОДУКТА. Причем, продукта художественного. Это и есть самое главное отличие, и в этом смысле телевидение никогда не приблизится в силу своей специфики к кино, театру, музыке, архитектуре и т.д. Оно, со всей своей всюдностью, не может созидать, но может многое другое. Речь не о достоинствах, ТВ не нуждается в защите. Оно как самобытное социокультурное явление, появившись точно в срок, заменило человеку досуг, книгу; восполнило потребность в зрелище и плотно усадило индивида в домашнее кресло. Именно в нем, не заботясь о внешнем виде, правилах приличия и прочих (теперь уже почти отмерших ценностях), можно есть, спать, пить, разговаривать. Можно, в крайнем случае, просто не думать: телевидение такую возможность предоставляет с избытком.

Полтора десятка лет назад была на телеэкране передача «Философские беседы», в которой подробно, долго и неспешно разговаривали умные люди на не всем понятные темы. И все бы хорошо, но закрыли передачу именно в силу ее явного отличия от многого и многого: ломала стереотипы даже в ту пору, когда слова «формат» и в помине не было. Пространность и подлинная дискуссионность, такие редкие гости на ТВ, перестали посещать когда-то гостеприимный дом.

Стареет ТВ. Стареет или плохо себя чувствует? Что не дает ему покоя? Какие проблемы (кроме финансовых) поглощают, разъедают? Куда стремится? Возможен ли там конфликт, как способ решения важных историко-культурных, эстетических и многих других проблем? Или само телевидение навсегда теперь отделило себя от значительного, достойного, неспешного постижения мира и человека в нем?

Вот парадокс: если о каком-нибудь виде искусства время от времени приходится слышать, что дни его сочтены и что оно вот-вот умрет (Вейдле, Ортега-и-Гассет), то к телевидению это не может иметь отношения. Оно есть и будет всегда. И именно в силу этого никогда не станет искусством: оно лишено сомнений. Там, внутри него уверены все. Вокруг — не очень. Но это

издержки общественного развития. Оно как раз не стоит на месте; идет вперед или нет — тоже вопрос, но движения какие-то совершаются. В той же суетливой и нескладной манере. Но здесь все опять иначе, опять отлично от движения и развития искусства. Не прямого отражения, не косвенного здесь не происходит. Да и сама догма эта давно уступила место другой точке зрения: ничего оно, искусство, не **ОТРАЖАЕТ** (по популярной когда-то ленинской теории), а сложно (не слаженно порой) отваживается задавать жизни самые нетривиальные вопросы, глубоко погружаясь в самую гущу материала.

Когда-то киногерои 50-х делились по принципу: наши — не наши. Это были «белые» и, естественно, «красные», которые-то и были **НАШИ**. С кем ТВ сегодня, наше оно или сплошь состоит из западных идей-заимствований? Оно за кого? И где там, условно говоря, красные? Смешалось, стерлось (потерлось), изменило очертания привычных представлений о мире, о добре и зле и само погрузилось в пучину... чего? Зла-добра или... Вот именно.

Обман, которым пронизано искусство и который таит неповторимое очарование, не свойствен ТВ; оно, даже запечатлевая момент истины (документальной, сию минуту совершающейся на наших глазах), ни на йоту не приближается к импрессионистическому запечатлению, где царило созидание и превращение. Телевидение, в силу особенностей своего существования и реализации себя, не может (да и не должно, наверное) созидать **ЗАПЕЧАТЛЕНИЕ**. Мгновенность и переходящая неповторимость документа исчерпывается тут же, столь же мгновенно. Вся загвоздка в том, что художник монтирует, лепит, осуществляет свое творение из неких хрупких вещей: образов, метафор, ассоциаций, воспоминаний, фантазии и вымысла. Ряд можно продолжить. На телеэкране важна правда (есть ли она?) информации, сообщения, трансляции. Запечатлевая бегущего в кадре человека, автор этого кадра вольно или невольно оказывается на месте события. И он фик-

сирует его. Но специального, **ХУДОЖЕСТВЕННОГО** сотворения образа бегущего человека не произошло. Вот и все различие. Никогда не сможет телевидение мыслить категориями художественными, импрессионистически останавливая момент, к которому можно вернуться вновь и вновь и снова по-другому увидеть рассказанное там (кистью ли, голосом, звуками музыки, актерской игрой).

И это можно было бы принять. Однако телевидение постоянно претендует на какую-то особую роль не просто транслятора и повествователя, но создателя художественных ценностей. Оно способно создать текучий, весьма далекий от правды образ времени. Действительно запечатлеть момент, но освоить пространство мира с позиций художественной глубины и правды — вряд ли. И над «вымыслом слезами обольюсь» — это не о нем. Оно как раз настаивает на обратном: нет вымыслу, да — подлинному документу и правде.

Обман телевизионный никак не может быть сродни обману в искусстве хотя бы в силу двух причин. Первая связана с техническими особенностями ТВ (в самом деле, улыбающийся, говорящий с тобой человек не видит тебя и тем самым уже вовлекает в искусственно смоделированную реальность; он с экрана общается как бы по правде, словно мы, зрители, рядом с ним). Вторая — менее прозаична, но тоже связана с обманом. Человек, включая всякий раз свой приемник, все еще надеется и надеется на чудо: на изменение, превращение, на другую реальность, поданную в привычных обстоятельствах. Но чудеса не происходят и зритель вынужден принимать то, что ему подают. И если в искусстве театра основной принцип его существования связан с человеком, попадающим в предлагаемые обстоятельства, то на телевидении ситуация прямо противоположная: человек **ПРИНИМАЕТ** обыденную, отнюдь не **ЧУДЕСНУЮ** картину жизненного обустройства. Отсюда обстоятельства не предлагаемые, а смоделированные, сконструированные, свободные от чудес.

В искусстве все наоборот: чудо происходит и на нем все замешано. Однократный, единственный акт не повторяется, он всегда разный и по-разному преподносится, реализуется.

Новости или подобного рода программы актом однократного, единственного, созидательного воспарения духа быть просто не могут.

Всегда ли произведение искусства — столь выраженный созидательный акт? Ведь пьеса в театре, музыкальное произведение, балет — тоже повторяются и тоже по многу раз. И все же есть в них, где-то между строк и пауз нечто такое, что навсегда выводит произведение искусства в совершенно особенный, обособленный ряд. И в этом его преимущество, немотивированность, сила и слабость.

Телевидение всегда (так ему кажется) имеет мотив. Рассказать новости, показать случившееся. И если личность на экране способна сотворить нечто большее, нежели просто подачу текста, то тогда возникает и определенная сопричастность с происходящим, и ответ, и реакция. Другое дело — отторжения или наоборот, притяжения. Но возникает. Однако и в этом случае ТВ продолжает жить по своим, им установленным законам, к которым законы искусства не примешиваются.

Именно в силу разницы и непроникновения одного в другое, телевидение перенасыщено вирусами и стремится либо побороть их, либо продолжать привыкать к ним. Искусству, в виду того, что оно не может быть ни прогрессивным, ни иметь динамического роста, ни просто развиваться или нет, предназначено совсем другое состояние. Оно не может болеть, ибо именно человеческая природа освобождает его от напастей. Образ, созданный творцом, может казаться, производить впечатление болезненного существа ли, времени, явления, но сам художественный процесс, процесс созидания и воспарения духа нетленен. Не творить человек не может и не может обойтись без создания произведений искусства, но в этом акте создания нет никакого рационального начала: просто так устроен человек. И по-

тому искусство не может ни воспитывать, ни совершать еще какие либо рациональные, рассудочного характера действия. Направленность его иная: оно есть как природа, как божество, как всякое иррациональное начало.

Постмодернистские термины способны лишь очерчивать некоторые круги, ставить символические знаки отличий — не более того. У Классицизма они, эти знаковые границы были более выражены, у соцреализма — тоже, у постмодерна они стираются, предлагая новые и новые пространства постижения действительности, даже если это никакое не искусство, а такое сложное явление, связанное с техникой, словом, видеорядом, способностью контактировать, как телевидение.

Его «всюдность», проникновение во все сферы человеческого бытия, включая и способ мышления, и зависимость от него сродни театральной симультанной площадке, когда действие на сцене разворачивается одновременно в нескольких направлениях, с разными действующими лицами и происходит параллельность игры и самих мизансцен. Симультанность же телевидения — иная. Она масштабнее, крупнее и не зависит от мизансценирования и концепции режиссера. Какими бы они ни были, телевидение все равно останется и оставит за собой эту уникальную симультанную возможность — быть сразу везде и всюду. Параллельно со всем миром сразу.

Такие термины как Деконструкция, Дегуманизация, Деструкция, Демонтаж и многие другие с той же отрицающей приставкой «не» по существу выводят телевидение как род человеческой деятельности в особый кастовый ряд. Что не искусство — понятно. Что особое социокультурное, эстетическое явление времени, возникшее как раз вовремя, — тоже не вызывает сомнений. Остается принять, что оно не является редкостным живописным или каким либо другим единично сделанным шедевром художественного творчества. РЕПРОДУКЦИЯ — более подходящее определение, которое, кстати, снимает многие вопросы к объекту ТВ.

Пользуясь многими завоеваниями в том же искусстве, зарабатывая свои собственные, исключительно ему одному присущие навыки, подходы, черты и свойства, телевидение заимствовало не только театральные, живописные или киноподступы и накопления. Оно опирается на огромность исторического опыта человека, которому и в прошлые века, а не только к середине века XX, когда было описано явление постмодерна, было свойственно **ПРОВОЦИРОВАТЬ, ДЕКОНСТРУИРОВАТЬ, СМЕЩАТЬ ГРАНИЦЫ**. Исторический опыт нации (наций) включен в громаду телемира как ничто другое. Провокация, скажем двадцать второго года прошлого столетия, когда религиозное сознание и вся церковная атрибутика уничтожалась советскими продвинутыми гражданами, когда в маленькой Шуе Ивановской области впервые были снесены кресты, сбиты колокола и начался грабеж церковного имущества, когда подобные действия перекинулись на всю страну и охватили все храмы и приходы, когда гибли священослужители и люди, пытающиеся уберечь церковное добро, — разве не вошло это событие, длившееся несколько лет, в историческую память поколения и не стало вселенской **ПРОВОКАЦИЕЙ**? Показательность, намеренность и зловещая неотвратимость подобного много дали как отрицательный опыт, но и как исторический контекст, который разными своим гранями входит в осмысление телевидением картины мира.

Его симультанность опирается и на эти факты, и на всю отеческую историю, сопровождая его своими, лишь ему принадлежащими конструкциями, полифонией для осуществления самого себя. Осуществляет себя телевидение **ИГРОЙ** или продуманным, сконструированным, логически выверенным построением? Опирается на мораль или попирает ее, само того не замечая? И вообще, игра и мораль — совместимы ли эти понятия?

На самом дне этих рассуждений лежит некий остаток, который, к примеру, Йохан Хейзинга обнаруживает в виде остатка проблематичного. И действительно, все, что поддается слишком глубокой и

конкретной логической расшифровке, вряд ли имеет отношение к человеческому духу. Именно в силу своей специфической привязанности к логике и расчету, телевидение не может претендовать на соревновательные игры с духом. «Из заколдованного круга игры человеческий дух может вырваться, устремляя взгляд в наивысшее»¹.

Некоторая провокационность начала главы (сродни, наверное, самому постмодернизму) постепенно обрела отчетливо грустными мыслями, ощущениями, суждениями. Разговор о только лишь болезненном состоянии не смог состояться хотя бы в силу тех причин, что не один лишь вирус — всему виной. Что вирус? — в нашем случае — тоже часть игры. Все сложнее и опаснее. Займет ли телевидение другое место в нашей жизни, обретя черты духовности и устремляясь к духу? Возвысится ли оно до неспешного и обстоятельного общения со своим зрителем? Отыщет ли возможность, пребывая в русле логического, все же устремляться к иным высотам, таким, как безраздельная вера в долговечность и праведность этого жизненного объекта, в упрочение человеческих и всяких иных границ, в нахождении единственно возможной и правильной точки опоры, которая бы служила ориентиром в построении серьезного и игры, в неприменном компромиссе со зрителем, но который был бы ему понятен, в привлечении его вполне очевидными этическими способами, а не в изгнании и исключении из социально опасных контекстов? Сможет ли? Достойно ли?

Найдет ли в себе силы серьезно болеющий организм найти путь к выздоровлению? — вот в чем вопрос.

¹ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 211.

И СНОВА ОРДИНАТОРСКАЯ

Тревожный симптом, когда больному не больно, хотя должно быть. Тревожно, когда болезнь, совершая свое опасное дело, остается им не замеченной. Или это — позиция?

Первый доктор. Смотрел вчера «Что? Где? Когда?» и подумал, как мало осталось наших, российских, незамствованных программ, передач. А вот надо же, держится и сколько лет! Неужели такими слабаками стали, что всё игры, да игры, да не о нас с вами и не о наших корнях. Все — оттуда. А жаль.

Второй доктор. Эта ваша присказка... А, впрочем, и правда жаль. Не знаешь, что и осталось-то нашего. «Поле чудес», КВН — да и все, пожалуй.

Третий доктор. Не густо. Одни дебаты, бесконечные посиделки. Меняются разве что конфигурации диванов, да количество на них сидящих граждан. А так — все по кругу. Вопрос — ответ, сказал — не услышал... Разучились слышать, не умеем слушать.

Первый доктор. Или не хотим.

Второй доктор. Да нет, может, и хотим, но что-то сломалось в этом телевизионном механизме. И не в нем одном.

