

БУДЬШУ

ЭКРАННАЯ

КУЛЬТУРА

В ЭПОХУ

ТРАНСМЕДИЙНОСТИ

часть 1

ФОРМАТ

Государственный
институт искусствознания

**Большой формат:
экранная культура в эпоху
трансмедийности. Часть 1**

«Издательские решения»

Государственный институт искусствознания

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности.
Часть 1 / Государственный институт искусствознания —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-937481-3

Коллективная монография о новейших трендах масс-медиа. В первой части анализируются феномен трансмедийности, предыстория больших экранных форм в других искусствах, роль сериалов в 1970-2000-х. Публикуется по решению ученого совета Государственного института искусствознания. Рецензенты: д-р искусствоведения Ю. В. Михеева, канд. филол. наук А. Г. Качкаева и канд. филос. наук Д. Г. Вирен. Сост.: Ю. А. Богомолов, Е. В. Сальникова. Адресовано культурологам, искусствоведам, практикам экранных искусств

ISBN 978-5-44-937481-3

© Государственный институт
искусствознания
© Издательские решения

Содержание

Об авторах коллективной монографии	7
Екатерина Сальникова	11
Феномен трансмедийности	18
Индивидуальные медийные коллекции	23
Авторские нематериальные медиакolleкции	27
Гипертекст медиасреды и роль сериалов	30
Подходы, методы и настроения	35
Примечания	40
Игорь Кондаков	43
Большая и малая форма: единство и борьба противоположностей	44
Пространство смысловой неопределенности	53
«Поток»: новое качество «большой формы»	64
Поэтика авантюрно-приключенческого начала	71
Карнавализация в строении «большой формы»	72
Зона фамиллярного контакта	77
«Случай»: хронотоп авантюрно-приключенческих жанров	80
Большая форма через призму теории ассамбляжей	84
Примечания	88
Екатерина Сальникова	90
Примечания	101
Елена Петрушанская	103
Примечания	117
Анри Варганов	120
Дело техники	121
«Кина не будет»?	124
Семеро смелых	129
О пользе прочтения своих книг, или 40 лет спустя	135
Серия последняя, подводящая итоги предыдущим	145
Примечания	149
Екатерина Сальникова	150
Еще раз к вопросу о методах	151
Советская модель: строго дозированные развлечения	155
Не массовое, не элитарное, предартхаусное	165
Паттерн работа/досуг и его метаморфозы	169
Перманентный перестроечный «фестиваль»	171
Перестроечное ТВ: безразмерные программы, сериалы и «запойное» смотрение	173
Круглогодичный сериал второй половины XX века	177
«Море криминальное»	180
XXI век. От безразмерного сериала к артхаусному сезонному	185
Примечания	189
Екатерина Сальникова	191
Не болят почки у господина Бользена	192
Мгновения. Мелочи	195
Документальность и ее иллюзии	197
Разведчик Второй Мировой в послеоттепельных ритмах	203

Трикстерство в берете и без него. Играя другого себя...	206
Порушенная приватность	210
Восьмая серия: Эдит Пиаф и внереалистический паттерн времени	215
Авторский голос и 23 февраля	219
Кэт в космосе женщин тоталитарного государства	222
Сверхзадачи политики и цели человека	224
Старики и дети. Обыватели	227
Эстетика фильма и новые модераторы судеб мира	230
Примечания	236

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности

Часть 1

Авторы: Государственный институт искусствознания, Сальникова Е. В., Петрушанская Е. М., Варганов А. С., Кондаков И. В.

Редактор Демехина И. С.

Редактор Вульфович А.П.

Редактор Мельникова А. И.

Редактор Ханова Л. А.

Редактор Артамонов Е. А.

Редактор Дранишникова А. А.

Редактор Шлюпкина Д. О.

Редактор Андреева Д. Ю.

Редактор Толкач Д. С.

Дизайнер обложки Бровко А. К.

© Государственный институт искусствознания, 2019

© Е. В. Сальникова, 2019

© Е. М. Петрушанская, 2019

© А. С. Варганов, 2019

© И. В. Кондаков, 2019

© Бровко А. К., дизайн обложки, 2019

ISBN 978-5-4493-7481-3 (т. 1)

ISBN 978-5-4493-7482-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Об авторах коллективной монографии

Богомолов Юрий Александрович, кандидат искусствоведения, лауреат премии НИКА за вклад в науку о кино. Телеобозреватель и кинокритик, постоянный автор журнала «Искусство кино», ведущий программ радио «Свобода». Автор книг: «Проблемы художественного времени на телевидении» (1977), «Курьеры муз» (1986), «Ищите автора. Искусство быть кинозрителем» (1988), «Михаил Калатозов» (1989), «Хроника пикирующего телевидения» (2004), «Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире» (2006), «Игры в людей по-крупному и на интерес» (2010), «Прогулки с мышкой» (2014), «Медиазвезды во взаимных отражениях» (2017).

Варганов Анри Суменович, доктор филологических наук. Сфера научных интересов – киноведение, история и теория фотографии, телевизионное искусство. Ведущий еженедельной телевизионной рубрики газеты «Труд» (1991—2006), обозреватель телевизионной продукции на канале «ТВ Центр» (2001—2012). Выступал с публичными лекциями по вопросам фотографии, кино и телевидения, в разные годы преподавал и вел на телевидении авторские циклы передач о кино, любительской фотографии и современном телевизионном творчестве. В качестве критика по этим вопросам опубликовал около тысячи публикаций в научных сборниках, специализированных журналах и газетах. Член жюри многих профессиональных конкурсов. Автор книг: «Образы литературы в графике и кино» (1961), «Проблемы телевизионного фильма» (1978), «Телевизионная эстрада» (1982), «Фотография: документ и образ» (1983), «Кинорежиссер Сергей Колосов» (1985), «Телевизионные зрелища» (1986), «Учись фотографировать (в соавторстве с Д. Луговьером, 1988), «От фото до видео. Образ в искусствах XX века» (1996), «Актуальные проблемы телевизионного творчества. На телевизионных подмостках» (2003), «Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица» (2009).

Журкова Дарья Александровна, кандидат культурологии. Сфера научных интересов – отечественная популярная музыка конца XX – начала XXI веков, функционирование классической музыки в современной массовой культуре, роль музыки в кино, на телевидении и в различных медиа-форматах.

Регулярно выступает с публичными лекциями, участвует в российских и международных научных конференциях, читает курс «Массовая и медиа культура» в Московской высшей школе социальных и экономических наук. Лауреат премии Правительства Москвы в номинации «Лучший молодой специалист в сфере культуры» (2014), обладатель диплома лауреата конкурса «Книги 2016 года» в номинации «Статья молодого ученого». Автор книги «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» (НЛО, 2016).

Каманкина Мария Валентиновна, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – компьютерные игры, ролевые игры, игровая культура XX века, комиксы, Интернет, любительское творчество в Интернете, любительские субкультуры, блоги, блогосфера, фанфикшн, фанарт, массовая культура, гипертекст, любительское музыкальное творчество. Автор книги «Компьютерные игры: типологические особенности, страницы истории, проблемы интерпретации» (ГИИ, 2016).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, приглашенный профессор Нанкинского университета (КНР). Сфера научных интересов – теория и история культуры, литературы и искусства, философия культуры и эстетика. Литературно-художественный критик, автор книг: «От Горького до Солженицына» (в соавторстве с Л. Я. Шнейберг, 1994, 1995, 1997), «Введение в историю русской культуры (теоретический очерк)» (1994), «Введение в исто-

рию русской культуры» (1997), «Культура России. Краткий очерк истории и теории» (1999, 2000, 2007, 2008), «Культурология: История культуры России» (2003), «Вместо Пушкина. Незавершенный проект: Этюды о русском постмодернизме» (2011), «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты» (в соавторстве с Н. А. Хреновым и К. Б. Соколовым, 2011), «Основные этапы русской культуры» (на венг. яз., 2013), «Классическая русская культура» (на венг. яз., 2013), «И. В. Сталин: pro et contra. Т. 2: Сталин в культурной памяти о Великой Отечественной войне. Антология» (2015, 2017) и др.

Кононенко Наталия Геннадьевна, музыковед, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – смысловые метаморфозы музыки в аудиовизуальных контекстах. Участница российских и международных научных конференций, стажировок, автор учебного курса «История и теория музыки в кино» (ВГИК им. С. А. Герасимова), а также ряда публикаций по музыке в аудиовизуальных искусствах. Дипломант Гильдии киноведов и кинокритиков России в номинации «Теория кино» за книгу «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» (2011).

Мукусев Владимир Викторович, журналист, кандидат политических наук.

Сфера интересов – история и практика советского и современного телевидения России.

Доцент факультета экранных искусств кафедры тележурналистики Санкт-Петербургского университета кино и телевидения. Автор и ведущий ежемесячной культурологической программы «Желтая подводная лодка» на телеканале ВОТ (Ваше Общественное Телевидение) Санкт-Петербург (с 2008 года). Участвовал в создании и ведении телепрограмм: «Мир и молодежь», «12-й этаж», «Донахью-шоу», «Донахью в Москве», «Взгляд». Автор документальных фильмов: «Самолет из Кабула», «Да здравствуют люди», «Ленинград-Сиэтл. Год спустя». Награжден премией ЭММИ за фильм «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» (1987). Автор книг: «Разберемся...» (2007), «Черная папка» (2012), «Обратный отсчёт» (из истории телевизионных проектов периода перестройки). Материалы к изучению журналистики XX века. (2016), «Взгляд сквозь время» (2017), «Не стреляйте, мы ваши братья!» (2018).

Новикова Анна Алексеевна, художественный и медиакритик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. Профессор департамента медиа НИУ Высшая школа экономики.

Сфера научных интересов – история и теория культуры, история драматургии, история кино, антропология культуры и медиа, популярная культура, телевизионные зрелища, эстетика новых медиа.

Автор учебных курсов по истории средств массовой коммуникации, основам драматургии, антропологии медиа, мультимедийному продюсированию, арт-журналистике. Академический руководитель магистерских программ «Медиапроизводство в креативных индустриях» и «Трансмедийное производство в цифровых индустриях» ВШЭ.

Автор книг – «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» (2004), «Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия» (2008), «Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности (2013), учебника «История и теория медиа» [в соавторстве с И. Кирия] (2017), «Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции» (2018). Редактор-составитель более 20 коллективных монографий и учебных пособий.

Петрушанская Елена Михайловна, музыковед, кандидат искусствоведения.

Сфера научных интересов – взаимоотношения музыки с иными художественными средствами воздействия. В разные годы исследовала творчество Д. Д. Шостаковича; модификации отношений музыки с массмедиа; отечественную музыку, культуру, словесность; музыку в кинематографе; занималась архивными изысканиями; историей и поэтикой звукозаписи, связями классического отечественного искусства с итальянской культурой. Участвовала во многих международных конференциях в России и Европе.

Автор курсов: «История и поэтика звукозаписи» (РАМ им. Гнесиных, ВШЭ), «Музыка на телеэкране», «Музыка в творчестве российских литераторов», «Музыка Революции», «Творчество женщин-музыкантов в России» (Университет Болоньи), «Современные концерты для фортепиано с оркестром», «Шедевры русской литературы в музыке» («Открытый университет», Пианистическая академия г. Имола).

Автор книг: «Музыка на телевидении» (1984), автор-составитель сб. «Рождение звукового образа. Художественные проблемы фонографии в экранных искусствах и на радио» (1985), «Музыкальный мир Иосифа Бродского» (2004; 2-е изд. испр. и доп. 2007), «Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества» (2009), «Приключения русской оперы в Италии» (2018).

Сальникова Екатерина Викторовна, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. В разные годы была постоянным автором журналов «Театральная жизнь», «Театр», «Современная драматургия», «Читающая Россия», «Культпоход», «Новый мир». В 1999—2002 – теле- и кинообозреватель «Независимой газеты». В 2000-х – постоянный автор сетевых изданий «Взгляд», «Частный корреспондент». В настоящий период – постоянный автор научных журналов «Наука телевидения», «Художественная культура».

Сфера научных интересов: история кинематографа, современное кино, теория и история телевидения, археология экранной культуры, антропология медиа, популярное искусство, повседневная культура, английское искусство, советское искусство.

Автор книг: «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы» (2001), «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, сюжеты, герои» (2008, 2010, 2014), «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» (2013), «Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы» (2017) (книга была отмечена дипломом Российской академии художеств в 2018).

Сараскина Людмила Ивановна, литературовед и литературных критик, доктор филологических наук.

Сфера научных интересов – история литературы и культуры. Специалист по творчеству Ф. М. Достоевского и А. И. Солженицына.

Визитинг-профессор в ун-тах Копенгагена (1989), Оденсе (Дания; 1990), штата Иллинойс (1991), Варшавы (1992), Орхуса (Дания; 1994), читала лекции в учебных заведениях Германии, Японии, Китая (2015).

Постоянный участник «Достоевских чтений» в Петербурге, Старой Руссе, Коломне; Международных Симпозиумов по творчеству Достоевского (Словения, Австрия, Норвегия, США, Германия, Швейцария, Италия, Москва, Испания), Яснополянских писательских встреч, Международных Симпозиумов по творчеству А. И. Солженицына (Москва, Урбана (США), Париж (Франция), Токио (Япония), Рязань).

Автор книг – «Бесы»: роман-предупреждение (1990), «Возлюбленная Достоевского. Аполлинария Сулова: биография в документах, письмах, материалах» (1994), «Фёдор Достоевский. Одоление демонов» (1996), «Николай Спешнев. Несбывшаяся судьба» (2000), «Граф Н. П. Румянцев и его время» (2003), «Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына)» (2006), «Александр Солженицын» (2008, 2018) [ЖЗЛ: Биография продолжается], «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» (2010), «Сергей Фудель» [в соавт. с прот. Николаем Балашовым] (2010), «Достоевский» (серия «Жизнь замечательных людей») (2011), «Солженицын и медиа в пространстве советской и постсоветской культуры» (2014), «Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений» (2018) и других.

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК С. А. Герасимова, член Союза кинематографистов России, член Союза театральных деятелей России.

Сфера научных интересов – история и теория искусства, эстетика и социальная психология.

Автор книг: «Социальная психология искусства: переходная эпоха» (2005), «Человек играющий» в русской культуре» (2005), «Кино: реабилитация архетипической реальности» (2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (2006), «Воля к сакральному», «Культура в эпоху социального хаоса» (2002), «Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс» (2007), «Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов», «Избранные работы по культурологии. Культура и империя» (2014), «Искусство в исторической динамике культуры» (2015), «Социальная психология зрелищного общения: теория и история» (2018) и других.

Эвальдье Виолетта Дмитриевна, соискатель Государственного института искусствознания. Окончила Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР) по специальности «режиссура кино и телевидения» в 2012 году. Работала в сфере PR и рекламы, на телевидении (в качестве редактора выпустила 20 программ), имеет богатый опыт редакторской работы, является автором публикаций, в том числе в зарубежных и отечественных журналах, в разделах монографий. Постоянный участник всероссийских и международных конференций, а также круглых столов. Сфера научных интересов – визуальная культура, экранные искусства, мультимедийная среда, полиэкран.

Екатерина Сальникова

Введение. Феномен трансмедийности и медиакolleкций. Подходы и методы

Большие экранные формы – это не строгий термин и не монолитное явление, а, скорее, условное обозначение для целого конгломерата явлений экранных искусств – по аналогии с понятием большой прозы в литературе. Долгие фильмы, более чем в два раза превышающие «полный метр». Двух- и трехсерийные фильмы. Многосерийные фильмы. Фильмы, объединяющиеся в дилогии, трилогии. Сериалы, насчитывающие много десятков, а то и сотен, если не тысяч, серий. Телевизионные циклы. Телевизионные программы, обладающие внутренней непрерывной смысловой линией, которая пронизывает и объединяет многие выпуски в единое формосодержательное целое. Компьютерные игры и прочие электронные зрелища, предполагающие «запойное» многочасовое восприятие-погружение, восприятие-действие.

Все более актуальным становится сегодня новый аспект – пространственная большая экранная форма, подразумевающая развертывание визуального высказывания на большой площади, которая существенно превышает традиционные размеры экрана: проекции на здания, трибуны стадионов, распространение визуальной материи в среде цивилизованного обитания, мультимедийные и полиэкранные композиции. Также расширение экранной формы изнутри может происходить как преобразование архитектоники кадра, сообщение ей внеплоскостной иллюзорной динамики. Все эти процессы подразумевают расширение форм и функций экрана и «экранности», расширение форм визуальной материи, ее экспансию в пространстве. [1]

Самой ранней из всех больших экранных форм, судя по всему, является сериальная форма. Она возникает очень рано, в период немого кино, и связана с приобщением нового технического искусства к нарративным моделям, активно развивавшимся в литературе и других искусствах. Об этом шла речь у В. И. Божовича, в книге «Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века», написанной им в период работы в секторе современного искусства Запада Государственного института искусствознания (тогда – ВНИИ искусствознания). Как писал исследователь, «жанр приключенческого сериала (так его называют в англосаксонских странах), или фильма в эпизодах (как его называют во Франции), возник в результате прямого перенесения в кино принципов построения и распространения романа-фельетона» [2]. В отечественном экранном искусстве волна сериальности связана с развитием телевидения в 1960-е годы, о чем в свое время немало писали сотрудники сектора художественных проблем СМК во ВНИИ искусствознания [3] (см. подробнее в разделе А. С. Варганова).

В данном труде мы считаем полезным опереться на изыскания нашего научного круга второй половины XX века и пойти дальше, увидев киносерии и телесериалы как отдельные формы более широкого и многообразного художественного явления – больших экранных форм.

Существуют различные традиции обозначения серийной природы экранных произведений. На наш взгляд, в русском языке уже сформировалась традиция ассоциировать термин «сериал» исключительно с телевизионными сериалами – то есть многосерийными фильмами, с регулярным (не менее одного раза в неделю) выходом серий. В кино фильм с продолжениями (которые совсем не обязательно содержат линейное развитие сюжета) не принято называть киносериалом. Такие фильмы предполагают все-таки существенную автономность каждой картины – зритель может пойти на один из фильмов серии, купив билет только на него, что предполагает отсутствие необходимости восприятия всех фильмов как целостного единого произведения. Да и в кинопрокате отдельные серии могут появляться со значительными интервалами во времени. Соответственно, ощущение непрерывности процесса восприятия значительно слабее по сравнению с восприятием телесериала, а то и вовсе отсутствует. Нам кажется,

уместнее обозначение не «киносериал», а «серийность», «киносери». Впрочем, серии, то есть автономные фильмы, имеющие внутреннее единство благодаря основным персонажам, жанровому единообразию и выходящие с большими временными промежутками, могут существовать и на телевидении, как советские серии «Следствие ведут знатоки».

Традиционное телевидение (без принципа телевизионного «кинозала») подразумевает либо бесплатную трансляцию, либо оплату сразу большого комплекса телепродуктов (телеканал, пакет телеканалов). И это как бы заведомо рассчитано на то, что зритель будет смотреть и смотреть, в том числе многосерийные произведения, сопровождающие его повседневную жизнь. К тому же частому регулярному просмотру способствует расположение телевизора в частных жилищах – это домашняя, повседневная форма медиа. К тому же сериал создается сразу как единое, целостное произведение.

Само обращение к теме больших экранных форм во многом вызвано объективной актуализацией сериальных и серийных форм экранной культуры в начале XXI века. Не только у нас, но и в культурном пространстве других стран никогда не существовало одновременно столько различных сериалов – художественных, документальных, анимационных, в жанрах фэнтези и исторической драмы, политической драмы и хоррора (комедийного, эксцентрического, драматического), мелодрамы и комедии, роуд-муви, научно-фантастических триллеров и пр.

В современный период прайм-таймовый телеэфир чаще всего организуется как трансляция одной или нескольких серий того или другого сериала. Праздничные дни воспринимаются многими телеканалами как повод предоставить аудитории «все серии» многосерийного телефильма, киносериала вроде «Агента 007», ряда кинофильмов с продолжениями или внутренними сюжетными взаимосвязями, как, например, в случае трехчастных «Властелина колец...» и «Хоббита...», множества различных эпизодов «Звездных войн...». Современное телевидение чрезвычайно широко варьирует режим трансляции и горизонтальных (романное повествование [4]), и вертикальных сериалов (новеллистическое повествование), а также отдельно снятых и внутренне завершенных фильмов, серий, – какими, к примеру, были «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» Игоря Масленникова.

Современное кино все активнее обращается к принципам серийности и цикловости. Серийность подразумевает наличие сквозных персонажей и некоего большого сквозного нарратива, развивающегося на протяжении отдельных экранных произведений. Цикл может не обладать ни сквозными персонажами, ни большим целостным нарративом, однако иметь внутреннюю тематическую и содержательную логику взаимосвязи достаточно разрозненных, автономных экранных произведений, будь то кинофильмы, телепрограммы.

Впрочем, серийное и цикловое нередко до известной степени сосуществуют в рамках одной формы. Так, цикл телепрограмм может быть связан не только тематикой, но участием одного и того же ведущего. Несколько самостоятельных фильмов могут смотреться как части цикла, то есть достаточно разрозненные эпизоды, хотя они и связаны сквозными героями и жанрово-тематическим единством, как например, в трех короткометражках Йоса Стеллинга «Зал ожидания» (1995), «Бензоколонка» (2000), «Галерея» (2003), полных эротизма и иронии.

Более привычен термин «цикличность», и в музыковедении он употребляется в том числе и в отношении отдельных произведений, образующих цикл, однако не требующих соблюдения жесткой последовательности в их исполнении или трансляции. Однако в философии и культурологии понятие цикличности связано с повторяемостью частей целого в определенной жесткой последовательности. Эти условия в экранной культуре соблюдаются далеко не всегда. Можно говорить о цикличности программ на телевидении – таких как «Время», «Служу Советскому Союзу», «Сегодня в мире» на советском ТВ, при стабильной структуре теле вещания. Можно говорить о цикличности стабильно и длительно идущих современных программ вроде «Поле чудес», «Пусть говорят!». Но лучше говорить о цикловости таких мно-

говыпускных телепроектов, как «Намедни» или «Встречи с Александром Солженицыным» перестроечного периода.

Кинофильмы в нашу эпоху все чаще перестают заканчиваться определенной развязкой. И это не открытый финал, а сознательно оборванное «на самом интересном месте» киноповествование, которое будет продолжено в следующей картине-серии в случае успеха первой (второй, третьей и т.д.) части фильма. Иногда ожидания успеха не оправдываются и фильм так и остается одиночной «серией», оборванной на середине историей. Однако в ряде случаев создатели абсолютно уверены в возможности и целесообразности продолжения. «Мстители: война бесконечности» обрывается тогда, когда будущее человечества вкупе с супергероями висит на волоске. «Хан Соло: Звездные войны. Истории» (2018) завершается в тот момент, когда Кира, возлюбленная Хана, обретает власть на стороне темных сил, и главным героям предстоит новый раунд приключений и самоопределения в жестокой галактике.

Отечественные попытки массового кинематографа идти в ногу со временем также приводят к созданию серийной модели киноповествования. Но пока она лишь зарождается и не привела к очень долго развивающимся проектам. Большой успех «Ночного дозора» инспирировал съемки также весьма успешного «Дневного дозора» (режиссер Тимур Бекмамбетов, по романам Лукьяненко), однако не дал импульса к бесконечному разрастанию вселенной [5], которую можно обозначить как «Москву магическую». Тем не менее нарастающая ориентация на фильмы с продолжениями совершенно очевидна. «Черновик» (2018) по роману Лукьяненко завершается тогда, когда пропадает среди разных виртуальных миров любимая девушка главного героя – и зрителям недвусмысленно дают понять, что история ее спасения будет разворачиваться в следующем фильме. «Гоголь. Начало» (2017) заведомо подразумевает продолжения и новые разветвления сюжета о сумасшедшем детективе, с самого рождения повязанного с магическими темными силами.

Вместе с тем неверно было бы отождествлять серийность только с массовыми, развлекательно-коммерческими экранными произведениями. Режиссерское большое кино различной эстетической направленности сегодня, а впрочем, довольно регулярно создает циклы, дилогии, трилогии и пр.

Среди цикловых форм весьма показателен киноальманах – фильм, состоящий из короткометражных картин, созданных разными режиссерами и творческими группами, но объединенных одной темой, иногда – одним автором литературной основы и пр. Одно из знаменитых произведений такого рода – «Три шага в бреду» (1968), состоящее из трех новелл по произведениям Эдгара По, снятых Луи Малем, Роже Вадимом и Федерико Феллини.

Неореалистический киноальманах «Любовь в городе» (1953), новеллы которого снимали многие итальянские режиссеры, включая Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Дино Ризи, Чезаре Дзаваттини, являет разные ракурсы взгляда не столько на любовь, сколько на жизнь и человека, во многих случаях – женщину. В центре альманаха оказываются многие социальные и психологические проблемы – женское одиночество, социальное равнодушие и осуждение одиноких матерей, попытки самоубийства и пр. Некоторые новеллы включают в себя элементы интервью, синтезируя, по сути, поэтику кино и телевидения.

Также весьма популярны киноальманахи, посвященные именно какому-либо городу. Отдельные новеллы, действие которых так или иначе связано с определенным городом, его аурой и мифологией, снимают разные режиссеры – «12 режиссеров о 12 городах» (1989), «Париж, я люблю тебя» (2006), «Москва, я люблю тебя» (2010), «Гавана, я люблю тебя» (в оригинале – «Семь дней в Гаване», 2012). Анимационным альманахом была советская «Веселая карусель», игровым детским киноальманахом – комедийный «Ералаш».

Принцип киноальманаха подразумевает наличие либо жанрового единообразия, либо единой темы, которую целый ряд разных режиссеров может признать актуальной и эстетически вдохновляющей. При единстве темы каждый из авторов иногда получает право на свой

стиль и даже особый жанр, личностную тональность новеллы, которые могут резко отличаться от стилистики, жанра и общего содержания других новелл. То есть, внутренняя художественная целостность и монолитность не являются обязательной для альманаха. Объединяющий новеллы фактор может быть всякий раз другим.

Не менее развита монологическая авторская цикловость, как правило, направленная на сохранение внутренней жанрово-стилистической целостности. Никита Михалков создал два продолжения «Утомленных солнцем»: «Утомленные солнцем 2: Противостояние» и «Цитадель». И в целом эти три фильма рассказывают одну историю про одних и тех же героев, так что их хочется назвать сериями. Александр Сокуров создает тетралогию о власти – «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст»; и это более напоминает цикл, внутри которого нам рассказывают очень разные большие истории о разных персонажах, напрямую друг с другом не связанных и не объединенных формально образом автора-рассказчика, к примеру.

На период осени 2018 года очевидно, что Андрей Звягинцев вот уже много лет снимает как бы разные истории, увиденные примерно с одного философско-эстетического ракурса, истории тотальной дисгармонии современного российского мира – «Возвращение», «Изгнание», «Елена», «Левиафан», «Нелюбовь». Во всех картинах в жизненном пространстве доминируют чувства нелюбви, перемежаемые инстинктивными порывами и социальными жестами героев. (О творчестве Звягинцева и Сокурова пойдет речь в главах Ю. А. Богомолова; музыкальным аспектам творчества Сокурова посвящена глава Н. Г. Кононенко). И это тоже своего рода цикл.

Западное авторское кино то и дело обращается к режиму разрастания экранного повествования. Фасбиндер создал для телевидения 14-серийную картину «Берлин-Александр-платц» (1980), тем не менее, шедшую в российском перестроечном кинопрокате.

В 1982 Ингмар Бергман ознаменовал предчувствие радикального исторического слома не сериалом, но большой картиной «Фанни и Александр» [6]. И для многих любителей киноискусства именно восприятие этого фильма, ставшее у нас возможным во второй половине 1980-х, до сих пор ассоциируется с эпохой перемен – хотя речь у Бергмана идет о самом начале XX века, о жизни большой семьи Экдаль.

В конце XX века Триер создал сериал «Королевство» (1994, 1997), а в наши дни – двухчастный фильм «Нимфоманка» (2013), в целом длящийся более пяти часов. И это просто большой фильм, хотя и поделенный для удобства проката на части.

Михаэль Ханеке внешне не подчеркивает взаимосвязанности своих фильмов «Пианистка», «Любовь» и «Хеппи-энд», тем не менее в них есть сквозные линии, объединяющее «сквозное действие» и отдельные обозначения внутренней взаимосвязанности фильмов как историй об одном и том же дисгармоничном мире обуржуазившейся интеллигенции и интеллигентной буржуазии начала XXI века.



Кадр из фильма «Любовь». Изабель Юппер в роли Евы, Жан-Луи Трентиньян в роли Жоржа. 2012. Режиссер и сценарист **Михаэль Ханеке**. Оператор Дариус Хонджи

В «Хеппи-энде» престарелый глава семейства (Луи Трентиньян) рассказывает историю о том, как он своими руками задушил свою любимую жену, не в силах выносить вида ее мучений во время длительной неизлечимой болезни. Но прежде эта история убийства была показана в «Любви». Притом героя, обрывающего жизнь обожаемой супруги, тоже играл Луи Трентиньян, а его дочь в обоих фильмах исполняла Изабель Юппер. Все ее героини в названных трех картинах решены через мотив насилия и психического мучения, что связывает их еще и с героиней фильма «Она» Пола Верховена (о чем подробнее сказано далее в последнем разделе введения). Перед нами не один и тот же человек, переходящий из сюжета в сюжет, но как бы постоянные социально-психологические «маски», или типы. Это разные варианты, возможности развития жизни одного и того же индивида. Цикл Ханеке о разрушении тела, души, семьи и желания жить – цикл, складывающийся спонтанно, постепенно, недеklarированно.

Организация подразумеваемой целостности больших экранных форм совсем не обязательно носит ярко выраженный повествовательный характер. Линейные повествовательные связи разных частей могут сосуществовать с другими способами организации экранного произведения. Например, с принципом темы и вариации, исходной драматической ситуации и вариантов ее развития, как то происходит в фильме «Беги, Лола, беги!» (1998) Тома Тыквера. Или – истории и ее различных интерпретаций, ракурсов взгляда на один и тот же предмет, будь то мир, сюжет, цепочка событий и пр. Одним из классических примеров такого строения является «Расемон» (1950) Акиры Куросавы.

В данный момент мы обозначаем несомненную актуальность тенденции разрастания целостных закрытых художественных форм, их тяготение к сериальности, серийности и цикловости. Эстетике больших экранных форм будет посвящен свой раздел.

Пока же обратимся к современной медиасреде, задающей определенные принципы создания и функционирования экранных произведений.

Весьма существенную роль сыграло вступление в эпоху персонального влияния зрителя на режим восприятия экранных форм. В конце XX века в нашей повседневной медиасреде появились видеомагнитофоны и кассеты, и с их помощью зритель мог варьировать время просмотра многосерийных фильмов и временной период просмотра. Купив на кассетах многосерийный фильм, зритель получил возможность смотреть его непрерывно, сразу весь, не делая никаких перерывов между просмотром отдельных серий. Мог смотреть серии не по порядку, а в свободной последовательности. Или же, записав долгий фильм, смотрел его по фрагменту, в удобное для себя время. Диски сменили кассеты, а флеш-карты пришли на смену дискам. Почти ушли в прошлое видеомагнитофоны, зато монитор компьютера теперь нередко функционирует как телевизор и служит просмотру экранных произведений. И, напротив, через смартфоны видеоизображение из интернета выводится на экран телевизора. Происходит моделирование индивидуального паттерна восприятия экранных произведений на различных экранных носителях.

Нередко зритель дожидается выхода всех серий кинофильма или сериала, чтобы потом посмотреть их залпом. Временные промежутки между отдельными частями экранного произведения могут широко варьироваться от несущественных (секунды и минуты) до значительных (месяцы и годы), сообразно личным ритмам повседневных дел и особенностям индивидуальной психологии. *Современная техника и представление об индивидуальной свободе взаимоотношений с искусством позволяют зрителю «превращать» для себя сериал в непрерывный большой фильм, а большой фильм – в сериал, состоящий из коротких серий равной или неравной продолжительности.*

При этом сами воплощенные экранные произведения пока в большинстве случаев остаются неизменными [7]. Однако стихийно в современной медиакulturе формируется представление о том, что всякий формат экранного произведения является в потенциале трансформером. И копии экранного произведения могут подвергаться любым неавторским переименованиям.

До недавнего времени такие переименования могли выполнять лишь надличные структуры – фильмы нередко разбиваются на серии для показа по телевидению, сокращаются кинопрокатчиками по разным причинам и с разными целями. Так, в советском кинопрокате из зарубежных картин, как правило, вырезали слишком откровенные эротические сцены и сцены жестокости. Например, из «Частного детектива» с Бельмондо была вырезана финальная сцена отчаянной драки в салоне самолета. В мировом прокате из «Амадея» Милоша Формана были вырезаны сцены в сумасшедшем доме, где обретается старый больной Сальери, что сообщает всему фильму совершенно иную, гораздо более сумрачную тональность; без купюр фильм специально демонстрировался на Международном Берлинском кинофестивале в 2002. Среди наиболее одиозных проектов по трансформации материи экранного произведения – создание сокращенных цветных версий «Семнадцати мгновений весны» и некоторых других картин вроде «В бой идут одни старики». Эти «цветные проекты» были в свое время широко разрекламированы, и их выполнение потребовало больших затрат. Однако результатом стало искажение художественной целостности в угоду самым невзыскательным любителям новшества, экспериментов и цветного кино. (Подобные вмешательства в целостность произведения и его «модернизация» происходили и происходят не только в сфере экранных искусств. Они были весьма часты в отношении драматургии. Чем популярнее драматург и чем дольше его произведения жили на сцене, тем активнее они переименовывались. Шекспир неоднократно переписывался посредственными стихами, получал дополнительные реплики в прозе, его пьесы сокращались, сцены переставлялись и пр. Но проблема трансформаций литературных произведений в данном случае остается за пределами нашего предмета изучения.)

Гораздо существеннее появление изначально заданного принципа вариативности и трансформаций экранного произведения. Сегодня в кинопрокате появляется интерактивное

кино, подразумевающее зрительское голосование по поводу дальнейшего развития сюжетной линии. У фильма – несколько вариантов развития действия и финала. Аудитория выбирает из наличествующего предложения. При таком режиме трансляции кинопроизведение утрачивает закрытую форму и превращается в вид открытой экранной формы, сближающейся с компьютерной игрой для группового проведения. Интерактивное кино, учитывая волю большинства, демонстрирует небрежение к желанию отдельного индивида или меньшинства.

Авторская воля тоже может никак не учитывать пожеланий воспринимающего индивида. Но автор – фигура далекая, это создатель произведения, в каком-то смысле он сакрален. У отдельного рядового реципиента нет ощущения собственного равенства с автором по отношению к произведению. Большинство же зрителей в кинозале – не сакрално, оно состоит из таких же индивидов, что и меньшинство, находящееся тут же, рядом. Оно не создает фильм как таковой, но лишь «заказывает музыку», заказывает конкретное продолжение фильма. Так что столкновение с волей большинства как противоречащей индивидуальному видению экранного произведения, надо предположить, гораздо болезненнее. Однако интерактивное кино еще слишком новый и неустоявшийся феномен, поэтому подробное его исследование мы отложим на будущее.



Кадр из фильма «Хеппи-энд». 2017. Режиссер и сценарист **Михаэль Ханеке**. Оператор Кристиан Бергер

В целом же вариабельность режимов восприятия – тенденция универсального характера, ее не следует связывать исключительно с носителями массового сознания. Тем более, что степень «массовости» и «немассовости» в каждом конкретном индивиде не есть определяемая объективная данность, ее нельзя ни вычислить, ни доказать или опровергнуть ее наличие. Также активность моделирования личного паттерна восприятия может проявляться в разном возрасте, представителями разных социальных и профессиональных страт.

Феномен трансмедийности

На сегодняшний день сериальность – всем очевидное популярное явление. Оно для нас привычно и традиционно, как и сам термин, по сравнению с некоторыми другими, смежными понятиями и явлениями. Прежде всего – трансмедийностью.

Дискуссии о феномене трансмедийного проекта и его предыстории разворачиваются более активно в зарубежной гуманитарной науке. Одним из ярких представителей теории трансмедийности является Генри Дженкинс, обозначивший специфику новейших трансмедийных историй и их отличие от традиционного взаимодействия медийных искусств, например, когда экранизируются романы и комиксы или же когда на основе фильма пишется роман. Современная трансмедийность подразумевает, что произведения различных видов медиа – допустим, сериалы, фильмы, анимация, компьютерные игры, комиксы со сквозными героями – создают разные сюжеты, рассказывают разные истории, каждая из которых вносит свой вклад в целое «вселенной», вымышленного мира [8]. Типичным трансмедийным проектом является «Матрица». Также высокий уровень трансмедийности демонстрирует «Доктор Кто?», явившийся одним из проектов-долгожителей, по мнению специалистов, весьма подходящих для эпохи конвергенции [9]. Он прошел обновление в 2005 году и превратился в успешный современный сериал, сопровождаемый не только компьютерными играми, но и рядом других «смежных» сериалов: «Приключения Сары Джейн», «Класс», «Торчвуд» и пр.

Кристи Дена придерживается того мнения, что понятие трансмедийности размывается, если самым главным считать недублируемые сюжеты при вариациях отдельных мотивов и стабильности сквозных героев в рамках единой вселенной. Трансмедийность начинает смыкаться с понятием интертекстуальности [10].

Впрочем, можно отметить, что интертекстуальность подразумевает возможность варьирования в различных произведениях одного или разных видов искусства как целых сюжетов и образов персонажей, так и отдельных мотивов, интонаций, элементов сюжета или драматической ситуации. Интертекстуальность не связана напрямую с проектностью, с целью создания единого целостного художественного организма. Интертекстуальность – органическое свойство художественной материи в пространстве культуры.