Третий доктор. Знаете, мне иной раз кажется, что телевидение нынче стало неким паролем. Паролем времени: видел — наш, не смотрел — не наш человек. Ругаем-то мы его все, конечно, но вот вопрос: отчего, когда это все случилось? Да и не приснилось ли нам, что когда-то оно было ах, как хорошо?!

Первый доктор. А жаль. Вот именно: жаль. Констатировать, что только лишь больно, не здорово — мало. Оно в таком пребывает заблуждении — вот что страшно. И относительно себя самого, и своих оценок, и перспектив. Не

нашлось на больного доктора, который бы все по полочкам разложил.

Второй доктор. Надо его на воды бы, пожалуй, отправить. Как в девятнадцатом, когда химического лекарства не находилось, да и не нужно было. Вот и отправляли. Ис толком, скажу я вам. Солнце, воздух и воду еще никто не отменял.

Первый доктор. Так вы что, его в Биарриц решили? Он вас не послушает, здесь останется, и так и будет евроамериканские находки на себя примерять. Но нет, не уедет, лечиться не станет и вообще...

Третий доктор. Что «вообще»?

Первый доктор. А то, что сдается мне, не с одним театром и ТВ проблемы. Они повсюду.

Второй доктор. Всюду, всюду... Что-то похожее говаривал великий Вернадский про всюдность. Зять мой им пристально занимается, вывел массу ошибок ученого и заявил, что все равно Вернадский гений даже в своих заблуждениях.

Первый доктор. Вот именно, в заблуждениях. Ученые еще такое говорят, что великие заблуждения подчас дороже мелких истин. Так вот, про телевидение. Мне правда кажется, что и про пароль — правда. И что мыслить мы стали его странными претензиями, и что разрушает оно нас. Но вот какая штука. Все вроде бы так, а ведь жить без него не можем.

Третий доктор. Правильно, оно же в каждом доме. Да не в одном экземпляре. А вот в театр и в кино надо ИДТИ. Собраться, ехать, достать билеты — вон, сколько хлопот. А тут все у тебя под боком.

Второй доктор. Это и есть самое главное заблуж-

дение времени. Все — под боком. А надо и ехать, и доставать, и хлопотать, то есть, добиваться, тогда дороже.

Первый доктор. Не скажите. Помните ребят, которые про «Гартюфа» раассказывали? Получается, что любой поход в театр уже заведомо предполагает положительный результат? А если наоборот, разочарование? Тогда как?

Третий доктор. А тогда совсем просто: разделять. Знать, что то, что под боком, никогда не сможет стать настоящим открытием, актом вдохновения и воспарения духа. Я про ТВ. А с театром не все так гладко: иной раз и не воспарение никакое, а иногда — такое сотворяет с тобой — ужас. Мороз по коже и все такое прочее.

Первый доктор. А задумывались вы, отчего мы все время поругиваем телевидение? Не оттого только, что рядом и с нами всегда, правда? Что-то такое в нем сломалось, скатилось с катушек, как говорится.

Второй доктор. Ну вы даете, уважаемый. Не ваш штиль. А впрочем... Помните про ту больную, ну, мы еще спорили, играет или правда больна? Так вот, выкарабкивается, но страшно тяжело ей это дается. И говорит она мне как-то... Так просто говорит, словно сто лет с ней знакомы были. «Я,— говорит, — сама забыла, какая на самом деле. Но все равно никогда не лгу. А что вы меня все время подозревали в здоровье, знала. Выходит, сама себе давление накручивала? Или наоборот, снижала? Нет, господа хорошие, вам и не снилось, что за жизнь я прожила, да сквозь какие унижения прошла, что за потери были. Как хоронила, как через день на сцену снова выходила. Профессия поправных самолюбий». Я ей тогда возразил, что она сама себе ее избрала. А она за свое: «Нет, не все мы выбираем. Где-то порой это делается и за нас тоже. Я всю юность врачом собиралась стать, а тут отец умер, нервишки стали никудышними, все мать укоряла почему-то в его смерти. Повели к вам, к врачам, а те и скажи, вернее, один такой, с бородой, кажется даже, в этой клинике. Вашу дочь, говорит, — чтобы изле-

чить, надо в актрисы отдать. Вся впечатлительность в нужное русло и направится». Так меня и отдали. Сама я не хотела, не стремилась, а поступила с первого захода. Уж в какое русло что направилось, не знаю, но только жизнь моя окончательно оказалась загублена». Представляете?

Что же до телевидения, то это все не в нас с вами, а в разделении городов, слоев населения, в ритмах, в расстояниях, словом, в том, что люди письма перестали писать и что им вечно некогда. А телевидение так и останется продуктом времени, им же порожденным.

Первый доктор. Спасибо за отповедь, но с ТВ вот еще какие штучки. Почему,— спрашиваю я себя, — никак не могут они понять, что надо бы приостановиться, чтобы осознать, что происходит?

Третий доктор. Коллега, они и так на месте давно стоят. Можно сказать, совсем застыли. Дергаются туда-сюда, а движения никакого нет. Так, имитация одна. Очень напоминают они мне одинокого футболиста, у которого и поле есть, и мяч, даже ворота, но игры не получается, не может получиться. Команда трубуется. А им — им тоже команда нужна. Ни куча людей необученных, а настоящая, как в хорошем театре, труппа. Пусть мигрирующая, и это не страшно, но как после ожога — регенерирующий слой, новая кожа. Была бы моя воля, я бы все телевидение на годика три-четыре попросту закрыл. На капитальный ремонт, как в Большом театре. Пусть набираются сил, обучаются, размышляют.

Второй доктор. Это что же вы, по старинке, закрыть-запретить? Как раньше что ли?

Третий доктор. Упаси Господи. Только из лучших побуждений. Знаете, чтобы проблема порой решилась, надо, чтобы она отстоялась. А как это сделать? Отойти, отпустить надо.

Первый доктор. А, может, они и отстаиваются

сейчас, только без всякого объявления об этом и не закрываюсь? Просто в поиске, в пути? Разве у нас не так бывает?

Третий доктор. Не так. Всякое НАШЕ промедление и остановка смерти подобны. Здесь зрелище, то ли искусство, то ли так, домашнее ежедневное меню... А у нас при всей нашей обыденщине — всякий раз поиск и размышление, принятие решения. Они там решений не принимают, вот что опасно. Это очевидно. Что им принимать? Поговорили — и делу конец.

Второй доктор. Никуда мы с этими нашими размышлениями не придем, так только — трата слов впустую.

Третий доктор. Не скажите. Еще отец кибернетики Винер говорил, что на него и на его коллег-ученых идеи в литературоведении оказывают такое мощное воздействие, что очень даже сильно питают его родную науку. Все взаимопроницаемо, все связано. А то, что ТВ сегодня — больное место и всем не нравится — вещь известная и требует пристального внимания не только самих работников изнутри. Что они могут увидеть, находясь внутри? Это все равно, что Татьяна Певцова саму себя начала бы лечить. И хотела бы, да не смогла.

Первый доктор. А что, есть рецепт на ваш взгляд? Ну, кроме, конечно, закрытия и отпуска на неопределенное время, в бессрочный отпуск?

Третий доктор. Есть. Диссипативное сознание, то разрушение, которое сейчас происходит, не может продолжаться вечно, законы эволюции работают и здесь. Нужен взрыв, он вот-вот произойдет, и тогда начнет работать то новое, чего мы все ждем. И кожа сменится, и процесс окажется обратимым.

Второй доктор. Дорогой мой, какой взрыв, вы о чем?

Третий доктор. Я о том, что случается каждые лет пятьдесят-шестьдесят в нашей цивилизации: явление себя изживает и начинается новый виток — чего бы вы думали? — да, все той же жизни. Но взрыв будет почти как гражданская война. Может, страшнее даже.

Первый доктор. А разве она сейчас не во всю идет?

Третий доктор. Может, и идет, да только нас с вами она не коснулась. Это там где-то, знаете... А по устоявшейся российской привычке, что не рядом, не с тобой, тебя не касается. И вполне может и не коснуться. Вот когда коснется, тронет всякого, каждого, тогда что-то начнет меняться. Вы были вчера на конференции? Помните, как из Якутии доктор сказал? А хорошо ведь сказал про разные наши с ним государства. И он — в одном, и мы — не в нем. А в Челябинске — третье и т.д. Нет единства, нет целостности. Ни в оценке ситуации, ни в подходе что в нашем деле, что на ниве художественной. Нет у человека, рядового гражданина потребности в этой самой художественности. Жует он с утра до ночи телевизионную похлебку и уже думать разучился, где есть хорошо, а где полный срам. Что подали, то и съел. И к нам идут и уверены, что все одним миром мазаны: берем, все делаем за деньги... А где ему другого взгляда отыскать? Сам не знает, с экрана подскажут, про всякие страшилки там с утра до ночи толкуют.

Первый доктор. Да, страшно... Я, может, и согласился, ну, про закрытие, только это сильно пахнет довоенными умонастроениями. Не в этом выход. Да и не всегда, знаете, нужен четкий ответ. Даже в прогнозе, исходе болезни он не всегда просматривается, да и мы спешим, ошибаемся. А тут — вселенское дело, задевающее каждого: ТВ. Кто ж вам позволит без работы да без огромной зарплаты трудящихся оставить?

Второй доктор. Это, скорее, риторически сказано, как мечта, как пожелание, которое недостижимо, но которое, однако, имеет цель и смысл. Действительно, какая-то пауза, ну все же нужна.

Первый доктор. И впрямь страшно. Страшно, что без радикальных мер ничего не делается, само не рассосется. Немножко беременной быть нельзя никак. А тут беременность и не пахнет, сплошная огромная неоперабельная опухоль.

Второй доктор. Так что же, приговор, выходит?

Первый доктор. Не приговор, а оценка перспективы. Взрыв нужен. Не сгореть бы всем только.

Второй доктор. Рассеянный склероз, диссипация — тоже рассеяние, что-то в этом есть. Сплошные метафоры. Впрочем, знаки времени.

Третий доктор. Все это рефлексии, господа. И про взрыв, и про склероз — все правда. Ну а вообще-то — на карантин их, на карантин. Грипп в стране. Как и в нашем отделении. Вход к ним — строго воспрещен. Пусть полежат, подумают, а мы — тоже. Не им же одним страдать. Вместе и сочиним чего-нибудь. А пока — карантин.

ГЛАВА ПЯТАЯ

РАССЕЯННЫЙ СКЛЕРОЗ ИЛИ ЗНАКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА?

Человек с древности окружил себя знаками. Им, знакам, множество веков. Постмодерн — явление сравнительно новое, однако, в знаках человек проявлял себя тоже издревле. И в наскальных рисунках, где прочерчивались и уничтожались границы, и в осмысленном акте творчества (хотя разве может он быть совершенно осмысленным?), в произведениях классиков и во времена уже признанного, официально означенного наступления эры постмодерна — знаки и правда проступали везде и всюду, а порой и просто покрывали все творение, выражая его через знак и символ.

Другое дело, что характер их часто сопровождался неким рассеянием, или просто говоря диссипацией, что невольно наводит на ассоциации с рассеянным, так популярным ныне склерозом. Рассеяние, распыление, отсутствие четкой структуры, отступление от внятной композиционной организации, подобие (на манер склероза) сморщивания и неполноценного функционирования по этой причине, — все это свидетельства сегодняшнего проявления символов и знаков. Их такое множество и так они разнообразно проявлены, включая не только собственно искусство, его виды, но литературу, телевидение и отнюдь не только и исключительно художественные и культурологические пространства.

Необъятность и одновременно всеохватность знаков поистине неисчерпаема. Создается ощущение, что мир в последние лет двадцать-тридцать стал разговаривать исключительно знаками. Касается ли это театра с его объемной знаковой системой, хорошо изученной и все же остающейся самостоятельной, обособленно существующей; музыки, где знаки — и есть звуковое выражение и проявление мысли и идеи композитора;

кино, где в сам сюжет вкрапливаются знаковые под-сказки. Или телевидение — сплошь состоящее из подобных подсказок, своего рода паролей времени.

Усиление такого начала свидетельствует о жизненности и даже жизнестойкости принципов постмодернизма, которому зачастую просто некогда разговаривать подробно, обстоятельно, и тогда оно замещает смыслы их множественными подменами и уведомлениями о них различными знаками и символами. Метафоры, иносказания, просто-напросто загадки — тоже из их числа. Всякого рода инсталляции, артпроекты, перформансы — что это как ни знаки времени, преобразующие это время и по-своему его раскрывающее?

В одной из телепередач приезд симфонического оркестра под управлением В. Спивакова в Англию был назван национальным символом России. Такое ощущение, что без этих терминов просто не может обходиться ни критическая мысль, ни сами творения постмодерна. Национальный символ, символ времени, знак эпохи, пароли — вот некоторые слагаемые этого перечня.

Знаки заменили (или подменили) собой огромное пространство искусства и литературы, освоенное как во времена постмодерна, так и задолго до его эры. В произведениях великих таких знаков огромное множество и они тоже необычайно нужны и тоже на свой лад комментируют не одно только время, но те нюансы, тонкости, подтексты, которые существуют в произведении и которые подчас говорят о нем больше, нежели голая фабула или пересказ сюжета. Актуальность их в данном случае мало что значит. Именно стиль и почерк, то воздушное пространство, которое зачастую остается почти нетронутым и кажущееся неосвоенным — вот откуда тянется знаковая нить.