Также в сегодняшних медиа как никогда актуально понятие контекста, с которым внутренне соотносится отдельное произведение, как бы ведя внутренний диалог с другими произведениями и учитывая те традиции восприятия, которые уже сложились и могут заставить аудиторию смотреть на тот или иной мотив, реплику, визуальное решение в определенном ракурсе, заданном в других, более ранних произведениях, уже вошедших в медиасреду и зарекомендовавших себя в ней тем или иным образом. Варианты интертекстуальности и контекстуальности будут рассматриваться в главах об актуальных архетипических образах.

Возвращаясь к трансмедийности, отметим, что Дена считает важной технологию создания вымышленной вселенной, внутреннее строение группы (или отдельных групп) ее создателей. Что же касается способов сюжетосложения внутри трансмедийного проекта, то один его тип – это интеркомпозиционная трансмедийность (вокруг одного сюжета строятся разные виды медиа произведений). Но бывает и интракомпозиционная трансмедийность (то есть разные сюжеты в разных медиапроизведениях одной вымышленной вселенной). На самом деле эти вроде бы строгие понятия, скорее, обозначают варианты внутренних соотношений медиапроизведений внутри одной художественной вселенной – но далеко не всегда эффективны в качестве определения типа трансмедийного проекта. В целом проект может быть «смешанным» и объединять в себе разные типы взаимосвязи отдельных произведений. Например, кинофильм и телесериал «Твин Пикс» разрабатывают один и тот же сюжет. А литературное произведение Дженнифер Линч «Тайный дневник Лоры Палмер» выстраивает свою «нишу»: приватный

мир Лоры, с ее снами, сексуальным опытом и человеческими отношениями, начиная с 12-летнего возраста. Аудиокнига «Дайана... кассеты агента Купера в Твин Пиксе» (Diane... The Twin Peaks Tapes Of Agent Cooper) предлагает 42 монолога Купера, а раньше выходили аудиокассеты с такими монологами. Живопись Дэвида Линча, выставившаяся и снискавшая поклонников, во многом определяет визуальный ряд третьего сезона «Твин Пикса», однако обладает самоценностью и не является набором точных эскизов к новому сезону.

Трансмедийность подразумевает широкое распространение каких-либо сюжетов, образов, визуально-пластических моделей в самых разных сферах художественной культуры. Так, искусство абстракционистов (как и классической живописи) может оказываться частью модной индустрии и дизайна. А массовый дизайн – становится предметом воспроизведения и осмысления в изобразительных искусствах, как, например, это происходит в коллажах художников поп-арта. Имя, внешний вид, сама человеческая фактура известного певца, музыканта, актера нередко используется в рекламе, модной и косметической индустрии. В принципе, процессы трансмедийности сегодня весьма бурно проходят во всем культурном пространстве. И можно изучать эти процессы с разных точек зрения, с позиций разных искусств и сфер художественного творчества, а также – медиарынка, индустриального развития культуры, медиатизации политической сферы и пр. Мы же будем рассматривать именно аспекты экранной культуры.

Западные исследователи склонны усматривать истоки современных видов трансмедийности в коммерческой индустрии медиаискусств, разрастающейся и уплотняющейся с небывалой скоростью. Однако, как нам представляется, это лишь один из факторов, мы оставим его изучение социологам и экономистам искусства. И обратимся к факторам культурно-эстетического плана, которые определяют глубинную суть художественных явлений.

Итак, можно сказать, что характерной (но не обязательной) особенностью современной трансмедийности является полинарративность. Не менее важно другое – рациональное осмысление трансмедийности как принципа медийной экспансии, сознательная разработка единого комплекса сюжетов в разных видах искусства, что может способствовать расширению аудитории и росту прибыли. То есть существенно изначальное планирование трансмедийного проекта.

Однако и без ярко выраженного наличия этих факторов – а их могло и не быть еще два-три десятилетия назад – тем не менее, трансмедийность существовала. Но не как «проект», а как стихийный процесс, не имеющий названия. Западные исследователи, обращаясь к этой стихийной трансмедийности до эпохи современного медийного бума и коммерческих глобальных проектов, иногда называют это явление «археологией трансмедийности» [11].

К такой «археологии» относят многие трансмедийные линии «Marvel», в частности, «Человек-Паук». Но само явление не связано исключительно с американской культурой. Стихийная, непланируемая одномоментно трансмедийность произвела на свет, к примеру, продолжения российского анимационного фильма «Бременские музыканты» – анимационные серии советского периода по сценарию Юрия Энтина и Василия Ливанова, постсоветский игровой фильм Александра Абдулова по сценарию Сергея Соловьева, а в 1970-х – выпуск аудиопластинки «Бременские музыканты», которая тоже стала хитом позднесоветской популярной культуры.

Элементы стихийной, мононарративной (или, по Кристи Дена, интеркомпозиционной) трансмедийности очевидно присутствуют во всех случаях экранизаций литературных произведений, игровых и анимационных, а также в случаях иллюстрирования литературных произведений или создания изобразительных произведений (открытки, календари, рисунки, постеры и пр.) на мотивы литературных и/или экранных нарративов.

С точки зрения организации процесса подобного взаимодействия искусств возможна централизованная намеренная трансмедийность, когда все переводы произведения на язык других искусств производятся под началом одной творческой группы, обладающей всеми пра-

вами или значительной частью авторских прав. Или же трансмедийность не централизована и не намерена, когда права просто «берутся» отдельными авторами или творческими группами, поскольку подлинных авторов у сюжета или произведения нет. Так было с вселенной Артуровского цикла, которую стихийно «воскрешали» литераторы, художники романтической эпохи, а позже – викторианские авторы, в частности, художники и фотографы круга прерафаэлитов во второй половине XIX века [12]. Артуровская вселенная является частью гораздо более разветвленного мира – воображаемого Средневековья, создаваемого в разных искусствах Нового и Новейшего времени [13].

Различается степень осознанности планирования проекта или его спонтанности, когда он возникает и развивается стихийно, возможно с перерывами, «по наитию». Но все это вопросы терминологии, периодически обновляющейся, и вопросы организации внешней жизни произведения или конгломерата произведений в социокультурной среде.

По сути же, трансмедийность, как и интертекстуальность, существовали всегда, на них держится целостность культурного пространства, возможности его внутренней саморефлексии, его развития, трансформаций, неоднозначности восприятия и, вместе с тем, понимания различными поколениями реципиентов, различными аудиториями. Наиболее успешными многовековыми «трансмедийными» явлениями – до осознания и рационального планирования – явились античная мифология в античном обществе, Библия – в средневековом и ренессансном обществе. Трансмедийность проявляется в бродячих сюжетах и архетипических образах. Стихийная извечная трансмедийность подразумевает возможности переключек разных авторских и неавторских миров, поскольку процессы интеграции весьма сильны в культурном пространстве. Внутренне соотноситься могут произведения, далекие друг от друга во времени и пространстве. Мир «Орестей» Эсхила обладает взаимосвязями с миром «Гамлета» Шекспира, а «Борис Годунов» Пушкина – с шекспировской вселенной и т. д.

Весьма любопытна разветвленная трансмедийная вселенная античной мифологии в европейской культуре Нового времени [14]. По-своему значим и еще ожидает своего изучения советский трансмедийный проект – осознанный в свое время не как проект, а как государственный социальный заказ – под названием «русская классика». В трансмедийное поле «русской классики» вошли не только художественные произведения разных искусств, но и художественная критика, многие статьи которой, в том числе статьи Чаадаева, Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Герцена, Анненкова, Писарева и пр. тоже стали расцениваться как классика русской мысли, по сути, тяготеющая к философии, искусствознанию, культурологии.

В отличие от более ранних периодов трансмедийные процессы Нового времени не являются всеобъемлющими и доминирующими. Они сосуществуют с прямо противоположными тенденциями в творчестве и его восприятии. Потому современный период и открывает для себя трансмедийность как нечто новое, выражающее именно современные умонастроения – ранее на памяти ученых XX века не было осознания трансмедийности как творческой цели и необходимости ради коммерческого выживания. Не было терминологически выраженной установки на трансмедийность и готовности признать ее художественную ценность. Скорее, наоборот, любые процессы повторения воспринимались как тиражирование, ведущее к нивелировке художественности и смыслового поля произведения. Ключевой работой явилось «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Вальтера Беньямина [15]. Взгляд Беньямина вырос из новых традиций взаимодействия искусств, из новых пластов культурного пространства XVII – XIX вв., подразумевал высокую ценность индивидуального неповторимого произведения. Беньямин весьма драматично воспринимал наступление эпохи тиражей, копий, массовизации всех процессов.

В Новое и Новейшее время развивается представление о ценности единичного произведения искусства, которое можно достаточно свободно перемещать и воспринимать отдельно

от других произведений – оно имеет право на свободное фланирование в медиасреде, и в общем-то для того и создано. И станковая живопись, и круглая скульптура подразумевают эту автономность и самодостаточность произведения. Приобретающий его ценитель прекрасного, скорее, озабочен тем, как подобрать для произведения подходящий антураж, как найти или создать адекватную окружающую среду, будь то интерьер или парковое пространство. Художник и скульптор уже далеко не в первую очередь обеспокоены тем, насколько новое произведение органично «вписывается» в какую-либо существующую художественную систему, пространственную среду.

Показательно само рождение концепта музея – особого пространства, возможно, с «нулевым уровнем» обыденного – специально создаваемого для демонстрации произведений искусства. Тем самым подчеркивается, что никакое другое пространство, уже сросшееся с повседневным бытием, повседневной средой обитания, искусству не подходит [16].

Все это, конечно же, не абсолютная норма. Продолжают существовать как эстетические каноны и принципы, так и традиции работы на заказ и для частных ценителей, и для значимых общественных институтов. Однако не менее показательной ситуацией становится скандал вокруг таких «заказных» работ, которые оказывались не соответствующими ожиданиям – от «Ночного дозора» Рембрандта до отвергнутых работ Климта по оформлению зала Венского университета и многого прочего. Искусство Нового времени реализует себя как авторская оппозиция традиционному и общепринятому, как спонтанный или декларативный разрыв с «правильной», привычной, прогнозируемой художественностью. Индивидуальное решение, художественная неповторимость, новизна, своего рода автономная эстетическая революция становятся движителями художественных процессов.

Развитие так называемых технических искусств, массовой культуры, дизайна уравнивает стремление культуры к созданию «штучных» художественных произведений – но лишь до определенной степени. Индустриализация художественных процессов в экранных искусствах и в других видах массовой культуры отнюдь не всегда означает забвение авторского начала и отсутствие эстетической смелости и непредсказуемости.

В наши дни наступает очередная новая эпоха, которая, не отменяя высокой ценности авторского, неповторимого и эстетически оппозиционного, утверждает ценность произведения, встроенного в какое-либо большое целое – художественную вселенную, трансмедийный проект, цикл. Распространяются принципы адаптаций, ремейков и references, когда либо новое произведение делается с сознательным отсылком к уже существующим и снискавшим в той или иной мере успех, либо отдельные мотивы нового произведения сознательно варьируют мотивы более ранних, возможно, появившихся совсем недавно и представляющих актуальную тематику и эстетику.

Если современная эпоха определяется интенсивностью взаимодействия отдельных медиа произведений, стихийным и целенаправленным формированием более или менее целостных трансмедийных конфигураций, сделаем следующий шаг. Признаем, что наличие взаимосвязанных экранных, литературных и других художественных временных произведений, созданных представителями профессиональных корпораций – это не последняя стадия процесса.

Трансмедийность связывает профессиональное и непрофессиональное творчество, деятельность больших медиакорпораций и частных одиночек, сочиняющих и снимающих свои художественные произведения по мотивам уже существующих, циркулирующих в медийном пространстве. Опять же – существенно то, что сегодня любительское творчество получает возможность фланирования в единой медиасреде. В эпоху интернета так называемые фанфики становятся опубликованным незапланированным продолжением романов, анимации, кинофильмов, трансмедийных проектов. Фанфики попадают в глобальную медиасреду, в ряде случаев влияя на развитие успешных произведений – как было в третьем сезоне сериала ВВС1

«Шерлок», создатели которого стали подыгрывать ироничным интонациям любительского видеотворчества на темы сериала. Но и это еще не все.

Индивидуальные медийные коллекции

Медиапроизведения на электронных носителях нередко обрастают вещной сопутствующей продукцией – игрушки, статуэтки, майки, толстовки, кеды, канцелярские товары, постельное белье, мячи, посуда и многое прочее с изображениями героев, отдельных кадров, постановочных композиций, визуальной символики произведения, трансмедийного проекта, его авторов, вымышленной вселенной и т. д. Особенно активно это ответвление трансмедийности проявляет себя в массовых проектах, и прежде всего – для детской аудитории.

Как известно, сопутствующая продукция вселенной Гарри Поттера на период 2006 года составила несколько миллиардов долларов. Количество выпускаемых фигурок всевозможных монстров постоянно увеличивается. Пять лет назад ученые отмечали, что только американская индустрия развлечений создала более пяти сотен новых разновидностей монстров [17]. Значит, сейчас их еще больше. Игрушки Вселенной Marvel, Star Wars или Monster High образуют активно циркулирующие коллекции. Но есть множество других национальных индустрий аналогичной продукции, к примеру, японские фигурки анимэ, количество которых тоже постоянно растет параллельно с увеличением количества популярных персонажей в анимации вида анимэ. Отечественная индустрия старается встроиться в формат коллекции для массового потребления, производя продукцию, сопровождающую успех отдельных трансмедийных проектов (например, «Маша и Медведь») или социомедийных проектов (например, Олимпийские игры в Сочи в 2014 или Чемпионат мира по футболу в России в 2018).

Возможен и другой алгоритм развития трансмедийности: сначала появляются и завоевывают высокую популярность коллекции игрушек определенного сорта, а потом игрушки «превращаются» в персонажей, которым придумываются истории. Например, Hello Kitty сначала появилось в середине 1970-х как изображение, потом постепенно стало варьироваться в индустрии игрушек, анимэ; персонаж оброс родственниками и друзьями. Однодвоймовые игрушки Littlest Pet Shop, созданные в самом конце XX века, постепенно набрали популярность, получили новый дизайн в начале XXI века и тогда был сделан анимационный сериал с этими персонажами. Также данные игрушки активно используются в детском творчестве в жанре видеоспектакля, что иногда приводит к весьма удачным работам [18]. И наоборот, анимационный сериал «Свинка Пеппа» инспирировал появление отдельных игрушек и целых наборов с героями сериала.

Реципиент, обитающий в среде активной торговли медиапродукцией, приобщается к прелести коллекционирования с раннего детства. Сам человек может ничего не коллекционировать, но он живет в мире, где коллекции создаются, предлагаются, активно циркулируют, обсуждаются. Сегодня это общеупотребимое сленговое слово и своего рода мифологизированный принцип деятельности, адаптированный к повседневному массовому потреблению.

В сущности, современная медиасреда выводит на новый уровень принцип коллекции, о значимости которого писал еще Бодрийяр в «Системе вещей»: «... серийность или коллекция суть основополагающие предпосылки обладания вещью, то есть взаимоинтеграции предмета и личности» [19]. Далее Бодрийяр рассуждает о том «создается ли вообще коллекция для того, чтобы стать завершенной, и не играют ли в ней основополагающую роль лакуны – роль позитивную, ибо именно в лакунах субъект и обретает себя объективно... Подобная лакуна переживается как страдание, но именно она и позволяет избежать окончательного завершения коллекции, что значило бы окончательное устранение реальности. Таким образом, можно лишь порадоваться за лабрюйеровского коллекционера, не нашедшего своего последнего Калло, – ведь, отыскав его, он сам перестал бы быть тем, вообще-то, живым и страстным человеком, каким он пока что является. Собственно, безумие начинается как раз тогда, когда коллекция замыкается и теряет ориентацию на этот недостающий член» [20].

Это чрезвычайно значимое рассуждение проливает свет на современное состояние культуры и процессы ее психологического саморегулирования. Что же происходит с коллекционированием сегодня и почему это имеет отношение к нашей теме?

При всей прочности традиций вещного коллекционирования в прежнем смысле, коллекционирование стремительно уходит в отрыв от материальности и вещественности. А вместе с этим – от буквализма обладания и вообще обладания как такового.

Очередная мощная волна глобализации сняла многие границы, прежде казавшиеся незыблемыми – открыт мир, открыты и выложены в интернет экспозиции и даже запасники множества музеев, открыты склады и магазинные полки всех континентов. Все культурное пространство с его вещными и нематериальными составляющими становится доступно для аудиовизуального восприятия. Однако обладать всем сразу невозможно. И для человека с прожиточным минимумом рациональности это очевидно.

Вместе с тем, это далеко не всегда отменяет желание обладания, но как раз активизирует индивидуальную потребность в коллекционировании. Коллекционирование нужно теперь не только для того, чтобы процессом заменить недостижимость результата (полное обладание) и вообще нейтрализовать сам ее факт – но для того, чтобы, как это ни парадоксально, отделить и отодвинуть в сторону «все остальное», «все лишнее». Одним словом, коллекционирование теперь гораздо больше необходимо для того, чтобы отказаться от потенциальной возможности обладания «всем сразу». Эта потенциальная возможность давит на сознание современного человека в виде интернет-образов, назойливой рекламы, телефонного спама и множества «выгодных предложений» в цивилизованной среде обитания.

Коллекционирование превращается прежде всего в систематизацию, селекцию, восстановление упорядоченности. Поэтому оно становится предельно массовым. Дело не в том, что реклама и торговля провоцируют и призывают: «Создай свою коллекцию!» или «Приобретайте вещи из новой коллекции!» Не все предложения рекламы находят живой отклик в современных людях. Но коллекционирование – находит. И теперь им увлекаются отнюдь не только в переходных возрастных стадиях (около 12 и 40 лет), как то описывал Бодрийяр, но в любом возрасте. Процесс коллекционирования для отдельных людей может оставаться хобби, манией или выгодным вложением капиталов. Но для большинства он становится чем-то неосознаваемым, недекларируемым, повседневным и массовым – обыденной деятельностью.

Мальши коллекционируют игрушки, дети школьного возраста могут коллекционировать самые разные вещи – красивые пеналы, фирменные майки, наклейки, диски, фигурки анимэ или героев анимации. Взрослые не признаются себе, что коллекционируют – но просто покупают и покупают то, что им очень нравится. А нравится им часто нечто однотипное, в силу чего получают «недекларированные коллекции» джинсов, сумочек, маек, лака для ногтей, зажигалок и пр. «Переходный возраст», таким образом, начинается очень рано и может практически не заканчиваться, а коллекции заведомо никогда не могут стать полными. Ориентация на бесконечную индивидуальную деятельность по селекции чего бы то ни было служит одним из спасений от символической смерти и самого переживания идеи абсолютного финала, конца, завершения. Живо то, что не завершено, не замкнуто.

Нас в данном случае интересует процесс индивидуального коллекционирования, который может являться частью повседневного бытия людей самых разных профессий, социальных слоев и профессиональных страт. По свидетельству Виктории К., 1998 г.р., студентки культурологического направления одного из московских вузов: «У меня дома три шкафа книжек в жанре фэнтэзи. Я не все еще успела прочесть. Но меня очень интересует этот жанр» [21]. Показательно, что коллекционирование далеко не всегда означает прямое практическое использование. Так, исследователь португальской телеаудитории середины 2000-х отмечает признания многих собирателей видеозаписей в том, что они далеко не всегда просматривают записываемые программы и фильмы [22]. Важен факт персонального присут-

ствия в едином пространстве с записанными экранными произведениями так же, как важен сам факт жизни рядом с залежами книг или аудиопластинок определенной направленности.

До эпохи электронного бума многие, по сути, коллекционировали книги, журналы, пластинки с записями любимой музыки [23]. Далее началась эпоха индивидуального доступа к визуальным произведениям на искусственных, вещных носителях.

Конец XX века, когда произошло широкое распространение кассетных, а позже дисковых видеомagneтофонов, привел к массовому увлечению приватным коллекционированием экранных произведений. Кто-то собирал все подряд, а кто-то организовывал свои кассетно-дисковые накопления по какому-нибудь принципу – например, коллекция детективов, приключенческих фильмов, зарубежных картин, авторского кино, коллекции фильмов одного режиссера или с участием определенных актеров. Два последних типа коллекций были активно представлены и в продаже.

Теперь многие отказываются от этого вещного коллекционирования, но переходят к коллекциям на электронных носителях, к коллекциям внутри родного компьютера или телефона. В моде любителей музыки плейлисты – их заводят как рядовые пользователи, так и звезды (плейлист от медийного лица N), и компьютерный интеллект (предложения от разных сайтов и пр.)

Другие отказались уже и от обладания электронными «телами» произведений, но выстраивают их умозрительные (воображаемые) коллекции. Держат их в своем сознании и сообразно со своими представлениями о потенциальном коллекционировании строят процесс восприятия – например, фильмов об отечественной или зарубежной истории, о животных, о моде и т. д. Притом в поле зрения медийного «коллекционера», или модератора индивидуальных медийных коллекций, могут попадать как художественные картины, так и документальные, односерийные и многосерийные, отдельные или цикловые телепрограммы, выполненные в разных жанрах и форматах. Складываются индивидуальные умозрительные коллекции – наджанровые и надформатные, подразумевающие личное ощущение внутренней связанности, взаимной соотнесенности просматриваемых произведений по тому или другому принципу.

Это, конечно, не то же самое, что серийность в кино, это не «еще один сериал». Различия существенны. В сериале не должно быть внутренней иерархии – одна серия не может быть очень ценной, а другая не очень или совсем не ценной. В идеале – все фрагменты-серии художественного целого должны быть относительно равноценными и образуют художественное целое. Они изначально создавались не для продажи по отдельности. Отдельные фрагменты большой экранной формы нельзя «убрать», подарить, обменять на что-либо иное. Можно продавать в какую-либо структуру фильм в целом или сериал в целом, но не отдельные сцены большого фильма. Впрочем, с вертикальными сериалами дела обстоят уже сложнее – бывают случаи продажи ряда отдельных серий, например, для эксклюзивных показов по конкретному телеканалу. Бывают и случаи попадания в кинопрокат отдельных серий с участием звезд (принцип камео), как было, к примеру, с выборкой серий из американского сериала «Друзья» в начале 2000-х. Демонстрация шла всю ночь в московском кинотеатре. В избранных сериях появлялись Брюс Уиллис, Де Вито, Шон Пенн, Джулия Робертс и другие [24].

Однако пользователь-зритель имеет дело с копиями, что в значительной степени нейтрализует проблему трансформации произведения или его перемещения. Самому произведению все это «не интересно», оно в этом не участвует, оставаясь физически недостижимым. Опять же, открытость аудиовизуальной и вербальной информации, в том числе в форме художественной материи, на сегодняшний день отодвигает на периферию радость безраздельного материального обладания, выдвигая на первый план преимущества свободного пользования – и рефлексии о воспринимаемых произведениях.

Современный человек может не только свободно регулировать режим восприятия серийных форм. Он может выстраивать собственные большие экранные формы, видя среди суще-

ствующего множества своеобразные общности, связанные с тематикой, конкретикой сюжетов, образов, эстетических или чисто содержательных пластов. Более того, человек бывает склонен к построению собственного многожанрового, надвидового «сериала» или «цикла», простирающегося на разные виды искусств и культурных явлений.

Электронный разум, созданный человеком, сегодня склонен подыгрывать коллекционерским настроениям. Стоит запросить в интернете какое-либо отдельное произведение, на поисковых страницах появляются предложения аналогичных произведений – другие произведения того же автора или корпорации, на ту же тему, с аналогичным сеттингом, теми же исполнителями и т. д. Опасность замыкания в множествах аналогичных предложений была описана в монографии Ю. В. Стракович «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке?» [25] Однако, справедливости ради отметим, что электронный разум продолжает развиваться, и ему уже подвластно гораздо более свободное моделирование предлагаемых «коллекций» аналогичных произведений, нежели десять и даже пять лет назад. В наши дни «предложения» электронного разума, работая в диалоге с пользователем, могут увести его в далекие, неведомые ему ранее сферы медиасреды.

Авторские нематериальные медиаколлекции

При рассмотрении большой экранной формы как художественной целостности речь идет о произведениях, сознательно создававшихся в качестве целостных художественных систем. В случае медийной коллекции речь идет, скорее, об индивидуальной тематической селекции. Отдельные составляющие подобного индивидуально моделируемого множества изначально не задумывались как часть какого-то очень большого художественного целого. Возможно, «целое» существует лишь в сознании модератора коллекции – и это не эстетическая целостность, а какая-то иная. Более актуальны понятия тематического единства, объединяющего спектра проблем того или иного характера. Субъективное сознание модератора коллекции реагирует на стихийно формирующиеся абрисы потенциального целого, пускай и не имеющего жестких границ, однако спонтанно развивающегося в организме культуры.

Модератор может видеть наличие большого поля внутренне перекликающихся произведений, относящихся не к одному виду искусства, но к разным искусствам и явлениям культуры. В данной книге такая авторская медиаколлекция представлена в главе Л. И. Сараскиной о вариациях образа Распутина в кино и литературе. В потенциале эта коллекция может быть расширена за счет фольклорных произведений о Распутине и эстрады (вроде знаменитой песни ансамбля *Boney M*).

Ради чего происходит формирование подобных коллекций и что это за тип деятельности?

Для Бодрийера, описывающего психологию серии и коллекции, важным было выявить взаимоотношения коллекционера с понятиями обладания, потребления, жизни и смерти. На наш взгляд, все эти понятия отступают в тень в современную эпоху. Все обозначенные четыре категории становятся эфемерны, обнаруживают свою относительность в контексте постмодернистского взгляда на культуру и человека. Дает о себе знать усталость «общества потребления» от самого себя. Предметы концептуально распредмечиваются, так что личность коллекционера тоже перестает себя ставить в ряд предметов своих коллекций. В центр размышлений о человеке как таковом выдвигается образ не потребителя, не обладателя, а рефлексирющей творческой личности.

Медиаколлекция подразумевает неуловимый, не способный принадлежать безраздельно отдельному индивиду, медиапродукт – бесплотное аудиовизуальное целое, хранящееся, циркулирующее, транслирующееся на искусственных носителях, на электронной технике. Этому бесплотному фланированию аудиовизуального произведения в медиасреде соответствует другая бесплотная субстанция – сознание модератора авторской медиаколлекции. Оно генерирует идеи и живет в процессе выявления типологически родственных произведений и составления медиаколлекции. На наш взгляд, целью подобного моделирования медиаколлекций может быть как сам по себе процесс невещественного собирательства, селекции, упорядочивания, так и сопутствующая интенсивная рефлексия по поводу отдельных произведений и их множеств. Второй случай – это позиция гуманитарного ученого, моделирующего свои коллекции, или циклы, или сложносоставные композиции параллельно с процессом анализа, размышления о предметах селекции, вычленяемых из безбрежного моря произведений различных видов искусства, но воспринимаемых в широком культурном контексте.

Ученый занят рефлексией в вербальных формах на темы тех композиций, которые складываются в его внутреннем зрении, в его видении предмета обсуждения, потому что аналитический подход к морю экранных и литературных (как и принадлежащих другим искусствам) произведений начинается с умения определить и вычленить предмет обсуждения. Осмысление этого предмета, найденного автором, необходимо для осмысления искусства, культуры, общества, мироздания.

Впрочем, по остроумному замечанию И. В. Кондакова, не только ученый, но и критик, художник, рядовой индивид нетворческой профессии тоже могут создавать свои воображаемые медиаколлекции и развивать индивидуальную рефлексию на их темы, это не есть прерогатива исключительно профессионального исследователя. И только мнение научного сообщества и специфика самопозиционирования самого автора нематериальной медиаколлекции могут отнести продукты мыслительного процесса к научной или ненаучной духовной деятельности.

Надо сказать, подобного рода духовная деятельность может носить как приватный личностный характер, так и надличный, когда инициаторами-модераторами выступают государство, какие-либо общественные, религиозные, профессиональные структуры. Составление всевозможных сводов законов, правил, заповедей – тоже из разряда селекции и систематизации, только не произведений материальной культуры или искусства, а идеологических, нравственных и пр. установок. Личность, берущая себе право на такое моделирование разных нематериальных коллекций, находится в стадии активного самоопределения, самопостижения и выработки личной «идеологии жизни». Так, в некотором роде скандальными в 1930-е гг. были сюжеты Юрия Олеши о личном моделировании идеологических установок и оценок. В фильме Абрама Роома «Строгий юноша» по сценарию Олеши главный герой занят выработкой принципов комсомольца – хотя такие принципы уже выработаны, «централизованы» и общеприняты для членов ВЛКСМ. В пьесе «Список благодеяний» главная героиня – актриса Леля Гончарова хранит дома тетрадочку, в которой с одной стороны она пишет «благодеяния» советской власти, а с другой стороны – злодеяния той же власти. С этого и начинается развитие конфликтного состояния Лели, не способной просто быть лояльной советской актрисой.

На рубеже 1950-х и 1960-х у Виктора Драгунского в Денискиных рассказах появляются истории «Что я люблю...», «...И чего не люблю!», «Что любит Мишка». А еще позже, во второй половине 1980-х, – песня Высоцкого «Я не люблю...» Это тоже своего рода списки принимаемого и списки неприемлемого для личности, сама потребность в которых не менее показательна, нежели их «контент». Личность постепенно уходит в свободное плавание-самоопределение, ни у каких авторитетов не желая черпать мудрости жизни, но настаивая на своих воззрениях в форме устно проговариваемых или поющих «списков», перечней. Простота и стройность формы при этом контрастирует со сложностью и серьезностью задачи – обозначения своих приоритетов, принципов, внутренних установок. Эти образы из области искусства для детей и искусства для взрослых – предшествование эпохи пересмотра всех ценностей и нормативов, которая наступит после заката советского периода.

Так же, как и перечень заповедей целомудрия кинематографиста, начертанных в манифесте Триера и Винтерберга «Догма 95», – обозначение рубежа в развитии традиционной эстетики кино, после которого невозможно без всяких рефлексий пользоваться дальше этой эстетикой, не пересматривая ее и не пытаясь то и дело выходить за ее пределы, опровергать, реформировать.

Личные авторские коллекции чего бы то ни было ценны как неотъемлемое условие рефлексии автора и его аудитории о том круге вопросов, который связан с селекцией и самим названием или описанием каких-либо явлений. В данном коллективном труде это прежде всего явления из области экранных искусств и литературы, связанные с осмыслением как художественных, так и общественно-культурных процессов.

В главе Н. А. Хренова рассмотрение многосерийного фильма «Жизнь Клима Самгина» работает на разветвленную рефлексию автора об одноименном романе Максима Горького, магистральных социокультурных процессах, исторической драме России. Все это поле явлений внеэкранной реальности сообщается с сериалом, а тот служит своего рода импульсом для активизации потребностей размышлять об этом поле.

Образ Григория Распутина в кинофильмах, телесериалах, телепрограммах, обсуждениях в прессе, мемуарах, художественной литературе увиден как сквозной образ целого конгломерата художественно-публицистических форм, свидетельствующих об отношении экранных искусств и литературы – а в них всегда проявляется и отношение общества – к российской истории, к образу противоречивой исторической личности, к историзму и мифу в целом. Сериал «Жизнь Клим Самгина» увиден как звено внутри огромного конгломерата художественных и философских форм, так или иначе содержащих видение проблем российской истории. Рассмотрение таких конгломератов демонстрирует тяготение культурного процесса к стихийному и длительному имперсональному созиданию больших, непрерывно разрастающихся тематико-сюжетных полей. Внутри этих полей существуют звенья, узлы в виде конкретных завершенных форм, будь то фильм, сериал, телепрограмма, статья, роман и пр. А между отдельными звеньями – дискуссионная среда, или «магма», нечто формально-размытое, часто нематериализуемое и даже не полностью вербализуемое – связанное с комплексом дискуссионных вопросов, то уплотняющейся, то разрезающейся вязью ассоциаций.

Гипертекст медиасреды и роль сериалов

Если мы зададимся вопросом о том, кто же или что же все-таки выстраивает изначально эту сложную, уходящую в бесконечность конфигурацию (из которой потом вычленяются индивидуальные конфигурации), придется признать, что это – человеческое сознание, эманация духовности человечества, находящая воплощение в различных культурных формах, при активном взаимодействии индивидуального сознания и коллективного, имперсонального. Так было всегда. Но не всегда мы могли это ощущать с современной, почти физической явственностью.

Не было интернета, не было культа информационной открытости, наращивания ритмов культурного созидания, тиражирования стандартных форм, их пролонгации, их максимально возможной экспансии и перехода в так называемые трансмедийные продукты.

Когда нарастание тиражности и популяризации множества художественных форм и видов духовной деятельности вышло на новые рубежи – во второй половине XX века – на некоторое время ученым показалось, что мир превращается в гремучий хаос. Массовая культура именовалась мозаичной. В конце XX века были весьма актуальны такие определения как «клиповость», «клиповое сознание», жонглирование клише. Рассуждая о типичных проявлениях постмодернизма, отмечали разрушение привычных логических связей, деструкцию ценностных систем, иерархий. Во многих видах художественной деятельности виделось «игровое освоение хаоса», по остроумному определению Н. Б. Маньковской [26].

Эпоха глобализации и повсеместного распространения индивидуальных компьютеров привела к медийному буму, к многократно возросшей активности коммуникационных процессов. Они упростились, стали более многообразными, и сделались остро необходимыми в человеческой жизнедеятельности. Искусство развивается в унисон с магистральными процессами культуры и общества. И по-своему сопротивляется тем энтропийным процессам, тому хаосу и распылению духовной энергии, которые тоже имеют место. В отдельном произведении искусства все более ценится не только его оригинальность, но и его встроенность в многообразные взаимосвязи с другими произведениями, с различными культурными явлениями.

Сегодня можно сказать, что эпоха интернета породила принципы перманентного разрастания сети и внутреннего диалога компьютерной реальности и интернет-реальности с внесетевой и внеэлектронной реальностью. Мир по ту и эту сторону экранов складывается в единый, постоянно усложняющийся, полный динамики, гипертекст. К. Э. Разлогов уже писал об экранном гипертексте («гипертекст – это и кадр, и экранная культура во всей своей целостности» [27]) и наличием нескольких самостоятельных потоков текста на телевидении. Как пишет исследователь, интернет и экранная культура выступили в роли катализатора «выявления некоей особенности работы мышления и восприятия с окружающим миром, которая стала в известной мере систематизированной и, благодаря новым технологиям, получила право самостоятельного существования как в сфере чистой коммуникации, так и в сфере творческой и художественной переработки и внешней и внутренней реальности» [28].

Для иллюстрации к тому, как, собственно, могут складываться звенья гипертекста, обратимся к диаметрально противоположным по эстетике картинам – артахусному кино Михаэля Ханеке и Пола Верховена, с одной стороны, и массовому кино Гая Ричи.

Как уже говорилось в начале введения, у Ханеке появляются героини, исполняемая Изабель Юппер в трех картинах «Пианистка», «Любовь» и «Хеппи-энд», а также у Пола Верховена Юппер играет главную героиню в фильме «Она». В сущности, все это разные грани и возрастные стадии одного и того же человека, одной и той же женщины. В «Пианистке» (2001) преподавательница Венской консерватории страдает от отсутствия садомазохистской любви, переживая разочарование в молодом человеке, ухаживающим за ней. Однако

через этот сюжет режиссер опосредованно выражает тоску Эрики, творческой женщины среднего возраста по Невозможному и Экстраординарному, Запретному и вырывающемуся за пределы традиционного, прекрасного, респектабельного.



Кадр из фильма **«Пианистка»**. Изабель Юппер в роли Эрики.

2001. Режиссер и сценарист **Михаэль Ханеке**. Оператор Кристиан Бергер. По роману Эльфриды Елинек.

В «Любви» (2012) Изабель Юппер создает образ дочери главных героев. Ева довольно легко переживает измену мужа и скандал в оркестре, где они оба играют, что продолжает тему невысокой оценки любви без неожиданностей, странностей и экстремальности. Катастрофой же видится героине смертельная болезнь матери, ее неуклонное угасание. Это страшно – и в то же время неприлично. Медленно приближающаяся смерть – это скандал, это нечто, вселяющее в героиню панику и ощущение неимоверной неловкости.

В «Она» (2016) героиня Изабель Юппер является владелицей фирмы, создающей компьютерные игры. Мишель требует от своих сотрудников создания нового уровня ощущений у игроков – чтобы кровь чувствовалась ими на губах. Параллельно с управлением бизнесом Мишель вступает в странные отношения с соседом, который врывается к ней и насилует ее. Сначала – неожиданно для героини, а потом – с ее внутреннего согласия, после некоторой негласной договоренности о повторении экстраординарного садомазохистского опыта.

В сущности, в «Она» Пола Верховена Мишель получает частицу того, о чем мечтала Эрика в «Пианистке» Ханеке. Однако Верховен показывает, что и садомазохистский эротизм слишком быстро встраивается в обыденное восприятие действительности. Его нивелирует быстрая адаптация героини к любым психофизическим потрясениям. Романтизировать изнасилование может лишь киноглаз, предлагая созерцание соответствующих сцен в замедленной съемке, словно героиня пытается умозрительно прожить полученный опыт как можно длительнее и подробнее. Но внешняя реальность, в которой живет Мишель, ее близкие и друзья, удручающе прозаична. Насилие, бывшее недостижимой и глубоко выстраданной мечтой для Эрики, становится достигнутым «бонусом», развлечением, досугом для Мишель. Насилие освобождается от сопутствовавших ему поначалу страха и чувства жертвы. А последующее случайное убийство соседа, вносящее пикантное разнообразие в рутинное бытие, не рождает у героини чувства вины и сожаления. Не будет этих чувств и у Анны, героини «Хэппи-энда», владелицы и управляющей строительной корпорацией, косвенно повинной в значительных травмах одного из рабочих. Для Анны это досадная проблема, нуждающаяся в финансовом и правовом урегулировании, а отнюдь не экзистенциальный вопрос об ответственности европейского среднего класса за жизнь и благополучие низших слоев общества, иностранной наемной силы.

Мотивы насилия и любви в диапазоне от экстраординарного до обыденного, лишенного драматической глубины, развиваются во всех четырех картинах как непрерывные, ветвящиеся линии. Они складываются в своего рода гипертекст, в котором разные образы Изабель Юппер можно рассматривать как ссылки друг на друга. В целом это рождает надавторское

экранное высказывание о несоответствии европейской финансово благополучной женщины своим собственным притязаниям. О постепенном вырождении человеческой оригинальности, об атрофии сострадания и невозможности ценить жизнь и человека как таковых – но лишь жизнь немногочисленных близких и личное благополучие, выражающееся в отсутствии нежелательных душевных переживаний. Это высказывание «пишется» как бы поверх отдельных творческих замыслов конкретных режиссеров и подхватывается в других картинах (например, в «Под песком» Франсуа Озона, в «Скрытом» Ханеке, в «Будущем» Миа Хансен-Леве и пр.), тем не менее, превращая образы женщины среднего возраста в высоко значимые звенья современного экранного гипертекста.

Перейдем к вполне заурядному и потому весьма показательному фильму Гая Ричи «Меч короля Артура» (2017). Внутри истории Артура появляется резко переосмысленный персонаж, имеющий прямое отношение к легендам Артуровского цикла. Это волшебница, именуемая Маг. Астрид Берже-Фрисби играет ее как очень худую, нервную, странную девушку. Нам показано, что она способна пересиливать черную магическую энергию злых духов, с которыми заключил союз король-узурпатор, и поэтому героиня весьма полезна Артуру и его друзьям. Но Маг совершенно не может защищать себя. Перед грубой силой приспешников короля она беспомощна. Это довольно нелогично. Если уж героиня управляет стихиями, то почему бы ей не прибегнуть к ним тогда, когда ей угрожает плен и расправа?

Никто не задается вопросом по поводу этой (одной из многих) несуразностей с точки зрения здравого смысла. Гипертекст популярного экранного произведения бывает так же далек от прозаической обыденной логики, как и высокое искусство. Конечно, волшебница не может за себя постоять потому, что иначе будет провисать действие этого не слишком удачно скроенного сюжета. Но еще и потому, что на языке современной культуры профессия Маг аналогична «компьютерному гению» и хакерству – управление чем-то очень сложным и для большинства загадочным. Управление без грубой силы, какими-то туманными для непосвященных дистанционными средствами. Многие детективно-криминальные сериалы наших дней, будь то бондиана или отечественные «Литейный», «След», обзаводятся актуальным персонажем – компьютерным магом. Показательно, что такого рода персонажи в большинстве случаев подчеркнута subtilны, словно в них редуцированы все витальные процессы, не связанные напрямую с интеллектом, работающим в симбиозе с компьютером. То же относится к известным героиням-хакершам, в особенности к Лисбет в исполнении Руни Мары в американской экранизации «Девушки с татуировкой дракона». Также у этой героини есть нечто общее с Маг в манерах, хотя Лисбет как раз показывает эффективные возможности самозащиты.



Кадр из фильма «**Девушка с татуировкой дракона**». Руни Мара в роли хакерши Лисбет Саландер. 2011. Режиссер **Дэвид Финчер**. Сценарист Стивен Заиллян. По роману **Стига Ларссона**. Оператор Джефф Кроненвет. Композиторы Трент Резнор, Атткус Росс

Компьютерный маг или хакер имеет право не выходить за пределы своего амплуа, своей типической роли. И восходит эта роль к архетипу Думающего, обладающего умственными способностями, экстраординарным знанием, силой энергии много выше среднего. Думающий может даже приближаться или претендовать на близость к сверхчеловеческой силе разума. К данному архетипу принадлежат Одиссей, Фауст, Гамлет, Просперо. А также – Кот в сапогах, Шерлок Холмс, Гарри Поттер, Доктор Хаус, Доктор Кто, Доктор Стрендж и многие прочие.

Но что же это за интеллект, если он умеет все то же самое, что и Воитель? Если жанр тяготеет к упрощению образа мира – а боевик именно такой жанр – предпочтительно разграничение «полномочий».

Настоящий, чистый от примесей, Хакер должен действовать только интеллектуально, и не важно, в чем именно состоят интеллектуальные действия. Для массовой же аудитории интеллектуальные действия – роскошная способность, но не универсальная отмычка (иначе отпадает необходимость в грубой физической силе, в модернизированном архетипе Воителя). Обязанность девушки-хакера или волшебницы, особенно в боевике, – нуждаться в чьей-то доброй грубой силе, даже акцентировать необходимость в ней. В этом состоит художественная субординация. Хакер или волшебник любого пола может быть главным героем в драме о современных интеллектуалах, мошенниках или волшебниках. Но не в боевике с тем или иным сеттингом.

Занимая свое почетное, но не главное место в «Мече короля Артура», Маг работает как ссылка на сюжеты о современных компьютерных гениях, не способных участвовать в перестрелках, нырять с обрывов и бегать быстрее машин. Такие персонажи-ссылки – способ разгерметизации «закрытой формы» и более активного наведения мостов с актуальными мотивами медиаккультуры за пределами жанра фэнтези.



Кадр из фильма «**Меч короля Артура**». Астрид Берже-Фрисби в роли Мага. 2017. Режиссер **Гай Ричи**. Сценаристы Дэвид Добкин, Джоби Харольд, Лайонел Уигрэм. Оператор Джон Мэтисон. Композитор Дэниэл Пембертон.

Нетрудно заметить, что все понятия, появляющиеся или актуализированные в наши дни – интертекстуальность, контекстуальность, трансмедийность, серийность, фрактальность [29], references – так или иначе фиксируют уплотнение и расширение гипертекста. А сам гипертекст медиaproстранства (которым становится все пространство цивилизованного, оснащенного медиатехнологиями мира) есть новейшее проявление вечных свойств человеческого разума, многоуровневого человеческого сознания.

В наши дни гораздо более ощутимы взаимосвязь и взаимодействие разных процессов и явлений. Культурное пространство кажется плотным и разнообразным как никогда. Но, с другой стороны, все это слишком запутывает, рождает ощущение страшноватой бесконечности, неуправляемости, бесформенности, непредсказуемости. Это именно то необъятное, которое невозможно объять. Однако современный человек привык, что объять необходимо, что контролировать или доверять какой-то законченной системе все-таки следует.

Сериальные формы, как нам кажется, востребованы потому, что являют собой первоцепочку усложняющегося медиaproстранства. И это первоцепочка простейшая, даже традиционная, типичнейшая. Она действует успокоительно на реципиента, придает современной жизни элементы эстетической предсказуемости, стабильности. Сериал – вычлененная, сознательно смоделированная микросистема посреди гигантского числа взаимосвязей, посреди отсылов друг к другу разных звеньев гипертекста. Сериалы превращаются в культовый медиaproдукт не случайно – они соразмерны человеку, они укладываются в голове индивида как некая структура. Не старомодно простая и монолитная, но и не сводящая с ума своей запутанностью.

Сериалам уделяется особое внимание в нынешнем коллективном исследовании.

Итак, во введении было представлено видение закономерной активизации больших экранных форм в современной медиакультуре, в контексте понятий трансмедийности, серийности, цикловости и индивидуального моделирования медиакolleкций.

В дальнейших главах рассматривается широкий круг вопросов, связанных с большими экранными формами как целостным феноменом, развивающимся на пересечении художественных, антропологических, глобальных культурных процессов. В поле зрения авторов этой книги оказываются вопросы происхождения больших экранных форм, родственных явлений в неэкранных искусствах, местоположения в широком культурном контексте, а также – история развития больших экранных форм в российской повседневности, художественный язык, социопсихологические функции, формосодержание отдельных авторских произведений.

Подходы, методы и настроения

В современной гуманитарной науке сосуществуют различные подходы к массмедиа и к большим экранным формам в том числе. Некоторые аспекты современных процессов исследуются с особым пристрастием. Помимо трансмедийности, о которой мы уже говорили, в центре многих западных исследований оказывается сама нарастающая интенсивность взаимодействия многих видов медиа, их сближение, взаимодействие [30]. Конвергенция – излюбленное словечко в названиях современных исследований [31]. В отечественной науке более распространено обсуждение гибридизации форм. Однако конвергенция и гибридизация не синонимы. Гибридизация подразумевает сохранение специфики отдельных видов медиа или форматов, вступивших во взаимодействие и образовавших единое произведение (фильм-спектакль, видеоспектакль, аудиокнига и пр.) Конвергенция же бесконечно вариабельна, может проявляться как взаимодействие и взаимообмен отдельными приемами и эстетическими принципами разных медиа, без образования структуры произведения, объединяющей на равных два и более медиа. Например, фильм «Королевство Полной Луны» включает в себя несколько перебивок основного нарратива, выполненных в форме stand up'a, характерного для телевидения. Однако нельзя говорить о том, что из-за этого кинофильм превращается в фильм-телепрограмму, фильм-репортаж.

Вероятно, гуманитарная наука чутко улавливает общекультурные тенденции, сама во многом их инициирует и развивается в едином русле с медиасредой, то несколько опережая темпы ее развития, то несколько запаздывая. (Кстати, еще до того, как началось осознание эпохи глобализации и ее массивное изучение – а в России это произошло в самом конце XX века и даже начале 2000-х – театроведение 1980-х уже всюду рассуждало о мировом театре, театре без границ, и обращало внимание на то, что многих режиссеров с мировым именем невозможно считать принадлежащими какой-то одной национальной культуре.)

Так или иначе, заметным фактором в гуманитарной сфере 2010-х становится «методологическая конвергенция». В современных обозначениях методов нынешней науки много общего с характеристиками медиасреды, насыщенной трансмедийностью. То, что в российской науке принято называть междисциплинарностью, в зарубежной науке именуется интердисциплинарностью.

В частности, редактор недавно изданной в Торонто «Энциклопедии медиа и коммуникаций» Марсель Данеси пишет в предисловии о том, что для всестороннего анализа современных медиа весьма полезны комбинации идей и методов антропологии, семиотики, лингвистики, психологии, социологии, теории литературы, эстетики и пр. [32] Мы также считаем плодотворной междисциплинарность и в данном труде комбинируем искусствоведение, в том числе киноведение, музыковедение и литературоведение, антропологию медиа, культурологию и эстетику. Наступает пора именно разностороннего анализа масштабных явлений медиа.

Из безбрежного множества взаимодействующих явлений современной экранной культуры мы посчитали плодотворным выделить конгломерат больших экранных форм, акцентируя его социокультурную актуальность, широкую востребованность и укорененность в истории человеческого творчества. Нашей задачей было обозначить значимые аспекты взаимодействия, трансформаций, формосодержательной конвергенции внутри этого конгломерата.

Различные ракурсы взгляда на один предмет исследования позволяют увидеть его многопластовость, его принадлежность сфере художественного творчества – и, одновременно, человеческой духовной деятельности в целом, к эстетическим формообразующим процессам, обладающим внутренней логикой, – и миру повседневности, социально-общественных трансформаций.

В разделе *«К предыстории больших экранных форм»* анализируются глубинные истоки расширения времени бытования экранных произведений, акцентируется их общность с эстетическими законами других искусств. Для нас существенны традиции видения большой предыстории развития художественных форм и социокультурных процессов Нового времени, развиваемые в трудах М. М. Бахтина, Г. Д. Гачева, Х. А. Инниса, М. Маклюэна [33]. А также традиции археологии медиа, подразумевающие поиск предыстории тех форм медиа, которые при беглом изучении могут показаться исключительно новыми и современными [34].

Рассмотрение недавней истории бытования больших экранных форм в отечественной повседневности тяготеет к антропологии медиа [35]. Используется метод систематического длительного наблюдения, многолетнего сбора эмпирических данных, в том числе реакций на экранные произведения различных представителей советской и перестроечной аудитории больших экранных форм. В главе *«Большие экранные формы в отечественной повседневности»* продолжено описание трех эпох в жизни российской экранной культуры, начатое в предыдущем коллективном труде сектора [36] и продолженное в ряде статей тематического номера журнала «Этнографическое обозрение», посвященного антропологии медиа [37]. Также элементы антропологии медиа характерны для исследований О. В. Сергеевой [38].

Материалы по истории больших открытых форм телевидения эпохи перестройки представлены в статье В. В. Мукусева. Материалы по открытым формам видеоигр – в тексте М. В. Каманкиной.

В статье А. С. Варганова рассматривается история изучения больших экранных форм в отечественной науке, в частности, в секторе Государственного института искусствознания, впервые в СССР в 1970-е годы приступившего к серьезному рассмотрению данного феномена.

Применительно к популярным большим экранным формам, и прежде всего сериалам, в современной российской науке до недавнего времени был более распространен культурологический подход, когда явление массмедиа, даже обладающее яркой художественностью, рассматривалось преимущественно в контексте понятий коммуникации, массовой культуры, аудитории, формата и пр. Фактически при этом оставалась в тени художественная специфика как отдельных произведений, так и целостных художественных явлений, процессов.

В зарубежной науке ученые также обращают внимание на сам факт повышенного интереса к популярным сериальным формам. Как пишет Лез Кук, до недавнего времени то, что было главным при исследовании киноэстетики – нарратив, визуальная стилистика – как правило, оставалось на периферии для тех, кто занимался телевидением. Больше писали об аудитории, социологических и культурологических проблемах. Но вот в 1990-х и 2000-х слова «стиль» и «эстетика» стали применять к телевизионной драме [39]. И действительно, в зарубежной науке терминология искусствоведения и эстетики постепенно нарастает в работах о популярных экранных произведениях, как и тенденция к подробному рассмотрению отдельных сериалов [40].

В отечественной науке тоже появляются исследования эстетики телевизионных фильмов и сериалов, социокультурной роли отдельных жанрово-тематических моделей, которые можно причислить к большим экранным формам. В частности, хотелось бы отметить работы Н. Е. Мариевской [41], М. Ф. Казючица [42], О. А. Жуковой [43], Н. Ю. Спутницкой [44]. Существенное место в современной науке занимают труды об авторском кино, в частности, «Киногерменевтика Тарковского» Д. А. Салынского, «Образы великого разрыва...» Н. А. Хренова, «Ночь Никодима...» Ю. В. Михеевой, «Символическое и дословное в искусстве XX века» О. В. Беспалова, коллективные труды «На рубеже веков...», «Кино в меняющемся мире» [45].

Многие главы нынешнего труда созвучны обозначенным тенденциям подробного рассмотрения эстетики конкретных экранных произведений. Искусствоведческие подходы, связанные с синтезом музыки и визуальности, визуальности и литературы, представлены в статьях

Е. М. Петрушанской, Н. Г. Кононенко, Д. А. Журковой, В. Д. Эвалльё. Статья Е. В. Сальниковой посвящена подробному анализу художественной целостности советского многосерийного фильма «Семнадцать мгновений весны». Статья Ю. А. Богомолова о кинематографе Сокурова, Балабанова и Звягинцева концентрируется на антропологической экзистенциальной проблематике данных режиссеров. Синтез искусствоведческих и культурологических подходов осуществлен в трех статьях о предыстории больших экранных форм. Объединение культурологии, эстетики и искусствоведения в различных пропорциях происходит в статьях об эстетике кино и сериала и о компьютерных играх. В наиболее «чистом» виде культурологические методы представлены в вводном разделе книги и в статье А. А. Новиковой о специфике американской сериальной индустрии.

Современный мир находится в стадии интенсивного развития, перемены приоритетов и стратегий, в том числе в сфере духовной деятельности. Гуманитарная наука является частью этих процессов, вступая в эпоху своей массовизации. Мы все оказываемся перед лицом эпохи глобализации, роста мегаполисов, разрастания сферы дистанционной деятельности, компьютерного бума, унификации и демонстрации значимости иерархических структур социума. В ответ на обозначенные тенденции неизбежно начинаются тенденции антиглобализма, укрепления и расширения горизонтальных социокультурных коммуникаций.

Ученый – тоже современный человек, он чувствует на себе все свойства современного постоянно усложняющегося мира, далеко не всегда учитывающего ценность и даже само наличие индивидуальной научной мысли. Сегодня мы ощущаем с небывалой остротой ценность существования в нашем научном круге, в микрокосме сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания. Возможность развиваться и осуществлять исследования, находясь в многолетнем и непрерывном диалоге со стабильным кругом коллег, с многими поколениями аспирантов, со студентами тех вузов, в которых работали или работают сотрудники сектора, – это неотъемлемая часть становления и развития ученого, его личностного и профессионального вызревания. Эти факторы способствуют готовности ученого находиться в полемике с коллегами и верить в вероятность оказаться понятым. Иметь свободу и смелость предлагать неожиданные гипотезы, пробовать новые методы работы – и надеяться на то, что коллеги будут долго вникать в эти новые разработки, адаптироваться к ним, пробовать внедрить их результаты в свои индивидуальные исследования.

Совместная работа многих сотрудников нашего сектора на протяжении долгих лет рождает глубокое взаимопонимание, но не приводит к нивелировке индивидуальности отдельных ученых. Автор более десятка научных монографий Анри Суренович Варганов, возглавлявший сектор много лет, всегда говорит, что наши яркие отличия друг от друга, наши различные тематические интересы, методологические установки, стилистика письма и ракурсы взгляда на экранные искусства и сферу массмедиа в целом являются нашим положительным свойством. Мы никогда не поддавались тенденциям унификации и обезличивания научной деятельности. Мы всегда толерантно относились к коллегам, оппонировавшим друг другу внутри нашего круга. Свобода научной мысли, свобода развития и отстаивания своих научных взглядов – неотъемлемое условие развития современной науки.

Сегодня совершенно очевидно, что наряду с традиционной формой коллективной монографии, требующей максимальной унификации и жесткости в структуре всех разделов и стилистике письма, может сложиться другая, альтернативная форма коллективной монографии.

Вместо унификации мы утверждаем ценность и необходимость принципа творческого авторского многоголосия, в котором каждый автор сохраняет свою индивидуальность видения предмета и стиля изложения, дополняя другие авторские высказывания.

Подобные принципы развиваются, на наш взгляд, в коллективных монографиях под редакцией И. Е. Светлова «Символизм. Новые ракурсы» и «Густав Климт и Эгон Шиле в Москве и Вене», коллективной монографии «Триалог. Искусство в пространстве эстетиче-

ского опыта» В. В. Бычкова, Н. Б. Маньковской и В. В. Иванова, в коллективных трудах «Аура художественного творчества» и «Антропология искусства...» под редакцией О. А. Кривцуна [46].

Современное искусство (как и медиасреда) – это очень сложный и непредсказуемый организм со множеством составляющих. И он требует готовности видеть его сразу с многих сторон, многих научных и мировоззренческих позиций, а не пытаться утвердить какой-то один ракурс и концептуальный вектор. Разные взгляды и научные позиции не опровергают, но дополняют друг друга и отражают реальную глубину многосложности сферы искусства.

Вместо структурной жесткости и жанрового единства мы стремимся к структурной гибкости и многожанровому единству исследования. Историко-теоретические и обзорные главы находятся в свободном сосуществовании с главами, выполненными в манере научного эссе, критической статьи, персонального исторического свидетельства.

Как бы мы ни были погружены в исследование эстетических особенностей экранных произведений, как бы мы ни дорожили научными традициями изучения художественной формы, невозможно представить себя изолированными от дискуссионного поля современной экранной культуры, от анализа актуальных смыслов, которые транслируют различные виды экранных больших форматов, наконец, от проблем восприятия экранных форм в современном обществе. Востребованность данных подходов абсолютно очевидна, о ней говорит востребованность книг литературоведа и культуролога Л. И. Сараскиной [47], киноведа, теле- и кинокритика Ю. А. Богомолова, опубликовавшего за последние годы монографические труды в жанре аналитической критики: «Прогулки с мышкой...» [48], «Хроника пикирующего телевидения» [49], «Медиазвезды во взаимных отражениях» [50], недавно вышедшей монографии А. А. Новиковой «Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции» [51] и др.

Стремление к ряду обобщений и анализу эстетического феномена, на наш взгляд, не противоречит новому утверждению ценности отдельных неповторимых экранных произведений и художественных решений. И потому наряду с главами, в которых на разнообразном материале рассматриваются эстетические понятия и общие художественные тенденции в экранных искусствах, в нашей монографии есть главы, посвященные отдельным произведениям и даже фрагментам произведений. Данный принцип столь же оправдан, сколь было естественным и необходимым появление крупных и сверхкрупных планов в кино.

Мы ценим индивидуальное мнение каждого ученого и считаем, что возможна опора не только на разветвленное гуманитарное знание, но и на собственную интуицию. Это отнюдь не означает произвольности и так называемой «необоснованности» суждения. Интуитивный метод состоит совершенно не в том, чтобы думать и высказывать то, что произвольно взбредает в голову. Сознание профессионала, длительное время изучающего искусство, наблюдающего его развитие, его взлеты и неудачи, обрабатывает получаемую эстетическую информацию гораздо быстрее, чем он успевает проанализировать логику возникновения своего суждения о том или ином явлении культуры и искусства. Суждение профессионала может быть основано на быстром «внутреннем» анализе явления, для которого ученому не надо выстраивать рациональные схемы, долго подыскивать методы и пр. Экспертное мнение потому и обладает ценностью, что несет в себе в «свернутом» виде состоявшийся многогранный анализ предмета и умение определить его место в сложном контексте культуры и искусства. Такой анализ требует доверия себе и своему восприятию, умения анализировать свое спонтанно формирующееся отношение к произведениям искусства. Для живого восприятия искусства, для постижения современных, новых, еще никем не описанных и не проанализированных произведений, необходима наука индивидуального суждения, основанного на многообразном опыте изучения предмета.

Существенным событием стал коллективный труд Государственного института искусствознания «Память как объект и инструмент искусствознания» [52]. В не меньшей степени память – это инструмент изучения массмедиа, медийной среды и истории восприятия закрытых и открытых художественных форм. Наука спонтанно движется к пониманию того, что отображение и осмысление личного опыта восприятия культуры, искусства, а также личный опыт научной деятельности – весьма полезное звено общей парадигмы научного мышления. В нашем научном микрокосме совершенно стихийно тоже возник текст, свидетельствующий в пользу данного тезиса. В процессе работы над коллективным трудом «Телевидение между искусством и массмедиа» А. С. Варганов написал раздел об истории исследования телевидения в секторе Государственного института искусствознания в советские годы, когда подразделение именовалось сектором художественных проблем СМК, а институт – Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания [53].

Возможно, пора отодвинуть в тень определение «мемуары», «воспоминания», «страницы жизни» и осознать, что в случае способности структурировать багаж своей памяти, выбирать из него то, что относится к теме конкретного исследования, и производить анализ фактов, следует говорить о наблюдениях, свидетельствах, суждениях очевидцев и участников культурного процесса. Элементы жанра личного наблюдения ученого и журналиста также присутствуют в нашей монографии, одновременно являя и фактологический материал для других исследователей, и способ реконструкции страниц культурного прошлого и осмысления его явлений.

Данный коллективный труд не ставит своей целью написание полной истории жизни больших экранных форм. Мы вступили в эпоху, со всей очевидностью демонстрирующую, что эта задача попросту невыполнима. Экранной продукции становится так много, что формы научной работы с ней должны трансформироваться. На сегодняшний день более плодотворно стремление обозначить актуальные для современности аспекты исследования данного предмета, рассмотреть отдельные ключевые тенденции и произведения, не претендуя на всеобъемлющий охват материала.

Примечания

- [1] Эта тематика здесь не рассматривается, она связана со специфическими технологиями и смысловым полем и требует отдельной монографии.
- [2] *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука. 1987. С. 222.
- [3] Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. Сб. ст. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков. М.: Искусство, 1976.
- [4] Непрерывно развивающееся целостное повествование в экранных искусствах ассоциируется с романскими формами. Однако оно может быть выполнено и в жанре эпоса.
- [5] Вселенная, мир – в данном случае это синонимы, варианты принятых обозначений целостного художественного мира, который может воплощаться в различных искусствах, например, в литературе, комиксах, кино, телевидении, живописи и пр. Эти обозначения сегодня широко растиражированы в отношении фэнтези и других популярных жанров, однако правомерно их использование при обращении к высокому искусству. Мир Льва Толстого, мир Шекспира, вселенная «Руслана и Людмилы» и пр.
- [6] Киновариант «Фанни и Александра» длится 188 минут, телевизионный – 312 минут.
- [7] В данном случае мы имеем в виду «тело» произведения, а не его восприятие, его видение, которое зависит от исторического и культурного контекста, от индивидуальности реципиента и пр.
- [8] *Jenkins H.* Convergence Culture Where Old and New Media Collide. New York New York University Press. 2006.
- [9] *Bignell J.* An Introduction to Television Studies. London, New York: Routledge. 2013. P. 189.
- [10] *Dena Ch.* Transmedia Practice Theorizing the Practice Of Expressing a Fictional World Across Distinct Media and Environments. PhD diss., University of Sydney. 2009.
- [11] *Sedari C., Bertetti P., Freeman M.* Transmedia Archaeology: Storytelling In the Bordelines Of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 2014.
- [12] *Taylor B., Brewer E.* The Return Of King Arthur British and American Arthurian Literature Since 1800. Boydell & Brewer Ltd. 1983.
- [13] *Ortenberg V.* In Search Of the Holy Grail the Quest For the Middle Ages. London, New York Humbledon Continuum. 2006.
- [14] Подробнее о развитии античных мотивов в Новое и Новейшее время см.: Античность в европейской живописи XV – начала XX века М.: Советский художник. 1984; The Ancient World of Silent Cinema. Eds. *Michelakis P. and Wyke M.* Cambridge: Cambridge University Press. 2013; *Jenkins Th. E.* Antiquity Now: The Classical World in the Contemporary American Imagination. Cambridge: Cambridge University Press. 2015.
- [15] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум. 1996.
- [16] Показателен и происходящий отказ от такой музейности, многократная трансформация понимания музея во второй половине XX – начале XXI века, а также активный выход искусства на улицу (street art). Однако это отдельная большая тема.
- [17] *Glassy M. C.* Movie Monsters in Scale: A Modeler's Gallery of Science Fiction and Horror Figures and Dioramas. Jefferson, London, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers. 2013.
- [18] *Сальникова Е. В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция. 2017. С. 532—543.
- [19] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино. 1995. С. 49.

[20] Там же.

[21] Полевые материалы автора (ПМА). Культурные предпочтения студентов московских гуманитарных вузов. Май, 2018.

[22] ПМА. Практика обращения жителей городов России с видеомэгаффонами и кассетами. Москва, Екатеринбург, Санкт-Петербург. Январь, 1994; *Torres E. C. Television in Portuguese Daily Life. Newcastle Cambridge Scholars Press. 2006. P. 28.*

[23] По свидетельству музыковедов, мода на коллекционирование «винила» уже давно вернулась, кроме того, сегодня снова производятся виниловые пластинки.

[24] В онлайн-кинотеатре Ivi размещена подборка камео в «Друзьях». URL: <https://www.iv.ru/titr/motor/kameo-v-druzyah>

(Дата обращения 24.07.2018).

[25] *Стракович Ю. В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке? М.: Классика-XXI. 2017.*

[26] *Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга. 2009. С. 9.*

[27] Разлогов К. Э. Экранный гипертекст // Экранная культура в современном медиа-пространстве. Методология, технологии, практики. М.-Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий». 2006. С. 8.

[28] Там же. С. 14.

[29] Фрактальная структура подразумевает самоподобие, игру масштабов и бесконечное разрастание. Подробнее см.: *Николаева Е. В. Фракталы городской культуры. СПб.: Страта. 2014.*

[30] *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology. Eds. Hassler-Forest D., Nicklas P. Crossmedia Innovations: Texts, Markets, Institutions. Eds. Ibrus I., Scolari C. A. Frankfurt: Peter Lang. 2012; Clarke M. G. Transmedia Television: New Trends In Network Serial Production. London: Bloomsbury. 2012; Transmedia Frictions: The Digital, the Arts, and the Humanities. Eds. Kinder M., McPherson T. 2014.*

[31] *Jensen H. Media Convergence: The Three Degrees of Network, Mass, and Interpersonal Communication. London: Routledge. 2010; Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York, London: MIT. 2006.*

[32] *Danesi M., ed. Encyclopedia of Media and Communication. Toronto University of Toronto Press. 2013. P. ix.*

[33] *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель. 1963; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. М.: Просвещение. 1968; Innis H. A. Empire and Communications. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2007; Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Кучково поле. 2007.*

[34] *Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 7-ми томах. Т. 1. М.: Искусство. 1958; Herbert S. A History of Pre-Cinema. London. Routledge. 2000. Huhtamo E. Elements of Screenology Toward an Archaeology of the Screen. // ICINICS International Studies of the Modern Image. V. 7. Tokyo. The Japan Society of Image Arts and Sciences. 2004. P. 31—82.*

[35] *Anthropology of Media // Encyclopedia of Media and Communication. Ed. Danesi M. Toronto: University of Toronto Press. 2013. P. 30—33.*

[36] *Сальникова Е. В. Телевидение для нас: три эпохи. Картина мира и организация экранной реальности // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. Варганов А. С. М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 402—451.*

[37] Этнографическое обозрение. №4. Отв.-ред. *Новикова А. А. М. 2015, №4.*

[38] *Сергеева О. В. Домашний телевизор. Экранная культура в пространстве повседневности. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета. 2009.*

[39] *Cooke L.* Style In British Television Drama. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 2013. P. 1—2.

[40] *Shuster M.* New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre. Chicago, London: The University Of Chicago Press. 2017; *Hammond M., Mazdon L.* The Contemporary Television Series. Edinburg: Edinburg University Press. 2005.

[41] *Мариевская Н. Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция. 2015.

[42] *Казючиц М. Ф.* Поэтика телесериала. М.: Русника. 2013.

[43] *Жукова О. А.* От «Истории государства Российского» к телеканалу «История»: культурное предание в публичном пространстве // Наука телевидения и экранных искусств. Выпуск 13. М.: ГИТР. 2017. С. 97—109.

[44] *Спутницкая Н. Ю.* Лабиринты «нового средневековья»: интеграция фольклорно-мифологической компоненты и актуальность сказочной атрибутики в современных телесериалах США // Наука телевидения и экранных искусств. Выпуск 13. М.: ГИТР. 2017. С. 290—300.

[45] Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига». 2009; Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция. 2008; Михеева Ю. В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК. 2014; Беспалов О. В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М.: Памятники исторической мысли. 2010; На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат. М.: ВГИК. 2015; Кино в меняющемся мире. В двух частях. М.: Издательские решения. Ридеро. 2016.

[46] Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Искусство в пространстве эстетического опыта. М.: Прогресс-Традиция. 2017; Символизм. Новые ракурсы. Сост. и отв. ред. Светлов И. Е. М.: Канон-Плюс. 2017; Густав Климт и Эгон Шиле в Москве и Вене. Сост. Светлов И. Е. М.: Издательский центр «Азбуковник». 2018; Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. Отв. ред. Кривцун О. А. М.: Индрик. 2011; Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. Отв. Ред. Кривцун О. А., М.: Индрик. 2017.

[47] *Сараскина Л. И.* Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры. М.: Прогресс-Традиция. 2010; *Сараскина Л. И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. М.: Прогресс-Традиция. 2018.

[48] *Богомолов Ю. А.* Прогулки с мышкой. Заметки гуманитария на полях общественно-художественной жизни». М.: МИК. 2014.

[49] *Богомолов Ю. А.* Хроника пикирующего телевидения. М.: МИК. 2004.

[50] *Богомолов Ю. А.* Медиазвезды во взаимных отражениях. М.: Аграф. 2017.

[51] *Новикова А. А.* Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции. М.: Согласие. 2018.

[52] Память как объект и инструмент искусствознания. / Сост. *Бобринская Е. А., Корндорф А. С.* М.: Государственный институт искусствознания. 2016

[53] *Вартанов А. С.* Новоселье на Парнасе. // Телевидение между искусство и массмедиа. Ред.-сост. Вартанов А. С. М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 87—143.

Игорь Кондаков

К поэтике большой экранной формы

В предлагаемом вниманию читателя и зрителя очерке предпринята попытка осмыслить поэтику большой экранной формы в общетеоретическом виде, не обращаясь к конкретным примерам собственно большой экранной формы. Читатель и зритель волен вообразить эти примеры, встающие за теоретическими построениями.

Большая и малая форма: единство и борьба противоположностей

Прежде чем размышлять о природе большой экранной формы, попробуем определить в общем виде, что такое большая форма в художественной культуре и чем она отличается от аналогичной малой формы. На эту – не столько филологическую, сколько культурологическую проблему – обратил в свое время внимание Юрий Тынянов в книге «Архаисты и новаторы» (Л.: Прибой, 1929). Речь у него в статье «Литературный факт» идет об исторической изменчивости самого соотношения между большой и малой формами, о наделении этих форм в различном историческом контексте разными функциями. Для различения большой и малой форм Ю. Тынянов вводит понятие *величины*. Но это понятие носит у Тынянова значение скорее качественное, нежели количественное. «Величина формы» – это, скорее, метафора.

«Понятие „величины“ есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть „большую форму“ ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии. „Большая форма“, поэма может быть дана на малом количестве стихов (ср. „Кавказский пленник“ Пушкина). Пространственно „большая форма“ бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он – *большая форма*. „Поэма“ от просто „стихотворения“ – тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» [54].

Мы видим, что главный акцент в понимании большой и малой форм падает у Тынянова на *величину конструкции*. Чем сложнее и значительнее по своим задачам конструкция (жанра, стиля, художественной системы, эстетики и т.п.), тем в большей мере она отвечает критериям «большой формы». При этом соотношение и взаимодействие большой и малой форм постоянно меняется. Ю. Тынянов замечает, что «Пушкин наследовал большой форме XVIII века, сделав большой формой мелочь карамзинистов» [55]. «...*Вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении*, а оно то и выпадает из поля зрения при „статическом“ рассмотрении» [56]. Таким образом, «величина» формы зависит от конструктивного значения используемых приемов, от их смыслового наполнения, от исторической динамики их рассмотрения.

Если отталкиваться от истоков формообразования в древнейших культурах, то придется признать, что, например, эпос и лирика соотносятся между собой именно как большая и малая форма. Однако важнейшие различия эпоса и лирики связаны не только: 1) с количественным объемом текста и 2) временной протяженностью его изложения и восприятия, но и 3) степенью объектности и субъектности двух типов текста.

Эпос объективен или, точнее, претендует на объективность освещения огромной массы событий с некоторой отвлеченной или обобщенной точки зрения. Может считаться, что это точка зрения народа, богов, абсолютная историческая истина, точка зрения большинства и т. п. Лирика субъективна; она связана с индивидуальным и нередко единичным мировосприятием; она представляет собой взгляд очевидца на одно или несколько частных событий, касающихся лично его. Эпос объединяет множество участников событий и в этом смысле он «многосубъектен», хотя все включенные в него субъекты являются скорее множественными объектами описания и изображения и вовсе не ощущают себя субъектами переживания и самовыражения. Лирика исторически довольно быстро преодолевает «полисубъектность», точнее «коллективную субъектность» («хоровая лирика») и становится принципиально «моносубъектной», выражая настроения и мысли «лирического героя», близкого автору, повествователю и рассказчику в одном лице; при этом лирика ни в какой степени не может представлять «объ-

ективность» как таковую, поскольку сознательно абстрагируется от объектности миропорядка, предлагая лишь один из возможных «взглядов» на окружающую действительность.

Можно задуматься над тем, почему эпос, эпическое сознание, эпические произведения различных видов искусства, во все культурно-исторические эпохи тяготеют к большой форме. Сошлюсь на Г. Гачева. «... В эпосе пафос беспредельности, текучести бытия, в силу которого оно больше всякого отдельного дела, цели, события (и потому их можно бросить и отдаться другому), – есть одновременно утверждение завершенности бытия, его равновесия с самим собой, внутри себя. Каждый относительно самостоятельный элемент эпического повествования являет собой замкнутый универсум». В эпосе «соединены все сферы бытия, все категории <...> Всё стремится друг к другу». «Единое народное тело, тело человечества все равно сообщается внутри себя сквозь все необычайно сложные надстройки и опосредствования (вещи, оружие, законы), создаваемые историей, и сквозь них все равно испытываются коренные, простые, человеческие ценности: любовь, верность, ненависть, храбрость» [57].

Характеризуя «чисто эпическое миропонимание», несомненно показательное для любой большой формы, – будь то литературная или экранная, – через толстовский глагол «*сопрягать*» [58], Г. Гачев, рассуждая о содержательности «предельных» художественных форм (каковыми в литературоведении и эстетике признаются роды художественной деятельности), так определял специфику эпоса. «Взявшись за краеугольные философские категории „всё“ и „единое“, оно [эпическое миропонимание. – И.К.] разрушает эту четкую пару противоположностей, а оба их переносит в иное измерение, где они уж не тяготеют маниакально только друг к другу, а оказываются доступны к совмещению с иными основоположениями» [59].

В то же время возникающее лирическое миропонимание несет в себе пафос – «в ликвидации принципа „сопрягать“ и в установлении безраздельного владычества принципа „соединять“. Поскольку индивид, я, становится центром, то все связанное с его бытием становится священным и всеобщим. И так же, как раньше эпический рассказчик мог отдаваться описанию любого явления жизни (не считаясь с тем, что от этого задерживается повествование), ибо и оно служит бытию к украшению и демонстрирует его изобилие, – так и теперь все, что связано с жизнью, интересами, чувствованиями индивида, обретает всеобщий и священный символ» [60]. Мы видим, что и «малые формы» повествования о жизни потенциально имеют ресурс превращения в «большую форму» (когда бесчисленные детали личного мироощущения индивида, нанизываясь на «нить» его самосознания и самовыражения, образуют множество лирических исповеданий некоего «Я»). Однако приоритет в создании «большой формы» остается, прежде всего, за эпическим мировоззрением.

«Эпосу нет нужды опираться на что-либо, ибо он, как всё, совпадает с цельностью жизни. Потому он ленив и благодушен: ему не нужно делать усилий, чтобы существовать, – напротив, для этого ему нужно расслабиться и быть как все впитывающая губка: не подавать признаков активности, чтобы бытие, естественно и не замечая чего-то чужого, проходило сквозь его улавливающую сеть. Потому и личность автора должна стусеваться и превратиться в лишь орган, проходящее звено, передаточный пункт, а не источник движения.