Если говорить о самом древнем из анализируемых искусств, театре, то сегодняшняя сцена перенасыщена такими символами-подсказками, символами-подменами. Спектакль середины прошлого века во МХАТе «Мертвые души» был верен самому ценному на тот

период времени — слову. Всякое слово едва ли не изрекалось, паузы были насыщенными и продолжительными (не хочется о банальностях, но мхатовская пауза — не пустой звук, а тоже своеобразный признак времени; в ту пору говорили именно так), диалоги выстраивались, как и сама четкость, даже жесткость и неизменность мизансцен. Все подробности жизни, будь то встреча с Ноздревым или с Коробочкой, раскрывали характер каждого героя не только и не столько даже через посредство декораций, сценического убранства, намеренно возведенного в принцип режиссуры. А сама неспешность и неторопливость воссоздаваемого события, насыщенной атмосферы подчеркивала выстроенную конструкцию сцен.

Словом, против правил, которые как в букваре читаются при просмотре старых записей этого спектакля, понимаешь отчетливо, что нарушение их сводилось бы и было равносильно едва ли не преступлению против театра как такового, его основных незыблемых принципов. А они существовали, это уж точно. На смену правилам пришло стирание всех возможных границ и установлений. Слово не то что не проговаривается и мизансцена не то, что не удерживается, но напротив, размывание этих границ, их поправление становится своеобразной нормой. Словом, потребовалось отчаянное внедрение в установленный режим по правилам и нормам, чтобы понять, что во всякое разное время их свод тоже весьма разнится.

В том же МХТ им. Чехова спектаклем «Изображая жертву» братьев Пресняковых сотворяется новое на театре слово. Оно не печатное, порой просто нецензурное, проговаривается тоже без всяких там точных произнесений согласных и пропевания гласных звуков, — оно бьет по нормам наотмашь и больно, уничтожая эти самые нормы.

Их больше нет, не существуют, стерты. Есть хаос и стремление всякого театра выделиться из ряда ему подобных чем-нибудь. Ну хоть чем-то. Тем же отсутстви-

ем слова в привычном и естественном понимании этого термина на сценических подмостках.

Слово, часто исковерканное, становится носителем символа, им заменяется смысл. Но произносится оно нарочито затруднительно, небрежно, без всяких потуг на орфоэпию. Словом играют, им пробрасываются, к нему относятся пренебрежительно, неуважительно. Но это вовсе не означает, что оно напрочь исчезло со сцены и нивелировалось. Просто оно стало другим. Его смысл и назначение. Оно не всегда (и в большей степени не всегда) отображает этот самый смысл, а указывает на некую примету в поведении, характере, влияет на создание атмосферы происходящего и содержит в себе — вот что важно — знак. Этот знак, как правило, отрицания, негативизма. Словом теперь почти всегда что-то отрицается и отвергается. Содержащийся в нем скрытый намек на отрицательное значение как таковое — тоже примета времени и тоже своеобразный его знак.

Сегодняшний мхатовский спектакль более всего отображает настрой, а не настроение, воссоздает справедливую или нет готовность жить или не жить, соглашаться со своим существованием или отвергать его и...не бороться. Экзистенциальное начало очень характерно для спектаклей последних нескольких лет для МХТ им. Чехова. В «Изображая жертву» герой не борется и вряд ли подобная надобность прочерчена и определена в самой пьесе ее авторами. Нет, отнюдь не борцовский мотив слышится здесь, так характерный для начала века, его первых двадцати лет, а затем и в послевоенной тематике, тоже восторженно и самозабвенно его разрабатывавшей, а мотив иного свойства. Он напрямую связан с тем, что называется «жить или не жить, быть или не быть». Такая вот гамлетовская поднаготная. В «...Жертве» герой, как и во всех последних пьесах этих ли авторов, других их современников, более всего подвержен рефлексиям, прямым или опосредованным видениям (попросту галлюцинациям), он если и сражается с чем-то, то прежде всего с образами, которые ему мешают жить так, как он представля-

ет себе жизнь. Как представляет, что так лучше, комфортнее и просто хорошо.

Но живет ли подлинной жизнью герой пьесы, сражается ли с некими чудищами (заметьте, не с ветряными мельницами), преодолевает что-то отвратительное в себе самом, преодолевает ли тяготы своего существования, вообще, осознает ли их наличие, — все это становится тем фоном, тем вопросительным пространством, на котором разворачивается действие. И тогда ненормативная лексика милицейского чина воспринимается вроде бы уже и к месту, и кажется даже, что уж лучше пусть так, но только бы ничего более страшно-го не случилось...

Символы или символические процессы — это прежде всего процессы временные, связанные с субстанцией времени и с пространственным их восприятием. Более того, присутствует еще одна, не менее значительная область, где эти движения пересекаются, скрещиваются, опережают друг друга или, напротив, отстают. Это ассоциации пространств, где совершаются символические превращения; это пространства тех символов, которое в большей, наиболее подробной и убедительной форме раскрывают суть и смысл произведения. Это может быть порой просто намек, некое напоминание, но тоже несущее в себе символическое начало, звучание. И тогда широта и диапазон разворачиваемого художественного акта во многом преобразуется и обнажается его природное значение.

Очевидно, что театр — это такая специфическая структура, в которой символы и знаки наиболее проявлены и выражены. Конечно, в любом виде искусства они присутствуют, подчеркивая или усиливая то или иное действие, событие, особенность характера, атмосферу спектакля, его настроение. Для определения этой структуры нужно опираться не только на временной и пространственный слой, но и на другие закономерности, которые выступают в театральном произведении своего рода камертоном главной темы.

Сущность театрального процесса так разностороння и так множественна, что и символы при этом не являются набором единичных высказываний и обозначений. Вот только некоторые из возможных:

- символ темпо-ритмический;
- символ звуковой и голосовой, тембральный;
- символ ассоциативный или иллюзорный, нафантазированный;
- символ, проецирующий содержание в плоскость иррациональную, имманентную главной задаче, идее произведения;
- символ времени, тот узнаваемый знак, характерный именно для конкретно протекающего события во времени;
- символ иллюстративный;
- символ уподобления (характера, образа, персонажа);
- символ идеи или намерения, интенции автора. Он может быть сколь угодно множественным и разносторонним.

Феномен театрального искусства совершенно обособлен от других искусств. Если, скажем, в музыке сама ее протяженность во времени есть одна из содержательных и смысловых ее основ, то в театральном произведении не время является главным носителем и проявителем своеобразия театрального искусства.

Понятное дело, что спектакль развивается (как, впрочем, и музыка) согласно временным и пространственным законам, но ведет себя при этом совершенно иначе. В музыке нам представляется возможность больше угадывать и фантазировать, расставляя собственные символические акценты. В спектакле же они более наглядны, ибо срежиссированы.

Цепь развития сюжета, присутствующая в театральной постановке весьма отдаленно напоминает то, что происходит в плане процесса и развития (неважно, сюжетного или нет) в музыке. Там такая связь весьма эфемерна и призрачна. Можно только угадывать и домысливать, что на самом деле хотел сказать композитор,

да в конечном итоге не это становится главным. А то, порой необъяснимое, но весьма увлекающее и захватывающее, что таит самое непостижимое и непереводимое на язык физических закономерностей искусство. И там и там вроде бы развивается сюжет, образ, настроение, тема. Но в театре все перечисленное обусловлено конкретными персонажами, поступательностью действия, собственно развитием и раскрытием характеров героев. В музыке все это отсутствует. В ней можно только угадывать движение и изломы настроения и переходы в новое состояние, связывая его с новыми эмоциями и чувствами сочинителя.

Даже абсурдистская пьеса, где сломаны все привычные ходы, где искажены характеры персонажей и где подчас логика спотыкается о какой-то непонятный, непривычный ход развития сюжета и самого развития действия, авторской идеи, все же кое-как можно добраться до сути этой идеи, сочинив ее, придумав, наконец, просто заместив, подменив привычное на почти подобное, рожденное из воспоминаний и ассоциаций.

В «Революционном этюде» Шопена символом, как ни странно, является само название, не более того. Ибо и в тему, и в звучание каждого такта, ноты можно вложить абсолютно свое понимание, наполнив собственными ассоциациями и переживаниями. То есть та линия, которая дается в театре, где актеры в очередь произносят текст, хотя и тоже поддается и толкованиям, и трансформациям и разным смысловым наполнениям, все же привязан к какой-то конкретике. И символов в театре хотя и много, но они могут быть проиллюстрированы и вычленены. И там, естественно, присутствует собственная вязь ассоциаций и наслонений смыслов, тропов, фигур, символов, наконец, и они, конечно же, образуют собственную конструктивную вязь, но заданный смысл, тема, заявленные автором и трансформированные режиссером в воплощении актеров остаются.

На этой разнице строится любое искусство. Где-то больше неопределенности, как в музыке, и именно этим

она особенно замечательна и притягательна; тем, что постоянно стремишься разгадывать заложенную в ней тайну; где-то мотив недосказанности становится тоже ведущим, но все же не достигает той силы и страсти, которая проявлена в музыке.

Например, в живописи. Там тоже многое строится на символическом: а) отношении, с одной стороны, где вступают в решающую схватку время, сила традиций, напластование культурных кодов; и б) где само живописное полотно поддается расшифровке не только и не столько в ассоциативном, иллюзорном плане, но где имеется данность и конкретность, из которых впоследствии рождаются те же ассоциации и наслоения смыслов.

Разве можно, скажем, живопись импрессионистов вместить в прокрустово ложе конкретной живописной букварной прописи? Не увидеть и не захотеть заметить, пройти мимо иных смыслов, связанных как раз подчас с их полным (в обычном понимании) отсутствием?! Запечатленный знак становится кодом времени, расшифровывая который каждый раз, в разные времена и годы стремишься приблизиться к тому изначальному, что намерился запечатлеть художник или о чем только хотел намекнуть.

Вот эта недосказанность — тоже своего рода символ и знак времени. Никогда прежде в этом виде искусства не было столь выраженным пристрастие к недоговоренности, к тому, чтобы смотрящий сам расшифровывал увиденное и дописывал и сочинял и домысливал после. Это «после» становится своеобразным камертоном понимания живописного искусства, связанного не только с живописью импрессионистов.

Когда на санях проносится знаменитая боярыня Морозова из одноименного полотна Сурикова, разве самым главным становится факт присвоения полотну конкретной темы и сюжета? Именно домысливание и вчитывание в сделанное Василием Ивановичем Суриковым дает дополнительную пищу для размышлений и для продолжения действия, которого нет на полот-

не. Оно только угадывается, о нем можно судить с той или иной степенью вероятности, но заключать, что перед нами готовое во всех отношениях произведение, которое может быть прочитано только так и не иначе, — невозможно. Да и просто опасно.

Символом может являться некая деталь в произведении, тот волшебный знак художника, который он использует для достижения более полного и выразительного результата. Однако символом времени может стать и само явление искусства, выражающее это время как нельзя более широко, диалектично и обстоятельно.

Таково телевидение, претендующее и само по себе, и сопровождаемое отдельными высказываниями теоретиков, исследователей этого феномена социокультурной жизни общества, на отражение вековых, символических процессов в обществе. Однако символом времени оно быть может, но символом искусства — никогда, ибо не создает полноценного художественно законченного образа.

И тем не менее более всего выражает себя именно как символ. Символ времени, отражение социальных страстей и схваток общественного характера. Оно предлагает новый тип героя, который отслеживается как в бесконечных сериалах, так и в авторских монуоскриптах. Оно проявляет себя опять-таки символически через и посредством одной-единственной интонации, присущей только и исключительно телевидению: беглой, поверхностной, претендующей на всеохватность (темы ли, сюжета, проблемы), когда собеседника и не пытаются, и не стремятся услышать.

Слушать вообще не обязательно. Говорить — вот это да, это уже симптоматично и символично. Телевидение, создается такое ощущение, разговаривает зачастую с самим собой. Задает вопросы, само (в одном лице) отвечает, провоцирует, играет на символах. Эта его способность (может, даже синкретическая) играть на символах — абсолютная прерогатива именно телевидения. Оно оперирует даже не фактами, но пристрастным рассказом о них; не иллюстрацией события, но

сверх всякой меры концентрацией негатива вокруг этого события; оно вряд ли объективно информирует, а скорее настаивает на известной только ему (или отдельно взятому каналу) какой-либо точке зрения. И тогда это называется концепцией. Неумолимая фрагментарность, отрывистость и обрывочность суждений — тоже своеобразный знак времени и его символ. Носителем которого, причем, самым выразительным и самым негативным является именно ТВ.

Потребность новых символов ощутил в полной мере XX век. Если еще в двадцатые годы и даже в середине века можно было говорить, скажем, применительно к театру о том, что такая-то деталь костюма является весьма символичной и потому по-своему раскрывает образ, то в двадцатое столетие уровень сопоставительный резко изменился: не деталь и не штрих становятся носителем и выразителем символа, а само художественное, социокультурное явление (такое, как ТВ). Именно телевидение надделено в большей степени этой системой символов, которая так явственно поменялась за прошедшие несколько десятков лет. Не деталь, а целое становятся проводником и паролем символа и знака времени, через символическое целое распознается мир и его составные.

Такая потребность в новых символах, а, стало быть, и в новых смыслах наиболее очевидна на телевидении. И в нем же заключены противоречия эпохи, связанные в первую очередь с глобализацией. Французский исследователь Б.Бади отмечает три измерения глобализации.

- Глобализация как постоянно идущий исторический процесс;
- глобализация как гомогенизация и универсализация мира;
- глобализация как размывание национальных границ.