В лирическом стихотворении – иное. У него есть начало, хотя нет конца его жизни. Автор здесь – абсолютный источник. <...> Автор отдирает от себя куски своей жизни и пускает их гулять, как живых существ, в пространство. Но для этого он сам должен жить напряженнейшим образом, быть личностью, иметь свою судьбу, биографию. Сама жизнь его должна быть целостным произведением, быть поэмой» [61].

«С поэтом, – продолжает Гачев, – всегда должно что-то происходить. И это совсем не случайно. Лирика – это значит, что индивидуальная жизнь становится „системой отсчета“, началом бытия, шкалой ценностей, точкой опоры, откуда архимедов рычаг сознания начинает направляться на бытие как на предмет воли и познания. Личность должна уплотниться, затвердеть, перестать быть прозрачной (в отличие от рапсода, писателя в эпическом состоянии

мира); она должна стать определенным телом, постоянно встающим в бесконечные отношения с миром, вещами и другими я, – и эти отношения одно за другим и будут перебираться, познаваться, отвердевать в миниатюрах лирических стихотворений» [62]. Так было у истоков разделения родов художественной деятельности, но это же общее соотношение между эпическим и лирическим отношением к миру сохраняется в культуре до сих пор, причем это относится не только к литературе, но и к театру, и к музыке, и к изобразительному искусству, и к экранным искусствам.

Несмотря на различный культурно-исторический генезис, различия между малыми и большими формами сохраняются на всех этапах культурной истории, хотя контраст между ними и выражаются по-разному. Например, не дошедший до нас догомеровский эпос Троянской войны состоял из бесконечного количества варьирующихся текстов, представленных различными исполнителями-аэдами; а «бесконечно малая» словесная форма древности – античные пословицы и поговорки, стихийно складывавшиеся в народной речи, бытовали совершенно автономно от стихии эпического творчества [63] ... И тот и другой формат эллинической словесности представлял разные модусы объективности и коллективности доисторического общественного сознания архаической Греции, которые впоследствии воссоединились в большой форме гомеровских поэм [64]. А вот уже «Энеида» Вергилия, представляя собой большую поэтическую форму, внешне стилизованную под «Илиаду» и «Одиссею», выражала, в духе римского эллинизма и стоицизма, прежде всего, индивидуальное сознание автора и элитарные представления эпохи Августа в не меньшей степени, чем другие сочинения Вергилия, принадлежащие, скорее, к текстам малой формы (эклоги «Буколик» и «Георгик»). Это, скорее всего, означает, что «большая» и «малая» формы на одних этапах культурно-исторического процесса могут противостоять друг другу, а на других – напротив, сближаться между собой и даже достигать своего рода синтеза.

Впрочем, оппозиция эпоса и лирики далеко не все объясняет в дифференциации больших и малых жанровых форм. Ведь и в рамках литературных родов существуют различия больших и малых форм. Можно говорить о эпических жанрах «малой формы» (новеллы, противостоящие романам) и о лирических жанрах большой формы (средневековая героическая поэма; дантовская «Божественная комедия»; поэмы Дж. Мильтона).

Еще сложнее строится самосознание жанра. Ю. Тынянов пишет: «Но и самый жанр – не постоянная, не неподвижная система; интересно, как колеблется понятие жанра в таких случаях, когда перед нами отрывок, фрагмент. Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок поэмы, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как отрывок, т.е. фрагмент может быть осознан как жанр. Это ощущение жанра не зависит от произвола воспринимающего, а от преобладания или вообще наличия того или иного жанра: в XVIII веке отрывок будет *фрагментом*, во время Пушкина – *поэмой*. Интересно, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке» [65].

В этом отношении характерен «Декамерон» Дж. Боккаччо. 100 новелл, одни из которых тематически и сюжетно перекликаются между собой, а другие, наоборот, конфронтируют друг другу, представляют собой «россыпь» «малых форм», как бы случайно собранных в одном месте и в одно время. Но в том-то и дело, что эти новеллы собраны в одно целое совсем не случайно – и в сюжетно-тематическом отношении («пир во время чумы»), и в жанровом отношении (сборник новелл, организованный определенным образом: 10 дней по 10 новелл, поочередно рассказанных друг другу тремя юношами и семью девушками). В результате складывается мозаичное целое, демонстрирующее панораму нравов и поступков, возникающих и трансформирующихся на переломе от средневековья к гипотетическому Новому времени, а также соответствующие каждому случаю поучения и назидания, – то мрачные, то веселые, то рассудительные, то насмешливые.



«Декамерон» (2015). Реж. – Паоло Тавиани, Витторио Тавиани. Оператор – Симона Зампаны

Эта противоречивая и текучая панорама и представляет многосоставное целое, представляющее эпоху итальянского Возрождения с разных и нередко взаимоисключающих сторон. Возникшая в процессе сложения многочисленных «малых форм» «большая форма» (цикл новелл) несет в себе обобщенное содержание, несводимое к смыслу отдельных новелл и приближается по характеру повествования к нравственно-психологическому роману. По примеру Боккаччо стали складываться и другие ренессансные новеллистические циклы («300 новелл» Ф. Саккетти, «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера, «Новеллино» Мазуччо, «Гептамерон» Маргариты Наваррской и др.). Большинство из них остались незаконченными или частично утратившими некоторые свои составные компоненты, что не повлияло на характер и смысл целого.

Возьмем примеры из другой эпохи – Просвещения. В это время на Западе наблюдается всплеск интереса к «большой форме». Прежде всего, это просветительский роман – роман путешествий, роман приключений и роман воспитания. Максимально «большую» романную форму мы имеем в лице трехтомного романа Дэниэля Дефо о Робинзоне Крузо, соединившего в себе черты приключенческого, нравственно-дидактического и религиозно-философского повествования. Признание автора (незадолго до смерти), что роман об «удивительных приключениях моряка из Йорка» на самом деле является автобиографическим и представляет собой иносказание о житейских и интеллектуальных злключениях автора, демонстрирует скрытые возможности «большой формы» – многослойной и многозначной по своему содержанию. Собственно, смысл «большой формы» и заключается в масштабе ее обобщений и охвате общечеловеческих проблем.

Другой известный роман путешествий – «Приключения Лемюэля Гулливера» Дж. Свифта – также многослоен. В нем элементы фантастики сочетаются с политической сатирой, а бытописание – с социальным анализом современной Свифту Англии, а в ее лице – и всего просвещенного человечества. Третье знаменитое романическое путешествие – незаконченное

(точнее – имитирующее незаконченность) «Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна, состоящее не столько из перемещений героя, – позаимствовавшего свое имя у шекспировского персонажа (из «Гамлета») – Йорика, по географическому пространству Европы, – сколько по своим чувственным впечатлениям и душевным переживаниям. Путешествие Стерна стало авторитетным образцом для многочисленных подражаний.

Так, в русской литературе XVIII в. два произведения, претендовавшие на статус «большой формы», – «Письма русского путешественника» Николая Карамзина и «Путешествие из Петербурга в Москву» Александра Радищева – рождались в русле национально преломленных традиций Л. Стерна. В карамзинской версии путешествие русского аристократа в предреволюционную Европу служит патриотическому доказательству природных, ментальных и политических преимуществ России перед странами Западной Европы, что исключает зарождение в России революционных процессов и идей. Радищевская версия «сентиментального путешествия», обращенная в сторону России и национальной истории, преследовала цель – показать поверхностность русского Просвещения, скрывающего под личиной внешнего европеизма – средневековую темноту и вековую отсталость Российской империи. Сравнительный анализ европейской и российской истории вел Радищева к обоснованию усугубляющегося кризиса и неизбежной вспышки революционных протестов в переполненной противоречиями России. Противоположный результат сходных либеральных рефлексий свидетельствовал об амбивалентности российского исторического процесса на рубеже XVIII – XIX вв.

Но был в эпоху Просвещения еще один важный опыт создания «большой формы» – «Философские повести» Вольтера и его историческая поэма «Орлеанская дева». Соединение в одном тексте нескольких различных и даже взаимоисключающих дискурсов – концептуально-философского и иронико-гротескного, героического и бытового, психологического и политического – сделало «Философские повести» и, по-своему, «Орлеанскую деву» символическими инструментами философской и исторической деконструкции любых объектов действительности и культуры, на протяжении длительного времени увлекавших его адептов и последователей, в том числе в России (в первую очередь, – Пушкина).

В начале XIX в. пушкинский «роман в стихах» представлял собой редкий случай *большой стихотворной формы*, сравнительно с которой любая поэма этого и следующего веков казались, если и не совсем «малой» формой, то уже и не «большой» (исключения составляют Некрасовская эпопея «Кому на Руси жить хорошо», а в XX в. – «книга про бойца» Твардовского с продолжением «Теркина на том свете»). «Симфонии» А. Белого также являются феноменом большой поэтической формы, но замысел словесного прозаического произведения, написанного по законам музыкальной композиции, – принципиально иной, нежели у «больших поэм» в стихах и «Евгения Онегина».

Подлинно «малой», притом концептуально малой формой на этом фоне выступают, например, четверостишия Тютчева или (что еще более показательнее) крылатые выражения из грибоедовского «Горя от ума», зажившие самостоятельной жизнью в окололитературном обиходе. Однако, несмотря на известную интерпретацию Белинским «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни», – это была все же, скорее, метафора; никто этой «энциклопедии» в этом качестве никогда не читал и не изучал. Пушкинский роман всегда воспринимался как авторская исповедь – от лица своего поколения, от имени своего поэтического «Я» – и воспринимался как субъективный «магический кристалл», далекий от какой-либо объективности. «Большая форма» стихотворного романа отнюдь не мешала такому, лирическому восприятию текста (в отличие от эпических сочинений Некрасова и Твардовского, понимавшихся современниками объективистски).

В то же время разошедшееся на цитаты и остроумные «mots» «Горе от ума» воспринималось на протяжении последующих двух веков как «глас народа» (именно в атомизированном состоянии), т.е. уникальное воплощение устойчивой «объектности» литературного тек-

ста (раздробленного на минимальные микротексты). Вырванные из контекста произведения Грибоедова и из культурно-исторического контекста эпохи, эти микротексты зажили самостоятельной жизнью как анонимные тексты, применимые в любых условиях и к различным конкретным случаям.

Называю (почти наугад) различные грибоедовские афоризмы, ставшие отдельными жанрами малой формы: «Служить бы рад, прислуживаться тошно» (Чацкий); «Как посравнить да посмотреть / Век нынешний и век минувший: / Свежо предание, а верится с трудом» (Чацкий; иногда это высказывание трактуется как два разных афоризма); «Ну как не порадеть родному человечку!..» (Фамусов); «А судьи кто?» (Чацкий); «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь» (Молчалин); «Фельдфебеля в Волтеры дам» (Скалозуб); «Шуми, братец, шумим...» (Репетилов); «Шумите вы? И только?» (Чацкий); «... угождать всем людям без изъятья» ... / «Собаке дворника, чтоб ласкова была» (Молчалин); «Ах! Боже мой! Что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!» Каждый из этих микротекстов, подобный пословицам и поговоркам, может быть востребован в речевой практике в самых неожиданных ситуациях и всегда оказаться к месту. Встающий за каждым таким микротекстом воображаемый «большой текст», как бы воплощенный в свернутом виде как емкий афоризм, мог оказаться по смыслу очень далеким от грибоедовского авантекста.



Спектакль «Горе от ума» (2015), ТЮЗ (Нижний Новгород). Реж. – Виктор Шрайман. Художник – Наталья Симакова. Балетмейстер – Асия Горбачева

Отдельный жанр «малой формы» представляют собой моралистические заключения басен Крылова. С ними происходит примерно такой же процесс, как и рождение грибоедовских афоризмов, автономизирующихся из текста его комедии: вычленения из жанра малой формы (басни) микрожанра «моралите», начинающего жить самостоятельной жизнью – вне контекста басен Крылова и нравственной атмосферы конца XVIII в. и начала XIX в. Однако стоит оговорить причудливость этого процесса: иногда от крыловской нравоучительной сентенции остается лишь одна строка; иногда афоризмом становится строчки (или строчка) самой басни... Причины происходящей в каждом таком случае редукции или инверсии необъяснимы.

Приведу примеры самых кратких производных от крыловской басенной эпопеи (ведь 9 книг басен – это, несомненно, целостный цикл, – фактически единый текст, тематически раздробленный и проблемно заостренный). «Сыр выпал – с ним была плутовка такова»; «А Ларчик просто открывался»; «У сильного всегда бессильный виноват»; «Избави, Бог и нас от этих судей»; «Ай, Моська! Знать она сильна...»; «Да только воз и ныне там»; «Услужливый дурак опаснее врага»; «Пусть сохнет, – говорит Свинья»; «Не плюй в колодезь...»; «Кукушка хвалит Петуха». Если все басни Крылова, взятые в целом, – это противоречивый и жестокий образ Русского мира, то вырванные из его контекста афоризмы – это нравственно-философ-

ские сентенции общечеловеческого Разума, служащие «ключом» к решению различных проблемных ситуаций.

Да и поэтические афоризмы Тютчева (вроде: «Блажен кто посетил...», «Мысль изреченная есть ложь» или «Природа – сфинкс...», или «В Россию можно только верить») если и не воспринимались читателями буквально, то всегда претендовали на откровение объективной истины, изрекаемой поэтом-философом. Впрочем, большинство столь же афористических стихотворений русских поэтов XIX в., например, Фета («Шепот, робкое дыханье...» и т.п.), никогда не трактовались иначе, нежели субъективные движения души или индивидуальный взгляд на мир (как и положено воспринимать лирику).

На европейском Западе в XIX в. появляются в качестве «большой» литературной формы целые циклы романов – «Человеческая комедия» О. де Бальзака (состоявшая из более чем 90 произведений различного объема и разных жанров, но преимущественно романов) и 20-титомный цикл «Ругон—Маккары» Эмиля Золя, – цикл, который сам автор называл «роман-река». В этом случае целое творчество одного или другого мастера тяготело к воплощению уникальной, «сверхбольшой» формы. Как правило, циклы романов остались в обоих случаях незавершенными, а многие задуманные его части остались незаконченными или даже ненаписанными. Однако подобные «пробелы» в структуре целого нисколько не умаляли самого этого целого и не мешали его восприятию в целом. Это означает, что «большая форма» в принципе больше суммы своих частей, и это определяется вовсе не размером словесного текста, а *грандиозностью художественного замысла*.

В русской литературе вершиной в создании большой литературной формы стал многотомный роман Л. Толстого «Война и мир», с которым никто из писателей не мог, да и не хотел состязаться в масштабе обобщений и объеме текста. Сам Толстой в своем творчестве постоянно варьировал приемы создания «большой формы»: здесь и трилогия «Детство. Отрочество. Юность», формирующая «большую форму» вокруг личности становящегося героя; здесь и «Анна Каренина», сделавшая предметом «большой формы» запутанный клубок семейных и гендерных проблем. Наконец, в «Воскресении» Толстой попытался соединить перипетии совести и права, духовного возрождения и религиозных исканий, национального обновления и общечеловеческого самосовершенствования.

В то же время необходимо отметить, что Л. Толстой во всем своем творчестве стремился «подтянуть» произведения «малой формы» к параметрам «большой». Например, заметны усилия писателя по трансформации формы в сторону ее смысловой и идейной гиперболизации в «Севастопольских рассказах», «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонате», «Хаджи-Мурате». Речь идет в этом случае не о расширении объема авторских текстов, не об умножении системы образов и сюжетных ситуаций, а о насыщении их «предельными», «последними» вопросами человеческого бытия, имеющими общечеловеческий нравственно-философский, религиозно-психологический и абстрактно-гуманистический смысл, вольно или невольно укрупняющий звучание и значение литературного творчества Толстого и его философии в историческом контексте отечественной и мировой культуры.

Другой путь превращения произведений «малой формы» в феномены «большой формы», предпринятый Л. Н. Толстым, – это написание «Народных рассказов». Простые по стилю (даже тяготеющие к примитивизму), эти рассказы носили характер нравоописательный и дидактический. С одной стороны, они были так просты, как будто были рождены в самой народной среде, вышли из фольклора или были сочинены выходцами из крестьянской среды (что отчасти так и было на самом деле); с другой стороны, эти рассказы нередко были адаптацией библейских сюжетов и содержали в себе сильный потенциал нравственно-религиозных обобщений в духе толстовской интерпретации христианства. Собранные воедино в соответствующем сборнике и идейно-тематически «сопрягаясь» между собой, эти рассказы складыва-

лись в панораму русской народной жизни, как бы спроецированную на христианские образцы поведения и святости.

В то же время представленные как единый авторский текст, эта цепочка автономных текстов представляла в целом как проповедь, объединенная боговдохновенной авторской позицией, его нравственно-религиозным и дидактическим пафосом, а в качестве иллюстративного подтверждения сопровождалась конкретными житейскими примерами – вроде евангельских притч. В каком-то смысле возрождалась модель новеллистического сборника, наподобие «Декамерона». Такова же идея толстовского «Круга чтения» – рекомендательного сборника избранных чужих текстов. Но общая семантика «большой формы» изменилась.

Нечто похожее получалось и в позднем творчестве Н. Лескова. Отдельные рассказы либо собирались в циклы («Праведники» или рассказы для детей), либо «стягивались» в единое повествование большой формы («Соборяне», «Захудалый род»), тем самым границы между хроникой и собранием сказов последовательно размывались. «Большая форма» представляла как сумма «малых» форм, которые – своим соединением в логическую «цепочку» (своего рода «серию») порождали новое, обобщающее содержание, концептуально завершающее подчас случайный «набор» частных текстов.

Кстати, первые опыты подобной циклизации в истории русской литературы можно было наблюдать уже в первой половине XIX в. У Пушкина – «Повести Белкина», «Маленькие трагедии»; у Гоголя – «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Петербургские повести»; у Тургенева – «Записки охотника». В каждом таком цикле логика соединения элементов в целостную структуру была скрыта (или даже отсутствовала, т.е. была имплицитно переадресована гипотетическому читателю), а концептуальная основа *надтекстового единства* не отображалась даже в названии цикла, имитируя случайность выборки сюжетов и персонажей. В дальнейшем модель литературного цикла вольно или невольно распространялась и на произведения «большой формы», которые тем самым становились произведениями «еще большей» формы.

Так, 6 романов Тургенева представлялись его современникам «большим циклом», в котором получали социально-историческое и психологическое развитие темы, герои, ситуации, сюжеты и идеи, уже однажды найденные автором: «Рудин» – «Дворянское гнездо» – «Накануне» – «Отцы и дети» – «Дым» и «Новь». Почти так же со временем воспринималась романная трилогия Гончарова: «Обыкновенная история» – «Обломов» – «Обрыв» [66]. Подобная схема невольно распространялась и на главные произведения «большой формы» Л. Толстого, которые выстраивались в сознании читающей публики либо как романная трилогия, либо как тетралогия (включая «Детство. Отрочество. Юность»). Все это означало, что деление литературных произведений на относящиеся к «большой» или к «малой» форме – весьма условно и относительно; более того, легко представить механизм превращения явлений «малой формы» в явления «большой формы». [67]

По сравнению с Л. Толстым никто из русских писателей-прозаиков XIX в. по-настоящему не работал с «большой формой» (в толстовском смысле). Ни Тургенев, ни Гончаров, ни Достоевский, ни Лесков в русской литературе не смогли преодолеть магии толстовского «большого стиля», хотя подспудно боролись с его влиянием на свое творчество и в целом на литературу. Ни один не испытал искушения «гигантоманией», хотя и «Братья Карамазовы», и «Обрыв», и «Новь», и лесковские романы, несомненно, принадлежат к явлениям «большой формы», хотя и довольно далекой от толстовских параметров «эпического размера». Однако какие-то общие принципы большой формы наблюдались и в них: временная протяженность сюжета, обилие персонажей, прямо не связанных между собой, эпохальность и эпичность поднимаемых проблем, социальная и психологическая емкость повествования, стремление к концептуальным обобщениям философского, социально-политического и нравственно-религиозного порядка.

Демонстративное отталкивание от подобных критериев «большой формы» привело А. Чехова к преобладанию в его творчестве исключительно «малых форм», отличающихся высокой плотностью текста, практически неисчерпаемого по смыслу. Чеховская традиция работы с «малыми формами» оказала большое влияние на русскую и мировую литературу в XX и даже на рубеже XX и XXI вв. Однако по сути это означало такое же размывание границ между «большой» и «малой» формой, различия между которыми становились все более и более условными, а их чередование – все более «случайным» [68]. Только процесс «размывания границ» у Чехова начинался со стороны «малой формы», изнутри себя инициировавшей формальный «рост» текста.

Чеховский рассказ по глубине содержания, по социальной и психологической проблемности, по емкости деталей, приобретающих многозначный символический смысл, оказался сопоставимым с традиционным «большим» романом, но при этом был лишен тематической «избыточности» толстовского повествования и стилистического многословия. Потенциально «большая форма» в рассказах Чехова была как бы «зашифрована» в самой их «малости», которая нуждалась в читательском «развертывании» «малой формы» в своем воображении. Этому способствовали и воссоздание в «малых формах» целостности «потока жизни», и моделирование «поля напряжения», определяемого оппозициями «отобранное – неотобранное, «случайное – существенное» [69].

Зато в своей драматургии Чехов реализовал другой принцип диалектики «малой» и «большой» форм. Множество «микроэлементов» чеховской драматургии (отдельные мизансцены, монологи и диалоги персонажей, отдельные многозначительные реплики, перипетии межличностных отношений, основной сюжетный «вектор» и т.п.) незаметно для зрителя и читателя обобщаются и концептуализируются – вплоть до символического названия пьесы («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»), а все 5 (или 4) главные пьесы Чехова соединяются в *общую картину жизни российской интеллигенции*, представленную в нескольких проблемно-тематических «срезах» или в различных дискурсах. Но этот принцип интертекстуальности (а фактически – гипертекстуальности) может быть вполне распространен и на представленную в различных объемах и в тематически различной комбинаторике совокупности рассказов Чехова, репрезентирующей в разных аспектах и приложениях российскую и общечеловеческую жизнь на рубеже XIX – XX вв. и, таким образом, являющейся единым, хотя и сложно организованным текстом «большой формы».

Пространство смысловой неопределенности

В XX в. контрасты «большой» и «малой» литературной форм продолжают сохраняться, но приобретают новые структурные и смысловые особенности, так или иначе связанные с модернистскими, авангардистскими и постмодернистскими практиками. Все эти культурные практики, так или иначе, тяготеют к формированию пространства смысловой неопределенности, которое особенно последовательно размывает границы между большой и малой формами в искусстве (и культуре) и вносит много нового в представления о современной художественной (или околохудожественной) форме.

Пространство *смысловой неопределенности (энтропии)* возникает, как правило, в результате действия тех или иных деструктивных процессов, и это напряженное, кризисное состояние культуры не может сохраняться долго. Обращение к феномену смысловой неопределенности в художественных или околохудожественных произведениях обычно связано с какими-то переломными моментами в развитии сюжета, возникает при передаче тревожного ожидания накануне наступления новой исторической эпохи или нового этапа в жизни героев и нередко используется в произведениях большой формы в качестве интригующей паузы перед внезапным и драматичным развитием событий.

Впрочем, *смысловая неопределенность* – феномен, постоянно встречающийся в культуре, человеческой жизни и истории. При всей кажущейся «пустоте» этого понятия, на первый взгляд, обладающего «нулевым» (или «никаким») содержанием, – это показатель *скрытого напряжения* событийности и познаваемости, взятых в совокупности или в отдельности. Можно сказать и по-иному: «смысловая неопределенность» – это своеобразный *хромотоп* «ожидания» – с одной стороны, пространства-времени грядущих событий, непредсказуемых, а потому тревожных для его субъектов, а, с другой, – переживания самой «неизвестности», к встрече с которой в пространстве-времени невозможно подготовиться – в силу отсутствия какой-либо достоверной информации о возможных или неизбежных переменах в окружающей или воображаемой реальности.

Смысловая неопределенность в художественной культуре (в том числе в литературных и экранных текстах) служит выражению растерянности или многомерного поиска определенного смысла или порядка, т.е. равносильна переживанию хаоса – при невозможности его преодолеть. Замечательные примеры поэтических текстов, воссоздающих ситуацию смысловой неопределенности, – у Пушкина, Тютчева, Блока, Мандельштама, Хармса, Бодлера, Аполлинера, Кафки, Беккета, Бродского, Пригова, Рубинштейна... В текстах малой формы смысловая неопределенность передает коллизии внутреннего мира личности, ее переживание противоречивости или абсурдности бытия, ее сомнения относительно способности справиться самой со сложностью мира.

Но особенно содержательна смысловая неопределенность в прозаических произведениях большой романической формы, где соответствующие смысловые лакуны обычно предваряют непредсказуемое развитие событий: решающий сюжетный поворот или кардинальное изменение жизненных обстоятельств и следственно – совершение героями резких, неожиданных поступков. Все это – радикальные средства усиления динамики повествования и фабульного развития художественного целого. Соответствующее значение имеют эпизоды смысловой неопределенности и в произведениях экранного искусства большой формы – многосерийных фильмах и сериалах, подобные эпизоды обычно располагаются «на стыках» серий, знаменуя смену культурных кодов.

Смысловая неопределенность в истории (и в исторических романах, фильмах, пьесах) – это ситуация, предшествующая любым историческим поворотам, порождаемая стечением взаимноисключающих тенденций развития и нарастанием социокультурной дезорганизации, воз-

никающими на сломе социальных и культурно-исторических парадигм. Подобные исторические повороты чреваты возникновением бунтов и смуты, революций и гражданских войн или инициацией трудных и рискованных реформ, или становлением затяжного застоя (в экономике и политике, государственном строе, социальных отношениях и ценностных ориентациях). Для художественного и подобного ему творчества в этой области – здесь огромное поле нерешенных проблем.

Смысловая неопределенность в религии и религиозном сознании (а также в связи с отображением соответствующей проблематики в искусстве) – это в одних случаях – встреча с непознаваемым, сверхъестественным, трансцендентным (откровением, чудом, пророчеством, «вестничеством» и т.п.); в других – кризис веры, проявляющийся в росте скептицизма и критики церковной догматики, ценностно-смыслового плюрализма в отношении ритуалов и обрядов, богослужбных текстов, распространении ересей и альтернативных учений, секуляризации культуры, в религиозном расколе и межконфессиональных войнах.

Смысловая неопределенность в повседневной жизни человека (и ее изображении в искусстве) обычно связана с кризисом, вызванным противоречивыми обстоятельствами, неразрешимыми конфликтами, истощенностью душевных сил, и приводит к фрустрации, нарастанию страха, чувству одиночества, бегству от реальности и др. подобным эксцессам. Однако для сильной, активной и творческой личности ситуация пространственно-временной неопределенности оказывается полем расширенных возможностей самореализации, служит «толчком» («детонатором») для рождения новых инициатив и проектов, открытий и решений, ведущих к возникновению *толерантности к неопределенности* и ее преодолению в личном или общем плане.

К какой бы версии смысловой неопределенности мы ни обращались, – в целом это пограничное состояние культуры, чреватое дальнейшим непредсказуемым развитием. В смысловой неопределенности, несущей в себе драматизм нереализованной противоречивой напряженности, заключен в свернутом, сжатом виде «сгусток» социокультурной энергии, который имеет шанс в следующий за данным момент развернуться практически в любом направлении и превратиться в какую-нибудь ценностно-смысловую «определенность» – одну из множества возможных и всегда неожиданную. Различные сценарии подобного развития содержатся в «дремлющем» виде в пространстве неопределенности, образуя его невидимую структуру. В смысловой неопределенности имплицитно заключен механизм потенциального культурного взрыва – со всеми вытекающими из него культурно-историческими последствиями. Поэтому так важно изучать феномен смысловой неопределенности в историческом контексте культуры.

Любая человеческая деятельность связана с ограничением неопределенности; ее цель – «превращение неопределенности в частичную определенность», «преобразование энтропии во что-то более упорядоченное, структурирование» [70]. Собственно, в этом состоит смысл исторических поворотов, направленных на *преодоление* социокультурно-исторической энтропии, на *выход* из ситуации смысловой неопределенности.

Современный французский философ Ален Бадью ввел в научный обиход понятие «*готовность к событию*» как особенность стратегии человека или общества, готовых к ситуации неопределенности. «„Быть готовым к событию“ – значит быть в субъективном расположении, позволяющем признать новую возможность. <...> Быть готовым к событию – значит быть в таком состоянии духа, в котором порядок мира, господствующие силы не обладают абсолютным контролем над возможностями» [71]. Человек в ситуации смысловой неопределенности фактически находится в процессе интерсобытийности, т.е. в отношении «меж-бытия».

Признание этого означает, что «неопределенность, помимо неприятных эмоций, содержит в себе важный, позитивный потенциал для человека, который может, выработав в себе адекватную позицию по отношению к неопределенности, ощутить присущие ей позитивные возможности» [72]. Сказанное относится и к сообществу, и к большому обществу: ситуация

смысловой неопределенности мобилизует ее субъекта, его готовность к ней, затем – его готовность к будущему событию, к предстоящему историческому повороту – возможному, неизбежному, необходимому... И наконец, – к непосредственному участию в историческом или культурном повороте, т.е. к переходу от одного событийного ряда – к другому.

Неисчерпаемое множество культурных смыслов, готовящих исторические и культурные повороты, составляют их многослойный и многозначный *культурогенез*. В этом противоречивом культурогенезе есть пласты с определенной и неопределенной семантикой, в них действуют различные культурогенные механизмы, моделирующие конструктивную и деструктивную напряженность, дезориентирующие или мобилизующие субъектов того или иного культурно-исторического процесса. Культурогенез истории может носить индивидуальный, локальный, гибридный и глобальный характер, что может иметь для исторических и психологических поворотов (различных уровней обобщения) разные следствия и смысл – социальный и политический, культурный и религиозный, нравственный и эстетический, интеллектуальный и художественный.

Культурные и художественные практики XX в. ввели в свой оборот различные версии смысловой неопределенности и включили ее в арсенал своей поэтики и эстетики во всех видах искусства – как в «малой», так и в «большой» форме. Для того, чтобы понять место смысловой неопределенности в поэтике большой формы, стоит предпринять обзор некоторых характерных тенденций в искусстве XX в.

Во-первых, появляются такие образцы «большой» литературной формы, которые не имели аналогов в предшествующей истории литературы. Это «Улисс» Джеймса Джойса и семитомный цикл «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста [73]. В каждом из этих, по-своему, бесконечных романов используется особая версия смысловой неопределенности – «потока сознания», – мотивируемая *извне* (у Джойса) и мотивируемая *изнутри* (у Пруста). В каждом случае цель порождения «большой формы» – не исчерпывающее *прочтение* произведения каждым читателем, столкнувшимся с ним, а, скорее, – *погружение в пространство смыслов*, принципиально необозримое и неисчерпаемое, а потому – неопределенное. Каждый сюжетный эпизод, каждое переживание главного персонажа (в любом месте этих романов) есть не более чем произвольный пример той «малой формы», из которой потенциально развертывается «большая» (весь роман или один из романов цикла – у Пруста).

При этом у каждой «малой формы» есть в том или ином типе творчества (Джойса и Пруста) – свой *ресурс развития*, достаточный для превращения в «большую форму». Для Джойса – это вещный мир западной цивилизации, бесконечно множащийся и расширяющийся, и стоящий за ним глобальный мир международных отношений (политических, коммерческих и любых иных), вызывающий к жизни бессчетное количество образных ассоциаций, дифференцированных для разных персонажей. Для Пруста – это безбрежный мир углубляющейся человеческой памяти, также рождающей множество непредсказуемых ассоциаций – визуальных и аудиальных, осязательных и обонятельных. И Джойс, и Пруст – каждый по-своему – демонстрирует своей аудитории, что нет такой «малой формы», которая не могла бы стать «большой». Всё зависит лишь от средств генерализации форм.

Однако не менее важен и историко-культурный контекст романов Джойса и Пруста. В первом случае – это интертекстуальная апелляция Джойса к гомеровской «Одиссее», и «Улисс» в этом контексте предстает как изощренная аппликация на эпический сюжет Гомера, а вместе с тем и на семантику древнегреческой мифологии, в конечном счете – на идейно-образное наследие всей античной культуры. Это придает «большой форме» «Улисса» масштабное историческое измерение, сопоставимое с вечностью.

Во втором случае – *временная неопределенность* прустовского повествования, обозначенная автором в самом названии цикла – «В поисках утраченного времени», компенсируется бесчисленными самодовлеющими деталями – приметами и символами определенного времени

и определенной культуры, определенного образа жизни, незаметно, но упорно возвращающими читателя через эти ветвящиеся и дробящиеся ассоциации к восстановлению целостного образа этого времени – во всей его возможной (и невозможной) полноте. «Утраченное время» у Пруста обретает способность обретаться заново, возрождаться, двигаться в обратном направлении. «Утраченное время» у М. Пруста оборачивается фактическим бессмертием художника.

С. Эйзенштейн недаром, начиная с 1920-х гг., интересовался опытом «внутренних монологов» (на примере Дж. Джойса), понимая его как «литературный прием упразднения различия между субъектом и объектом в изложении переживаний героя в откristаллизовавшейся форме», как «скольжение из объективного в субъективное и обратно» [74]. Эйзенштейну удается «схватить» самую суть феномена смысловой неопределенности: размывание границ между субъектом и объектом, смысловое «скольжение» между тем и другим (эту характеристику вполне можно отнести и к Прусту). Отмечая, что литература и «киноучасток культуры» «движутся по сродственным путям», С. Эйзенштейн не только подчеркивал «значение Джойса для кино» и его «замечательного „Улисса“», но и значение своего (и чужого) киноопыта для литературы. Он свидетельствовал, что в Париже Джойс, встретившись с ним как кинорежиссером, интересовался его «планами в отношении „внутреннего киномонолога“ гораздо более необъятных возможностей, чем литературный» [75].

Еще один парадоксальный пример диалектики «малой» и «большой» форм в западной культуре XX в. – Франц Кафка. Разумеется, речь идет прежде всего о трилогии его романов – «Процесс», «Замок» и «Америка», – каждый из которых по-разному не завершен и «открыт» в жизнь, в текучую реальность, окружающую читателей нескольких поколений и самого автора. Именно эта принципиальная незавершенность и открытость романов Кафки не только демонстрирует их причастность к смысловой неопределенности, но и делает эти произведения больше их самих и санкционирует их причастность к «большой форме». В то же время не будем забывать, что все они фрагментарны, а последовательность глав в «Процессе» условна и принадлежит публикаторам, а не автору. «Большая форма» у Кафки дробится на множество «малых форм», имеющих самостоятельное значение. Вообще Кафка – мастер именно «малых форм» – рассказов, новелл, притч, филигранность которых доведена до болезненного совершенства. Собрание этих «малых форм» Кафки уже само по себе представляет единый сложно организованный, причудливый текст, в принципе мало чем отличающийся от текстов его романов, т.е. является своего рода еще одной разновидностью кафкианской «большой формы», обладающей своеобразной неопределенностью – демонстративной бесструктурностью и размытостью (ризомоподобностью), как, впрочем, и каждый из больших романов Кафки и их суммарный гипертекст как своего рода трилогии романов.

Понятие *ризомы*, введенное в научный и философский оборот Ж. Делёзом и Ф. Гваттари, неслучайно оказалось в центре теоретико-культурологической мысли конца XX – начала XXI вв. – особенно когда речь заходит о представлениях о множественности и единстве, дробности и цельности, т.е. сложной организованности современных явлений культуры. Именно благодаря изобретению понятия «ризомы» (за которым, как известно, стоит образ разрастающегося во все стороны «корневища», или «грибницы») и изучению ризомоморфных явлений в обществе и культуре оказалось возможным соединить в одной концепции взаимоисключающие характеристики сложноорганизованного объекта. «Именно в этом смысле самым решительным образом раздробленное произведение может быть также представлено как цельное Произведение или Великий Опус [Grand Opus]» [76], – писали Ж. Делез и Ф. Гваттари.

Опыт «больших» художественных форм XX в., рожденных модернизмом и постмодернизмом (и особенно – на грани того и другого), показал, что у «большой формы» есть важный и во многих случаях не учитываемый *резерв смыслового расширения* – интертекстуальный и гипертекстуальный контекст. Феномен «смерти автора», открытый и объясненный Р. Бартом [77], применительно к проблематике «большой формы» означает, что границы современного

произведения искусства (а ретроспективно – любого в принципе произведения) не совпадают с границами его текста, а теряются в безбрежном море ассоциативных и интерпретативных смыслов, которые, как шлейф, «тянутся» за ним.

Если прибегнуть, в соответствии с предшествующими экскурсами этого раздела нашей работы, к литературным примерам, то, помимо уже упомянутых Джойса, Пруста и Кафки, нужно упомянуть поздних модернистов и ранних постмодернистов Т. Манна и Г. Гессе, Л.-Ф. Селина, С. Беккета, экзистенциалистов А. Камю и Ж.-П. Сартра, классиков американского модернизма Э. Хемингуэя и У. Фолкнера, представителей американского постмодернизма К. Воннегута и Дж. Апдайка и даже более традиционных писателей эпохи модернизма – А. Жида, Р. Роллана, Г. Манна, Г. Белля, Э. М. Ремарка и др., почти каждое значительное произведение которых оказывается вписано в сложный интертекст и гипертекст предшествующих и современных им произведений. Именно в той мере, в какой это произведение погружено в культурно-исторический контекст и окружено ценностно-ассоциативным ореолом, оно вырастает в глазах своей аудитории – на разных этапах своей истории – по-разному.