Понятно, что и сам термин «глобализация» содержит противоречие. С ним связан как позитивный, раз-

вивающий смысл, так и негативный, связывающий это понятие с расколом, распадом, разделением.

Деконструкция телевидения — наглядное подтверждение сказанному. Становясь своеобразным маятником времени, он улавливает наиболее показательные **ЗНАКОВЫЕ**, символически убедительные тенденции и расставляет в силу этого акценты. Это никак не означает, что ТВ как раз и попадает в точку. Напротив, его раскачивание и деконструктивный характер все более и более обнажают скрытые и явные противоречия самого времени и человека в нем. Наиболее знаковый показатель, ТВ, действительно является паролем и проводником в развивающиеся мировые процессы.

Можно заключить, что явления, происходящие в театре, других искусствах, а также на телевидении, в полной мере отражают два уровня процесса раскачивания и символического, знакового выражения. Это внешний, лежащий на поверхности смысл, имеющий прямое отношение к процессам глобализации в мире и потому становящийся сам проявителем и выразителем символов эпохи; и второй, где детализация и нюансировка более подробно раскрывает части целого, все также сопрягаясь с этим целым и не нарушая его границ.

Социальный символ, которым является телевидение, не ограничивается только им. Объемным, глобальным символом эпохи служить может любой вид искусства. Однако внутри и телевидения, и художественного произведения содержится немалый набор символов и знаков. Пьесы абсурдистов, таких авторов, как Ионеско, Беккет, Сартр замешаны на абсурдной изначально ситуации или намеренно абсурдном (но внутренне, однако, обоснованном) развитии сюжета и характеров. Принцип, когда герои заведомо, по воле автора, совершенно сознательно не слышат друг друга и ведут себя как бы «невпопад» становится одним из условий существования подобной драматургии. Внутри такого нелогичного на первый взгляд развития сюжетной линии присутствует вполне обоснованная, выверенная, даже жесткая конструкция.

Однако внешне все выглядит иначе: актеры не то, что говорят и реагируют невпопад и не по сути, они словно уходят от сложных жизненных ситуаций и перипетий. И такая кажущаяся сумятица и нестыковка становится условием построения сюжета, той внутренней пружиной, которая и обеспечивает развитие действия.

Является ли сам театр в полной мере знаковым, символическим условием нестыковки времени, социума, человека в нем? Определяет ли он пик такого раскачивания, которое свойственно телевидению? Сам по себе может ли он становиться выразителем глобальных нестыковок и неразберихи в обществе, демонстрировать противоречия этого общества? Естественно, может. Но вот мера его заблуждений и сознательный подход к подобным путаницам — вопрос заключается именно в этом.

Порой театр идет на «заметание» следов вполне сознательно. Он не то, что не хочет отвечать на животрепещущие вопросы, которые носятся в воздухе, он сознательно избегает таких откровений, выбирая другой путь ответа: задавая эти вопросы, умножая их, ставя в тупик, не предлагая выхода, заводя своего зрителя в такие дебри и заманивая в хитроумные сети уловок и капканов, где в пору самому задуматься о смысле жизни и не призывать театральное искусство давать четко отмеренную сдачу на свои выплаты за билеты и посещения.

Если до последних двух десятилетий прошлого века театр как раз и был занят только и именно тем, чтобы как можно полнее ответить на вопросы времени, общества, то театр сегодняшнего дня (и не только сегодняшнего) меняет тактику: он игнорирует не только ответы, но порой и самого зрителя. Не хотите сленга, мата, эротичной пластики — атрибутов (тоже, кстати, символических) времени, — и не надо, обойдемся. Театр занял удивительно жесткую позицию по отношению к зрителю и в этом тоже угадывается примета и знак времени.

Другое дело, что сама пьеса, спектакль так расставляет акценты, что не остается ни малейших сомнений в том, насколько детализация и символическое наполнение сцен, решений, самой концепции произведения важны для театра. Но теперь сцена обходится со всем вышеперечисленным совсем по-другому, чем немало ставит в тупик как искушенных зрителей, так и совсем непосвященных. Театр ничего никому и не должен: ни отвечать на вопросы, ни воспитывать, ни давать рекомендации. Он должен сотворить ту, другую реальность, которая как-то и отзывается на нашей, живой и конкретной, но все же очень разнится с ней.

Помимо ГЛОБАЛЬНОЙ и ДЕТАЛЬНОЙ символики и знаковости существует ложная или основанная на псевдостереотипах и традициях. Так говорить, как говорится во многих спектаклях Малого театра, так играть, как принято в современных телесериалах — тоже символично для сегодняшнего времени, но смысл этого иной, отнюдь не позитивный, а напротив, оттягивающий истинное искусство куда-то вспять, назад. Но не к истокам, а в никуда. Ложная многозначительность, а в телевариантах — неспособность и нежелание проработки характеров, гонка за сюжетом вопреки всем и всяческим правилам и субординации ИСКУССТВА — вещь опасная и заводящая в тупик.

Следующий вид современного символизма — профанация. Игры на ТВ, авторские программы, политико-аналитические передачи плюс в избытке фильмы-сериалы — все это раскачивает маятник дегуманизации, награждая общество бессмыслицами и пустотой. Современное телевидение походит на ПАМ-ФЛЕТ на самое себя, когда неминуемо стирание интеллекта в обществе. Все четыре перечисленные составляющие и объединяет тема профанации, становящаяся главным смысловым символом времени.

В искусстве происходящие процессы раскачивания этого самого маятника намного сложнее и не так выпячиваются. В разных его видах еще присутствует стремление сохранить подвид, жанр, особенности,

характеризующие именно это направление или эту разновидность.

Так, скажем, в современном балете весьма выражена тенденция приземлить, избавиться от псевдоромантизма. Черты явной рассудочности и рациональности видны и в опытах главного балетмейстера Большого театра А. Ратманского, и в постановках музыкального театра им. К.С. Станиславского. Тема избыточной любви и романтической устремленности, мечты и фантазии давно уступила место декларируемой дидактике и обращению к интеллекту. Даже опыты новейшего порядка, например, в Санкт-Петербургском Мариинском театре в режиссуре Михаила Шемякина говорят скорее не о фантастической истории, происшедшей с прелестной девушкой («Щелкунчик»), но о фантазматической, превращающейся местами в мистическое действие, очищенное от каких бы то ни было романтических настроений. Декларируется и в этом хрупком и изящном виде искусства все та же склонность к рассудочности. Делается ставка на современного человека, якобы лишенного зрешных, несовременных беспочвенных мечтаний и устремлений. Словом, чуда не требуется современному индивиду.

На этой мысли настаивает не один балет, но и другие виды искусства и литература. Если взглянуть на современную Москву, скажем, с последнего этажа здания МГУ им. М.В.Ломоносова, то станет ясно, что и в области архитектуры присутствует стремление к заимствованиям, вторичности, отсутствию яркой индивидуальности. Причем, на теоретическом, умозрительном уровне звучит все как раз иначе: мол, Москву пытаются сохранить в ее первозданном виде, отслеживая и воссоздавая ее традиционно наработанные культурные ценности и в области дизайна, и в плане устремленности к небесам. Правда, за счет чего? И при соблюдении каких норм и правил? И разве чистота стиля даже середины прошлого века не разрушается пошлыми изысками, выполненными чужеземцами, так и не полюбив-

шими город с его самобытной культурой в области строительства?

Символ современной Москвы — раскрашенные, взвинченные ввысь строения, эклектический стиль которых явно свидетельствует об усталости и нелюбви, об отсутствии желания и интереса продлить и сохранить, запечатлеть пусть на сегодняшнем уровне и с сегодняшними возможностями достижения градостроительной мысли. Мысль одна, и она напрямую связана с коммерциализацией.

Разве не символично, что в городе, так долго и постепенно создававшим свой стиль, свою палитру, вторгается символ денег, власть которых столь очевидна и недвусмысленна?! И разве архитектурные стили и проявления не есть свидетельство социальных и культурологических подвижек? Что как не эклектика — есть сегодняшний стиль? И разве он не является свидетельством разобщенности, расслоенности населения, разных его групп? И не выражена ли в нынешнем градостроительстве столь явная и больная примета времени, как могущество капитала?

Устремленные кверху постройки были и в IX, и в XII веках. Словом, со времени освоения архитектурного пространства человек пытался решить ее возможно более приближенной к социальной ситуации и к образу человека. Однако цитатные заимствования второй половины XX века подтверждают мысль о том, что не так уж легко и беззаботно существует человек сегодня. Здание американской телефонной станции в Нью-Йорке архитектора Филиппа Р. Джонсона (1982 год) сплошь покрыто окнами, как своего рода драпировкой. Огромное вертикальное сооружение, аналогов в истории которому нет, и в то же время идея этой постройки во множестве продублирована впоследствии.

Всё замешано — не на любви и понимании, а только на противостоянии и нелюбви к ближнему. Вот оно, главное свидетельство дня, его верный знак и символ, который «основан прежде всего на живом созерцании

действительности»¹, как справедливо отмечал А.Ф. Лосев. Так и в архитектурном воплощении смысловых пересечений явственно угадывается разобщенность и нестройность. Как собственно архитектурных решений и веяний, так и более глубокого, сущностного их проявления.

Деконструкция постмодерна, проникающая и в эту сферу, не могла губительным образом не отразить всю кривизну и искаженность процесса завоевания мира в разных его ипостасях.

Словно продолжая эту раздробленность и разнесенность человеческих устремлений и идей, и в литературе происходят схожие процессы. В явно детективного характера (уж там-то человек и правда уподоблен некоему животному, нуждающемуся лишь в наживе, власти собственной над кем-то и подчинении всего и вся себе. Для этого годятся все средства), в том, что определяется как художественная, романная литература — так же. Везде представлен новый тип, новый образ, никак не соотносящийся не только со своим собратом по соцреализму, но и дальше — с экзистенциализмом тоже. Это что-то такое новое и непознанное, что классификации почти не поддается.

Выразительность и — что самое страшное — заразительность такого героя очевидна. Он устрашающе (как правило) красив, мужественен (или точнее, дерзок и жесток), ему ничего не стоит поменять несколько барышень-женщин, даже и не заморачиваясь на всякие там признания и клятвы. Правила игры обнажены и недвусмысленны: всем сторонам все предельно ясно — любви нет и быть не может. Вот на этом символе НЕЛЮБВИ и выстраивается, и держится произведение. Давно простился с нами романтический герой, ушел в небытие верящий хоть в какие-то идеалы, где-то на обочине остался слабо цепляющийся за честь и

¹ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 248.

некоторые признаки достоинства. Остался другой, ни на кого не похожий. Он сам по себе, верит только себе и подчиняется себе или находится в западне страха.

Тому есть и еще одно объяснение, связанное не только и с изменениями общественных приоритетов и идеалов. Ведь меняются они не просто от случая к случаю, но проходя длинный и сложный путь, обосновываясь еще и морально-этической причинностью, и той востребованностью, которая начинает витать в воздухе. Трудно уловить, когда в действительности возникает такой момент, но он и вправду наступает и не находится сколько-нибудь рационального, логического объяснения, почему именно сегодня востребован разрушающий герой, почему телевидение подчинено не идее целостности и сопричастности с миром и идеалами добра, почему, наконец, театр, балет, музыка, живопись претерпевают схожие процессы деконструкции?

И только тогда у историков и искусствоведов появляется причина говорить о некоей общей тенденции, ибо невозможно в одно и то же историческое время писать про разных, совершенно РАЗНЫХ героев и на темы, отстоящие по смыслу и тем же идеям на столетия друг от друга. Как в науке, так и в искусстве происходит параллельность процессов, нравится нам это или нет. И когда режиссер риторически восклицает, что нет-де сегодня пьесы с ярким героем, ему и возразить нечего. Что тут скажешь? В жизни он что, есть разве?

Вот и перекочевывают с разных подмоетков схожие лица и характеры, страсти — лишь по поводу власти и денег, любовь — на замкнутом пятачке офиса или загородного жилища... Прискорбно.

Как тут не вспомнить Жюль Делеза, так подробно и старательно, раскрывающего тему действительно дорогую и близкую, так страдательно выписывающего не одни только постулаты научного свойства. Он, современный мыслитель и философ, говорит о вере, о морали, о том, например, что «мир — это Идея». Так и называя ее с большой буквы. И вправду хочется вмес-

те с ним верить, что «вместе с Миром воображение подлинно становится определяющим и творческим»¹.

Иными словами, Делез прибегает не только к логической аргументации, но его заботит моральный, нравственный аспект содеянного в Мире.

К сожалению, в сегодняшнем искусстве, читая интервью с деятелями его, видя и слыша их сочинения, приходишь к неутешительному выводу о гибельности и распаде. Интегрирование частного в большое, глобальное целое остается некой отдельной частностью, не более. А целое рушится под натиском эгоистичеких идей и амбиций.

Не в каком страшном сне современным художникам, А.Шилову и И. Глазунову не привиделось бы причисление себя к лику постмодернистов. Реалисты — куда уж там! Но какие и с каким воплощением реалистических идей и тенденций? Еще два и даже три десятка лет назад Глазунов взялся писать социо-коллажи, используя, может быть, первым на советском художественном пространстве стремление творца объединить великих: здравствующих, ушедших. Свести их всех вместе. Но какова была цель, задача, что хотел, говоря словами Станиславского, сказать автор?

Эффектность такого шага бесспорна. Но вот восхождение к человеку и стремление рассмотреть его, человека, с его болями и проблемами, отчаянием и смыслом жизни — разве это присутствует в полотнах мастера? Действительно, собственно способ написания вполне реалистичен, даже академически грамотен и точен. Но чего-то все же не достает этому академизму. Может быть, широты взгляда, свободы и оторванности от догм и авторитетов? Такая привязка действительно существует и никак не украшает творчество талантливого художника.