При этом вполне очевидно, что в случае, например, с «Доктором Фаустусом» Т. Манна или «Степным волком» и «Игрой в бисер» Г. Гессе, «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова или «Доктором Живаго» Б. Пастернака мы сталкиваемся с культурным контекстом, во много раз превышающим по содержанию и объему, по своей «ризоморфности» сам текст того или иного романа. Но поскольку во всех этих примерах текст органически сращен с контекстом и связан с ним каждый раз многообразными, взаимно переплетающимися отношениями, которые трудно отменить или игнорировать – даже на минимальном культурном уровне потенциальных реципиентов, – мы имеем дело с произведениями «большой формы», хотя большая часть конструкций этой формы находится за пределами самого литературного текста.

Так, в гипертекст «Доктора Фауста» Т. Манна входят и различные версии средневековой легенды о докторе Фаусте, и «Фауст» Гете, и библейские тексты, и Шекспир, и Лоренс Стерн, и философия Ницше, Шопенгауэра и Майстера Экхарта, и произведения Гёльдерлина, Новалиса, и музыка Бетховена, Вагнера, Брамса, Монтеверди, А. Шёнберга... Аналогичным образом можно представить (в гипертекстуальном виде) большую форму в романах Г. Гессе, М. Булгакова («Мастер и Маргарита»), Б. Пастернака («Доктор Живаго»), Вен. Ерофеева («Москва – Петушки»), Дж. Фаулза, М. Павича («Хазарский словарь»), У. Эко («Имя розы») и др. писателей XX в.

Стоит обратить внимание на то, что во многих случаях гипертекст литературных произведений XX в. интермедиален: наряду с собственно литературными текстами в него входят тексты публицистические и философские, тексты изобразительного и музыкального, театрального и даже циркового искусства. Так, мы – поначалу с удивлением, а затем с пониманием – обнаруживаем в «Степном волке» Г. Гессе множество «неучтенных» персонажей романа: Моцарт, Глюк, Платон, Гёте, Ницше, Шуберт, Бетховен, Вагнер и Брамс, Гендель, Новалис, Фридеман Бах, М. Рeger, Будда, Христос, Митра и Кришна... Одни из них только упоминаются героем – Гарри Галлером – в его записках или мерцают в его фантазийном сознании; другие материализуются и беседуют с ним, участвуя в философских спорах и культурных дискуссиях.

Обилие интертекстуальных ассоциаций и проекций делает такой многомерный гипертекст – трансмедиальным, а соотношение «больших» и «малых» форм становится все более и более условным. Ткань художественного целого – то дробится до бесконечности, атомизируясь до мельчайших клеточек целого, то, напротив, собирается и укрупняется, разворачиваясь в грандиозное целое вселенских масштабов – отчасти за свет фигур, появляющихся из контекста мировой культуры и наполняющих собой романное пространство Г. Гессе.

В советской истории культуры есть (помимо всего прочего) два знаковых произведения «большой формы», с самого начала окруженные «облаком» противоречивых суждений, интерпретаций и оценок и, по-своему, проблемных для понимания и интерпретации (в том числе

другими искусствами, прежде всего экранными). Одно из них – эпопея М. Шолохова «Тихий Дон». Другой – незаконченный (и в принципе незавершимый) роман-повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина».

Проблемность первого из них состоит в двусмысленности авторства эпопеи, явно состоящей из разнородных фрагментов, написанных разными людьми, – предположительно представителем Белого движения и Советской власти. Проблемное поле «Тихого Дона» – Гражданская война в России и на Дону – позволяло совместить эти взаимоисключающие точки зрения в одном повествовательном формате, но не решало проблему авторства, поскольку один автор в условиях жестокого противоборства не мог полноценно представлять обе точки зрения одновременно. Отсюда – ожесточенная борьба политиков и критики вокруг «Тихого Дона» [78], что позволяет нам для простоты отказаться от рассмотрения этого произведения с точки зрения его принадлежности «большой форме» (что не подлежит сомнению).



«Тихий Дон», 2015. Реж. – Сергей Урсуляк. Оператор – Михаил Суслов

«Жизнь Клима Самгина» посвящена исследованию русской революции через призму одного человека, амбивалентного по своей сути. До сих пор неясно, кто такой Клим Самгин? – это сатирический персонаж, разоблачаемый автором, безусловно отрицательный герой (каким его изображали в своих иллюстрациях к первому изданию романа Кукрыниксы), – или это почти автобиографический герой, не только идейно близкий автору, но и представляющий собой своего рода его alter ego? Как в том и другом случае понимать картины жизни предреволюционной России и восприятие героем самой революции, то притягивающей, то отталкивающей его от себя (т.е. тоже амбивалентной)? Восприятие противоречивого целого, пропущенного через колеблющийся внутренний мир героя, остается внутренне противоречивым, неопределенным, текучим. Предметом описания и осмысления в романе Горького является «жизнь» героя, т.е., в общем, поток событий, во многом случайных (при том, что Клим Самгин, хоть и по касательной, вписан в самые разные ситуации и в различные комбинации с другими персонажами романа). По сути, он – «везде» и «нигде».

Будучи свидетелем множества событий и судьбоносных процессов, Самгин выработал для себя «способ выживания» в сложных и травматических ситуациях. Этот жизненный прин-

цип выкристаллизовался в афоризм, к которому герой прибегает в каждом трудном случае жизни: «А был ли мальчик?» Имеется в виду трагический эпизод из гимназического детства Клима, когда во время катания на коньках на городском пруду его школьный товарищ проваливается в полынью, и все попытки Клима помочь ему заканчиваются неудачей. Клим теряет сознание и заболевает, а тем временем мальчик тонет в проруби (но об этом Клим узнает лишь после того, как пришел в сознание). Чувствуя свою вину за гибель товарища, Самгин все время пытается заглушить муки совести сомнением в самом факте случившегося. Наивное самооправдание ребенка становится в дальнейшем жизненным принципом героя, подвергающего сомнению всю окружающую действительность, все происходящие события, их нравственный и политический смысл.

«Малая форма» (скептический афоризм героя) становится критерием оценки всего, заключенного в «большой форме» (в том числе революции, монархии, социализма, смысла жизни, дружбы, любви, убеждений, морали, искусства, философии и т.д.). Нравственный и политический релятивизм пронизывает все горьковское повествование в «Жизни Клима Самгина», а начинается этот разрушительный принцип с невинного вопроса: «А был ли мальчик?». Торжество смысловой неопределенности в бесконечном романе Горького, вызывавшее недоумение и раздражение у современников писателя (начиная со Сталина [79]), сегодня воспринимается как писательская пронизательность по отношению к своей современности, как глубина анализа, доступная только в малоформатном приложении и лишь затем экстраполируемая на большеформатное целое.

Исключительно наглядно демонстрирует превращение «малых форм» в «большие» русский постмодернист Андрей Битов. Когда он был начинающим ленинградским прозаиком, многие критики упрекали его (как и других молодых писателей 60-х) в неспособности к «большой» эпической форме и пристрастии к камерному жанру рассказа. А. Г. Битов своим дальнейшим творчеством показал, что легко и непринужденно справляется с «большой формой», не изменяя мастерству, заявленному в «малых» формах.

В конечном счете, А. Битов написал свой первый «большой» роман «Пушкинский дом», который долго «гулял» в Самиздате и был в полном виде опубликован лишь за рубежом; параллельно Битову удалось в разных журналах опубликовать роман частично, в виде повестей, выхватывавших из романа отдельные сюжетные линии. Когда же роман в годы «перестройки» был все же в Советском Союзе опубликован, все, кто его до этого не читал, увидели, что он принципиально фрагментарен, и эта фрагментарность концептуальна. Части романа были спроецированы на русскую классику XIX в. и соответственно названы: Пролог «Что делать?»; I раздел – «Отцы и дети. Ленинградский роман»; II – «Герой нашего времени. Версия и вариант первой части»; III – «Бедный всадник. Поэма о мелком хулиганстве». Интертекстуальные связи с Чернышевским, Тургеневым, Лермонтовым, Пушкиным и Достоевским (это только лежащие на поверхности) направляли читателя постмодернистского текста на обретение и других средств и форм деконструкции русской классической литературы, ставшей фундаментом раннего русского постмодернизма.

К началу 90-х относится «роман-пунктир» А. Битова «Улетающий Монахов». Роман был сконструирован предельно просто: автор взял несколько своих рассказов, не связанных ни сюжетно, ни персонажами, и соединил их «пунктирно», как бусы. Первый рассказ «Дверь» был опубликован в 1962 г. в альманахе «Молодой Ленинград»; второй – «Сад» появился в сборнике Битова «Дачная местность» (М., 1967); третий рассказ «Образ» сначала издавался в переводе (впервые в 1969 г. на словацком языке; затем в 1971 г. на эстонском; в 1972 г. на армянском) и только в 1973 г. – на русском (журнал «Звезда», №12). В 1976 г. три рассказа – «Дверь», «Сад» и «Образ» были впервые опубликованы как целостное произведение под общим заглавием «Роль. Роман-пунктир» (Битов А. Дни человека. М., 1976).

Однако в том же году замысел «романа-пунктира» изменился. Был опубликован (в журнале «Звезда», 1976, №8) четвертый рассказ, под названием «Улетающий Монахов», давший имя уже не герою (фамилию Монахов Алексей из «Сада» получил в рассказе «Образ»), а заново всему роману. Пятый рассказ – «Вкус» был напечатан в 1983 г. («Литературная Грузия», №1); шестой рассказ – «Лестница» – в «Литературной газете» от 1.08.1990). Первое полное русское отдельное издание романа «Улетающий Монахов» вышло в издательстве «Молодая гвардия» в 1990 г. В 1992 г. он был удостоен Государственной премии РФ.

Однако работа над романом на этом не закончилась: в 2005 г. в журнале «Madam Figaro» был опубликован новый шестой рассказ – «Взгляд» (с подзаголовком «Шестой рассказ»), заменивший поэтически-религиозную «Лестницу». Но в 2014 г. этот рассказ тоже исчез из состава романа, а пятый рассказ «Вкус» был радикально переписан. В 2007 г. роман-пунктир вошел в состав другого произведения – «Полет с героем», – вместе с «питерской сюитой» «Дворец без царя» (СПб.: Азбука-классика, 2007). В этой двухчастной версии «большой формы» «улетающим» оказывается сам автор (заодно со своим героем), а центральным «месторазвитием» книги оказывается Петербург, объединяющий автора, его героя и их фантастический полет. Вообще, увлекательный опыт «сборки» романа-пунктира превратился у Битова в самодовлеющую литературную игру.

Назвав центрального, во многом автобиографического персонажа условной фамилией «Монахов» (отнюдь не подтверждаемой фабулой и характером героя), автор сопроводил своего героя эпитетом «улетающий», что должно объяснить периодическое его исчезновение (как и сам «пунктир»), поскольку он всегда находится в процессе, в пути, «в полете» (у героя нет определенных планов и целей, он окружен случайностями и все время находится в каком-то нравственно-психологическом кризисе и бесконечном поиске, в какой-то «роли»). Однако Монахов – именно «улетающий», но не «летающий» или «улетевший», поскольку он больше собирается улететь из того места и того времени, где он находится в настоящий момент, нежели на самом деле готов к «улету». Жизненные «срезы» застают героя на разных этапах его жизненного пути – тинейджера, 20-летнего юноши, 30-летнего, 40-летнего, 50-летнего и старше человека, что позволяет автору и его читателям проследить его постепенное взросление, мужание, разочарование, старение... Монахов предстает не просто характером, меняющимся с возрастом и с опытом, но текучим, постоянно пересматривающим себя и свою жизнь человеком, т.е. сериальным героем...

Исходным эпизодом романа становятся одни из самых первых битовских рассказов – «Дверь», к которому присоединяются рассказы, отображающие этапы писательской биографии А. Битова – вплоть до текста 2014 г. Выходит, роман писался более полувека и представлял собой своего рода творческий обзор писателем своего жизненного пути за это время. При этом присоединение каждого нового рассказа к предшествовавшим кардинально меняло сюжет и образ центрального героя, а вместе с тем – замысел романа и его концепцию до неузнаваемости. Таким образом, «роман-пунктир» не только принципиально фрагментарен, дискретен, но еще по смыслу вариативен, изменчив, текуч; тем самым он как литературный текст и как жанр находится в становлении и развитии. «Большая форма» романа складывается из «малых форм» рассказа; «пробелы», разделяющие отдельные рассказы, воссоздают скрытое от читателя (виртуальное) сюжетное пространство романа как целого, подключая к нему воображение читателя, факультативно восполняющее художественную реальность.

На этом эксперименты А. Битова по моделированию «больших форм» из множества «малых» не закончилось. В 1996 г. писатель сложил воедино все свои (или почти все) написанные к этому времени известные произведения, и получилась 4-томная эпопея: «Империя в четырех измерениях». I том – «Петроградская сторона»; II том – «Пушкинский дом»; III том – «Кавказский пленник»; IV том «Оглашенные». В позднейшей редакции названия томов поменялись: I том получил название по одной из ранних книг Битова – «Аптекарьский остров»; III

том – «Путешествие из России». В I том вошли рассказы из сборника «Аптекарьский остров», повесть «Дачная местность» и роман-пунктир «Улетающий Монахов»; во II – роман «Пушкинский дом» с авторскими комментариями; в III – повесть «Колесо», «Наш человек в Хиве, или Обоснованная ревность», «Уроки Армении», «Выбор натуры: грузинский альбом»: в IV – «роман-странствие», складывающийся из трех автономных повестей – «Птицы, или новые сведения о человеке», «Человек в пейзаже», «Ожидание обезьян».

Все 4 тома эпопеи отображают 4 периода творчества Андрея Битова: I том – 60-е годы; II том – 70-е годы; III том – 80-е годы; IV том – 90-е годы – четыре десятилетия в жизни писателя и страны, – последние в истории СССР. Четырехтомник Битова – история кризиса, распада и гибели советской Империи, полная скрытого драматизма и неосуществленных надежд. В то же время последовательность томов характеризует последовательное расширение пространства писателя в его творчестве и мировоззрении: «Аптекарьский остров» – малая родина Битова, где он родился и где прошло его детство; «Пушкинский дом» – Петербург – Ленинград, его большая Родина, где Битов стал писателем и получил известность в литературе; «Путешествие из России» – пространство бывшего Советского Союза, собственно советская Империя, сохранившаяся как память от путешествий автора по экзотическим окраинам исчезнувшей страны; наконец, «Оглашенные» – эколого-философские размышления о человеке и человечестве вообще, – так сказать, Империя Природы и Духа, раздвигающая все границы – пространства и времени, личности и культуры – историко-философская кульминация эпопеи. Таковы четыре измерения Империи – психологическое, литературно-творческое, межкультурное и философское, на пересечении которых только и возможно познать это явление – Советский Союз, понять обстоятельства его жизни и смерти.

На рубеже XX – XXI вв. мы, с одной стороны, имеем дело с 10-томным «Красным колесом» А. Солженицына (некий максимум большой прозаической формы), а, с другой стороны, – с остроумными парадоксальными рассказами и афоризмами М. Жванецкого, нередко укладываемыми в одну короткую фразу (минимум малой формы). В том и другом случае мы наблюдаем, так сказать, открытый, «неокончательный» текст, способный выйти в читательском восприятии далеко за пределы своего времени и своего словесного формата.

«Красное колесо» – это не только замкнутый цикл из 4-х «узлов» и 10 романов, рисующих, в трактовке А. Солженицына, механизм зарождения революции и всего революционно-исторического процесса, а следом за ними и тоталитарного государства, воплотившегося в чудовищной системе «Архипелага ГУЛАГ». Это, по Солженицыну, не только начало векового процесса развития тоталитаризма в мире – траектории катящегося по планете «Красного колеса», со всеми его ужасами и соблазнами, но и начало процесса его преодоления, разочарования в социалистической утопии. Необозримо «большая» литературная форма «Красного колеса», с одной стороны, проецируется на «большие формы» социально-политических событий и процессов, среди которых – революция, большевизм, Советская власть, тоталитаризм, ГУЛАГ, «вожди Советского Союза», коллективизация, голодомор, жизнь «по лжи» и т. д. С другой стороны, «Красное колесо» проецируется на другие произведения Солженицына, предшествующие «Колесу», – роман «В круге первом», повесть «Раковый корпус» и «Архипелаг ГУЛАГ» – как на исток всей последующей истории России XX в.



«Красное колесо», спектакль по Солженицыну, Центральный академический театр Российской Армии (2018). Реж. Борис Морозов. Художник – Анастасия Глебова

В результате обобщенный читатель оказывается «внутри» огромного гипертекста, одни части которого носят литературный характер (что дает основание автору называть свои произведения «художественным исследованием»); другие – социально-исторический и политический характер (включая обширные цитаты документального характера, экскурсы в противоречивые газетные материалы своего времени, чужие нарративы исторических событий); а третьи – представляют собой отобранные автором фрагменты самой неотрефлексированной действительности, напрямую спаянные с вербальными нарративами и оценками, – своего рода авторскими комментариями к осмысливаемой фрагментарно реальности. Стоит здесь отметить, что замысел «Красного колеса» остался у Солженицына незаконченным: вслед за «четвертым узлом» должны были следовать узлы V – XX; изложение исторического процесса должно было завершиться 1945 годом. Но автор, сам уставший от своего бесконечного повествования, оборвал его на апреле 1917 г., даже не доведя его до Октября, ограничившись лишь кратким конспектом последующих 16-ти «узлов», каждый из которых мог уложиться в несколько томов.

Между тем, собственно литературная часть гипертекста «Красного колеса» имплицитно включает, кроме собственно «четырех узлов», множество других произведений Солженицына, – и «Архипелаг ГУЛАГ», и «В круге первом», и «Раковый корпус», и «Один день Ивана Денисовича», и публицистику Солженицына, – почти бесконечный ряд текстов писателя, переплетающихся между собой и окруженных целым «облаком» исторических, литературно-публицистических и философских коннотаций и ассоциаций, выходящих далеко за рамки авторского текста «Красного колеса». Впрочем, показателен и обратный процесс: уже сам автор, ради адаптации эпопеи к массовой аудитории, начал создавать сокращенные и выборочные версии своего эпического полотна и издавать их отдельными тематическими изданиями (вроде «Ленина в Цюрихе» или 4-хтомного краткого варианта «Колеса»).

На фоне грандиозного «эпического полотна» А. Солженицына миниатюры М. Жванецкого (собранные пока в 5 томах его «Собрания произведений», выпущенного издательством «Время» [80] в 2001 – 2009 гг.) могут показаться легким камерным, лирическим и юмористическим жанром. Однако, собранные вместе, во всем многообразии сатирических, гротескных, трагических, абсурдных, комических сюжетов, концептуальных обобщений, аллегорий, иносказаний, – рассказы, скетчи и притчи Жванецкого создают не менее впечатляющий концентрированный образ страшного «Колеса», охватывающего на своем пути не столько исторические и политические события советского и постсоветского времени, сколько события житейские и бытовые, психологические и нравственные, – события внутрлического масштаба, но затрагивающие всех и каждого, всегда и сейчас.

Их фронтальное чтение дается читателю и зрителю тяжело – не только в силу исключительной концентрации нелепостей и хаоса, но и в результате самой ризомоморфной модели

«Русского мира», представленной в трагикомическом творчестве Жванецкого, где смеховое и трагедийное начала постоянно смыкаются и срастаются. Мы видим, как на наших глазах – во время авторских концертов, в телефильмах с участием А. Райкина, В. Ильченко и Р. Карцева и др., в телепередаче «Дежурный по стране», в многочисленных видео- и аудиозаписях – из бесконечной мозаики малых форм (на первый взгляд, смахивающих на одесские анекдоты) создается немислимо большая эпическая форма, не укладывающаяся ни в какие привычные определения и представления, но проникающая везде и охватывающая всё.

«Поток»: новое качество «большой формы»

В предыдущей части этого раздела нам уже приходилось сталкиваться с непривычными характеристиками художественного произведения, связанными с передачей текучести, неопределенности, с образом жизни и ее переживания как процесса. «Роман-река», как определил Э. Золя свой романский цикл «Ругон-Маккары», – это определение вполне подходит и к меньшим по размеру литературным произведениям – толстовской эпопее «Война и мир», трилогии «Детство. Отрочество. Юность», шолоховскому «Тихому Дону», солженицынскому «Красному колесу», битовской «Империи». Однако речь здесь идет о другом, – о *новом качестве текста*, который предстает перед реципиентом не как завершенная целостность, со своими определенными границами, определенными структурно-композиционными параметрами, сложившейся системой образов, определенностью авторского начала и стилистических средств его выражения, а как динамичная, расплывчатая, неопределенная субстанция, характеризующаяся непредсказуемостью развития и незавершенностью (открытостью) целого, отсутствующей структурой, «смертью автора», а главное – перманентной изменчивостью.

Когда мы имеем дело с произведениями большой формы в любом виде искусства – будь то романские или, скажем, театральные циклы (вроде, например, вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга»), многосерийные фильмы или телевизионные программы, – мы имеем дело с процессуальными формами, передающими само движение и развитие, а не их результат. Это значит, что для осмысления подобных явлений необходима иная методология, иная терминология, иная система принципов и понятий, по которым строится и анализируется произведение большой формы. И первым понятием, которое нам приходится иметь в виду и от которого нужно отталкиваться при формировании концептуальной модели искусства большой формы, является понятие *потока*.

Сегодня пребывание искусства и художника «в потоке» ассоциируется прежде всего с интернетом. Именно в связи с интернетом известный теоретик искусства и культурфилософ Борис Гройс написал специальную книгу «В потоке», где обосновал права новой науки – «реологии искусства». «Говоря об искусстве, вступившем в поток времени, – замечает автор, – я не имею в виду, что оно начало изображать этот поток, как это делало, например, традиционное китайское искусство. Я имею в виду, что само искусство становится текучим. <...> В этой книге я предлагаю реологию искусства – попытку описания искусства в состоянии текучести» [81].

Новизну этой проблемы для истории искусств автор объясняет следующим образом: «На первый взгляд, современное понимание искусства как потока противоречит изначальной цели искусства, которая заключалась в противостоянии течению времени. <...> В искусстве современный человек видел возможность покинуть, пусть ненадолго, поток *vita active* и посвятить какое-то время созерцанию образов, которые созерцали поколения людей до его рождения и будут созерцать грядущие поколения после его смерти» [82]. Понятно, что в данном случае Б. Гройс имеет в виду изобразительное искусство и его демонстрацию на художественных выставках и в музеях. Однако в той мере, в какой речь идет об искусстве в целом, эта констатация нуждается в комментарии. Действительно, искусство в целом стремится противостоять «бегу времени» и приобщиться к вечности.

Между тем репрезентация искусства как *потока* – это совершенно иная культурная установка. И в этом отношении нет принципиальной разницы между искусством, *изображающим поток* (в том числе средствами литературы, музыки, кино), и искусством *в состоянии текучести*, т.е. искусством, *являющимся потоком*. Например, экранное искусство «большой формы», представленное кино- и телесериалами, одновременно *воссоздает поток жизни* (событий или жизненных впечатлений, подчас просто повседневности) и само является *потоком визуальных образов и сюжетных коллизий*, организованных в произведении особым образом. В том

и другом случае воссоздается *процессуальность* как таковая, которая не может быть воплощена иначе как процесс. Музыка во всех своих проявлениях – процессуальна. Театральный спектакль также представляет собой процесс сценического действия. Однако средства анализа *искусства как процесса* до сих пор не разработаны и не систематизированы.

Обратим внимание на специфику отображения потока в различных искусствах. Когда мы отдаемся потоку литературного произведения как его читатели, мы включаемся в его словесную ткань, чтобы сопереживать нарративу движущейся картины действительности, воссозданной в тексте. Текст литературного произведения одновременно и связывает нас с изображенной художественной реальностью и отделяет от нее. Фактически в любой момент читатель может оторваться от текста и процесса его чтения с тем, чтобы позднее, в любой удобный для нас момент, снова вернуться к чтению текста, а через него – к восприятию художественной реальности произведения. Однако стоит нам представить это же литературное произведение в виде инсценировки, экранизации или даже декламации, чтения вслух, – и мы окажется в принципиально иной ситуации восприятия той же (или близкой) художественной реальности, – именно как потока.

Главное отличие того и иного художественного восприятия заключается в том, что визуальное и аудиальное восприятие литературного произведения (в отличие от собственно чтения) – это прежде всего *включенность субъекта восприятия* в сам *поток художественной реальности*. В процессе чтения субъект восприятия художественной реальности, как правило, остается в стороне от «потока», являясь его «наблюдателем» со стороны. Читатель литературного произведения может не только прервать процесс чтения, но и вернуться назад, и забежать вперед, и заглянуть в конец, и несколько раз перечитать одно и то же место в тексте. В этом отношении читатель более свободен и креативен в своих взаимоотношениях с литературным произведением, нежели зритель или слушатель при восприятии сценического, экранного и исполнительского искусства.

Но у зрителя и слушателя есть и свои преимущества. Включенность в поток впечатлений дает ощущение слитности с произведением и интегрирует субъекта непосредственного восприятия художественной реальности с самой художественной реальностью. Для того чтобы пережить музыкальное произведение, исполняемое «здесь и теперь», и понять его смысл, слушатель должен прослушать его целиком от начала до конца (а не просто услышать начало и конец). Но художественная реальность, воспринимаемая на слух, недоступна для большинства непрофессиональных слушателей и представляется абстракцией, даже будучи в целом услышана. Другое дело – художественная реальность, воспринимаемая визуально, особенно на экране. Зритель кино- или телефильма – с самого начала его демонстрации на экране – погружается в непрерывный поток визуальных впечатлений, что создает эффект непосредственного присутствия реципиента в изображаемой реальности. В том же случае, когда подобный поток визуальности оказывается продолжительным по времени, зрителю, если он органично включен в процесс его восприятия и переживания, очень трудно «выйти» из него.

Поток художественной реальности, воспроизведенный на экране, в наибольшей степени реализует единство жизненного потока, отображаемого искусством, и искусства, представляющего собой поток визуальных образов. Соответственно именно экранное искусство в наибольшей степени способно вызвать у зрителя иллюзию присутствия в потоке времени и сопричастности процессу саморазвития искусства в формах «текучести», в частности, за счет «эффекта перенесения» [83].

Дадим еще раз слово Б. Гройсу. «В наши дни произведения искусства непрерывно перемещаются <...> А следовательно, они все больше вовлекаются в поток времени. Возвращение к эстетическому созерцанию того же самого образа означает не только возвращение к тому же объекту, но и возвращение к тому же контексту созерцания: сегодня мы особенно остро осознаем зависимость произведения искусства от его контекста. <...> Современное искусство

бежит от настоящего, не сопротивляясь потоку времени, а сотрудничая с ним» [84]. Однако подобные тенденции в искусстве заявили о себе гораздо раньше.

Характерно развитие поэтики «потока» в истории литературы. Оставим в стороне произведения XX в., в которых получила свое специальное развитие литературная техника «потока сознания» (Джойс, Пруст). Предпосылки обращения к подобному приему мы встречаем уже в зрелом творчестве Л. Толстого («Война и мир», «Анна Каренина») и Ф. Достоевского («Записки из подполья», «Игрок»). Но истоки обращения к моделированию «потока» уходят гораздо глубже в историю литературно-поэтического сознания. Многих просвещенных читателей Пушкина удивило и возмутило изображение въезда Татьяны Лариной в Москву в VII главе «Евгений Онегина»:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

Конечно, сегодняшний читатель и зритель узнает в этом фрагменте пушкинского текста чисто кинематографический прием. Мелькание примет тогдашней Москвы, случайность перечислений, узнаваемость деталей, ощущение передаваемой скорости экипажей... Здесь в качестве неостановимого потока представлены зрительные впечатления неопита, впервые въезжающего в Москву, на «ярмарку невест». И совсем неважно, чьими глазами Пушкин передает этот поток впечатлений – Тани, сопровождающих ее родственников, отвлеченного рассказчика, самого автора... Гораздо важнее, что в этот поток впечатлений органично включен *читатель романа*, к которому так часто обращается автор. Более того, не будет преувеличением сказать, что в этот поток впечатлений, рассуждая с современной точки зрения, включен и *воображаемый зритель* этой движущейся картины, к которому подспудно апеллирует автор романа [85]. Не забудем того, что за потоком зрительных впечатлений автора, его героев и читателей-зрителей стоит *поток самой действительности*, несущейся навстречу ларинскому обозу.

Иронически комментируя пушкинский перечислительный метод узнавания действительности, Андрей Синявский устами своего ролевого героя Абрама Терца констатировал: «В его текстах живет первобытная радость простого называния вещи, обращаемой в поэзию одним только магическим окликом. Не потому ли многие строфы у него смахивают на каталог – по самым популярным тогда отраслям и статьям? <...> Пафос количества в поименной регистрации мира сближал сочинения Пушкина с адрес-календарем, с телефонной книгой понынешнему...» [86]. Это свойство творчества Пушкина он еще назвал «жадностью к исчислению всех слагаемых бытия», приобретающей характер «небрежной эскизности и мелькания по верхам» [87].

Надо признаться, что подобных эпизодов в романе очень много. Вот описание самого обоза:

Отъезда день давно просрочен,
Проходит и последний срок,
Осмотрен, вновь обит, упрочен
Забвенью брошенный возок.

Обоз обычный, три кибитки
Везут домашние пожитки,
Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банках, тюфяки,
Перины, клетки с петухами,
Горшки, тазы et cetera,
Ну, много всякого добра.
И вот в избе между слугами
Поднялся шум, прощальный плач:
Ведут на двор осмнадцать кляч <...>

Процесс сборов, предотъездная суета, погрузка всяческого деревенского скарба создает движущийся образ русской жизни 1820-х годов и в то же время – провинциального русского сознания, заполненного хозяйственным хламом. Все это беспорядочное перечисление «всякого добра» создают ощущение «потока» вещей, человеческих отношений и грядущих событий «ярмарки невест», на которую должны отвезти Татьяну Ларину. Впрочем, и творческое сознание самого автора романа легко предстает в текучей форме. Вот хотя бы один возможный пример авторского лирического монолога, представляющий настоящий поток сознания, скользящий по всем событиям, обстоятельствам, причинам и следствиям, ни на чем не останавливаясь надолго и не приводящий лирическое «я» автора ни к каким определенным выводам и результатам:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь как на обряд
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

Вообще, если задуматься, пушкинский «Евгений Онегин» – настоящий роман-поток. В его жанровой характеристике именно *поток* преобладает над структурой, системой образов, сюжетом и т.п.; именно поток смыслов определяет уникальное место пушкинского романа в стихах среди других литературных явлений в русской культуре XIX в. Но это не поток событий (все события романа можно пересчитать буквально «по пальцам»), а скорее поток авторского сознания (лирического героя романа), время от времени подключающего поток сознаний основных героев. Собственно, этот как бы «неконтролируемый» поток разнообразных и непосредственно не связанных между собой смыслов, взятых автором из разных смысловых рядов, и создает у читателя ощущение непредсказуемой «дали свободного романа», неясной даже для самого автора. Демонстрируемая то и дело Пушкиным авторская дистанция – по отношению к сюжету, героям, читателю, к художественной реальности романа в целом, к своему времени –

позволяет ему то по очереди приближаться к ним, то отдаляться, а то и вообще приостанавливать смысловой поток поэтического повествования:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Пушкинский «поток» авторского сознания прервался на самом интригующем месте, и, чтобы сгладить драматизм расставания с героем и читателем, автор размывает концовку романа Путешествием Онегина, которое, строго говоря, ничего не добавляет к основному повествованию, да и в смысловой поток романа вписывается с большим трудом. Может быть, в этом необязательном приложении было выражено пушкинское сожаление об уникальной поэтической форме, найденной автором в «Онегине». Ведь Пушкин больше никогда не обращался в своих поэмах к текучим образам, сюжетам, концепциям в собственном смысле этого слова, хотя иногда, в той или иной степени, приближался к форме «смыслового потока» в немногих своих поздних стихотворениях, – причем именно явлениях малой формы («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...», «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...», «Когда б не смутное влеченье...», «Осень (Отрывок)», «Не дай мне бог сойти с ума...», «Пора, мой друг, пора!», «Я думал, сердце позабыло...»).

Всё это смысловые потоки «короткого дыхания», вызванные к жизни какой-то конкретной ситуацией, вспышкой чувства, внезапной ассоциацией, эмоциональным толчком... Как правило, все эти небольшие стихотворения носят характер нерасчлененного высказывания, лишенного определенной структуры, аморфного, образно-ассоциативного, текста, неясного в идейном плане, текучего по мысли, воплощающего атмосферу *смысловой неопределенности*. А вот и наглядный пример:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б – наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал —
И всё бы слушал этот лепет,
Всё б эти ножки целовал...

Казалось бы, перед нами – изысканный мадригал, очень тонкое, ненавязчивое объяснение в любви, – «на выдохе». Но нет! Это лишь внешнее, поверхностное понимание этого текста. Само перечисление желанных состояний («наслаждение», «тишь», «трепет желаний», «мечты», замещающие собой «целый мир», женский «лепет», поцелуи женских ножек) дезавуируется преамбулой этого «потока»: «смутное влеченье чего-то жаждущей души». При всей своей сугубой неопределенности, эта установка как бы изначально парализует все желанья и мечтанья лирического героя, которые остаются лишь в сослагательном наклонении, в нереализуемой возможности. Поток сознания оказывается беспричинным, бесцельным, бессмысленным...

Гипотетическое обещание лирического героя: «Я здесь остался б» – с самого начала было невыполнимым, даже, может быть, притворным, поскольку он и не собирался оставаться где бы то ни было. «Смутное влеченье» явно перевешивает желание «остаться»: динамический импульс, даже предельно неопределенный, был для пушкинского лирического героя (как и для самого автора) важнее блаженной стабильности. Неслучайно вместо воссоздания стабильной определенности поэт демонстрирует поток сменяющих друг друга состояний, передающих как раз его «смутные влечения». Каждое из них характеризуется именно «смутностью» и неопределенностью: «неведомая тишь», «желаний трепет», «мир мечты», слышащийся «лепет»... Все это совершенно нереализуемые действия. И даже совершенно интимное «целование ножек» кажется в этом контексте недостижимой целью всех стремлений героя... Ведь сам лирический герой Пушкина (во всяком случае в этом тексте) характеризуется полнейшей неопределенностью, неуловимой изменчивостью...



«Онегин» (1999). Реж. – Марта Файнс. Оператор – Реми Адефаразин

На самом деле именно так и должен выглядеть персонаж «потока» – текучий характер, актер с размытыми мотивами и ожиданиями, функционально не отделимый от «сюжетного потока» и как бы служащий непосредственным его продолжением. В произведениях «большой формы» – романной или сериальной – появление подобных «текучих» героев – не только возможность, но и необходимость жанра. Первые наблюдения за подобным феноменом в литературе принадлежат Н. Чернышевскому, а примеры, к которым он обращается с анализом, – это ранние произведения Л. Толстого – «военные рассказы» и первые две части трилогии – «Детство. Отрочество. Юность».

Чернышевский в своей рецензии на «Детство и отрочество» и «Военные рассказы» отнес текучие характеры Толстого к разновидности «психологического анализа». «Психологический анализ, – писал Чернышевский, – может принимать различные направления»; Л. Толстого занимает, по словам Чернышевского, «всего более – сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным образом» [88]. «Диалектика души» – это именно то самое слово, которое применимо к текучим характерам и текучим обстоятельствам, неотделимым от «сюжетного потока». В произведениях «большой формы» Л. Толстого «диалектика души» нашла свое применение и развитие и в эпопее «Война и мир», и в романе «Анна Каренина, и в «Воскресении», и в «Хаджи-Мурате»... Толстовское открытие оказалось востребовано и в других произведениях литературы и особенно экранного искусства – как в России, так и за рубежом.

Воссоздание хода истории, человеческой жизни и людских отношений, внутреннего мира человека, его переживаний и размышлений в виде непрерывного «потока» – с одной стороны, очень «реалистично»; с другой, – «авангардно». И жизнь, и развивающаяся действительность, и сознание человека (вкуче с бессознательным) – все это может и должно быть воплощено

в формах *потока*, текучей и аморфной субстанции; более того, искусство в форме потока и действительность в форме потока – в максимальной степени изоморфны друг другу. Но восприятие бесконечного потока зрителем или слушателем – практически невозможно. Чтобы быть воспринятым реципиентом, поток должен члениться на такие отрезки, которые могли бы быть охвачены зрительским «взглядом» в течение ограниченного времени. Так возникает *проблема серийности*. Поток должен время от времени прерываться – в соответствии с периодичностью времени, в соответствии с логикой развития героев, в соответствии с «узлами» сюжета, с учетом неизбежного утомления зрительского внимания и т. д. И прерываться таким образом, чтобы зритель – уже с этого самого момента – стремился «вернуться» в лоно потока, вновь включиться в процесс восприятия движущейся художественной реальности, сопереживания основным героям и перипетиям сюжетного развития.

Поэтика авантюрно-приключенческого начала

Одним из важнейших механизмов превращения «потока» в «серию» является романическое авантюрно-приключенческое начало. Именно такое начало динамизирует романский сюжет, организует группы персонажей в виртуальные сообщества, придает занимательность повествованию и, что особенно важно, порождает момент непредсказуемости в тех «узлах» процесса, где «поток» вынужденно прерывается на паузу между сериями. Поэтому неотъемлемой составляющей «большой формы», и особенно – большой экранной формы, – является авантюрное начало.

Авантюристическое восприятие мира предполагает, что в его основании заключено некое вечно будирующее, необъяснимое, динамичное начало, которое заставляет каждого человека чего-то искать, куда-то стремиться, чего-то бояться и избегать, от чего-то прятаться, кого-то догонять и преследовать, что-то предпринимать, придумывать, мечтать...

Это безостановочное динамическое начало, гипертрофированное в сознании адресата в «тайну мироздания», вольно или невольно превращает всю окружающую действительность в «мир приключений», т.е. в поток неожиданных и судьбоносных событий, в которые, нередко против своей воли и желания, вовлекаются все люди, соприкасающиеся с ними, в том числе и герои авантюрных сюжетов, подстрекаемые любопытством, жадой нового, стремлением к поиску и находкам, к раскрытию неразрешимых загадок бытия. Но также нередко вдохновляемые и низменными мотивами – жадой наживы, мести, удовлетворения страсти, желанием спастись от преследования, смертельной опасности, возмездия... Включенность в поток непредсказуемых событий, нередко опасных и увлекательных, делает персонажей приключенческой литературы и искусства, а вместе с ним и их читателей и зрителей, участниками волнующего и тревожного процесса, удерживающего «большую форму» в состоянии рабочего напряжения.