Александр Шилов часто использует один и тот же прием, усаживая натуру в одной и той же, весьма для

¹ Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт человеческой природы по Юму. М., 2001. С. 79.

него, Шилова, привычной позе. Даже ракурс сохраняется во многих полотнах один и тот же. И выписывается лицо человека. Приходя в галерею художника и всматриваясь в лица его пресонажей, не перестаешь ловить себя на тривиальной мысли: а могли быть эти же лица и в этой же манере и век назад, да и раньше? А что изменилось, как эволюционировал взгляд на мир самого Шилова, что он отвергал, с чем соглашался, что становилось для него жизненно важным и определяющим? И не находишь ответа.

Может быть, это тоже роскошь, данная постмодерном, когда надо вбирать и не требовать доказательств и объяснений? Может быть. Но только в том случае, если замешано творчество на глубине и нешуточном поиске истины. Она, вероятно, и способна быть разной, но что ее поиск должен быть угадан, прочитан, подразумеваем, в крайнем случае, — несомненно.

Жиль Делез задается вопросом: «Когда же душа на самом деле становится субъектом?»¹ И далее продолжает, что «следовало бы спрашивать не о том, чем являются принципы, а, скорее, о том, что они делают»². Вот и не таким загадочным становится ответ. А есть ли они, эти принципы или одни лишь декларации, что жить может одно направление в искусстве — реализм? Постулирование и декларации — разве много от них толку? Когда на деле мы видим полнейший отказ от истинного смысла реалистического искусства. От его истинной правды и обнаженности, скрытности и загадочности, одним словом, того сложного и разностороннего конгломерата, который одним привычным ракурсом лица и посадкой головы не решить.

Разве так уж важно, каким ключом открывается действительность в искусстве? Была бы правда. Но вот и следующий вопрос: а что есть правда в искусстве? Для Леонардо да Винчи, наверное, само искусство. Лю-

¹ Делез Ж. Указ. соч. С. 141.

² Там же. С. 141.

бой ценой. Для подлинного художника всегда ценой самой жизни. И в этом — тоже величайший символ. И времени, и назначения искусства, и невозможности совершать поиски вне его самого. Поиск: пути, стиля, темы, идей — это и есть самый важный, сущностный смысл, если он обрамлен глубинным и тонким проникновением в реальность.

Символы времени, те глобальные знаки его, о которых уже говорилось, создавались всегда. Разве уникальная личность Леонардо не является таким выразительным примером? С одной, пожалуй, поправкой: он, как всякий уникальный творец, опережал свое время. И в этом тоже заложено символическое звучание.

Понятное дело, что важен, естественно, не сам символ и не его физический, смысловой, ирреальный знак. Важнее тот ореол неведомого, непостижимого и даже загадочного, что обрамляет символ, само его рождение, предвосхищение.

Вот ведь какая незадача: казалось бы, все известно о том, что такое символ, чем он является, как проявлен. Но трудности наступают сразу же, как только пытаешься понять, как отделить его от чего-то другого, что является частью образа, сюжета, характера, какой-то маленькой детали, которая вдруг и становится им самим? Как не только отделить и разделить, но знать наверняка, что речь идет в каждом конкретном случае именно о нем? И вообще, зачем он, для чего служит, что олицетворяет? Не прячемся ли мы за замечательное и спасительное «знак времени», «символическое звучание»? Не снивелирован ли в последние годы этот термин, претерпевший за время своего существования (а оно равно не больше, не меньше, чем времени самого искусства) столько подвижек, трактовок, смыслов и их смещений? Поскольку все же интересует последний период развития искусства, связанный с постмодерном, то и наполнение этого, постмодернистского символа, в глобальном ли виде, в детализированном и утонченном, будет отличным от того, чем он являлся еще совсем недавно, скажем в середине прошлого века.

Символом постмодернизма может служить только то, что выражает (как и в давнее прелестное время) все что угодно, но что не построено на строгих доказательных правилах, и что одним этим способно стереть границы привычного и исхоженного. Сам сюжет, фильм, сама театральная постановка могут стать абсолютным символом времени, так или иначе объясняющим и выражающим факт существования постмодерна. Без доказательств, априори.

Процесс разрешения компромисса, свойственный и характерный как для романтиков, так и во времена гегелевского абсолютного Духа, его развития, становления и нескончаемых споров, никак не может быть применен к эстетике и времени постмодерна. Ибо само его основание противоречит поиску компромисса. Он настаивает на отмене доказательств, провозглашая при этом царство хаоса, разрушения и — к сожалению — непонимания. НЕ-добро, не-понимание, не-любовь — вот основные рычаги, двигающие постмодернистские начала и тенденции.

И в том же списке — символы. Если воспринимать их как систему, а без этого просто невозможно, то **СИМВОЛЫ — ЭТО СИСТЕМА ПОСТОЯННЫХ ЗНАКОВЫХ ЗАКОНОВ, МЕНЯЮЩАЯСЯ ВО ВРЕМЕНИ И СО ВРЕМЕНЕМ.**

В социальном плане, который, несомненно же, экстраполируется на все сферы жизни, в том числе и на искусство, таким символом в последней четверти XX века является **ПРОТИВОСТОЯНИЕ**. Партий, классов, умонастроений в обществе, среднего, крупного и ничтожного бизнеса; распределение (не по закону!) доходов; захват территорий; отказ от привычных общественных стереотипов, который проявился главным образом в разрушении старого, 70 лет просуществовавшего государства и отделение многих новых. Они, отпочковавшись, хотя стали самостоятельными, но мало что в плане экономики и социальной силы представляющими. Раздробленность и разделенность начались

не в одном только искусстве. А с социальных перемен и преобразований, которые как в зеркале проявили все сложности и потери огромного государства, казавшегося нерушимым.

Это свидетельство времени. Символ распада и увядания одних и становления одного — России — привел ко многим нежелательным и необратимым последствиям. Прежде всего затронуты были интересы неимущего и среднего класса. Следствием стало стремление вырваться из порочного круга потерь и опустошенности.

Процессы эти сказались и на искусстве. Прежде всего на театре, киноискусстве, на литературе и на таком новом социокультурном монстре как телевидение. Здесь символика распада была представлена, да и предстает во весь огромный свой рост. Этого нельзя не заметить, а жить с этим еще труднее.

Символ современного ТВ — это отказ от ценностей, которые в течение последних семидесяти лет составляли оплот и надежды российского народа. Просту разрушение их и взамен еще большие противоречия и снова — противостояние. С оппозицией, властью, рядовым гражданином. Тогда телевидение пустилось на разного рода уловки, стало само заимствовать из разных видов искусств то, что подходило и выручало. От декорационных решений студий, до способа существования ведущего, участника в кадре. Амфитеатром спускающиеся ступени, большие или меньшие по объему, съезжающие как под копирку из всех студий и на всех каналах, — стали декорационным символом, символом подражания, лженаходкой, иначе — симулякром.

Ведущий, который раскручивал заданную тему, являлся тем лицом (в театре — лицо от автора), которому была поручена главная роль и который исправно ее исполнял. Другое дело, что театрального, журналистского мастерства частенько не доставало и роль превращалась в кликушескую, зазывную и т.д. Так было с программами, например, которые вели С.Сорокина, выступая в такой главной роли, Л. Парфенов, Е. Кисе-

лев, теперь при той же студии, разделенной канатом, но и при сохранении все того же амфитеатра — С.Соловьев.

Разные вроде бы темы, проблематика, но есть все же нечто общее, объединяющее их всех: это наступательная, даже агрессивная позиция главных героев, которые и настаивают на ней, иной раз сдабривая ее юмором и иронией, но либо напрямую участвуя, либо, как у Соловьева, наблюдая как бы со стороны и давая рекомендации, комментируя и все же влияя на ход и настроение.

Можно сказать, что сама фигура ведущего и умна, и иронична, и полна интеллекта. Однако есть во всем процессе-представлении то, что отталкивает и выступает в виде фальши. И ею размахивают словно флагом, пропевая эту фальшивую ноту, становящуюся определенным мериллом, критерием и социального, и культурного, и эстетического порядка, а по существу — символом беспорядка и агрессии.

Поражает уверенность людей, вдохновленных своей правотой и умением (и желанием) подчинить себе и настроения, и движение мысли, и общий социальный настрой. Так случалось во все времена, которые отмечались как то или иное направление в искусстве. Просветительская мысль и сознание, предтечей которого был Галилей, а впоследствии великие мыслители XVII века его только развили. XVIII век с его философски насыщенной мыслью продолжил тенденции просветительства, но уже на новом уровне, не только развивая и упрочивая, но настаивая на определенных ценностях и уповая на великие завоевания буржуазной культуры. Впоследствии рационализм причудливо сплетается с эстетикой Буало, и барочность сосуществует наряду с потребностью в чистоте истины Декарта и поиске высоких нравственных опор Паскаля.

Символом времени становится не разделение, но как раз обратное: попытка соединения и даже объединения того, что на самом деле несовместно. Как ясность воззрений Спинозы и та же ясность Лейбница, но у той

и другой истины свое обрамление, своя тончайшая вязь и отсюда — стремление разделения хотя бы на уровне восприятия. Так одновременно, в противоречиях и стремлении найти истинную ясность, солидаризуясь и пребывая в хаосе отчуждения, существуют, наступая друг на друга и тревожа тем самым мир, старый и новый его образ, старый и новый его Дух. И символом того и другого выступает противоречивое стремление к миропорядку и поиску ИСТИНЫ.

Просвещение тяготеет к рационализму, хотя опять-таки противоречие: основывается на потребности раскрыть и пробиться к внутреннему миру человека. Его вообще весьма занимает человеческая особь с его страстями (в том числе и религиозного характера). Романтизм лишь усиливает проникновение во внутренний сложный мир индивида и это тоже впоследствии расценится как своеобразный символ эпохи. Религиозность, отдельно стоящая личность со своими сложностями и с конфликтами, а также вполне рациональными притязаниями к миру реальности — все это, будучи соединенным, характеризует не только время, но и его основные социальные символы.

Каждый период в социуме и культуре, будь то Романтизм или Просвещение, несет на себе печать определенных смысловых и символических знаков. Так, близкая к нам эпоха соцреализма, помимо всех слагаемых, входивших в него и делавших его строгой законченной системой, тем не менее зижделась на ложных принципах и постулатах, что позднее, уже в 80-е годы было понято не только литераторами и деятелями культуры, но и всей просвещенной общественностью.

Классицизм в России, скажем, с его неизменными правилами трех единств: единства времени, места, действия символизировал, помимо многих и разных театральных атрибутов, также символ веры в непогрешимость ТАКОГО подхода к истолкованию характера, проблемы, идеи, а также характеристики окружающей среды. Однако подобный символ имел, несомненно, уз-

кое и весьма ограниченное предназначение и звучание: он насильственно пытался вместить в произведение все то, что рвалось по швам и вылезало наружу. Ничего насильственного и искусственного не терпит не только ни одна разновидность, жанр, сфера искусства, но спустя время даже ОПРОВЕРГАЕТ созданный им стереотип, а заодно и символы.

Хрестоматийный пример с положительным героем «Поднятой целины» М. Шолохова так и остался одиноким свидетельством зыбкости и уязвимости подобного конструирования образа. Комиссар в «Оптимистической трагедии» В. Вишневского так же страдает от слишком явной ограниченности женского характера. Нарочито мужские черты, поданные тоже жестко и однолинейно, мало что говорят о природе женской души, пусть даже и в эпоху величайшего противостояния классовых сил и гражданской войны.

Сегодняшнее время, наиболее полно выражающее себя посредством постмодерна, оставляет человеку (при кажущемся изобилии и разнообразии, широте и бескрайности ВЫБОРА) все же весьма ограниченный жизненный остров или перекресток. Одиночество человека — вот что проповедует главным образом современное течение. Более того, отказ человека от многих соблазнов (или наоборот, стремление к ним как способ: отойдя от одиночества, прийти именно к нему), приводит его к отрешенности от мира и стремления оказаться в одиночестве. По крайней мере, желания этого и — на словах — потребности избежать такой участи.

Однако статистика разводов, количество сект, не поддающееся учету, баснословное число гадалок, экстрасенсов и колдунов — одно из свидетельств потребности человека отказаться от реалий и докопаться хоть и доморощенным путем, но до основ экзистенции, смысла жизни и истины мира.

На театре и в кино этот перенос весьма нагляден: там тоже участилось появление пьес и кинофильмов с одним-двумя героями. Человек устает от толпы, бежит от

нее, иной раз в ней и оказываясь, но главной целью сохраняет свое нерушимое право оставаться **ОДНОМУ**. В этом боль и в этом смысл символа последних лет.

Когда-то Сальвадор Дали на вопрос, как можно охарактеризовать искусство XX века, ответил одним словом «экспрессия». Возможно, это и так. Но только применительно к первой половине XX века, если иметь в виду искусство. Что же до следующего периода, то экспрессивным его уже не назовешь. Это, скорее, поиск пути к самому себе или — как следствие и как противоречие — отказ от себя и от мира. Словом, одиночество любимым путем, пусть и самым нетрадиционным.

Д. Затонский пишет: «Еще в XIX столетии искусство Российской империи стало событием для Европы. И все-таки, в первой трети XX-го столетия с искусством этим начало происходить нечто необычное: российская эмигрантская культура как бы принялась «завоевывать» Запад: Бунин и Набоков, Бердяев и Якобсон, Малевич и Кандинский, Шагал и Архипенко, наконец, много-много позже к ним присоединившиеся Солженицын и Бродский...»¹ Далее он пишет о времени, в котором это происходило, говоря, «что все художники, о которых идет речь, соприкоснулись с эсхатологической природой революции вообще и, в частности, с тем вселенским кризисом, который именно эта революция развязала»².

Но, отталкиваясь от мысли Затонского, можно утверждать, что и для России искусство Запада всегда было **СОБЫТИЕМ**. Равного в России не по силе даже таланта, но по невыразимой печали и грусти, способности запечатлеть неуловимое столь раскованно и без давления и учета **ШКОЛЫ** (в большей степени академической) импрессионизма у нас не было. Это сугубо французская стезя, миропонимание, видение. Это фран-

¹ Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Фолио-АСТ, 2000. С. 169.

² Там же.

цузская **ИДЕЯ**, так или иначе коснувшаяся и российской почвы, но не в той мере и не в той абсолютной органике, что была свойственна французам.

Так же и с нашим реализмом. Никогда ни «Боярыня Морозова», ни работы Репина или Левитана не смогли бы появиться на другой земле, не русской. Почва — она как судьба: где родился, там и пригодился, не зря говорится. И если, скажем портрет или автопортрет века ХУШ — это прежде всего человек, что-то желающий сообщить миру, то в конце XX века — это уже личность, обособленная от него, мира. О диалоге уже не может быть и речи. Одно противостояние. И в этом противоборстве не выигрывает никто, побеждает **ОДИНОЧЕСТВО**.

В спектакле Ленкома «Все оплачено» одиночество главного героя приводит его к тому, что он затевает громадную, многоступенчатую, витиеватую авантюру с привлечением разных людей по объявлению... в надежде найти хоть кого-то, кто не даст почувствовать это одиночество. В пьесе, естественно, присутствуют и иные мотивы: корысти и власти денег, стремление превзойти рядом стоящего (живущего?), просто позабавиться от нечего делать... Стоп! Вот только ли от нечего делать?! А как тут с одиночеством? В том-то и дело.

Надо отметить, что спектакли Ленкома последних лет сильно замешаны на этой теме. Даже пьеса по сценарию Н. Сидур, сделанная по мотивам нескольких голевских произведений, где соединено многое и многое, но где присутствует абсолютно точная авторская мысль, помноженная на «что я хочу» и «зачем я это делаю», — даже в этом спектакле отчетливо проступают черты одиночества и конечности человеческой жизни, ее бренности, порой никчемности. А человек (то Чичиков, то сама Смерть, то Панночка, меняющая не раз облик) все бежит и бежит куда-то. Вот только куда и зачем? И возможно ли вообще остановить этот безумный бег, становящийся едва ли не условием существования постановки?

Символ обманутой одинокой души — разве не проматривается эта мысль отчетливо и зримо? Да и сам Чичиков, в постановке ли М.Захарова или В. Фокина — не есть ли крещендо этого одиночества?

Мужские характеры, мужские драмы, в театрах, руководимых мужчинами, — там протест-одиночество, возведенный в символ куда как мощно звучит, значительно отчетливее и яростнее, нежели в театре у Г. Волчек или в «Сфере». И не только потому, что ими руководят женщины, но еще и от того, что философская оснастка происходящего как-то больше выражена в «мужских» коллективах.

Однако прорывы, истинные, не дамские случаются и у «Современника», как это произошло с Кабанихой и другими партиями в «Грозе» А.Н.Островского. Кто бы мог подумать, что архихрестоматийное произведение вдруг оживет и заговорит так современно?! Что нарушатся стереотипы восприятия, складывающиеся десятилетиями и кочующие из театра в театр? Однако и здесь голос одинокого человека звучит так явственно и недвусмысленно, что не остается ни малейшего сомнения в том, что есть человек, слышат ли его, нужен ли он кому-то? Да и себе?..

Словом, постмодернистское смятение, когда что-то рушится и происходит распад, но при этом, как говорит тот же Затонский, и «открываются глаза», ибо не одна страна или несколько вместе взятых, но вся наша цивилизация переживает «самый значительный и судьбоносный за всю историю человечества» постмодернистский откат.

Называя происходящее в постмодерне «откатом» ученый справедливо полагает, что «постмодернистское состояние мира — это прежде всего результат болезненнейшей утраты, даже вселенского духовного крушения»¹.

И начало было положено отнюдь не в 70-е, когда только заговорили о постмодернизме, а значительно

раньше. Эрих Мария Ремарк, не является ли его фигура в определенном смысле величайшем олицетворением символа трагического одиночества человека в мире? Это — 60-е годы. А позже? Театр абсурда, прорывы экзистенциалистов, наши, отечественные драматурги так называемой «новой волны», которые тоже подхватили основной мотив парадоксального абсурдистского театра и возвели его на российскую сцену? Петрушевская, Ремез, Разумовская, Кучкина, в наше время — Братья Пресняковы. Режиссеры К. Серебренников, А. Васильев, отчасти В. Фокин. Даже в романских спектаклях Петра Фоменко слышится этот одинокий призыв мятущегося, ищущегося, чаще находящегося в поисках себя ЧЕЛОВЕКА.

И рядом — безликость и бездуховность, пошлые подделки театральных ремесленников, возводящих культ сального словца в символ невежества и отчуждения.

Работы современных кинематографистов, в особенности — культовые «Ночной» и «Дневной дозор» — злободневные символы дня. В первом еще имелась попытка сохранения какого-то приблизительного реалистического звучания, попытка рассмотреть как можно пристальнее судьбу отдельного человека, молодого нашего современника. Но во второй части этого эпического зрелища все смешалось: жанр, величие и безвкусица, намерение пробиться сквозь непонимание и немоту близких и снова — отчуждение. Человек отчужден от общества, от дорогих (если они есть) людей, от себя. Главное — от себя. Фильм, на который возлагалось столько надежд, так и остался невысказанной до конца претензией по поводу сложной и философской проблемы одиночества, ставшей в наше время культовой и символичной.

Претензия сегодня особенно в ходу. Намекнуть на вечность, но сказать нечто незначительное. Замахнуться на истины, а пролечь нечто неразборчивое.

Амбициозность оковала живопись, ставя символ выше смысла, выше идеи, выше собственно живописи. Множество глаз, смотрящих с портретов Шилова и

¹ Затонский Д. Указ. соч. С. 240.

Глазунова, что хотят они поведать миру? О чем сожалеют, о чем молчат? Можно ли по их лицам вычертить портрет эпохи, времени, дня? Статика и самолюбование, претензия на глубину, уничтожающая на корню истинный смысл трагического существования человека. Как бы одинок он не был!

А у них и не понять, одинок или нет, за кого, с кем, во что верит? Трудно.

Но это — живопись, где помимо многого и многого, должен быть сотворен художником ОБРАЗ. Телевидение не создает образа, об этом уже приходилось говорить. Оно оперирует другими стандартами, применяет иные подходы, по-иному реализует то, что человеку представляется действительностью. В самом прямом и привычном смысле техническое устройство, коим является ТВ, и не предполагает массы зрителей. Его смотрят почти один на один, сидя перед светящимся экраном. И вот тут-то символ одиночества и одиноко представленного в жизни человека срабатывает как нигде точно: символ одинокого индивида возведен в культ, доведен до абсолюта. Развлекается ли перед сооружением XX века гражданин, внимает ли новостям, сопереживает американским или своим, отечественным героям, из череды бесконечных сериалов, — он остается с усовершенствованным ящиком один. Может, вдвоем. Но по существу, его одиноко смотрящее око, неотрывно глядящее на экран, стремится поспеть за событиями, участником которых он не был и никогда не будет. Однако волшебство и этого завораживающего зрелища, где неизвестно как и каким образом сосредоточено столько всего и всякого, притягивает и, несмотря на ругань и недовольство, человек снова и снова тянется к заветному пульта, чтобы вновь погрузиться в море волшебных чудес и превращений, в котором очень часто всплывают и акулы и еще какие-то неведомые, но очень страшные существа.

Одинокие в одиночестве. Персоны и символы. Персоны и кумиры, причем, кто-то из них — лжекумиры,

кто-то — подлинные. Кого-то общество слышит, от кого-то закрывается намеренно, и чем сложнее и глубже (и зачастую непонятнее личность и ее произведения) индивид, тем с большим упорством и неприязнью это общество уклоняется от понимания. Таковыми всегда были проблемы с «большой» музыкой, а уж в середине XX века и много позже ситуация складывалась почти трагическая. Глубокие философские раздумья, бренность и тщетность человеческого бытия, все, что явно прочитывалось в музыке Шнитке, Денисова или Губайдулиной, не только не принималось, но попросту не замечалось, игнорировалось. В просветленное советское время ТАКАЯ музыка была не нужна. Так и оставались незамечаемыми, непонятыми и недосягаемыми островками отдельные представители художественной интеллигенции, которые и не стремились занять подобающие им места.

Трагизм одиноко существующего человека становился в музыке некоторых композиторов своего рода рефреном, символом, они настаивали на мысли о возможности сложных, неоднозначных, подлинно драматических мотивах, звучащих в каждом. Но время с его догмами и непреложной верой (псевдоверой — тоже один из символов!) не позволяло этого. А почему, в чем причина такого умалчивания? Осознание властями возможного кризиса, революционных устремлений, которые угадывались в музыкальных тактах? Сила духа этой музыки разрушала претензии на абсолютную непоколебимость действующих институтов, ценностей, что могло препятствовать или ограничивать развитие замыслов (идеологических) в области культуры.

Но Шнитке, Губайдулина, Денисов — оставались и вопреки сложившимся устоям и прогнозам, прорывались к неустойчивым душам своих современников. И в этом был скрытый смысл постоянного внутреннего преодоления формального совершенства метода и социализма, и той стройной (якобы) системы ценностей, действующей на всем пространстве отечественного искусства. Они мешали, они разрушали так долго выс-

траиваемое и пестуемое пространство и сами постепенно, того не ведая, как и не ведала вся СИСТЕМА, превращались в кумиров и символов эпохи.

Кумиры были, конечно же, во все времена, но их значимость, или, скорее, назначение во все эпохи, периоды истории были разными, ибо разными наделялись чертами и свойствами, важными и особенными для конкретного времени. Как идеал меняется со временем и каждое новое вносит в него свое представление о красоте, так и происходит с символами эпохи. Другое дело, что в разных сферах жизни и символы, и их содержательное начало — разные.

Если, сажем, в популярной в последние год-другой телепередаче «Комеди-клуб» герой произносит, зазывая зрителей, что «здесь все, как в жизни, только гораздо лучше»; если герои этой, других подобных развлекательных программ напрочь отбрасывают созидательные законы и принципы искусства; если в роли кумиров выступают как правило (в этом жанре) люди без всяких признаков интеллекта, то что говорить о главной составляющей искусства эпохи, высшей и универсальной формой которого как раз и является это самое созидательное начало.

Когда чуть ранее говорилось об ореоле, о том, что к символу есть также свои подходы и пути, что не вырастает он просто так на голом месте, имелось в виду еще и следующее: идеальная ценность, сосредоточившаяся вокруг искусства, непосредственно связана и является выражением бытия. Эта мысль А. Банфи, рассуждающего о Гете, является для нас основой всякого прикосновения к роли символа и искусства в целом¹.

Чрезмерный практицизм, так характерный для последних десятилетий и напрямую связанный с постмодерном, диктует свои идеалы и символы. «Прагматический потенциал Просвещения» никак не скреплен с нынешним состоянием культуры; более того, в корне отличаясь от нее, он настаивает не только на легко-

мысленном, к практицизму не имеющим отношения, стиранию границ и условностей, но при этом обнаруживает новое свойство и качество: не просто срывает розовые очки с лица смотрящего на действительность человека, но и уступает ему дорогу: он не настаивает на определенных рамках, как, например, это было свойственно российскому классицизму. Шагая по тропе постмодерна, можно сколько угодно отклоняться вправо и влево, нисколько при этом не нарушая его незыблемые деконструктивные основы.

И наборы сегодня всевозможных перформансов, артефактов — лишь еще одно свидетельство в пользу того, что с направлением постмодерна происходят вполне очевидные, очевидные как для искушенного в смене искусствоведческих формаций, так и для самого рядового наблюдателя превращения. А наблюдатель созерцает (иногда с удовольствием, иной раз гневно), что с искусством творятся и впрямь странные вещи. Какая-нибудь метелка, снабженная женскими трусиками, уже претендует стать объектом выставки, она ВЫСТАВЛЯЕТСЯ и на этот объект смотрят. Ругаясь, поражаясь деградирующему миру, отыскивая неприсущие ему, объекту, философские черты, но ведь смотрят!

Если в прежние века произведения живописи, графики, скульптуры выставлялись для оценки, понимания, приятия и толкования, то нынешняя символика таких показов в корне отличается: она и не претендует и не жаждет понимания и приятия, Ей — все равно! Ни о каком самовыражении тут речи нет и быть не может. Просто фиксируется сам факт ТАКОГО взгляда на мир, который не требует истолкования и сложного, множественного прочтения; констатируется действительность, пусть и в самой изощренной или уродливой форме.

То, что когда-то было открыто философом, как «коллективное бессознательное», напрочь изменило свою исконную сущность, став индивидуальным, инвертированным сознательно-бессознательным. И в искусстве, и в других сферах все больше творят ОДИНОЧ-

¹ Банфи А. Философия искусства. М., 1989. С. 197-198.