Поэтому авантюрно-приключенческие жанры, независимо от времени и цели их создания, независимо от аудитории, которой они были первоначально адресованы, входят в состав и массовой развлекательной литературы и в круг детского и подросткового чтения как необходимый и постоянный элемент, едва ли не составляющий специфику массовой культуры – в ее литературном и околотитулярном преломлении. Но в то же время авантюрно-приключенческое начало необходимо присутствует практически в любом произведении большой формы. В тематическом отношении авантюрно-приключенческое начало становится популярным и в театральном, и, по-своему, в изобразительном искусстве, и тем более – в экранной культуре (в частности, в многосерийном фильме или сериале).

Карнавализация в строении «большой формы»

Происхождение и значение авантюрного начала с точки зрения исторической поэтики замечательно раскрыл М. Бахтин. В своей книге «Проблемы поэтики Достоевского», задумываясь, в частности, о том, какую роль в романах писателя играет авантюрное начало, Бахтин писал о происхождении авантюрного романа из архаического жанра мениппеи (менипповой сатиры), заново открытой исследователем: «Карнавальное мироощущение – приводной ремень между *идеями и авантюрным художественным образом*». Мениппея, по Бахтину, демонстрирует «поразительное сочетание, казалось бы, абсолютно разнородных и несовместимых элементов: философского диалога, авантюры и фантастики, трущобного натурализма, утопии и др.». Именно «карнавализация, – утверждает Бахтин, – позволяла переводить последние вопросы из отвлеченно-философской сферы через карнавальное мироощущение в конкретно-чувственный план образов и событий, по-карнавальному динамичных, разнообразных и ярких» [89].

Первооткрыватель феномена карнавальная культура и производной от него карнавализации, М. Бахтин особо подчеркивал *универсальность карнавального мироощущения*, позволяющего интегрировать различные аспекты культуры в рамках одного – авантюрно-приключенческого – жанра и способствующего переводу глубинных структур культурных текстов на иные смысловые уровни, в том числе соприкасающиеся с текущей повседневностью, вызывающие современные ассоциации у массового читателя (а также зрителя). *Карнавализация* является тем фактором, который соединяет массовую и индивидуальную культуры в одно целое, способствуя плодотворному взаимодействию низового и элитарного искусства.

Примером перевода глубинных структур в поверхностные (и наоборот), полагал Бахтин, могут служить философские повести Вольтера (например, «Кандид») и художественные произведения Д. Дидро (никогда, впрочем, не принадлежавшие, даже номинально, к массовой культуре). Яркое сочетание карнавальности и авантюристичности, философичности и натуралистической конкретики демонстрируют писатели эпохи Ренессанса и раннего барокко – Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, У. Шекспир, М. Сервантес и Гриммельсгаузен [90], в большинстве своем бывшие не только популярными в среде профессиональных знатоков литературы, но и входившие в круг детского, юношеского и массового чтения, как правило, в адаптированном и нарративном виде («Гаргантюа и Пантагрюэль», «Дон-Кихот», «Симплиссимус»), что косвенно свидетельствует о «массовидности» этих явлений культуры.

Среди литературных шедевров раннего Нового времени есть произведения, неизменно входившие в число классики детской литературы: «Робинзон Крузо» Д. Дефо и «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта. Однако настоящий адресат этих произведений – взрослый, серьезный читатель. Для всех этих романов характерно не только нанизывание авантюрных эпизодов – на фоне вереницы занимательных путешествий и приключений, но и постоянное подключение читателя к обсуждению философских, социальных, политических и воспитательно-психологических проблем, нередко выходящих за рамки сиюминутной злободневности и приобретающих общечеловеческий и вневременной характер.

Особая роль в авантюрно-приключенческой традиции принадлежит плутовскому роману, также самому по себе не имеющему непосредственного отношения к культуре детства, но во многом задающему культурный образец не только детской и подростковой литературе, но и всем другим массовым литературным жанрам. Например, «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена вполне можно представить как версию плутовского романа конца XIX в., а «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» вкуче – как типичный плутовской роман первой трети XX в. Вообще же, для понимания специфики массовой культуры и большой формы плутовской роман дает очень много.

Слово тому же Бахтину: «Плутовской роман изображал жизнь, выведенную из ее обычной и, так сказать, узаконенной колеи, развенчивал все иерархические положения людей, играл этими положениями, был наполнен резкими сменами, переменами и мистификациями, воспринимал весь изображаемый мир в зоне фамильярного контакта» [91]. Здесь сформулированы наиболее характерные типологические особенности плутовского романа: стихийный демократизм персонажей и сюжета, отмена сложившихся иерархий и устоявшейся жизненной колеи, игровое начало, подчас оборачивающееся обманом и пренебрежением к сложившейся морали, резкие перемены ситуаций и ролей, мистификации в поведении и репрезентации героев; наконец, упрощенное восприятие окружающего мира, представляющего «в зоне фамильярного контакта» автора или читателя, а значит, открытого ко всевозможным трансформациям и превращениям.

«...Карнавал, его формы и символы, и прежде всего самое карнавальное мироощущение долгими веками впитывались во многие литературные жанры, срастались со всеми их особенностями, формировали их, стали чем-то неотделимым от них. Карнавал как бы *переворотился в литературу*, именно в определенную могучую линию ее развития. Карнавальные формы, транспонированные на язык литературы, стали *мощными средствами* художественного постижения жизни, стали особым языком, слова и формы которого обладают исключительной силой *символического обобщения*, то есть *обобщения в глубину*. Многие существенные стороны жизни, точнее, *пласты* ее, притом глубинные, могут быть найдены, осмыслены и выражены только с помощью этого языка» [92].

Романтический приключенческий роман также несет на себе явную печать карнавализации. Само перенесение действия романа, с его любовными коллизиями и рыцарскими приключениями, переодеваниями, – в эпоху средневековья (как во многих исторических романах В. Скотта, романах А. Дюма о Робин Гуде) или Ренессанса (например, «Асканио», «Две Дианы», трилогия о Генрихе Наваррском А. Дюма) было, само по себе, актом романтической карнавализации. Но и классика романтико-приключенческого жанра – трилогия А. Дюма о трех мушкетерах и его же шедевр «Граф Монте-Кристо» – насквозь пронизаны стихией карнавала. Недаром оба знаменитых романа А. Дюма множество раз служили материалом для многосерийных фильмов и сериалов – на всех языках мира и во всех интерпретациях.

Вспомним, к примеру, что главный герой последнего названного романа, капитан Эдмон Дантес, поневоле оказавшийся участником бонапартистского заговора, стал – после заключения в замок Иф, 14-летнего пребывания в подземной тюрьме и общения с аббатом Фариа, своей мнимой гибели (фактически – воскресения из мертвых), бегства (вместо мертвеца, зашитого в погребальный мешок) и спасения (под видом потерпевшего кораблекрушение), работы матросом и контрабандистом, последующего чудесного обогащения – графом Монте-Кристо, время от времени превращающегося на глазах читателей то в лорда Уилмора, то в аббата Бузони, то в таинственного гостя из «Тысячи и одной ночи» – Синдбада-морехода, каковым он представляется многим персонажам, и снова в моряка Эдмона Дантеса; карнавальные превращения сопровождают и других персонажей романа Гаспара Кадрюсса, Андреа Кавальканти, Нуартье, Данглара и его дочь, Фернана, Вильфора и его жену-отравительницу, Луиджи Вампа и др. Фоном романа становится то римский карнавал, то оперный театр, то званый прием в загородном имении графа, то ипподром, то тир или дуэль. Под стать переодеваниям и маскировкам – доносы, подлоги, предательства, измены, дезинформация, разоблачения, отравления, воровство, клады, ограбления, убийства и самоубийства, составляющие пестрый фон романтических обстоятельств романа.



«Граф Монте-Кристо» (2002). Реж. Кевин Рейнольдс. Оператор – Эндрю Данн

Наконец, главная жанровая характеристика «Графа-Монте-Кристо» – это травестия истории Христа, которого представляет моряк Эдмон Дантес (*monte Cristo* – по-итал. «гора Христа», т. е. Голгофа): героическое подвижничество, предательство, страдания, несправедный суд и осуждение невиновного на смерть; самопожертвование, смерть-воскресение из мертвых в 33 года, вознесение на вершину общественного положения, всемогущество и богатства; совершение чудес (возвращение из небытия корабля «Фараон», спасение обреченных на смерть, исцеление больных, обогащение нищих и разорение богачей, разоблачение преступников и т.п.), испытание гордыней, возложение на себя миссии Провидения, способного награждать и карать, исцелять и воскрешать, казнить и спасать, вера в свое действительное чудесное избранничество и божественное предназначение, и все это в сниженной, карнавализованной (но отнюдь не смеховой) форме.

Зато в других историко-приключенческих романах того же А. Дюма (например, в трилогии о мушкетерах) карнавализация присутствует и в ярко выраженных смеховых формах. В «Трех мушкетерах» Дюма игровой характер повествования поддерживается постоянно: все три мушкетера носят вымышленные имена и играют двойные роли (Арамис – полу-аббат / полумушкетер; Атос – благородный граф и спивающийся неудачник; Портос – богатырь среди мушкетеров и незадачливый ухажер за престарелой прокуроршей Кокнар; сам д'Артаньян то и дело удачно выдает себя за графа де Варда и соперничает с ним – на поле боя и в бударе, и т.д.); злодейка миледи называется то леди Кларик, то графиней Винтер, то баронессой Шеффилд, то графиней де Ла Фер, то Шарлоттой Баксон, то Анной де Бейль, изображая из себя то жертву гонителя пуритан Бекингэма, то влюбленную в него поклонницу, то жертву интриг кардинала Ришелье, то его интимного агента, то ангела, то демона; граф Рошфор фигурирует на протяжении почти всего романа как «незнакомец из Менга», будучи на самом деле всем известным наперсником кардинала; герцог Бекингэм все время является в чужом облике, и даже д'Артаньян убегает от миледи, переодевшись в платье ее горничной Кэтти. Герцогиня де Шеврез, ближайшая подруга Анны Австрийской, называющая ее своей сестрой, выдает себя за белошвейку из Тура, «ловкую особу» Аглаю Мишон (она же во втором томе трилогии – Мари Мишон), которую ее любовник (а позднее – антагонист) Арамис называет то кузиной, то племянницей знакомого богослова, что порождает комические ситуации.



«Д'Артаньян и три мушкетера» (1973). Реж. Георгий Юнгвальд-Хилькевич. Оператор – Александр Польшинников

Своего апофеоза карнавализация в «Трех мушкетерах» достигает в момент обороны бастиона Сен-Жерве четырьмя друзьями на пари, во время которой Атос придумывает построить мертвецов в виде гарнизона, защищающего форт от ларошельцев, и тем самым провоцирует неприятеля стрелять по мнимым мишеням. Дополнительно карнавальным оттенком обеду четырех храбрецов на бастионе Сен-Жерве, в непосредственной близости от неприятеля, придает то, что они используют свое пари и бой с ларошельцами лишь как легальный повод для уединения, чтобы составить план борьбы с миледи и кардиналом, помощи Бекингэму – возлюбленному королевы и сопернику Ришелье, – т.е. сорвать намерения всесильного хозяина Франции как в личном, так и международном масштабе. Однако этот план – вовсе не тривиальная измена мушкетеров королю и кардиналу, а авантюра на выживание, борьба за торжество справедливости, как ее понимают сами герои, схватка добра со злом: «кто – кого?».

Вся история с подвесками королевы, включая обстоятельства их дарения, возвращения и демонстрации на балу; трагикомические коллизии дружбы-соперничества Людовика XIII и кардинала Ришелье ради внимания «прекрасной дамы» Анны Австрийской и устранения соперника – ее предполагаемого возлюбленного – герцога Бекингэма; выведение на первый план истории ее третьестепенных участников, рядовых мушкетеров и гвардейцев, затмевающих своими действиями, мыслями и переживаниями королей и кардиналов, поневоле уходящих на задний план, – все это показатель сквозной карнавализации исторического процесса и политики в одном из самых любимых историко-приключенческих романов мировой литературы на протяжении последних 170 лет, – карнавализации, превращающей историю в увлекательную игру и каскад головокружительных приключений «супергероев» в исключительных обстоятельствах.

Через призму смеховой культуры в романе «Двадцать лет спустя» подается Фронда – от самолюбивых и своекорыстных принцев до жадных и корыстных нищих (вроде «канальи Бонасье»), от пафосных, тщеславных парламентских советников (Брусель) до дворянской оппозиции, собирающейся вокруг аббата Скаррона. Правители страны – трусливые и вероломные, подлые и недалекие (от Мазарини и Анны Австрийской до последней придворной челяди) показаны в кризисной для страны ситуации с наихудшей, притом по преимуществу комической стороны, граничащей с гротеском, а бунтующий народ представлен как стихийная толпа, сама не понимающая того, для чего собирается, что выкрикивает и что предпринимает в ходе уличных беспорядков. На фоне собирающейся революции пара главных героев – д'Артаньян и Портос («Ум и Сила») – выглядят беспечными, неунывающими, находчивыми, предприимчивыми, но отнюдь не убежденными сторонниками ни «подгнившей монархии», ни

недозревшей Фронды. Ловко лавируя между непредсказуемыми поворотами событий, мушкетеры борются исключительно *за себя* – за поддержание и укрепление своей дружбы (превалирующей над политикой), за свои чины и титулы, мелкие попутные заработки, свою честь (но не дворянскую и не придворных исполнителей верховной воли, а как непобедимых искателей приключений), – что в целом придает, в глазах автора и его читателей, истории характер карнавала, веселой и бесцельной игры жизненных сил.

Следующий этап формирования авантюрного романа связан, по Бахтину, с «социально-авантюрными романами» XIX в. (Ф. Сулье, Э. Сю, А. Дюма-сын, Поль де Кок и др.). В этих романах исследователь замечает «сочетание карнавализации с авантюрным сюжетом и острой злободневной социальной тематикой». «Карнавализация у этих авторов, – продолжает Бахтин, – носит более внешний характер: она проявляется в сюжете, во внешних карнавальных антитезах и контрастах, в резких переменах судьбы, мистификациях и т. п. <...> Наиболее существенным в этих романах было применение карнавализации для изображения современной действительности и современного быта; *быт* оказался втянутым в карнавализованное сюжетное действие, обычное и постоянное сочеталось с исключительным и изменчивым» [93]. При этом нравственные оценки событий и поступков поневоле становились неоднозначными и двусмысленными (благо для авантюрного героя – категория амбивалентная, в зависимости от той или иной ситуации).

Именно эти свойства (карнавализации) делают авантюрно-приключенческие жанры близкими детскому и юношескому восприятию и превращают их в неотъемлемые составляющие культуры детства. Однако причастность авантюрно-приключенческих жанров исключительно детству – иллюзорна и часто притворна. Жанр апеллирует к адресату, который является в душе «вечным ребенком», наивным и доверчивым, увлеченным и восторженным. Именно эти установки жанра позволяют сочетать занимательность сюжета и идейный дидактизм, авантюрную смелость героя и воспитательное воздействие повествования, нравственно-философское содержание произведения и житейски-психологическую детализацию описаний. А главное – поддерживают дух авантюрно-приключенческой литературы на всех уровнях художественного текста.

Итак, авантюрно-приключенческие жанры, с точки зрения исторической поэтики, как ее интерпретирует М. Бахтин, характеризуются переводом философских идей и «последних вопросов» из отвлеченно-философской сферы в конкретно-чувственный план, в область социально-злободневной тематики; благодаря карнавализации обычное и постоянное то и дело сочетается в авантюрных жанрах с исключительным и изменчивым; натуралистическая конкретика соседствует с утопией и фантастикой; изображение повседневности выводится из области привычных, клишированных представлений, которые развенчиваются, и наполняется контрастами и антитезами, резкими переменами в ходе событий или судеб персонажей, превращениями и мистификациями; иерархии ценностей и социальных отношений нарушаются и выравниваются; представления о мире демократизируются, и мир в целом воспринимается «в зоне фамиллярного контакта», – как понятный и доступный на уровне обыденного сознания и житейско-бытовых проблем.

Зона фамиллярного контакта

Однако пресловутая «зона фамиллярного контакта» в авантюрно-приключенческой литературе в разные исторические эпохи и в русле разных национально-культурных традиций была существенно различной. Одно дело – взаимодействие с разбойниками и пиратами, жизнь на необитаемом острове или в экзотических местах земного шара, придворные интриги и увлекательные дуэли. Другое дело – атмосфера революции и Гражданской войны, происки инквизиции и феодальных междоусобиц, борьба за власть и выживание в темные эпохи средневековья. «Фамиллярность» контакта может быть социальной и психологической, исторической и фантастической, физиологической и трансцендентной.

Ведь речь шла о различном понимании «зоны фамиллярного контакта» с действительностью – персонажами и самими авторами приключенческой литературы, да и конкретика «фамиллярности», передаваемой людьми разных культурно-исторических эпох, была непохожей: приключения мистера Пиквика и Дэвида Копперфилда несравнимы с приключениями графа Монте-Кристо и трех мушкетеров, а перипетии героев Стендаля и Бальзака мало напоминают события, развертывающиеся вокруг «Острова сокровищ» Стивенсона или «Наутилуса» капитана Немо, – ни в социальном, ни в бытовом, ни в идейном отношении.

Даже сама философия приключений в разные культурно-исторические эпохи представляется принципиально разной: в одном случае – художественно полнокровной и образно многомерной, в другом – социально ущербной и натуралистически приземленной. В одну эпоху – идеологически и социально окрашенной, даже политизированной; в другую – безыдейной, легкомысленной и развлекательной. Но специфика авантюрного жанра везде сохранялась. И эта жанровая специфика была более долговечной и семантически устойчивой, по сравнению со всеми тематическими и идеологическими «наполнениями» константных жанровых структур.

В XIX веке авантюрно-приключенческая литература была представлена весьма многообразно (в том числе в читательском кругозоре русских реципиентов любого возраста: из просветительской литературы – знаменитыми приключенческими романами Д. Дефо (I том «Робинзона Крузо») и Дж. Свифта («Путешествия Гулливера»), повестями Вольтера и Дидро; из романтической – прежде всего историческими романами В. Скотта («Квентин Дорвард», «Айвенго» и др.), В. Гюго («Собор Парижской Богоматери», «Отверженные» и др.), А. Дюма («Асканио», трилогия о д'Артаньяне и трех мушкетерах, «Черный тюльпан» и др.), затем – литературными сказками Ш. Перро, бр. Гримм, Э. Т. А. Гофмана и В. Гауфа, Г. К. Андерсена, в сюжетных линиях которых большое место занимают приключения героев – социально-бытовые и фантастические.

Довольно быстро завоевали популярность как книги для детского и юношеского чтения, а также для развлечения взрослых литературные произведения на экзотическую – американскую, африканскую, индийскую и морскую тематику – приключенческие романы Фенимора Купера (и прежде всего – пенталогия о Натти Бампо, Кожаном Чулке, – он же Следопыт, Зверобой, Пионер), затем – Майн Рида («Оцеола, вождь семинолов», «Квартеронка», «Всадник без головы», «Охотники за скальпами» и др.); приключенческие романы Г. Р. Хаггарда: на африканскую тематику («Копи царя Соломона» и др. – с участием Аллана Квотермейна), на мексиканскую (его же «Дочь Монтесумы»), на историческую («Прекрасная Маргерет»), многочисленные «американские» и др. романы Г. Эмара («Чистое сердце», «Твердая рука» и др.). Подобный список можно продолжать до бесконечности.

К детскому и развлекательному чтению относились и русские историко-приключенческие романы – М. Загоскина, И. Лажечникова, Д. Мордовцева, Г. Данилевского, «Князь Серебряный» А. К. Толстого и др., хотя приключенческие элементы сюжета в них заметно

вытеснялись исторической атмосферой, бытовыми деталями, психологическим драматизмом. В результате эти явления русской беллетристики первой половины XIX в. страдали, пожалуй, недостаточным авантюризмом и занимательностью, уступая в этом отношении сочинениям Ф. Булгарина или О. Сенковского (Барона Брамбеуса), а среди позднейших русских писателей, например, маринисту К. Станюковичу, автору знаменитых «Морских рассказов». Впрочем, и в XX в. отечественная приключенческая литература также, в большинстве случаев отличалась ослабленными авантюризмом и занимательностью, по сравнению с западными образцами приключенческой беллетристики. Поэтому формирование массовой культуры и ее ценностей происходило в России прежде всего на материале западного масскульта.

В качестве приключенческих – в XIX в. – рассматривались и реалистические романы: Ч. Диккенса (например, «Приключения Оливера Твиста», «Дэвид Копперфилд» и др.), В. Гюго («Отверженные»); «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, где остро была поставлена проблема расового неравенства и апартеида, произведения Ф. Брет Гарта («Степной найденыш» и др.), отразившие события Гражданской войны в Соединенных Штатах. Специальными книгами для детей считались сентиментальные повести Г. Мало «Без семьи», Дж. Гринвуда «Маленький оборвыш», В. Б. Бюснаха «Подкидыш», посвященные приключениям бездомных сирот, вынужденных самостоятельно зарабатывать себе на хлеб, или «Маленький лорд Фаунтлерой» Ф. Х. Бернетт – повесть, описывающая долгий путь признания старым английским аристократом своего позднего внука от нелюбимой невестки-американки.

Позднее популярными стали приключенческие книги в духе неоромантизма – Р. Л. Стивенсона («Остров сокровищ», «Черная стрела» и др.), Дж. Лондона («Зов предков», «Морской волк», «Белый клык», «Время не ждет», «Сердца трех» и др.), М. Твена, приключенческие и научно-фантастические книги Ж. Верна и Г. Уэллса... Ко второй половине XIX в. относится и открытие жанра фэнтези, основателями которого явились Э. По, Г. Р. Хаггард, а чуть позднее – Л. Кэрролл и Дж. Толкиен. Фэнтези открывало новые возможности для невероятных приключений героев – уже сказочно-фантастического формата.

Во всех этих, весьма разнообразных произведениях авантюрно-приключенческого жанра читателей привлекал оптимизм повествования, преодоление персонажами социальных и житейских трудностей, занимательный историзм, позволявший представить, в свете увлекательных и опасных приключений героев, картины экзотического прошлого и гипотетического будущего, моделирование новых справедливых общественных отношений, не отягощенных социальным неравенством и эксплуатацией, идеальные отношения дружбы и товарищества, помогающие героям в их приключениях, духовный и нравственный рост героев, их возмужание и обретение личностной зрелости и т. п. общечеловеческие проблемы. А апелляция к юному читателю и зрителю означала в конечном счете *идеального реципиента* авантюрно-приключенческого жанра, – доверчивого и бескомпромиссного, не отягощенного житейским опытом и социально-бытовыми предрассудками.

Именно *общечеловечность* и *гуманизм* приключенческой проблематики роднили, в глазах читателей XIX – начала XX в., Робинзона Крузо и Дон-Кихота, д'Артаньяна и Квентина Дорварда, графа Монте-Кристо и Жана Вальжана, Козетту, Гавроша и Оливера Твиста, Тома Сойера и Гека Финна, детей капитана Гранта и колонистов «таинственного острова» Жюль Верна. Примечательно, что представление о массовой культуре того времени формировалось вокруг *общечеловеческих проблем*, которые сами по себе способствовали становлению массовой культуры, объединяющей человечество гуманизмом, взаимопомощью людей, сильными характерами персонажей, соединяющих в себе типичность и исключительность, способными преодолевать трудности и неблагоприятные обстоятельства.

Кроме общегуманистических и воспитательно-просветительских идеалов авантюрно-приключенческая литература заложила в Европе, России и Соединенных Штатах прочное основание массовой культуры, последовательно формировавшейся в XIX веке и интен-

сивно развивавшейся в XX веке, в виде глубинных архетипических структур. Вместе с тем формировался и массовый читатель, а вслед за ним и массовый зритель – театральные спектаклей и живописных выставок – полноценный субъект массовой культуры XIX – начала XX вв., непосредственно причастный подобным глубинным структурам, воплощающим в себе самое общее, массовидное содержание своего времени.

«Случай»: хронотоп авантюрно-приключенческих жанров

Авантюрно-приключенческие жанры, как и любые другие, живут, как любил писать М. Бахтин, в масштабе «большого времени». Начало авантюрного романа Бахтин усматривал уже на античной почве. В рамках греческого романа сложились все основные разновидности хронотопа авантюрного романа. Бахтин даже утверждал, что «все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним [в смысле „разработки авантюрного времени и техники его использования в романе“] не прибавило» [94]. Таким образом, речь идет о сохранении глубинных архетипических конструкций авантюрно-приключенческого жанра на протяжении многих веков и даже тысячелетий в практически неизменном виде. Для детского и наивного восприятия признание этой закономерности равносильно признанию извечности авантюрно-приключенческого жанра как такового.

Во-первых, для греческого, как и всего последующего развития авантюрно-приключенческого романа, нехарактерны исторические и географические детали повествования: все они чрезвычайно условны. «...Авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая внесла бы временной порядок и человеческие измерители в это время и связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни. Не может быть, конечно, и речи об исторической локализации авантюрного времени». В греческих романах, продолжает М. Бахтин, «полностью отсутствуют всякие приметы исторического времени, всякие следы эпохи». «... Все действие греческого романа, все наполняющие его события и приключения не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды. Они лежат вне этих рядов и вне присущих этим рядам закономерностей и человеческих измерителей. В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени» [95]. Бахтин недаром называет авантюрное время «пустым», не оставляющим в своем течении никаких следов и примет, «вневременным зиянием» между двумя моментами реального временного ряда [96].

Сказанное относится не только к греческому роману. Практически не стареет д'Артаньян: он почти не меняется ни в восемнадцать, ни в сорок, ни в пятьдесят лет; нечего не меняет в его характере и поведении его превращение из гвардейца в мушкетера, из лейтенанта в капитана мушкетеров, в графы, маршалы Франции. Неизменен Арамис, которому всегда «скоро 37» – мушкетеру и аббату, епископу и генералу ордена иезуитов, испанскому герцогу и будущему кардиналу. То же можно сказать и про остальных персонажей Дюма. «Двадцать лет спустя» или «Десять», или «Четырнадцать» (как в «Графе Монте-Кристо») – не имеют никакого значения. Герои одинаково хорошо фехтуют, плавают, скачут галопом, придумывают выход из безвыходных ситуаций, обыгрывают своих конкурентов и оказываются неуязвимыми для всех своих недоброжелателей на всех этапах своей биографии. И только граф Монте-Кристо на протяжении романа становится ниже ростом: высокий Эдмон Дантес постепенно превращается в человека ниже среднего роста: потому ли, что сверхчеловек измеряется отнюдь не ростом; потому ли, что окружающие не замечают, как он вырос (духовно и морально), по сравнению с ними; потому ли, что, по мере осуществления своих целей, граф Монте-Кристо разочаровывается в своих человеческих возможностях, несопоставимыми с ролью Провидения, которую он сам выбрал для себя.

Авантюрное время характеризуется тем, каково оно «внутри себя». Бахтин пишет: «Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне – технически: важно успеть убежать; успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встре-

тяться или не встретиться и т.п.» [97]. Все это касается, конечно, не только греческого романа: и в XIX, и в XX, и в XXI вв. авантюрно-приключенческий роман (повесть, новелла) подчиняется тем же закономерностям. Он как бы сопряжен из цепочки внутренне завершенных, а внешне совершенно автономных друг от друга авантурных эпизодов, которые, как бусы, можно дополнять другими эпизодами или исключать их, переставлять местами, тасовать, произвольно завершать последовательность эпизодов или продолжать... Например, роман И. Ильфа и Е. Петрова в принципе можно было завершить смертью Остапа в финале «Двенадцати стульев» или его арестом на советской границе в финале «Золотого тельника», – при этом суть авантурного сюжета и авантурного героя от этого бы никак не изменилась. Еще в большей степени это относится, например, к приключениям Симплиция Симплициссимуса или Гаргантюа с Пантагрюэлем...

«Вдруг» и «как раз» – наиболее адекватные характеристики всего этого времени, ибо оно вообще начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой. Эта логика – случайное совпадение, то есть случайная одновременность и случайный разрыв, то есть случайная разновременность. Причем «раньше» или «позже» этой случайной одновременности и разновременности также имеет существенное и решающее значение. <...> Эта «игра судьбы», ее «вдруг» и «как раз» и составляет все содержание романа» [98].

То, что авантурный роман не совпадает в своей логике ни с «прагматически осмысленным», ни с «причинно осмысленным» ходом событий, объясняет неповторимую специфику авантюрно-приключенческого жанра: «сами же авантюры нанизываются друг на друга во вневременной и, в сущности, бесконечный ряд; ведь его можно тянуть сколько угодно, никаких существенных внутренних ограничений этот ряд в себе не имеет» [99]. В сущности, авантурный роман бесформен и непредсказуем, потенциально бесконечен, – в этом и состоит его специфика как жанра. «Все моменты бесконечного авантурного времени управляются одной силой – *случаем*. Ведь все это время, как мы видим, слагается из случайных одновременностей и случайных разновременностей. Авантурное „*время случая*“ есть специфическое время *вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь* <...>. Именно этим силам, а не героям, принадлежит *вся инициатива* в авантурном времени. Сами герои в авантурном времени, конечно, действуют – они убегают, защищаются, сражаются, спасаются, – но они действуют, так сказать, как физические люди, инициатива принадлежит не им <...>. С людьми в этом времени все только случается <...>; чисто авантурный человек – человек случая...» [100].

Казалось бы, авантюрно-приключенческий роман, с его постоянно повторяющимися мотивами *дороги, встречи, разлуки, бегства, плена, потери, обретения, знания / незнания* и т.п., представляет собой классический пример безыдейного литературного произведения, не несущего в себе никакой идеологии, никакой философской программы. Передача инициативы в его сюжетной организации – Случаю, по видимости, это лишь подтверждает. Случай этот, по Бахтину, управляет «одновременностью и разновременностью явлений»: «или как безличная, неназванная в романе сила, или как судьба, или как божественное провидение, или как романские „злодеи“ и романские „таинственные благодетели“» [101].

Так, даже в совершенно сциентистском и позитивистском романе Жюль Верна «Таинственный остров» колонистам острова Линкольн все время помогает благодетель, заменяющий собой Провидение, – капитан Немо, герой другого жюль-верновского романа – «Восемьдесят тысяч лье под водой», волей случая (тектонический сдвиг) запертого вместе со своей подводной лодкой «Наутилусом» в пещере острова. Другой случай, управляющий сюжетом романа и судьбами персонажей, – также природный: это пробуждающийся вулкан, приводящий к катастрофе. Еще «бог из машины» – один из детей капитана Гранта, Роберт (персонаж третьего

романа Жюль Верна), сам ставший капитаном, во главе яхты «Дункан», и спешащий освободить раскаявшегося злодея Айртонна с острова его заключения. Во всем этом переплетении разных романов и мотивов, конечно, нет и тени идеологии, если не считать идеологией простую, наивную мораль: «Добро побеждает зло» или «Человек – повелитель природы».

Однако Бахтин предупреждает: в рамках авантюрного романа может, в определенных культурно-исторических условиях, сложиться *идеология* и даже своеобразная *философия истории*, способные взять на себя миссию управления авантюрным временем и пространством. Так, в исторических романах эпохи барокко (XVII в.) «создается своеобразная, проникающая эти романы „философия истории“, предоставляющая решение исторических судеб тому внеисторическому зиянию, которое образуется между двумя моментами реального временного ряда» [102]. Примеры, называемые Бахтиным (роман «Артамен, или Великий Кир» Скюдери, романы Лоэнштейна и Кальпренедра), большинству читателей ни о чем не говорят, но уже следующий пример, где фигурирует исторический роман Вальтера Скотта, многое делает наглядным: в вальтер-скоттовский роман – через посредствующее звено «готического романа» – проникают «закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическая роль случая, разного рода предсказания и предчувствия» [103], сопровождающие ход истории. Еще раз повторю бахтинскую формулировку родившейся идеологии авантюрно-исторического романа: *внеисторическое зияние, которое образуется между двумя моментами реального временного ряда и определяет собой решение исторических судеб «народов, царств и культур»* [104], а тем более – отдельных людей.

Однако Бахтин имел в виду отнюдь не барочный, не готический и не романтический роман, с его идеологией авантюризма, с господством авантюрного времени. Во всяком случае, не только авантюрный роман прошлого, начиная с античности и кончая романами Достоевского, имел в виду ученый в сложный период своей кустанайской ссылки и последующего времени. У него, конечно, на уме были и другие, более современные и опасные ассоциации. Вспомним культурно-идеологический фон 1930-х годов, на котором рождалась бахтинская теория романа...

Какое же «внеисторическое зияние» определяло собой исторические судьбы общества, культуры, народа, личности? Здесь приходится, прежде всего, вспомнить о факторе «*революционного развития*», в свете которого писатель-соцреалист должен правдиво изображать окружающую действительность. Вторжение этого, по преимуществу внехудожественного фактора в ткань самого искусства, собственно, и знаменует собой возникновение *социалистического реализма* как парадоксального эстетического феномена, в котором «правдивость» отображения жизни «снимается» погружением в стихию политико-идеологической «заданности», в рамках навязанной извне концепции мира. Показательный пример большеформатного произведения, на удивление, до сих пор востребованного широкой публикой, несмотря на примитивную официально-советскую свою идеологию и буквальное соблюдение соцреалистического канона, – «Вечный зов» А. Иванова. Но особенно было заметно это явление в советской детской литературе, где это соединение даже работало «на пользу» искусству слова, неожиданно усиливая его метафоричность и фантастичность. Здесь показательны тетралогия В. Катаева «Волны Черного моря» (особенно первые две повести – «Белеет парус одинокий» и «Хуторок в степи»), повести А. Гайдара, Л. Кассиля, Н. Носова и многое другое.

Соединение идеологически заданной конструкции, совершенно случайной в отношении «правды жизни» – как документальной, так и художественной, с этой «жизнеподобной конкретикой» реалистического повествования – придавало цепочке событий и фактов, встроенных в искусственную сюжетную канву, выдержанную в свете определенной идеологической интерпретации, явно авантюрный, причудливый и даже фантастический характер. В этом отношении даже хрестоматийная «Поднятая целина» М. Шолохова (I часть) и «Повесть о настоящем

человеке» Б. Полевого несут на себе следы авантюрного жанра, во многом спровоцированного противоречием между идеологической концепцией и «жизнеподобием» сюжета.

Прошло с тех пор много времени. Забыта концепция соцреализма, стерся культурно-идеологический фон бахтинской теории романа. А «внеисторическое зияние» как фактор поэтики, о котором 8 десятилетий тому назад писал М. Бахтин в связи с историей романного жанра, живет и активно работает в современной художественной культуре, в том числе в произведениях большой экранной формы – практически во всех кино- и теле-сериалах. И это не «дело случая»...

Большая форма через призму теории ассамбляжей

Наши размышления о поэтике *большой экранной, литературной* (и любой другой, в принципе) *формы* привели к ощущению, что в рамках большой формы все прежние атрибуты поэтики утрачивают свое значение и смысл. На первый план средств художественной изобразительности и выразительности выходят совсем непривычные категории и понятия, вокруг которых начинает образовываться система принципиально иных отношений и художественных принципов. По существу, поэтика большой формы – это существенно иная эстетическая парадигма, по сравнению с традиционной поэтикой, работающей в кругу произведений малых форм или ориентирующихся на устоявшиеся принципы поэтики малых форм.

Главным моментом в пересмотре принципов традиционной поэтики (по преимуществу – малых форм) является, конечно, сам контекст «большоформатности». Сам по себе масштаб «большой формы» задает такие параметры значимости и влиятельности, связности и выразительности своих составных элементов, которые оказываются в принципе неприменимы к тому, что мы имеем в виду под «малыми формами» или подобными им явлениями. Прежде всего, контекст «большоформатности» (или, по-другому, «крупномасштабности») характеризуется не столько относительными размерами целого, сколько многосложностью, гетерогенностью этого целого. Это большоформатное целое потому является «большим», что оно собрано из множества частей, каждая из которых является тоже целостностью (например, «малой» формы). Подобное строение «большой формы» диктует всем этим структурным элементам большого целого общее качество *множественности*, что придает всем категориям поэтики большой формы свойство *ассамбляжей* [105].

Считается, что теория ассамбляжей была заложена в поздних работах Ж. Делёза (в том числе в соавторстве с Ф. Гваттари). В самом деле, уже во Введении к книге «Тысяча плато (Капитализм и шизофрения)» мы читаем важные соображения для понимания «большой формы»: «... Самым решительным образом раздробленное произведение может быть также представлено как цельное Произведение или Великий Опус [Grand Opus]. Большая часть современных методов, предназначенных для размножения серий или наращивания множественности, вполне пригодны в каком-то одном направлении, например, линейном, тогда как единство целостности утверждает себя, скорее в ином измерении – в измерении круга или цикла» [106].

В другом месте Ж. Делёз разъясняет свою теорию: «Что такое ассамбляж? Это множественность, состоящая из гетерогенных частей и устанавливающая связи (*liaisons*), отношения между ними, поверх эпох, царств и половых различий – в общем, поверх разных природ. Таким образом, единство ассамбляжа состоит исключительно в совместном функционировании: это симбиоз, „соучастие“. Важно не происхождение, а союзы и сплавы; это не преэминентность или линии родства, но заражения, эпидемии, поветрия» [107].

При переводах текстов Ж. Делёза и Ф. Гваттари на русский язык вместо слова «ассамбляж» нередко используется слово «сборка». Семантика соединения, собирания чего-либо вместе присутствует и в слове «ассамбляж», принятом при переводах французских текстов на английский язык. Однако в русском языке слову «сборка» скорее присущ смысл деятельности по собиранию целого из частей, а слову «ассамбляж», сравнительно недавно освоенному, скорее свойственно значение результата сборки («собранное»). Гораздо важнее в теории ассамбляжей запрет на сведение целого к сумме частей и на выведение частей из целого. Речь идет, таким образом, о конструкциях, существующих в виде автономных целостностей, которые состоят из гетерогенных частей, также являющихся ассамбляжами. Большое целое (например, художественное произведение большой формы) тем самым предстает как «множество множеств», «вложенных» друг в друга.

Впрочем, большая форма отличается не только «многосоставностью» и «сборностью», но и внутренним динамизмом, напряженной функциональностью.

Как только в наш рецептивный обиход входит представление о художественном произведении как многомерном «потоке» смыслов, все компоненты художественного произведения большой формы обретают неожиданную интерпретацию. Расплывается понятие сюжета; из понимания сюжетной логики уходит обоснование строгой детерминированности социальных, исторических и психологических обстоятельств; все большую роль в формировании *сюжетной ткани* (она заменяет собой сюжет) начинает играть случайность, точнее *целые ряды случайностей*, размывающие сюжетную ткань. Сюжет в произведениях большой формы уже не воспринимается как линейная цепочка событий или даже несколько цепочек событий, пересекающихся между собой, – это, скорее, «клубок» множества сюжетных линий, перепутавшихся в процессе саморазвития, это пересечение различных событийных рядов в сложно организованном многомерном пространстве-времени большого произведения. Как пишет применительно к подобной проблематике М. Деланда, «никакая серия событий не возникает в абсолютной изоляции от других серий, которые могут создавать для нее *помехи*» [108].

Фактически вместо сюжетной логики, представленной цепочкой событий, детерминирующих друг друга, динамика произведения большой формы выражена последовательностью эпизодов, часто никак между собой не связанных – ни тематически, ни логически (например, соотнесенных между собой по контрасту, по степени неожиданности или непредсказуемости, выхваченных из разных событийных рядов и сюжетных линий). Подобная внесюжетная, *чисто композиционная динамика* произведения большой формы во многом продиктована занимательностью или панорамностью обзора событийного поля. При этом точка зрения обозревателя или нарратора никак не фиксируется, а ее движение относительно объектов отображения или возможных реципиентов изложения – во многом произвольна. Все это в той или иной степени заложено в основании большой формы. «Онтологический статус всякого ассамбляжа <... > состоит в его уникальности, сингулярности, исторической контингентности и индивидуальности» [109], – подытоживает свои наблюдения М. Деланда.

Отсюда черпает свои истоки и принцип сериальности как основание дискретности большой формы. Между отдельными сериями содержания произведения большой формы нередко наблюдается смысловой «скачок», «разрыв», «отчуждение». Парадоксальным образом подобные «швы» содержания – посреди событийного «потока» – не только не разрушают цельности произведения большой формы, но способствуют неожиданной интеграции далеких частей и «пластов» содержания, «внезаходимых» событийным и внесобытийным рядам, которые оказываются связанными (даже «сшитыми» на «живую нитку») обозревателем или нарратором (им может быть и сценарист, режиссер) без каких-либо дополнительных условий. Это семантическая «сборка» целостного произведения, демонстрируемая реципиентам с предельной наглядностью. Смысловые множества (ассамбляжи), принадлежащие различным сериям содержания, сходятся в новых ассамбляжах, «собранных» на иных объединяющих условиях, нежели прежние множества.

«Автономия целостностей относительно их частей, – замечает М. Деланда, – гарантируется тем фактом, что они могут оказывать причинное воздействие на эти части – как ограничивая, так и наделяя их возможностями, – а также тем фактом, что они могут взаимодействовать между собой образом, несводимым к их частям, то есть так, что объяснение взаимодействия, включающее детали составных частей, будет излишним» [110]. Так, например, взаимодействие разных сюжетных линий произведения большой формы, как правило, осуществляется без апелляции к отдельным ситуациям, характерам, мотивам поведения, идеям персонажей (как это обычно происходит в масштабах произведений малой формы). В то же время «сборка» сюжетной ткани осуществляется и без ссылок на общие исторические обстоятельства, объединяющие персонажей произведения откуда-то «сверху»

Это наглядная демонстрация читателю или зрителю масштабов обозреваемой «много-серийной» реальности, «не знающей краев» – ни в историческом, ни в географическом, ни в социальном плане, включающей в себя множество разноуровневых ассамбляжей, то частично пересекающихся между собой, то включенных друг в друга или конфронтирующих между собой. Чем шире веер разбегающихся серий, чем заметнее схождение разноформатных ассамбляжей, чем демонстративнее возникающие «разрывы» в непрерывном «потоке» плюралистического содержания, – тем более значительным предстает «горизонт ожиданий» читателей и зрителей произведений большой формы, тем обоснованней кажется жанровая специфика большой формы как множественного и гетерогенного воплощения соответствующего «большого содержания», тем убедительнее «сборка» целого из разнородных компонентов.

Вслед за *аморфностью* и *текучестью* целого (произведения большой формы, репрезентирующего себя как «поток» событий, образов, идей) начинает осознаваться текучесть и отдельных элементов целого. При заведомой неопределенности (или даже отсутствии – в привычном смысле) сюжета (текущая повседневность не может быть сюжетом, но только «бытовым фоном» сюжетики) – зыбкой становится вся условная сюжетная ткань произведения. Неопределенно-изменчивыми оказываются отдельные ситуации, плавно перетекающие одна в другую, – нередко без какой-либо мотивации и причинности. Тем самым изображаемые многообразные обстоятельства, в которых действуют различные персонажи произведения, предстают неуловимо-текучими и не могут нести никакой ответственности за повороты сюжета и поступки персонажей, которые диктуются скоплением случайностей и столкновением далеких событийных рядов. Это – «случайные встречи между независимыми сериями событий как источник статистической причинности» [111].

Столь же непредсказуемо-изменчивыми предстают характеры персонажей произведений большой формы. За время, охватываемое произведениями большой формы (оно может измеряться несколькими годами, десятилетием, несколькими десятилетиями), герои стареют, меняют облик, привычки, вкусы, социальные и психологические роли, маски, стили поведения, образ мыслей, мировоззрение, подчас даже имена и прозвища, – вплоть до полной неузнаваемости, – т.е. демонстрируют *текучесть своей идентичности*. Сошлюсь на примеры. Пьер Безухов, Андрей Болконский и Наташа Ростова в I – IV томах толстовской эпопеи «Война и мир»; д'Артаньян и его друзья в «Трех мушкетерах», в «Двадцати лет спустя» и особенно в последней части «Десяти лет спустя»; Эдмон Дантес в начале и граф Монте-Кристо в конце знаменитого романа А. Дюма – принципиально разные люди, характеры, действующие лица и функционально разные персонажи одних и тех же произведений большой формы.

Наконец, в поэтике большой формы радикальному пересмотру подлежит представление о протагонисте произведений большой формы и, далее – вообще о центральных и второстепенных персонажах подобных произведений. Вообще понятия протагониста и антагониста принадлежат скорее классической парадигме поэтики, имеющей дело с произведениями «малой формы». Произведениям же большой формы свойственны не только «широкий взгляд» на реальность – историческую или современную, – но и «широкий взгляд» на составляющие этой реальности: «коллективных персонажей», находящихся в одной смысловой и сюжетной «связке» того или иного ассамбляжа, «коллективные обстоятельства» (в которых оказываются «коллективные персонажи») и «коллективные действия» (совершаемые «коллективными персонажами» в кризисные моменты их жизни). Назовем «коллективного персонажа» произведения большой формы термином, принятым в современной математике, – «*кортеж*».

Например, в сериальной трилогии А. Дюма квартет мушкетеров – д'Артаньян, Атос, Портос и Арамис – составляют постоянный *кортеж* персонажей. На протяжении 5 томов романного повествования и почти сорока лет описываемой истории кортеж бывших мушкетеров остается главным коллективным персонажем трилогии как произведения большой формы. Роли четырех героев в кортеже остаются во много неизменными; их выпадение из кортежа

(временное или окончательное) – из-за политических событий, ранений, смерти и преследований – приводит к деформации, дискредитации и разрушению самого кортежа, а в конце концов – к его концу. Соответственно внутренняя динамика кортежа (например, изменение расстановки сил в кортеже: в «Трех мушкетерах» – д'Артаньян и три мушкетера; в «Двадцать лет спустя» – д'Артаньян + Портос и Атос + Арамис; в «Десять лет спустя» – д'Артаньян + Атос и Арамис + Портос) управляет развитием всего романного сюжета.

Наряду с кортежем первого порядка возможно появление рядом с ним кортежей второго, третьего порядка и т.д., которые взаимодействуют между собой и тем самым регулируют сюжетную динамику целого. Так, например, в романной серии про мушкетеров А. Дюма Людовик XIII, Ришелье, Анна Австрийская, Бекингэм, Тревиль, Карл I, Карл II и т. п. – составляют другой кортеж – исторических деятелей. Романтические «злодеи» – Миледи, граф Рошфор, Бонасье, Мордаунт, Грослоу и др. – это третий кортеж. Слуги героев – Планше, Гримо, Мушкетон и Базен, нередко оттеняющие динамику первого кортежа, составляют четвертый кортеж и т. д. Эти кортежи, как ассамблеи разного порядка, – то пересекаются между собой, то конфликтуют, то объединяются, то разделяются, что создает массу непредсказуемых поводов для сюжетной динамики текстов большой формы...

Собственно, кортеж (ассамблея персонажей) становится основной категорией поэтики произведений большой формы. Сошлюсь еще раз на А. Дюма. Эдмон Дантес (он же – Синдбад-Мореход, граф Монте-Кристо, аббат Бузони, лорд Уилмор), будучи сам по себе отдельным кортежем, в то же время входит в один кортеж со своими врагами (и объектами своей мести) – Дангларом, Фернаном, Кадруссом, Вильфором; но он же – член другого кортежа, включающего Морреля и его детей, аббата Фариа, бывшую возлюбленную Мерседес и нынешнюю возлюбленную Гайде; он же окружен помощниками – управляющим Бертуччо, разбойником Вампой, чернокожим немым слугой Али, контрабандистом Джакопо (это уже третий или четвертый по счету кортеж романа) и т. п. Подобным образом выстраивается разветвленная галерея ассамблей, тяготеющая к диалогу со смежной (или отдаленной) популяцией других ассамблей.

Произведение большой формы можно представить как «множество множеств» (выражение Ф. Броделя), т.е. как совокупность неиерархизированных ассамблей, среди которых: сюжетная ткань, кортежи персонажей, серии событий, «коллективные обстоятельства», действия акторов, идеологические установки различных сил, идеалы участников и т. п. Все эти ассамблеи, частично входящие друг в друга – то как часть целого, то как целое без частей, то как целое, включающие другие целостности как свои части, то как часть среди других частей, – связаны между собой сложной нелинейной причинностью, включающей не только объективные социальные и исторические факторы, но и субъективные побуждения и мотивы персонажей, коллективные интересы их общностей и объединений, наконец, вероятностные факторы событий.

Представляется, что дальнейшее углубленное изучение произведений большой формы и проблем соответствующей поэтики не может не учитывать, в той или иной степени, современной теории ассамблей в ее творческом приложении к анализу искусства.

Примечания

- [54] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // *Он же.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 256.
- [55] Там же. С. 258.
- [56] Там же. С. 259.
- [57] *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. – 2-е изд. – М.: Изд-во Моск. Ун-та; Флинта, 2008. – С. 94.
- [58] Слова Пьера Безухова из «Войны и мира», приводимые Г. Гачевым (Там же. С. 151).
- [59] *Гачев Г. Д.* Цит. изд. С. 151.
- [60] Там же.
- [61] *Гачев Г. Д.* Цит. изд. С. 136.
- [62] Там же. С. 137.
- [63] Г. Гачев справедливо называл «простейшим самостоятельным художественным целым, созданным с помощью слов», —«игру слов», «остроту», т.е. «нарушение разделенных сфер языка, значений слов» (*Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. – С. 67).
- [64] См. подробнее: *Лосев А. Ф.* Гомер. – М.: Мол. гвардия, 2006. – С. 61 – 82; 143 – 152. *Он же.* История античной эстетики. Т. I. Ранняя классика. – М.: АСТ, 2000. – С. 48 – 68. См. также: *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. – С. 75 – 82.
- [65] *Тынянов Ю. Н.* Цит. изд. – С. 256 – 257.
- [66] См. об этом, например: *Краснощекова Е. А.* И.А. Гончаров: мир творчества. – СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2012. – С. 14 – 18.
- [67] О диалектике «большой» и «малой» формы в творчестве Л. Н. Толстого свидетельствует блестящее исследование Л. Гинзбург «О психологической прозе». См. подробнее: *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе; О литературном герое. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. – С. 351 – 387, 430 – 467.
- [68] Множество замечательно глубоких и тонких наблюдений над поэтикой Чехова мы находим в книгах А. Чудакова «Поэтика Чехова» и «Мир Чехова: Возникновение и утверждение». См., например: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова; Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. – С. 186 – 200; 372 – 446 и др.
- [69] См. там же. С. 443 – 445.
- [70] *Леонтьев Д. А., Осин Е. Н., Луковицкая Е. Г.* Диагностика толерантности к неопределенности: Шкалы Д. Маклейна. – М.: Смысл, 2016. – С. 48.
- [71] *Бадью А., Тарби Ф.* Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию А. Бадью. – М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2013. – С. 20.– 21.
- [72] *Леонтьев Д. А., Осин Е. Н., Луковицкая Е. Г.* Цит. изд. – С. 10.
- [73] Поэтика Дж. Джойса представлена с различных позиций в работах: *Эко У.* Поэтики Джойса. – М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2015, – и: *Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2015; Поэтика М. Пруста детально проанализирована А. Д. Михайловым: *Михайлов А. Д.* Поэтика Пруста. – М.: Языки славянской культуры, 2012. См. также: *Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте (Психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995.
- [74] *Эйзенштейн С.* Драматургия киноформы: Статьи по теории кино. – М.: Эйзенштейн-центр, 2016. – С. 160.
- [75] Там же.
- [76] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – С. 10.

[77] См.: *Барт Р.* Смерть автора // *Он же.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384 – 391.

[78] См. подробнее известную работу И. Медведевой-Томашевской «Стремя „Тихого Дона“», опубликованную на Западе А. Солженицыным (Париж, 1974).

[79] См. подробнее: *Джилас М.* Беседы со Сталиным. – М.: Литагент: Центрполиграф, 2002.

[80] Кстати, тем самым издательством, которое готовит 30-томное Собрание сочинений А. Солженицына.

[81] *Гройс Б.* В_потоке. – М. Ад Маргинем Пресс, 2018. – С. 7.

[82] Там же.

[83] См. подробнее: *Марков М. Е.* Искусство как процесс. – М.: Искусство, 1970.

[84] *Гройс Б.* Цит. изд. С. 8.

[85] О совмещении и расхождении функций читателя и зрителя в вербальных и визуальных текстах см. подробнее в моей статье: *Кондаков И. В.* «Зричитель»: новый субъект современной культуры // *Обсерватория культуры.* – 2016. Т. 13. №5. – С. 516 – 525.

[86] *Абрам Терц.* Прогулки с Пушкиным // *Синявский А.* (Абрам Терц) Путешествие на Черную речку. – М.: Изографус; ЭКСМО-Пресс, 2002. – С.45.

[87] Там же. С. 46.

[88] *Чернышевский Н. Г.* Литературная критика: В 2-х т. – М.: Худ. лит., 1981. – Т. 2. – С. 34.

[89] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4 изд. М.: Сов. Россия, 1979. С. 155.

[90] Там же. С. 183.

[91] Там же. С. 183 – 184.

[92] Там же. С. 182. – Здесь и далее курсив М. Бахтина. – *И.К.*

[93] Там же. С. 184.

[94] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Он же.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975.– 237.

[95] Там же. С. 241.

[96] Там же.

[97] Там же. С. 242.

[98] Там же.

[99] Там же. С. 244.

[100] Там же. С. 245.

[101] Там же. С. 246.

[102] Там же.

[103] Там же.

[104] Там же.

[105] См. подробнее: *Деланда М.* Новая философия общества: Теория ассамбляжей и социальная сложность. – Пермь: Гиле Пресс, 2018.

[106] *Делех Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – С. 10.

[107] Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues II* (New York: Columbia University Press, 2002), p. 69. Цит. по: *Деланда М.* Новая философия общества. – С. 146.

[108] Там же. С. 31 – 32.

[109] Там же. С. 53.

[110] Там же. С. 53.

[111] Там же. С. 32.

Екатерина Сальникова

«Вторая реальность» – безбрежная и разомкнутая

Если мы зададимся вопросом о том, откуда взялись сериалы и большие фильмы – а они стали появляться уже в период немого кино – то цепочка рассуждений приведет нас к размышлениям о внутренней соотнесенности большой экранной формы с эпосом, эпопеей, романом и романом «с продолжениями», сборниками и циклами новелл – в литературе. Неслучайно В. И. Божович в своей книге «Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века» начинал проследивать движение искусства к эре кинематографа с исследования литературных форм и обращался к циклу романов Бальзака: «Перед искусством, желавшим исходить не из общих идей, а из конкретных наблюдений и впечатлений, вставала проблема организации жизненного материала, иначе говоря, проблема композиции. Стремление к всестороннему охвату реальности натолкнуло Бальзака на принцип циклизации. Так родился замысел „Человеческой комедии“, подсказанный писателю отчасти поэмой Данте, но главным образом современным естествознанием с его установкой на классификацию и систематизацию животного мира и рассмотрением живых организмов в единстве с окружающей средой. <...> Найденный принцип предполагал не только определенную систематизацию написанных (и еще не написанных) произведений, но и новый принцип сюжетосложения. Произведение строилось не вокруг одной, главной, человеческой судьбы, а вокруг многих взаимосвязанных и равноправных человеческих судеб. Оно переставало быть биографией героя и становилось биографией общества». [112]

Опираясь на ряд зарубежных и отечественных ученых, Виктор Божович отмечает тяготение Флобера к фрагментарности, замене больших сцен краткими эпизодами. А далее – выходит на тему повествовательности в графике, в комиксе, журнальной эстетике – видя в этом предшествование экранных форм [113].

Большие художественные формы и варианты их внутреннего строения, таким образом, в нашей науке второй половины XX века уже рассматривались на примере литературных, журнально-графических и кинематографических форм. Зрелищная культура также обладает в некоторые исторические периоды повышенным интересом к разрастанию своей игровой реальности, иногда больше во времени, иногда – в пространстве или во времени и пространстве сразу. Мы не будем здесь писать об этом подробно, но лишь обозначим данное эстетическое явление, чтобы подчеркнуть достаточно универсальный характер большой формы, реализующей себя в разных видах художественного творчества.

Современный театр нет-нет, да и предложит аудитории спектакль, рассчитанный на два, а то и более вечеров. Например, Сергей Женовач в 1990-х ставил в Театре на Малой Бронной «Идиота» Достоевского в два вечера. Сегодня «Электротheater Станиславский» играет спектакли, которые рассчитаны либо на целый день, либо на три вечера, на пять вечеров. И это несмотря на современный ритм жизни, кажущийся слишком динамичным, слишком обрывистым, не позволяющим два или три вечера подряд отдать восприятию театрального произведения. Да, жизнь не позволяет, но люди искусства сопротивляются устоявшимся к XX веку представлениям о том, что поход в театр есть досуг, необязательное развлечение, которое не имеет права занимать больше времени, чем работа, «полезный труд».

Много раньше, когда ритмы жизни были иными, человек прибегал в театр не на два-три часа, после работы, после заполненного необходимыми делами дня, но мог полностью посвятить значительные отрезки времени восприятию представлений. Многие старинные зрелища являли собой именно большую форму. Это относится к праздничным древним и средневековым процессиям, одновременно проходившим сразу по многим улицам города [114], к средне-

вековым мистериям, которые могли идти на городской площади по десять-одиннадцать часов в течение трех-четырёх, а то и семи дней [115]. Придворные спектакли в театре Ренессансных времен и Нового времени также могли идти гораздо дольше, чем было принято в городских общедоступных театрах (нередко со стоячими партерами). Как пишет В. Ю. Силюнас об испанском варианте придворного зрелища, «придворный театр разуплотнил сжатое, как взрывчатка, сценическое время и дал возможность полюбоваться возникающими воочию сценическими мирами в течение ряда часов – иногда шести, а то и больше» [116]. Вспоминается и «Артакерсово действо», шедшее при дворе Алексея Михайловича долгие часы, и спектакли школьного театра, занимавшие иногда около 10—11 часов [117].

В известной степени можно усмотреть аналогии большой экранной формы с циклами рассказов и отрывками романов, выходящими в нескольких номерах периодической печати, фоторепортажами и фотографическими циклами, с циклами иллюстраций, витражными композициями, стенными росписями, занимающими значительные площади поверхности и, возможно, обладающими внутренней сегментацией различного рода...

Но тогда с чего начиналось движение художественной культуры к большой форме? И почему так важны размеры, протяженность, режим развертывания во времени и в пространстве?

Косвенно на эти вопросы отвечает раздел «Противоречие между непрерывностью мышления и прерывностью высказывания» в книге Г. Д. Гачева «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр» [118], в котором идет речь о том, что любая литературная форма является «замкнутой целостностью, огражденным отовсюду миром» [119]. А мысль процессуальна, это поток. Соответственно для того, чтобы превратить мышление в высказывание, в любом случае приходится производить некоторые преобразования, искусственно внедряться в поток мысли и пр.

Но мышление – бесконечно, непрерывно, устремлено в будущее, оно осуществляет некую внутреннюю экспансию в духовном пространстве. Оно сопротивляется необходимости превращения в замкнутые, пластически внятные, «телесные» формы. Это относится не только к литературе. То же самое происходит и в случае других искусств. *Мышление, как и творческая деятельность индивида в целом, противятся закрытости формы, стремятся сохранить свои ключевые свойства, непрерывность и бесконечность развития. А художественная форма, в том числе экранная, заинтересована в том, чтобы обрести начала и концы, внятные очертания, хронометраж. Взаимное борение процессов творческой деятельности и формообразования – и их взаимные компромиссы – рождают эффекты разрастания форм, тенденции к длительному развертыванию, размытости финалов, возможностям преодоления жестких телесных границ или хотя бы их раздвижению.*

Сначала, как нам представляется, существовало некое умопостигаемое художественное целое, без берегов, без ясно очерченных границ, без жесткой закрытой формы. В этом целом могли сколько угодно возникать нелинейные, алогичные, с повторами и вариациями, периоды развития творческой материи. Одной из древних ее форм было мифотворчество, пространство созидания и циркуляции бродячих сюжетов, образов, мотивов. Мифы, сказки, легенды, сказания содержали массивы сюжетов со стабильным кругом персонажей. Сюжеты были связаны логикой единого цикла или являлись вариациями одной и той же линии повествования о судьбе одного или нескольких персонажей. Все это похоже на ненаписанные «бесформенные» романы, неснятые сериалы, непоставленные представления – большие художественные формы, не получившие внятного воплощения в материи какого-либо искусства. На самом деле, конечно же, речь идет о прямо противоположной последовательности: экранные искусства сознательно и бессознательно продолжают эстетические традиции больших форм, сформировавшихся в литературе, театре, изобразительных искусствах.

Устное сказительство, целенаправленное устное повествование перед какой-либо аудиторией есть уже достаточно ясно оформившаяся модель большой повествовательной, а точнее, повествовательно-зрелищной формы. Даже само «витание в воздухе» мифологических сюжетов, преданий, легенд, частые апелляции к ним людей в процессе повседневного бытия, рассказы от случая к случаю – все это подразумевает длительную подключенность воспринимающего сознания к рассредоточенному во времени бытия конгломерату подвижных, взаимосвязанных форм, более или менее завершенных и совершенных. Бесконечность духовной мыслительной деятельности, безбрежность фантазии взывает к необходимости в больших художественных формах. Как писал Голосовкер, определяя логику желания и творческой воли для античного мифа, «для желания нет предела», «для желания нет невозможного» [120]. А потому «напрасно иные из современных мыслителей полагают, что замкнутый космос античного человека исключает идеи безначальности и бесконечной глубины иных тайн... Сознание эллина... знало об этой бездне великой бесконечности, как знало и о бездне бесконечности малого, об анаксимандровом „апейрон“» [121]. К бесконечности стремится человек – в режиме бесконечного творчества, в созидании формы «без берегов» или с весьма далекими, затуманенными границами.

В процессе мифотворчества происходит взаимодействие ритмов повседневного бытия, ритмов сочинительства – и ритмов восприятия сочиняемого. Важна сама невозможность разграничить эти ритмы со всей строгостью и отчетливостью, невозможность отделить саму художественную творческую форму от непрерывной работы человеческого сознания. Последнее же, в силу родственности процессов мышления и воображения, по Выготскому [122], занято не только созиданием определенной формы, но и многими иными размышлениями, обретением знания, решением вопросов, связанных с окружающей реальностью.

Одна из основ человеческой природы – глубокая потребность идти по жизни и развиваться вместе с художественной реальностью или, шире, «второй реальностью», пускай и не предполагающей очевидной художественности, однако являющейся продуктом сочинительства, обработки жизненных наблюдений и развития фантазий, селекции и композиции символических форм, которые тоже развиваются, разворачиваются, могут постоянно быть и одновременно становиться.

Д. В. Трубочкин не случайно начинает разговор об античной литературе с анализа традиции устного многочасового исполнения произведений как художественной литературы, так и нехудожественной, то есть сочинений на темы истории, политики. «Римский император Клавдий, живший в I веке, написав по-гречески два больших исторических сочинения, издал указ о том, чтобы в знаменитой Александрийской библиотеке ежегодно устраивалось их публичное чтение от начала и до конца. Если у кого-нибудь этот указ и вызывал усмешку, то явно не из-за длительности или публичности чтения. Известно, что еще Геродот читал публично главы из своей „Истории“ во время Олимпийских игр, при большом стечении народа. Клавдий не придумал здесь ничего нового: многодневные публичные чтения больших книг в эллинистических публичных библиотеках было делом обычным; завсегдаев Александрийской библиотеки могла смущать только регулярность таких чтений, подобающих разве Гомеровской „Илиаде“...» [123]

Именно для многочасовых публичных исполнений во время больших праздников создавались «Илиада» и «Одиссея», как полагают современные исследователи. Вероятно, «Илиада» исполнялась в три вечера, а «Одиссея» – в два вечера, унося слушателей в мир великого героического прошлого [124].

Впрочем, повествование гомеровских поэм то и дело заставляет забыть слушателей-зрителей о том, что все происходящее, как сказал бы Бахтин, относится к замкнутому, «абсолютному прошлому» [125]. Как раз эффектов завершенности и замкнутости избегают и «Илиада», и «Одиссея». Один из способов размыкания повествования в современность – подключе-

ние аудитории к рассказу о событиях не от имени автора-сказителя, вдохновенного Музой, но от имени одного из героев далекой истории. Сквозь всю «Илиаду» проходят пространные рассказы разных действующих лиц, отвлекающие от магистральных сюжетных линий. Рассказы эти образуют своего рода серию отступлений, погружений в другие пласты прошлого по отношению к событиям тех немногих дней Троянской войны, которые описаны в поэме.

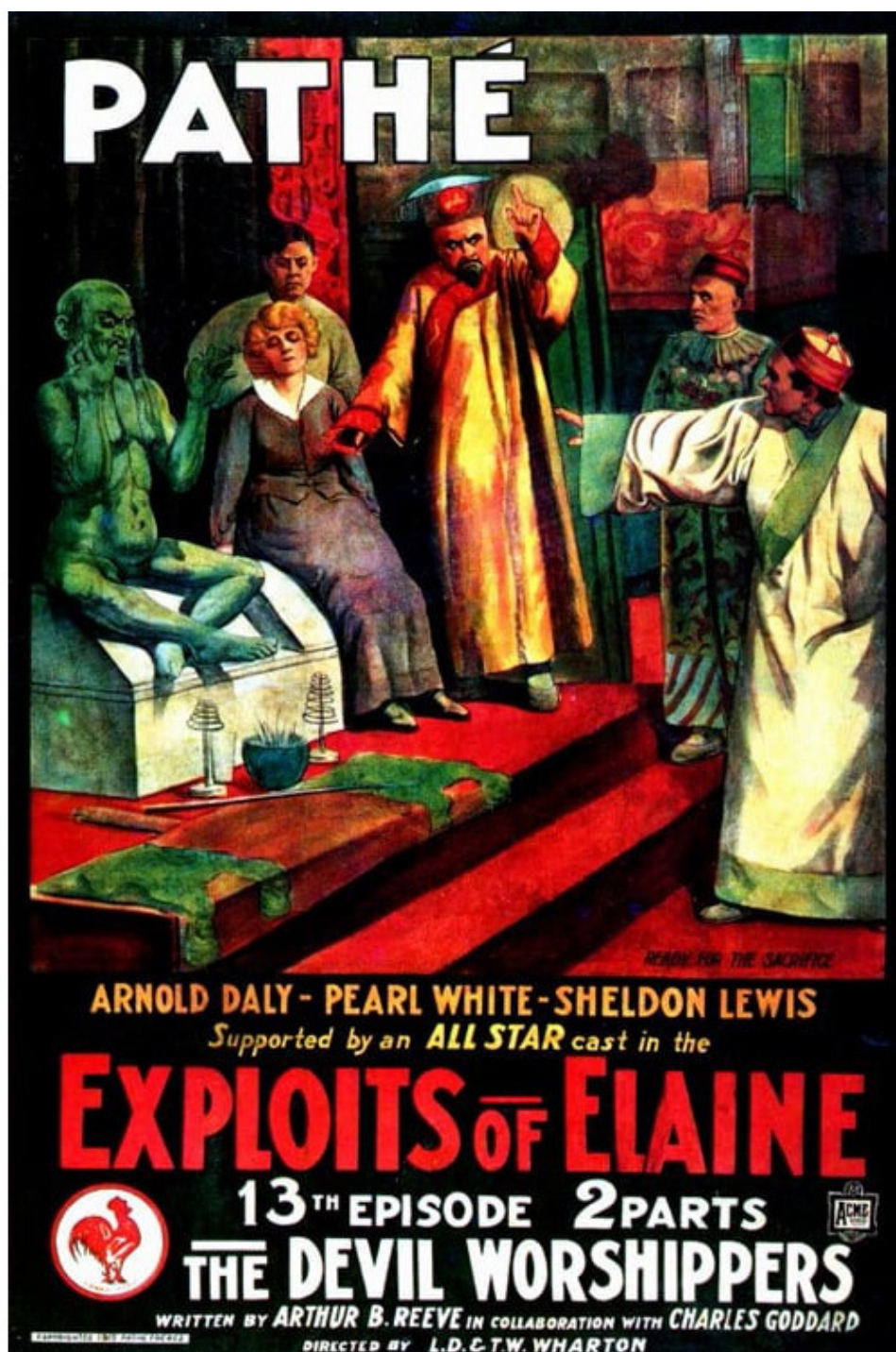
В «Одиссее» же мы сталкиваемся, быть может, с первым литературно зафиксированным в европейской традиции героем, обладающем личностной энергией длительного повествования о собственной жизни. Таков Одиссей – именно его рассказ о злоключениях после Троянской войны составляет огромное число строк: в литературно зафиксированном тексте поэмы этот рассказ начинается в главе IX, 9 и продолжается до самого финала главы XII, 454. Не песне Демодока, аэд на пиру у Алкиноя, но выступлению Одиссея на том же пиру отведено значительное время. Пространный монолог Одиссея способен увлечь аудиторию и заставить забыть о том, что это рассказ героя в рассказе поэта-сказителя. Устное автобиографическое повествование Одиссея о реальных событиях его жизни являет собой центр поэмы, ее композиционное ядро.

В финальной части поэмы Одиссей снова разражается долгим рассказом – на сей раз он импровизирует вымышленную автобиографию, повествует о сложной цепочке событий, приведших его на Итаку в рубище, с сумой скитальца и в полном одиночестве. Парадокс заключается в том, что рассказ на пиру у Алкиноя полон фантастического, но имеет статус достоверной, «документальной» истории о происшедшем на пути к дому. А история, поведанная пастуху Евмею, полна похожих на правду деталей. В них аудитория могла узнать типичные, знакомые черты окружающего мира. Однако это чистый вымысел, согласно поэме. В этих двух рассказах, на наш взгляд, уже содержится эмбриональная форма рефлексии о соотношении истинного, достоверного, с одной стороны, и ложного, вымышленного, игрового, с другой стороны, которые могут казаться родственными в силу формального сходства позиций рассказа в рассказе.

В христианской культуре роль большой формы на границе мифологии, религии и искусства играла Библия, представляющая повествование сразу обо всем мире, со времен его сотворения и вплоть до апокалипсиса и Страшного суда. В западной науке активно развивается направление исследования Библии как большого художественного нарратива, важного в своих эстетических параметрах, в развитии сюжета, образах персонажей, построении повествования и пр. [126] Эдел Берлин, в частности, усматривает ряд аналогий библейского повествования с работой кинокамеры в художественном кино. «Повествователь – глаз камеры; мы видим всю историю посредством его видения... он тщательно отбирает то, что „покажет“, включит в рассказ, а что опустит...» [127] Исследователь отмечает взаимное тяготение повествовательных литературных и экранных форм, в отличие от драматических театральных, построенных по-другому, предполагающих неконтролируемый взгляд зрителя, свободно фланирующий по целостности зримой художественной формы. Это во многом точное замечание, хотя внутри управляемого камерой взгляда кинозрителя могут сохраняться и элементы свободного фланирования. Одним словом, есть несомненный резон в нашем обращении именно к литературе в связи с разговором о больших экранных формах.

Показательно, что кинематограф и в первые годы, и на протяжении всего своего существования обращается к Библии и к «Божественной комедии» Данте, стремясь визуализировать хотя бы фрагменты той большой литературной формы, которая создала всеобъемлющие образы божественной вселенной. Экранное искусство как бы наследует у литературы и других искусств жажду всеохватности, потребность в создании такой художественной материи, которая была бы если не равновелика мирозданию – что невозможно – то хотя бы отображала модель мира, кульминационные эпизоды жизни Иисуса и других ключевых фигур христианской мифологии. Магистральными для Нового и Новейшего времени остается скорее

созидание больших художественных форм и даже бесконечной череды форм, вычленяемых из безграничных творческих процессов, направленных на постижение природы человека, своего авторского «Я», личностных позиций и взаимоотношений индивида с миром.



Постер многосерийного фильма «Похождения Элен». 1914. Режиссеры Луи Ганье, Джордж Зайц, Леопольд и Теодор Уортоны, авторы сценария Джордж Зайц, Царльз Годдард, Бэзил Дики, Артур Рив.

Готовность к длительному процессу письменного повествования о своей жизни и жизни отдельных смертных, как и сама потребность в постоянном писательстве, расцветает в эпоху Ренессанса и становится показательным элементом бытия творческого человека. Л. М. Бат-

кин обращает внимание на то, что «жить значило для Петрарки писать. Писать – и значило жить» [128]. Петрарка описывал свой быт как полностью пропитанный сочинительством и чтением: «...пока меня стригут и бреют, имею привычку читать, или писать, или слушать чтецов, или диктовать писцам; и даже не помню, чтоб доводилось прочесть подобное о ком-либо, – имею обыкновение заниматься тем же самым за ужином и во время поездок верхом. Ты изумишься, но часто я таким образом, сидя на коне, одновременно достигал завершения и пути, и стихотворения» [129]. И существенны не только преданность сочинительству и восприятию текстов как главному стержню, организующему жизнь и способному ее продлевать, но и осознанный декларативный характер такого бытия: «для историка культуры важнее, в конечном счете, то, что этот человек (Петрарка – Е.С.), размышляющий и сочиняющий днем и ночью, во время верховой езды, еды, бритья, человек, даже во сне не расстающийся с пером под подушкой, – именно таким выглядит в собственных глазах, таким хочет быть и остаться в памяти человечества» [130].



Андреа дель Кастаньо. Портрет Петрарки. Около 1450. Фреска виллы Кардуччо под Флоренцией. Ныне – галерея Уфици.

В сущности, речь идет о превращении в неразрывное целое осознанных творческих процессов и процесса повседневной жизни личности. Л. М. Баткин подчеркивал значимость потребности художника, в данном случае писателя, улавливать мир сквозь «Я» и «Я» как особый мир [131]. «Известно, что много позже это завораживающее кружение, погоня за собственным хвостом, станет для искусства одним из наиважнейших сюжетов. Ср. с темой „художник в своей мастерской“ или „художник и его модель“ в новоевропейской живописи; или же с разыгрыванием спектакля внутри спектакля (начиная с „Гамлета“); или с мотивом „снимается кино“ в кино» [132].

Потребность в превращении творчества в перманентность может вести как к повышенной саморефлексии отдельного художника, так и к своего рода моде на творчество. Баткин пишет о том, как в эпистоле аббату Петру о «неизлечимой болезни писательства» Петрарка рисует картину повального увлечения искусством и сочинением литературных произведений, когда «каретники, суконщики, землелашцы, побросав плуги и другие инструменты своих ремесел, судачат о Музах и Аполлоне», вовлекаясь в «чуму сочинительства», которой всех заразил не кто иной, как Петрарка [133], проявляя в этом жажду размыкания собственного «Я».

Это лишь один из примеров тех сложных процессов взаимодействия и взаимообогащения повседневной жизни и формотворчества, всегда встречающихся на «территории» творческой личности, занята ли она своим сознательным утверждением или нет. (И это относится не только к литературному творчеству.) Как пишет О. А. Кривцун, «можно сделать достаточно дерзкое обобщение: не существует уж такой непримиримой оппозиции, как природа и человек, как нет и непреодолимой пропасти между Я – и не-Я. В поисках своего бытийного тождества человек все время всматривается в Другого» [134]. Исследователь говорит о «неостановимом круговороте его (художника – Е. С.) творческих порывов – проявлении надчеловеческой субстанции, объективного хода вещей. Это, однако, не отменяет проблемы поиска человеческого, личностного начала художника. Как бы мы ни подчеркивали иррациональную силу таланта, реализация его связана не только с некими силами вне нас, но и через включение автора в многомерную череду значимых для него внехудожественных повседневных отношений, живых впечатлений, эмоциональных предпочтений» [135].