КИ, словно настаивая на своей причастности к чему-то такому, что неведомо большинству. А, может, и не настаивая вовсе, а лишь отрешаясь и закрываясь от мира.

Такое, к примеру, происходит в науке, где не роль коллектива становится выдающейся и решающей, но позиция и ум одного человека, отдельно взятой личности. Карл Гюстав Юнг не мог предвидеть наступательную силу постмодерна, тем более, если вести речь о науке. Однако ученые, как и в Средние века, творящие именно в одиночку, один на один с числом, линией, экспериментом, временем и пространством, оказываются пока не разгаданными, не вполне признанными, но все же кумирами.

Постмодернистское сознание последних десятилетий вполне освоило предложенный Дерридой «обязательный канон» теории постструктурализма. Он же, в свою очередь, принял принцип Ницше о «свободной игре мыслей».

Переориентировка научных интересов произошла не только в области гуманитарного знания, но и в науках точных, в естествознании. Процесс перемен и трансформации самой научной мысли не может быть локален и сопряжен с каким-то одним видом деятельности или сферой науки, искусства. Параллельность поисков, находок, откатов и перемен очевидна. Влияние литературоведческих, искусствоведческих идей отмечали многие ученые. Трудно, скажем, переоценить роль М. Хайдеггера и его влияние на эстетическую мысль в США и Великобритании: на Поля де Мана, Ричарда Палмера, Джозефа Риддела и многих других. Но законны и процессы, проистекающие в философии.

С годами выработывался код, своеобразная модель мира (к чему и устремлен собственно постмодерн), который затронул точные науки и науки о Земле. То, что казалось невероятным еще 10-15 лет назад, сейчас уже встречается не с той мерой агрессии и уничижительно-недоверия.

Одиночество в науке (к примеру, геологии — ста-

тью В. Низовцева и В. Кривицкого «Одиночество геологии» — Дубна, сб. статей, 2007) теперь никого не удивляет и не настораживает, поскольку миновал, по выражению И. Хассана «кризис веры» (Hassan: 1987).

Господствующая тенденция в искусстве, постмодернизм, не оставил в стороне науку, которая научилась в последние три десятка лет распознавать и оценивать то, что прежде считалось навсегда отвергнутым и невозможным.

Вопрос о трансмутации вещества, который был так актуален (если вообще применимо это слово к Средневековью) вдруг обрел новое рождение и звучание: от полного отвержения и неприятия — к гипотезам, экспериментам, то есть от теории — к практике. И не в одной только России, а и в Италии, Америке, Германии. Переход одного вещества в другое, изменение его качественного состава всегда волновал ученых, но от греха подальше в советские времена, да и в академической науке поныне, считается темой запретной. Однако пробиваются единицы, те самые одиночки, которые вопреки догмам и взглядам большинства, раскрывают и истолковывают процессы превращения. И уже академическая наука не столь воинственно и агрессивно отвергает нынешнее состояние дел в области нанотехнологий, биогеохимии и самих трансмутаций (ученые В. Кривицкий, Ф. Гареев, В. Дубовин и др.).

Заговорить об этом захотелось еще вот в какой связи. Переход в другое качество, изменение состава — разве не схожие процессы совершаются в искусстве, когда смешение жанров становится рашающим условием создания нового? И уже отошли в прошлое времена, когда теоретики и не они одни боролись за «чистоту жанра». Сейчас всех устраивает подобное состояние и в театре, и в кино, и в изобразительном искусстве. Забвение коснулось чистоты линий и пропорций; изменился взгляд на природу красоты и гармонии; поменялся сам мир, который видится теперь наполненным хаосом, — с одной стороны, и в то же время легко и беззаботно существующим.

Человек в нем сохраняет те же самые черты: с одной стороны, раскованности и вседозволенности; а с другой — закрепошенности и страха, неуверенности в завтрашнем дне. И такой перевертыш, амбивалентность существования человека в сегодняшней действительности становится главным и определяющим символом эпохи. Ее сложного и неравновесного состояния, где есть место диссипациям, распаду, смене приоритетов, разладу с самим собой и с миром в том числе.

И СНОВА — ОРДИНАТОРСКАЯ НА СЕЙ РАЗ — ВСТРЕЧА ПОСЛЕДНЯЯ

Первый доктор. А знаете, господа, был я вчера в опере, слушал «Бориса Годунова», не того, что после войны поставлен, а нового, сокуровского.

Второй доктор. Вот вы об опере. А я вот о чем подумал. Сегодня опера, наверное, помощнее театра драматического будет. Чего и впрямь пошли туда режиссеры? Вот и Фокин в Питере «Пиковую даму» поставил, и художник Шемякин в те же края двинул, чтоб «Щелкунчика» осуществить. Знаете, в этом что-то есть, все не так просто. Что же теперь киношники в театр подались?

Третий доктор. Возможно. Возможно и то, что мы все забыли об очень простом: о любви. Много за последние двести лет нарассказывали любовных историй, а вот о самом чувстве — мало. Да-да, со времен Средневековья, когда были освоены идеи Фомы Аквинского, а до того — Платона, стоиков, все последующие сочиняли, непременно в это опрокидывались, собственную научную — по теперешнему — а тогда просто теорию или учение. Взять хотя бы век ХУП, так тщательно и охотно вникавший в сочинения Декарта и Спинозы. А что теперь? Да, что мы имеем теперь? Да после, пожалуй, этих двух и не создано сколько-нибудь законченной теории, учения — как хотите.

Второй доктор. Все, может, и так, или близко к тому, но есть и нечто, оправдывающее такое положение дел. Вот все мы тут, мягко говоря, поругивали актрису, что, мол, и руки заламывала, и всякое такое, и не верили ей. Ну, почти. А все дело в том, что всякому человеку, и ей, в том числе, не хватило в жизни именно этого: любви. Занимаемся психоанализом и работаем с душой человека, а все туда же: насмешничаем. Никто точно не знает, что есть ««дух»» а что «жизнь». Еще Карл великий Юнг говорил об этом, а он, как никто кое-что в этом смыслит.

Первый доктор. Вы о любви, а я, простите, об инстинктах. Инстинкт, как говорил ваш Юнг, «являет собой природу и требует природы». И он же добавлял: «Сознание образуется посредством отступления от инстинкта и противопоставления ему себя»¹. Мы в своем продвижении вперед на путях цивилизации, будь она неладна, все дальше отдаляемся от инстинктов, а, значит, от природы, душим ее в себе, не позволяем раскрепоститься, хотя с трибун только об этом и стонем. Сознание же влечет следом ПРОБЛЕМУ. А от проблем — все несчастья: и одиночество, о котором тоже Юнг говорил, и потеря веры, глобальной веры, и — самое главное — отсутствие ЛЮБВИ. В таком парадоксе времени мы и живем. Пытаемся понять душу, а сами загоняем ее в тупик переживаний и проблем, давим на сознание и вот — все прелести сделанного. И с актрисой, в том числе. Она ведь не долюбила, не доиграла, просто не поняла, кто она. А мы туда же: судить!

Третий доктор. Послушайте, пожалуйста, и угадайте, кто это. Уж вы-то должны знать.

Я хочу познать и познаю тебя, о Неведомый,
Проницающий глубины моей души,
Проносющийся сквозь мою жизнь, как буря,
Неуловимый, но родственный мне!

Я хочу познать и познаю Тебя, и буду служить Тебе!

Первый доктор. Понятно, что век XIX. Но кто был так неистов и в то же время непривычно образован? Не совсем поэт, кажется, больше философ.

Третий доктор. Близко, совсем рядом. Это Заратустра, порождение Ницше. Почти середина девятнадцатого века. Интересно, что бы прочел тот молодой человек, так заинтриговавший нас своим стихотворением, написанном женщиной, но от лица мужчины. Может, услышим что-то наоборот? В том смысле, что говорит женщина, а пишет он, Марат, кажется его зовут.

¹ Юнг К. Дух в человеке, искусстве и литературе. Минск, 2003. С. 256.

Первый доктор. Ну вот мы же с вами рассуждаем на темы искусства и не одними болячками занимаемся.

Третий доктор. Искусство нынче — сплошная болячка...

Второй доктор. Ну, не скажите.

Первый доктор. А когда искусство не считалось болезненным, или, по крайней мере, нездоровым? Только и слышали: Гамлет — да-да, и до него добирались — нытик, Чехов — и того хуже... Ахматову — под запрет, над Зощенко не то, что не смеяться, а просто слушать запрещалось.

Третий доктор. Вот вы все о вечном, о прекрасном. А я знаю наверное, что искусство и люди искусства — это всегда болезнь. Помните наших мальчиков — поэтов, сичинителей? Дело плохо, снова ко мне обращались.

Первый доктор. Надо же, только сегодня о нем, о главном из них вспоминал. Как он?

Второй доктор. То-то я его недавно в коридоре видел.

Третий доктор. Сейчас подойти должен. (*Стук в дверь*). А вот и он. Входите, молодой человек, присаживайтесь, не скажу: «Будьте, как дома», ни к чему вам такой дом, но все же, уважьте. Что нового, что написали?

Молодой человек, Марат. Да вот, написал. Но дело не в этом. Страшно другое.

Первый доктор. Что же вас страшит? Страх — не такое уж страшное чувство. Без него никак нельзя. Он — мощная движущая сила.

Марат. Вас послушать, так любая болезнь — в благость?

Второй доктор. Можно сказать и так.

Первый доктор. Прочтите что-нибудь, мы и пойдем, что вас беспокоит.

Марат. Вы что же, волшебники что ли?

Первый доктор. Почти. Читайте.

Марат. Не могу, должен пару слов все же сказать. Не о болях, о жизни. Иногда мне кажется, я совсем и не живу, а только хожу куда-то, ем, сплю, словом, убегаю от чего-то важного. Может, это и есть болезнь? Хандра, депрессуха?

Второй доктор. Депрессуха — это хорошо сказано. Это теперь у всех, повсеместное явление. И в театре — депрессия, и в кино, и в музыке, и в стихах, конечно. От депрессухи мы вам кое-что пропишем, а, может, просто на воды пошлем или...

Марат. ...Или куда подальше...

Третий доктор. Вот именно. Так читайте?

Марат. Да.

Я спотыкаюсь о сознание
Моих декабрьских идей,
И падаю, и поднимаюсь,
И натыкаюсь на людей.

Мой путь бесплоден, знаю, знаю,
И не постичь мне бытия,
В сраженьях снов я погибаю
Не ведая, где ты, где я.

И над просторами Вселенной
Я гордо мчусь, забыв о тьме.
Не быть, не жить мне преклоненной
И не истаять в полынье.

А жить светло и величаво,
Сомненьям расчищая путь,
Но дна не чувствую я, право,
И выплыву ль куда-нибудь?

Третий доктор. Понятно. Вы сами для себя — лекарство.

Марат. Почему?

Первый доктор. Все просто: освобождение. Пишите, играйте в театре, пишите дневники, СОЧИНЯЙТЕ.

Второй доктор. А вообще-то... вообще, молодой человек, тогда вы нас поставили в тупик, сейчас вот от имени женщины — мужчина. Что за перевертыши? Или вам так комфортно?

Марат. Наверное. А та женщина, ну, поэтесса, она дочь родила. Но стихи все пишет и пишет.

Третий доктор. Дочь — это хорошо. А музыку какую любите? Классику, шлягеры?

Марат. Да никакую. Один хаос. Нет теперь настоящей музыки.

Первый доктор. Вот тебе раз: нет. Нет? Слушайте, может, вы и правы. В опере — драматические режиссеры, в попсе запели классическими голосами. А вообще-то там не поют: либо наряды, или, скорее, их отсутствие демонстрируют, либо слабость вокальную, либо силу эротическую. Страшно. Плохо. Зачем эта чехарда?

Марат. Знаете, как она нынче называется? Нет? Пост-модернизм. Слыхали.

Первый доктор. Мы народ, может, и просвещенный, но, наверное, не до такой степени. Пусть постмодернизм. На своем веку чего только мы не пережили: и реализм, и соцреализм, а до этого все человечество чего только не переносило на своих художественных плечах! Хоть как называйте, лишь бы суть выражало, лишь бы толк какой-то от этого был. А здесь?!

Марат. Толк есть. Ничего теперь, уже лет тридцать, а, может, и больше не выражает происходящее в искусстве так, как это дело, то есть, постмодерн. В нем все: хаос, смешение, пляски смерти, забвение, разлад.

Первый доктор. Вот — вот, это видно, то-то вы так настроены. Но за рассказ спасибо. А вообще-то, дорогой, бросьте вы все это дело и смените что-нибудь. Ну, хоть что-нибудь. Например, жилище, работу. Плюньте вы на обязательство, попробуйте быть другим. Другим вам, конечно, не стать, но изменить взгляд на вещи, реакцию — к этому стремиться можно. И — нужно, я бы сказал! Когда-то Горький, будучи не вполне здоровым, как-то обратился к психиатру и тот ему сказал примерно то же самое: бросьте, плюньте вы на все ваши книжки, поживите чем-нибудь другим. А, может, вы Горький, но только другой? Все может быть.

Марат. Вывод неясен: писать или не писать?

Третий доктор. А, вот тут и самая хитрость заключена. Здесь как вы хотите, так и нужно.

Марат. Господа хорошие, между вами самими имеется противоречие: то на воды отсылаете, рекомендуете плюнуть на все на свете, то действовать, как хочу. Непонятно.

Второй доктор. Все в ваших руках. Выйдете завтра, да и сейчас прямо на улицу, понимаю, не лето, зелени мало, но взгляните на серый облезлый прутик, ветку на дереве. Да еще, может, на ветке воробей неказистый сидит. Посмотрите на все это и подумайте, что ничего лучше это-

го в жизни нет: ни ваших книг, ни наших рекомендаций, ни-че-го! Есть между всеми этими умными вещами нечто такое, что и просачивается, как самая настоящая жизнь. И серая, и невзрачная, а все равно обворожительная. Идите, мы все сказали.

Первый доктор. Господи, постмодернизм какой-то, одни кошмары вокруг. Идемте-ка в кафе, хоть кофе личного выпьем.

ЭПИКРИЗ: ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Августину Блаженному принадлежат слова: «...Любовь моя — бремя мое; влекомый им, я иду повсюду, где я иду».

В разговоре о ведущем направлении в искусстве XX века разговор о любви кажется, по меньшей мере, странным. При чем тут любовь?

Вот с этого вопроса и начинается наша общая ошибка. Будто в вопросах научных, аналитических любовь как бы и ни при чем. А жаль. Жаль хотя бы потому, что все создается и руководится именно ею. «Любовь... в мыслях достигает объекта и принимается за свое незримое, но святое и самое жизнеутверждающее из всех возможных дело — утверждает существование объекта»¹. Это рассуждение принадлежит Ортега-и-Гассету. «...чем бы ни был предмет любви — женщиной или ребенком, искусством или наукой, родиной или Богом, — любовь печется о нем»².

Пропасть, которая разделяет сегодня предмет любви и стремление упиваться им, возделывать, создавать, — огромна. Начав с Чехова, хотелось выразить надежду, что не все еще потеряно, если еще в начале XX века был ТАКОЙ взгляд на природу вещей, ТАКОЕ миропонимание и ТАКАЯ любовь и к объекту творчества, и великое, ничем не поддерживаемое извне намерение извлекать из предмета любви такие кристаллы чистоты и свежести, что проходит и проходит время, меняются направления, а истоки любви, которую мы вычитываем из Чехова, пополняют нас запасом твердости и веры в идеальное. в то, что интуитивная, непознанная природа вещей и их миропорядок, остаются и по сей день загадкой, которую стремится разгадать человечество.

Все, к чему прикасался Антон Павлович Чехов, истощает огромную любовь и пронизано ею. Его собственная личная жизнь также пронизана любовью и разочарова-

ниями. Касалось это не одних лишь отношений с женщинами, но прежде всего — творчества. Провалы, непонимание, отсутствие рядом постоянного друга-жены, непрекращающиеся болезни, поездки — как средство убежать от них — все это усугубляло его состояние ДУШИ и накладывало неизгладимый отпечаток на творчество. На особенности написания произведений, на скрупулезную тщательность и погруженность в среду, семью, в то пространство жизни, которое он создавал.

При чем тут, скажете, постмодернизм?

Но ведь с чего-то он начинался и с кого-то — тоже. И начинался он весьма позитивно, а не как болезнь и разрушение. Это спустя время он стал выразителем деконструкции, олицетворением симулякра и т.д. и т.д. Разве не находим мы в поэтике Чехова того, что потом отзовется в постмодерне всякими нестыковками, стремлением к разладу? Потому и начали с него, а не по хронологии — с Гоголя — дабы подчеркнуть еще одну немаловажную вещь: Чехов как-то легко и непринужденно миновал даже косвенное прикосновение к какому-то «измам». А вот надо же, к нынешнему, отстоящему от него на целый век — оказался ближе, чем к какому либо другому.

Пиши он сегодня — точно отнесли бы к рангу постмодернистов. Черты — налицо: и нарушение границ, и привнесение такого нового слова, которого до него не было в русской литературе. Но, конечно же, никакой Чехов не постмодернист. Хотелось лишь подчеркнуть, что были истоки любви и разочарований, им — несть числа, целая летопись, и у этих истоков стоит интеллигентный Антон Павлович. В этих эскападах ВРЕМЕНИ — одна из примет постмодерна.

Дарил, несомненно, дарил Чехов ЛЮБОВЬ. Причем, объемную, разнообразную, осознанную и нет, просто от состояния души и сердца. Ортега-и-Гассет говорит: «Любовь — это извечное дарение жизни, сотворение и пестование в душе предмета любви»¹. С этим у русского писателя все было в порядке.

¹ Ортега-и-Гассет. Этюды о любви. СПб., 2003. С. 28.

² Там же. С. 35.

¹ Ортега-и-Гассет. Указ. соч. С. 36.

Но до него, много раньше, творил Николай Васильевич Гоголь. Много нового сообщил он миру, и прежде всего непрерывное, непрестанное стремление к совершенству, к великому труду, которому — он был уверен в том — он был предназначен. И в этом его драма, его болезнь, его гипертрофированное чувство потерянности и одиночества, непонятости.

Вдумаемся: опять тот же мотив — НЕПОНЯТОСТЬ. Все страшилось ее, все претерпевали ее наступления и нападки. Все — великие. Гоголь не только открыл НОВОГО героя, прописал его изысканно и со вкусом, с такими очаровательными (литературного свойства) подробностями, что диву даешься: как еще он выдерживал столь высокое напряжение и чрезмерные стрессы?! Вера в себя, в свое призвание и вечные сомнения — на этой замеси строилась драма жизни Гоголя. И в итоге он не выдержал ее, сбежал от такой жизни. Почти полуживой (или полумертвый?).

И он — провозвестник того, что отзовется когда-то в новом методе, он заставил подумать о дискурсе и разладе, хаосе, разрушении и разделении. Такое смешение и твердая последовательность в ее раскрытии — одна из особенностей творчества писателя.

Привилегия творчества писателей — быть не в ладу с миром, порой — и с собой, но зато в ладу и гармонии со своим творением. Это одно дает возможность начинать снова и снова и верить, что процесс творчества неисчерпаем и бесконечен.

Непостмодернисты, Гоголь и Чехов, занимались творчеством, никогда не прибегая к манипуляциям. Мистифицировали — да, задавали загадки — естественно, но оставляли в покое манипуляции, которые могли бы привести к перекосам в сознании, в восприятии жизни, в осознании ее смысла. Театр же с его уникальным устройством: памяти, воспроизведения событий, мира текста, пластики, голосов, индивидуальностей различных людей, объединенных в группы актеров, способен на подобные ходы, но, в отличие, скажем, от

телевидения, все же действует иными методами. Создание художественного образа — результат действия театрального организма и какие уж тут манипуляции? Скорее, приемы, на которые оказывается падох зритель, или великая режиссура, свободная от манипулирования и которая вполне может обходиться дарованными ей одной, и театру, в том числе, способами, методами, исповедуя ПРИНЦИПЫ И ШКОЛУ. На этих постулатах театр продолжает свое странствие по человеческим душам, порой наводя на страшные мысли о собственной кончине, иногда — что вполне справедливо — о собственной уникальности. И разговоры и опасения тогда, жив ли театр или просто болен, занемог, приобретают иное звучание. Когда понимается и принимается тот вывод, что он вполне созвучен волнам общественного звучания. Что даже делая шаги вперед и опережая это общество, он не может оторваться так далеко, чтобы быть совершенно не в ладу со временем, быть непонятым. Отражает ли он время? Иногда — да, иногда — противоречит ему, но всегда взаимодействует с ним. Без любви к театру и наоборот — театра к своим зрителям — ничего не выстроилось бы, не создавались бы спектакли или были бы сплошь плохие и никакие не художественные. И образа, да, художественного образа, тоже не было бы.

Просто в последние годы, уже лет двадцать и даже больше театр отваживается не иллюстрировать время, а противостоять ему, сожалеть о нем, горячо переживая собственную непонятость.

Называется ли все это постмодерном? Может быть. А может быть и то, что направление, универсальность которого уже и не оспаривается, действительно как никакое другое более всего отражает реальность и время? Однако власть и сила ОТРИЦАНИЯ И ОЧУЖДЕНИЯ весьма ощутима в сегодняшнем театре. И какой бы он ни был: театр абсурда, реалистический, психологический, — все вместе взятое равно глубоко перевязано нитями постмодерна. Отрицает, осуждает, протестует, вводит в заблуждение, наслаждается своей силой и властью, но — не манипулирует.

Чего не скажешь о телевидении, которое, как никакое иное социокультурное, эстетическое явление способно именно к этому: шантажу и манипуляциям. Социолог П.Бурдьё говорит о телевидении, о его символическом действии и воздействии, которое способно переключать внимание с политических событий на ничего не значащие; наоборот, привлекать внимание к событиям и «фактам, которые никого не шокируют, за которыми ничего не стоит, которые не разделяют на враждующие стороны и вызывают всеобщий консенсус. Они способны заинтересовать всех, не затрагивая важных тем»¹.

Эффект разделения, характерный признак постмодерна, применим и для ТВ. Он действует как вражеская атака на самый важный, сущностный момент: разлагает не только само телевидение, но и смотрящих его граждан. Позиционируя себя как институт ускоренного усвоения новостей и прочего «усвоения», ТВ, тем не менее, распадается, диссипирует на время и пространство, своевольно мешая физические законы, деструктурируя сознание человека. Мысля телевизионными категориями, человек отучается мыслить вообще. Его все больше берет в плен телесное, а не духовное и тогда разговор о символе с позиций плотского и духовного представляется особенно своевременным.

Символ времени, телевидение и символ времени — театр с его бесконечными обращениями к истокам: Гоголю, Чехову, лишь подтверждает мысль о тщетности попыток разрушить обустройство ТЕАТРА как такового; изменить представление об «умирании искусства», которое провозглашается последние сорок-пятьдесят лет.

Вот и недавно изданная монография Т.С. Злотниковой называется «Время «Ч», где с провидческой точностью определены причины, побуждающие театры не выпускать из поля своего внимания русского писателя

¹ Бурдьё П. Послесловие. Журналистика и политика / Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М., 2002. С. 88.

Чехова. Исследовательница сознает, что у названия могут быть разные оттенки смыслов, включая и привычные, связанные с некой чрезвычайностью, коль скоро «Ч». Но она идет на это сознательно, не страшась возможных ассоциаций и аналогий. Рассматривая творчество художника в контексте мирового культурного процесса, Злотникова убедительно приводит читателя к мысли, что настоящее время — не дань сиюминутному отрезку истории; проблемы, волнующие художника, общечеловечны, они — на все времена.

Так и есть: Чехов нынешний предстает не фигурой, известной всем по многим и многим публикациям, но новым, подчас неожиданным человеком, для которого СЛОВО, ТЕАТР — дело всей жизни. Во имя их он жертвовал не только здоровьем, но и целую жизнь.

Он жил, мечтал о будущем, которое наступит через двести лет и не мог предположить даже, что реализм уступит место иному какому-то «изму». Однако именно в его многослойных произведениях нет-нет, да проглянут маячки того нового, что отзовется спустя десятилетия странным словом «постмодернизм». Завораживая и сжигая, создавая новые и теряясь в догадках, что делать со старым, пламя постмодернизма все неотвратимее и гибельнее охватывало все постройки прежнего искусства.

Умирание старого, абсолютно однозначно понимаемого ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО искусства, возможно, случилось. Но и мир не тот, что был полвека назад. Его странное, совсем не по спирали, как учили классики марксизма, развитие, лишь умножает мысль о неразрывности связей, поддерживающих всякое художническое прозрение, всякое творение, если оно сколько-нибудь опирается на идеальность восприятия мира, любовь, особенность души и интуицию.

Присутствует все перечисленное в сегодняшнем искусстве, в его огромном, непостижимом пространстве? Связано ли все это только с постмодерном или объясняется как-то еще? Возможно, есть и иные толкования, и взгляды, и опоры. Здесь же хотелось сказать только

о том, что отзывается болью, тревожит и —как всякое следствие любви — разочаровывает.

Так жив, болен, здравствует постмодерн? Может быть, согласимся, что это нечто совершенно неизведанное, хотя и кажется абсолютно знакомым. Примерно так говорил Карл Юнг о душе человека, о которой каждый (в особенности о душе другого) знает куда больше и лучше, чем о своей собственной.

Не на этом ли глубоком заблуждении построены почти все известные искусствоведческие теории, которые настаивают на том, что знают все? Возможно ли это?

Вряд ли...

СОДЕРЖАНИЕ

Слово от автора	4
<i>Вместо предисловия.</i> Постмодернизм: плотское и духовное. Так болен ли постмодерн?	6
<i>Глава первая.</i> Чехов: первый после Гоголя	18
<i>Глава вторая.</i> Гоголь. Русская эпидемия	51
Ординаторская в специализированной клинике. Консилиум	77
<i>Глава третья.</i> Чем болен театр?	84
Частная консультация в доме у первого доктора	112
<i>Глава четвертая.</i> Вирус постмодернизма на телевидении	123
И снова ординаторская	156
<i>Глава пятая.</i> Рассеянный склероз или знаки постмодернизма?	163
И снова — ординаторская. На сей раз — встреча последняя	199
<i>Эпикриз:</i> вместо заключения	206

Наталья Александровна КРИВИЦКАЯ-БАРАБАШ

ПОСТМОДЕРНИЗМ: ИСТОРИЯ ЛЮБВИ И РАЗОЧАРОВАНИЙ

Монография

Оригинал-макет *О. Комиссарова*

Сдано в набор 29.08.07. Подписано в печать
Формат 84x108/32. Гарнитура «Баскервиль».
Тираж 1000 экз. Заказ
Печать офсетная. Усл. печ. л. 13

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Коломенской межрайонной типографии