Поэтому, на наш взгляд, большие художественные формы в той же степени можно считать внутренним диалогом человека с повседневным бытием, в какой и проявлением его Я, тяготеющего к экстерииоризации, к воплощению во внешнем мире, к «о-формленности».

Показательно, что О. А. Крицун подчеркивает, что «не только в жизни художника, но и в жизни любого человека происходит этот взаимообмен и взаимное притяжение: проба на прочность и сокрушение на уровне какого-то нового основания оппозиций „свой“ и „чужой“. Только у обычного человека внутренние путешествия по поиску своего Я более одномерны. У художника эти путешествия – красочнее, рельефнее, осязаемее, смелее, самозабвеннее» [136].

Однако кто может выступать последней инстанцией в определении художника и «не-художника»? В том-то и дело, что жестких объективных разграничений между ними не существует, вернее, эти разграничения постоянно возникают и исчезают, пересматриваются и опровергаются, каждая эпоха и каждый человек подходит к ним со своих особых позиций. Типичный художник может входить в роль типичного обывателя, не-художника, вживаться в его мироощущение, его видение искусства и творчества в целом, что и происходило в работах поп-арта, некоторых работах концептуального искусства и пр [137]. Творческому буму начала XXI века, по сути, омасовлению творческих процессов, предшествовала эпоха конца XX столетия, эпоха взятия художниками на вооружение жизненных опор человека толпы, массового индивида.

Современность в очередной раз демократизирует представления о творчестве. Осознанная творческая деятельность, обретающая все более массовый характер, выходит в разомкнутое публичное пространство интернет-творчества наряду с «высоким искусством», профессиональным творчеством.

Перманентному писательству аналогично в наши дни увлечение перманентным созданием электронных вербальных и аудиовизуальных произведений. Как перманентное писательство не всегда дает столь великие результаты – и тогда его начинают именовать графоманией – так и приверженность созданию текстов и видео в интернете нечасто приводит к шедеврам и открытиям. Однако речь в данном случае не о степени художественного совершенства или

новаторства, а о моде на блогерство – о демонстративном способе существования в постоянном обращении к «второй реальности», к ее созданию, восприятию и обсуждению.

Современные молодые люди нередко готовы делать по одному или даже нескольким интернет-произведениям в день, показывая свое жилище, свой двор, свою школу или колледж, комментируя самые обыденные действия вроде приготовления завтрака, чистки зубов, умывания, выбора одежды и пр. Что сейчас лежит в моей сумке, что стоит на моей полке в ванной, что висит в платяном шкафу, каковы улицы моего района, кто из учителей наименее приемлем и почему, как проще делать уроки, зачем у меня столько рюкзаков и т. д. – таковы могут быть темы для регулярного видеоблогерства. Оно придает смысл обыденной и не слишком богатой значительными событиями, а то и вовсе пустой жизни. Оно помогает организовать свой досуг, заполнить его интересным делом – созданием очередной «серии» автобиографической хроники, очередным сеансом превращения «первой реальности» во «вторую реальность».

Но возможно интернет-творчество и в других жанрах. Кто-то снимает аниме, кто-то – анимационные видеоспектакли с куклами, кто-то работает над комиксами, делает интервью, превращает свою комнату в студию и ведет оттуда регулярные авторские программы на самые разные темы. В сущности, мы вступили в эпоху повального увлечения самодельными интернет-сериалами во множестве жанров и видов творчества, в режимах закрытой и открытой художественной формы.

Слишком сильное упоение интернет-творчеством может вызывать скепсис и даже опасения у тех, кто остается вне этой сферы деятельности, но наблюдает ее со стороны у своих близких. Многие родители не одобряют «маниакального» создания видеопроизведений. Многие преподаватели в ужасе от невозможности учащихся отключиться от мира компьютерных игр или постоянного просмотра чужих видеоматериалов. С интернет-зависимостью пытаются бороться, как с болезнью.

Однако сама душевная зависимость от «второй реальности» – это отнюдь не чисто современное явление.

Подчиненность человека законам большого художественного мира в реальной жизни, как и влияние некоей особой ауры «второй реальности» на весь строй мыслей и чувств, и ранее вызывали раздражение и опасения у тех, кто наблюдал эти процессы со стороны, будучи в стороне от действия.

Ситуация подобного рода была сочинена и описана Сервантесом. Племянница Дон Кихота, обсуждая с ключницей, цирюльником и священником странности своего дядюшки, говорила именно об одержимости фантазийным миром рыцарских романов: «... дядюшке моему не раз случалось двое суток подряд читать скверные эти романы злосудных. Потом, бывало, бросит книгу, схватит меч и давай тыкать в стены, пока совсем не выбьется из сил. „Я, скажет, убил четырех великанов, а каждый из них ростом с башню“. Пот с него градом, а он говорит, что это кровь течет, – его, видите ли, ранили в бою» [138].

Вспоминаются и многотомные романы с продолжениями Мадлен де Скюдери и Готье де Ла Кальпренеда, популярных авторов XVII века, которых высмеивал Буало, именуя их стилистику «свирепствующей галантностью» [139]. В своем диалоге «Герои из романов» Буало заставил Плутона и Диогена обсуждать безумное поведение высоких героев, ведущих себя в духе галантных романов. Плутон возмущается тем, что Кир постоянно хнычет, а Диоген добавляет: «И еще долго будет хныкать; ведь он добрался только до истории Аглатида и Аместрис. У него впереди девять толстых томов для этого приятного занятия» [140]. Показательно, что некоторые из модернизированных античных персонажей именуют отдельные уголки преисподней страной Нежности, селением Влюбленности, реками Склонности и Благодарности, совершенно игнорируя тот факт, что находятся в потустороннем мире. Они мыслят исключительно аллегорическими пространственными образами любовных романов, отголоски

которых можно будет встретить и в русской литературе XVIII века – к примеру, «Езда в остров любви», вольный перевод Василия Тредиаковского романа Поля Тальмана XVII века.



Мадлен де Скюдери. Неизвестный художник. XVII век.

Галантные романы пользовались грандиозным успехом у публики, жаждущей жить в умозрительном наблюдении за разворачиванием любовных историй прекрасных героев и героинь. И, возможно, именно XVII век можно считать тем периодом, когда романное творчество было поставлено на поток, стало адресоваться все более широкой читающей аудитории аристократов и буржуа, создавая слой воображаемой «второй реальности». Эта «вторая реальность» была готова сопровождать и пронизывать всю повседневность, где царствовала далеко не любовь, но нередко прямо противоположные чувства, алчность, прагматизм, категории социального престижа.

В XVIII веке наступает расцвет романа, нередко насчитывающего многие тома, о чем изыщно высказывается Пушкин в «Графе Нулине»:

Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа:
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей —
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей [141].

«История Томаса Джонса, найденьша», «Эмилия» и «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абрахама Адамса» Генри Филдинга, «Памелла, или награжденная добродетель», «Кларисса, или История молодой леди», «История сэра Чарльза Грандисона» Сэмюэла Ричардсона... Писательство в эпоху Просвещения воспринималось в контексте понятия мышления, работы разума. А индивидуальное мышление длится до тех пор, пока существует мыслящий человек. И форма бесконечного романа весьма подходит для воплощения духовно-интеллектуальной жизни автора, родственной развивающемуся долговому повествованию.

В эпоху Ренессанса писательская склонность к обилию предуведомлений, предисловий, авторских отступлений, записок, аннотаций и прочих элементов, нарушающих иллюзию непо-

средственно развивающегося повествования, была связана во многом с индивидуалистическим пафосом творчества, с пересмотром самого понимания творческого процесса. Для эпохи же Просвещения аналогичное пристрастие к вариативному по форме открытому присутствию автора в романе связано отчасти с потребностью рационализировать процесс сочинительства, а отчасти – играть в рационализацию или ее осознанную отмену, постоянно общаясь с потенциальной аудиторией, как бы ведя мысленный диспут на темы творчества, нравственности, общества и человеческой природы в целом. Закрытая форма таким образом постоянно приоткрывается и закрывается вновь, теснее взаимодействуя с повседневной культурой своего времени.

Одним из самых смелых и парадоксальных решений было многотомное сочинение Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», рисующее биографию героя столь подробно и вместе с тем с огромным количеством отступлений, так что повествование обрывается, когда Тристрам все еще ребенок. Младенчество, детство и процесс рефлексии автора оказались вполне самодостаточной бескрайней «второй реальностью», а не предварением взрослого бытия героя. Целью автора явилось как можно дольше рассказывать историю, а не рассказать ее наконец.

По мере того, как стихийно циркулирующая старинная мифология вытеснялась на периферию социокультурного пространства и все менее активно присутствовала в повседневности, возрастала потребность в заново создаваемой большой «второй реальности», способной служить важным дополнением реального окружающего мира. В романах Нового времени происходит мифологизация современности и нередко – ее намеренное синтезирование с современным типом авторских фантазий, будь то фантазии Свифта, Пиккока, Тика, Новалиса или Гофмана. (Подробнее об этом – в статье И. В. Кондакова.)

И если одни из таких авторских миров требуют значительной интеллектуальной работы воспринимающего и не могут превратиться в расхожие повседневные «мифологии», то к другим мирам, рождаемым авторской фантазией, может быть подключено сознание довольно широкой аудитории. Некоторые из таких произведений становятся законодателями поведенческих мод и носителями обновляемой системы ценностей.

Лиза в «Горе от ума» докладывает Фамусову, что Софья всю ночь читала вслух, по-французски. Софья проводила время иначе, в тайном общении с Молчалиным, но Фамусов охотно верит словам служанки, поскольку ее версия препровождения ночи вполне соответствует нравам аристократических девушек.

Пожилые родственницы Татьяны в «Евгении Онегине» вспоминают молодость и рассуждают о некто Грандисоне, имея в виду реального молодого человека, кружившего им головы и потому прозванного именем ричардсоновского героя, весьма популярного у русской читающей публики конца XVIII века. Об увлечении самой Татьяны романами сказано «они ей заменяли все». То есть романы создавали достаточный массив художественной материи вымышленной жизни, вымышленных чувств, рождающих в читателях сложные переживания и отодвигающих в тень окружающую прозаическую обыденность.

Эффекты «социокультурного шлейфа», или влияние атмосферы художественных произведений на духовное бытие читателей типичны для Нового времени. Эпоха романтизма отнюдь не впервые открывает такой способ существования современного человека – как бы в дымке, в ауре романного творчества. Однако именно эта эпоха создает те этико-эстетические идеалы и ценностные ориентиры, которые не устаревают до сих пор. А потому и сами принципы жизни в режиме «романтических» переживаний кажутся связанными прежде всего с этим историко-культурным периодом.

Воспринимающему субъекту желательно, чтобы границы большой художественной реальности были необозримы, аморфны, проницаемы, постоянно корректируемы и раздвигаемы снова и снова. Человеку изначально мало какого-то локального «сеанса» восприятия, как

и мало восприятия уже заранее сочиненного произведения, устоявшегося полностью в своей художественной завершенности. Нет, необходимо расширенное, вернее, постоянно расширяющееся время восприятия-созидания. Необходимы подтверждения того факта, что художественная реальность велика, достаточно велика, разомкнута, в перспективе бесконечна, чтобы ее можно было мыслить аналогичной нехудожественной обыденной реальности – жизни, какой она есть.

Две эти реальности хочется мыслить сопоставимыми, чтобы можно было жить сразу на два мира, ощущать переплетения этих реальностей, или же их параллелизмы и даже «зеркальность», внутренний диалог и стихийную готовность к соотнесениям. Тогда человек будет обладать возможностью погружаться в художественную реальность – не для того, чтобы тут же «вынырнуть» обратно, но чтобы там долго существовать. А иногда вместо того, чтобы активно жить в нехудожественном измерении. Или – синтезировать оба мира в своем восприятии и творческом созидании новой воображаемой реальности. Итак, большие экранные формы проявляют глубинные потребности человеческой природы, наследуя многие аспекты истории взаимоотношения человека с мифологией, литературными произведениями, длительными творческими процессами.

Примечания

[112] Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука. 1987. С. 26.

[113] Там же. С. 52—60.

[114] Tydeman W. *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions*. Cambridge: Cambridge University Press. 1978. Bidmead J. *The Akitu Festival: Religious Continuity and Royal Legitimation in Mesopotamia*. New Jersey. Gorgias Press Edition LCC. 2004. P. 98—99. Eaton K. *Ancient Egyptian Temple Ritual Performance, Patterns, and Practice*. New York. Rotledge. 2013.

[115] Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука. 2002.

[116] Силюнас В. Ю. Становление нового художественного языка в придворном театре Золотого века. // Проблемы ибероамериканского искусства. Сборник статей. Выпуск 4. / Отв. ред. Козлова Е. А. М.: Государственный институт искусствознания. С. 47.

[117] Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М.: Наука. 1981.

[118] Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение. 1968. С. 9—13.

[119] Там же. С. 11.

[120] Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука. С. 23.

[121] Там же. С. 14.

[122] Выготский Л. С. Воображение и его развитие в детском возрасте. // Выготский Л. С. *Собрание сочинений. Том второй. Проблемы общей психологии*. М.: Педагогика. 1982. С. 452.

[123] Трубочкин Д. В. Античная литература и драматургия. М.: Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби». 2010. С. 13—14.

[124] Taplin O. *The Spring of Muses Homer and Related Poetry*. // Taplin O., ed. by. *Literature in the Greek and Roman Worlds. A New Perspective*. – Oxford: Oxford University Press. 2000. P. 44.

[125] Бахтин М. М. Бахтин М. М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. М.: Художественная литература. 1986. С. 494.

[126] Например, см.: Sternberg M. *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press. 1985; Bar-Efrat Sh. *Narrative Art in the Bible*. London: T&T Clark. 2011.

[127] Berlin A. *Poetics and Interpretation of Biblical Narrative*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns. 1994. P. 44.

[128] Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. М.: Российский государственный гуманитарный университет. 2002. С. 363.

[129] Цит. по: Баткин Л. М. Указ. соч. С. 365.

[130] Баткин Л. М. Указ. соч. С. 366.

[131] Там же. С. 368.

[132] Там же. С. 368.

[133] Там же. С. 366—373.

[134] Кривцун О. А. Творческий процесс как потенцирование многомерного Я художника // *Метаморфозы творческого Я художника*. Отв. Ред. Кривцун О. А., М.: Памятники исторической мысли. 2006. С. 25/

[135] Там же. С. 30.

[136] Там же. С. 25.

[137] Якимович А. К. Творческое Я и массовое Мы. К типологии художников Нового времени // *Метаморфозы творческого Я художника*. Отв. Ред. Кривцун О. А., М.: Памятники исторической мысли. 2006. С. 177—187.

[138] Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. В двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература. 1989. С. 82.

[139] Буало Н. Герои из романов. Диалог в манере Лукиана. // Буало Н. Поэтическое искусство. СПб.: Азбука-Классика. С. 89.

[140] Там же. С. 98—99.

[141] Пушкин А. С. Граф Нулин // Пушкин А. С. ПСС в десяти томах. М.: Издательство Академии наук СССР. 1957. С. 240.

Елена Петрушанская

Предтечи и основы: о некоторых музыкально-звуковых принципах, существенных для формирования и структуры сериалов

Среди воображаемого прошлого виртуальных многочастных гигантов Больших экранных форм обратимся к сериалам. Сверхзадачей было бы, на основе размышлений об истоках их нарративных особенностей, выявить основополагающие принципы повествовательности (и – драматургии), которые определяют композицию, структуру целого, обуславливают особенности восприятия. Это – большая цель теории Больших экранных форм. В статьях коллег этого раздела подвергнуты анализу важнейшие предтечи Большой Экранной Формы в литературе (романная и новеллистическая формы) и мифологии. Думая об истоках сериала – по ёмкой формуле Е. В. Сальниковой, «*первоцепочки усложняющегося медианпространства <...> сознательно смоделированной микросистемы <...> гигантского числа взаимосвязей, <...> отсылов к друг другу разных звеньев гипертекста*» [142], — в этом многообразии, в качестве гипотезы, обратимся к предполагаемому воздействию принципов музыкального изложения и развертывания.

Почему – музыка? Не только оттого, что она является неотъемлемой составляющей экранного действия (хотя не всегда важной). И не только из-за важности музыкально-звукового пласта как отображающего – и нередко усиливающего – представления зрителей о внутреннем состоянии героев, о глубинной сути событий, о смыслах экранного повествования в целом (об этом, на уникальных примерах БЭФ, – в другой нашей статье монографии) [143].

Здесь причиной того, что мы рассматриваем влияние формообразующих черт музыки на структуру сериалов, является сама природа музыки. С древности она отображает и преобразует наши представления о временном потоке. Близость к *мифоподобному топосу*, к лирико-эпической типологии повествования сближает сферы большой экранной формы, музыки и мифа.

О созвучии двух последних писал К. Леви-Стросс: «Музыка схожа с мифом: подобно мифу, она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры» [144]. В его описании проступают черты, роднящие процесс-ритуал слушания музыки с погружением воспринимающего БЭФ в некий бесконечный процесс развертывания повествования о человеческой сути: «Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно обволакивает его и свертывает. Только слушая музыку и только в то время, когда мы ее слушаем, мы приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие» [145]. Ведь для не умеющих читать нотный текст, восприятие музыки возможно только в течение периода ее исполнения и звучания, тогда как даже в пространстве театрального искусства можно ознакомиться с основой сценической интерпретации, вербальным текстом пьесы. Рецепция же созданий экранных искусств тоже, как и музыкальных, полноценна лишь с момента их «протекания во времени», – независимо от того, смотрят ли их в сетке телевидения или в более свободном режиме, на экране РС или на других экранных носителях.

Для всех, и особенно протяженных произведений разных искусств, важна их структура; в них особенно существенны способы пространственно-визуальной и – звуково-временной организации. Течение времени в сериалах обладает особыми чертами. Обычно оно медленнее, ближе к ритмам обыденности, насыщеннее подробностями, чем в других, ориентированных на художественность формах медиальной продукции. Такова принципиальная распространен-

ная типологическая черта БЭФ. Хотя встречаются и ее противоположные, даже полюсные, контрастные нарушения. Например, утрированная, подчас до пародийности, медлительность в «Твин Пикс» или стремительный темп притворяющегося легковесным сериала «Моцарт в джунглях».



«Твин Пикс» (1990—2017), реж. Дэвид Линч

Чаще, чем в иных экранных формах, наблюдая в БЭФ сближение с жизнеподобным темпоритмом, замечаем, что последний не хроникально воссоздается, а имитируется. Тут важны «игры» со временем, которые в СССР, например, начались с «Семнадцати мгновений весны», при их мнимо точной фиксации [146].

Но постоянство таких отсылок убеждает в том, что это одна их типологических черт. Недавний пример – итальянский сериал «Чудо» (2018, *Il miracolo*), где каждой ежедневной серией так и были представлены события: «День первый», «День второй» и т. д. В этой закономерности есть общее с каждодневными ритуалами, идущими из древности и связанными с музыкой.

Не секрет, что зачастую удлинение протяженности серий обусловлено коммерческими выгодами «разбухания» длины действия. Однако это качество экранного рассказа диктовали также и способы потребления и особенности ситуации восприятия. Прежде, сериалы смотрели в большинстве своем пенсионеры, домохозяйки. Восприятие происходило изначально только в домашней обстановке, в обозначенное сеткой телевидения время, совпадающее со свободным временем потребителя, который расслаблялся перед телеэкраном. (Гендерные аспекты исследований, соотношения с психологией и социальными задачами женщин очень массивно представлены в западной литературе о сериалах) [147].

Особенности бытования сериала определяли черты жанра при рождении; они повлияли на его *поэтику*. Ей в большинстве случаев соответствуют бытовой темпоритм жизни зрителя-обывателя, неспешный режим восприятия и внимание к деталям, подчас избыточным. Чаще – отсутствие резких пространственно-временных «скачков», дробного «монтажа» изображения (все же это – качество уже уходящее, в новых технологически и эстетически «продвинутых» сериалах, при рестайлингах). Преобладают параллельные истории внутри главного сюжета; они не контрастируют между собой, обычно собраны в «пучки» повествовательных линий- «ядер». Доминирует квази-документальное следование хроникальным параметрам реальный разговора, встречи, события.

Этот аспект драматургии ранних сериалов затронут нами для сопоставления с типологией музыкального повествования, где в течение веков выковывались свои особые методы художественной организации текущего времени [148]. И многие синкретические и синтетические музыкальные явления должны были вырабатывать свои способы длительного привлечения внимания, узнавания, порядка в ритуальной последовательности.

Речь идет о сонорной маркировке моментов, в которых особо важен первоначальный и активный коммуникативный импульс. Таковы следующие сигналы: 1) характерная, отличающаяся от соседних попевка-метка определенного локуса, или характерная пропеваемая «подпись» общности (что свойственно было напевам разных мест российского пространства), 2) узнаваемая попевка – «формула», свойственная данному жанру, песне календарного периода; а для иных событий свойственна 3) «интрата» (краткое, эффектное звуковое вступление к событию, например, призывные звуки перед началом театральных, цирковых представлений, перед религиозными шествиями, ритуальными действиями, коллективными праздниками, балами и пр.).

Эти одинаково или вариантно звучащие, повторяющиеся звуковые фрагменты пронизывали синкретические моменты бытия. Некие опорные точки для слушателя также свойственны и профессиональным, значительной длительности музыкальным формам со словами или без них. Этот принцип – на «границе» слова и музыки – существовал еще издавна, а именно: в пении сказителей, при произнесении священных текстов. И поныне многие чтецы завершают эпизоды произносимого ими текста стабильной интонацией фразы; она становится емкой звуковой «рописью». «Фирменная» звуковая каденция свойственна поэтам, полупроизносящим, полу – пропевающим свои стихи.

Уже войдя в сферу существенных зон «музыкального присутствия» в формообразовании сериала, прежде всего имеем в виду свойственные ему важные опоры: аудиовизуальные заставки (lead-incaption) и концовки (lead-outcaption). Они способствуют распознаванию и общей окраске [149], а их изменения сигнализируют о радикально важных поворотах повествования. Звуковому пласту большой экранной формы присущи и характерные повторяющиеся сонорные формулы, знаки, лейтмотивы (темы, звуковые фактуры или тембры), которые сопровождают, характеризуют и сигнализируют о модификациях персонажей, состояний, явлений.

Присуще в большей степени области слышимого, в целом, – воссоздание или активизация тайных смыслов, сфер подсознания. Вербально трудно формулируемые и невыразимые средства музыкальной выразительности являются приоритетом саундтреков. На некоторых аспектах звуковых формул сериалов остановимся в другой нашей статье этой коллективной монографии. О значении названной сферы в выявлении антропологических свойств темы уместно привести высказывание О. А. Кривцуна: «Художественные практики осваивают непроясненные зоны человеческого сознания, отказываясь от адаптированных приемов и предлагая новые возможности формирования культурной среды, человеческой эмоциональности и т.п.» [150].

Потому избираем сравнения с тем, что оперирует в основном невербальными смыслами: формообразующими музыкальными принципами. Проведем анализ композиционно-смысловых черт слухового ряда; это лишь набор наблюдений, кажущихся «частными».

Нужно ли для осознания целого смотреть все серии «цепи» сериала? Это принципиальный вопрос. Сериал может выступать как некая единая нарративная, подобная романной, структура, и – как иное: некая сумма родственных элементов-серий, а именно – новелл. Речь тогда идет о разном качестве целого. В музыкальной теории, для составных музыкальных форм существует четкая дефиниция, которая характеризует два основных типа образования «большой формы». Первый случай образует несомненное единство, «цикл»; второй – некий «сборник» самодостаточных частей, не связанных сквозной линией повествования и преемственностью элементов тематизма.

Недаром в англоязычной терминологии разнятся определения «драматургической геометрии» сериалов: первый, романский тип называется «горизонтальным сериалом» (Series, the Serial; иначе его определяют как процедурал), а второй, новеллистический, – «вертикальным сериалом» (show) [151]. В западной терминологии встречаются обозначения некоторых признаков повествовательности (flexi-narrativestructure; long-formdrama; singleplay: one-of drama;

antologyserie). А также Series как незавершающийся «бесконечный» поток и Serial. Есть подразделение по длительности формы в целом: мини-сериалы из небольшого количества частей и Megamovie, как более чем 300 серий основанной на Рамаяне олеографически-цветастой эпопеи, глубинное измерение которой добавляет обильное музыкальное сопровождение [152].

Некоторым детективным и приключенческим подвидам «горизонтального» сериала, где повествование в каждой серии должно быть продолжено в следующей, бывает присущ известный прием тизера (дразнилки от англ. *teaser*): интригующей конечной точки «на самом интересном месте». Ее «пиком» становится завлекающая загадка, для которой есть специальный термин *клиффхэндэр* – «висящий над краем пропасти». Он может размещаться в зоне открытого финала серии или знаменовать собой начало, возбуждающее интригу и внимание зрителя.

В «вертикальном» собрании частей каждая серия представляет собой завершенную историю, способную существовать и отдельно. Каждая серия обладает законченностью и самостоятельностью. Необязательными являются в этой цепи сходных новелл-загадок линии сквозных персонажей или сходные художественные приемы, такие как единство места действия, драматургические «повторы» и пр. Но изредка присутствие позволяет по-иному воспринимать отдельные части в контексте окружающих.

При разных принципах формообразования сериала – непрерывного ли сквозного нарратива, или цепи связанных между собой, однако вполне самостоятельных звеньев, – представляется полезным перенести музыковедческую терминологию на определение сути экранного текста.

Первый случай – единая большая экранная форма-цикл, которую надо воспринимать в ее целостности, последовательности, художественном единстве составляющих. Тут необходим просмотр без пропусков: утрата, фрагментарность элементов-серий грозит потерями смысла экранного содержания. Новеллистический принцип более удобен для бытовых просмотров, где отсутствие отдельных элементов не существенно для представления о данной *сборной* форме. Его композиционная особенность и характерная черта восприятия – *необязательность просмотра всех элементов в их последовательности*.

Как известно, за последние десятилетия основные типы сериального повествования объединяются в таких особых типологических сюжетах, как сериалы о Шерлоке Холмсе, об Эркюле Пуаро – подобно опусам «Карнавал» Р. Шумана или «Картинки с выставки» М. Мусоргского, где сюита-каталогизация разных образов совмещается с элементами моноинтонационности, цементирующими музыкальное повествование «от первого лица».

Можно ли усмотреть архаичные, ритуальные предтечи экранных протяженных и рассредоточенных повествований? Откуда, помимо «близких родственников» – рассредоточенных в прессе фрагментов длительного литературного текста, ежедневных или воскресных рубрик, регулярных радиальных и телевизионных разножанровых циклов передач, могли происходить БЭФ? Каковы связанные с музыкой «предки» сериала как определенного темпоритмического феномена?

Представляя архаической прошлое человечества, можно ли обойтись без мысли о напевах-оберегах, заклинаниях, благословениях на охоту, для освещения сельскохозяйственных работ? Их появления, как и сопровождаемые звучаниями языческие обряды должны были быть достаточно регулярны. А еще ранее, – ритмы материнских забот у древних людей? И тогда нужно было как-то убаюкивать, утешать, развлекать беспокойное дитя. Так зарождался и развивался жанр колыбельных песен. Их напевали ежедневно, ежевечерне, – может, позже так появилась сказка перед сном. Узнаваемая, но обновляемая, дополняемая, варьируемая, которую ребенок просит сделать все дольше, подробнее, все ярче... Утешительные ежедневные «сказки», мелодрамы, ужастики или «сплетни» постоянно приносят также и каждодневные вечерние (для воспринимающих их в телевизионном режиме) сериалы.

Акцентируем не характер и глубину содержания, а регулярность, жизненную необходимость в исполнении извечных функций, культурных ролей. Пусть сериалы и сменяют друг друга; все равно это одна цепь ежевечерних сказок—отвлечений: «смешилок», страшилок или «стрелялок».

Есть и иные важнейшие духовные ритуалы в жизни любого общества, чья регулярная, но пунктирная пульсация наполняла жизнь знаменательными акцентами. Это, разумеется, сакральные обряды. В язычестве, да и после него, параллельно ритмам христианского календаря, они соответствовали бытовым недельным ритмам, календарным сельскохозяйственным работам и сопровождающим их праздникам. А в обществе с развитой системой церковности – службам в храмах разных религиозных конфессий.

И тут, как в наше время в пульсации появлений желанных, долгожданных серий на разнообразных экранах, существуют и господствуют для людских масс некие «служения» незримым и визуально воспринимаемым «богам», средоточиям интереса. Это бдения ежедневные, еженедельные, сообразно временам года...

Характерно: в том заключен новый союз экранных феноменов с закономерными паттернами человеческого существования: *«сращиванию восприятия экранного произведения с повседневностью, с ее ритмами и атмосферой»* [153]. По-своему продолжая давнюю общую культурную традицию, так *«постепенно формировался код повседневного взаимодействия зрителя с большой экранной формой»* [154].

Большинство населения, принадлежащего к западной церкви, в прошлых веках четко следовало этим общепринятым ритмам при различных вероисповеданиях, участвовало в сложных звуко-зрительных ритуалах. Прихожане хорошо знали их распорядок, подпевая общеизвестным напевам, слушая проповедь. В ходе службы, наряду с параллелями и иллюстрациями знакомых историй из сакральных текстов, закономерны поучения, комментарии и рассказы священнослужителя о делах современных, событиях актуальных, нравственных поучениях, «случаях из жизни», непосредственно обращенных к присутствовавшим. Это оттеняли и по-своему иллюстрировали рядовые и воскресные кантаты.

И в названных первичных музыкальных обыденных жанрах, ритуалах, и в сериалах самых разных жанров, стилей и тематики, преобладает разнообразная повторность в звеньях «цепи». Она проявляется у персонажей-масок, в сходстве типологических ситуаций, схем драматургических линий, в типологии возникновения и разрешения конфликта и др., вплоть до избыточности звеньев. Это – один из структурных признаков направленности на массовое и обыденное восприятие: таковое требует повторяемости, для более легкого усвоения информации и допускает «выпадения» из цепи эпизодов-рассказов без ущерба для главной линии сюжета. Характерно, что повтор звуко-элементов, как и любой повтор, способен обретать две функции, казалось бы, противоречащие друг другу в создании временной формы. Он способен разделять повествование, в функции возвращения, и подчеркивать тождество в материале, создавая объединяющее целое.

И главным стержнем в построении сериала, на наш взгляд, – независимо от его тематики, жанра, стиля, различных социальных и этических задач, производственных целей и условий создания, направленности на определенную аудиторию, бюджета, на различия целей «художественности», задач компенсаторности, развлекательности или пропаганды, – является названный простейший, идущий от архаических времен, *формообразующий принцип построения, основанный на повторности*. Он может воплощаться на уровне сюжетном, содержательном, пространственном, временном, в преобладающей неизменяемости таких элементов, как главные персонажи, место действия, линия интриги в каждой серии, в опоре на один типологический принцип повествования, и т. п.

Велико значение для нашей тематики давних истоков этого принципа в истории музыки и в синтетических формах.

Исследователи возводят происхождение принципа повторности в сериале от «репетитивности» в кино и массмедиа [155]; говорят о прессе как предке нарративности на ТВ, не забывая, разумеется, и о мифе [156].

Существенно рассмотреть сериал в русле всего процесса истории высокой культуры и искусства. В первые годы возникновения сериалов в немом кино эта БЭФ чаще оказывалась коммерческим проектом, банальным аттракционом для обывателя. Но в последние полвека, наряду и с обслуживанием обыденных зрительских потребностей, мировая практика дает примеры очень интересных сериалов. Они становятся общезначимыми феноменами, важными явлениями культуры и искусства. И истоки сериала как глобализационного порождения, синтеза многих жанров, тенденций, интересов, в том числе целей, далеких от эстетических, прослеживаются в тенденциях духовного движения общества.

Предлагаем гипотезу о возможном (пусть кажущемся отдалённым) влиянии музыкально-звуковых принципов формообразования. Притом не существенно, знают ли создатели БЭФ об особенностях многообразных музыкальных форм, ибо вековой практикой выработаны и обновляются принципы развертывания протяженных звуковых и зрительно-звуковых жанров в мировой культуре, ритуальной и художественной деятельности.

Кажется, что в недавней литературе должны бы быть наработки на эту тему: сопоставления медиа, мифа и нарративности [157], «Нарративные экосистемы: от мультфильмов к телевизионным сериям» [158]. Однако ни там, ни в иных ранее указанных книгах не встречаем затронутого нами аспекта. В последней названной работе есть подробные анализы «протяженного повествования» («Le narrazioni estese»), но без поиска аналогов в прежней художественной практике, а, в основном, в ракурсе «индустриальной стратегии» и эффективности воздействия на зрителя с целью большей успешности. Экранная практика рассматривается вне гипертекста мировой культуры. У разведки в сторону «музыкального прошлого» больших форм нет предшественников...

Наша, противоположная позиция – признание законности сопоставления с опытом звуковых «больших форм» в искусстве и культуре, что естественным образом демонстрирует преемственность БЭФ на пути истории человечества. Впрочем, можно ли, для появляющихся новаций, избежать влияния «наработок» в истории культуры и искусства?

Большую экранную форму и музыку, помимо организующих восприятие вех, сквозных мотивов, объединяет то, что они требуют для «развертывания», экспозиции затраты определенного, заданного создателями и, по сути, не должного быть прерываемым периода времени.

Хорошо знаем: с совершенствованием современных технологий, пользуемся возможностями прервать, отложить и с любого момента продолжить просмотр или прослушивание. С театром и музыкой БЭФ роднят задачи создания именно *длительного симультанного повествования*, что требует особых нарративных приемов. Но в отличие от театра, где хотя бы с вербальной основой интерпретации можно ознакомиться вне времени спектакля, – лишь музыке и экранным формам присуще это изначальное, органическое качество *временных искусств*, существующее и в кинотексте (Ю. М. Лотман).

Для БЭФ существенны формообразующие принципы масштабного эпоса, связанного с музыкально-звуковым интонированием. Есть аналогичные явления во множестве национальных культур. Так, в отечественная *былина* – эпический словесно-музыкальный жанр, где повествование степенно, с массой подробностей и повторов. Словесные тексты былин – мифологических, сказочных, героических или тех, в основе которых лежат реальные события – рассказываемые на основе повторяющейся ритмоинтонационной мелодической структуры (обычно – тонический стих с двумя-четырьмя ударениями). Число однородных и длительных строк в былинах могло превышать несколько десятков; в нем присутствует запоминающийся зачин и четкая завершающая формула-каденция. Чем не сериал, «свернутый», благодаря

неспешности бытовых ритмов древности, в единое многочасовое, становящееся ритуалом, погружение слушателей в историческое или сказово-былинное прошлое.



«Моцарт в джунглях» (2014—2018), реж. Пол Вайц, Роман Коппола, Триша Брок и др.

Параллельно тому, если не ранее, возникло ныне называемое *песней*; по определению Литературной энциклопедии, это древнейший «малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения» [159]. В песне нам интересно ее строение, схожее у многих народов: повествовательные куплеты различного содержания, однако, на единой структурной ритмоинтонационной основе, прославляются одинаковыми «рефренами» - припевами. Отсюда недалеко до формы рондо, где эти «куплеты» вырастают до самостоятельных протяженных эпизодов, нередко контрастных «рефренам». Кажется, еще несколько «шагов», – и неоднородные разросшиеся эпизоды станут отдельными историями-*сериями*, а «рефрены» – их аудиовизуальными *заставками*, способствующими узнаванию, распознаванию, маркировке.

Наши фантазийные «шаги» по пути истории культуры будут скорее похожи на воображаемые прыжки через века. Переключимся на структуру *баллады*, сложного литературно-музыкального жанра, особенно в той ее ипостаси XIV века, которая, сохраняя название этого изначально развлекательно-танцевального жанра, задает принцип «параллельного повествования», даже – «параллельного монтажа». В ней отражается топос *единовременного контраста*, как бывает в полифонии (термин Т. Ливановой). Это – случаи политекстовых баллад, где несколько текстов распеваются одновременно. Они создавались по аналогии с политекстовыми мотетами. Баллады, написанные и распетые на *два* текста, называют двойными, а на три – тройными. Музыкальная часть баллады разделялась на различные слои; предельный случай – в жанре кводлибет [160]. Тут, как и в полиэкранности, усматриваем тот же принцип «ветвистости» сюжетного ствола сериалов, который позволяет зрителю следить за несколькими историями если не одновременно (хотя единовременность их течения условно предполагается), то параллельно.

«Параллельные повествования» в БЭФ еще ближе драматургическому принципу *жанра вариаций* на две (и более) темы, или – музыкальной *сонатной форме*.

В музыкознании существует четкая дефиниция принципов развития и формообразования. Приведем ее по авторитетным определениям Л. Мазеля и И. Способина, ибо находим тут

не только сходство, а коренное родство с таковыми же принципами в сериалах. Первые из принципов объединяются под знаком *повторности* – чье назначение, как утверждают основоположники [161], утверждение основного образа, главной мысли. И прежде всего, тут заметно сходство с *вариантными воплощениями принципа повторности*. Кроме безальтернативного *повторения*, в группу его разновидностей входят повторение *измененное, варьированное* и разнообразные типы *вариационности*.

Вариационность предполагает различия, существенные для осознания драматургических и нарративных принципов. Она бывает «косвенная», если варьируются сопровождающие голоса, а тема неизменна, и «прямая», если затрагивает только тему; существует «вариантность» при кажущемся сохранении основных параметров темы и ее сопровождения. Здесь говорим о вариантности и вариативности «впрямую», в музыкальном материале разных серий, и об аллегорических «вариациях» сюжетных ходов сценария, где нередко, в каждом из звеньев цепи сериала новеллистического типа, присутствуют схожие типологические схемы драматургического развития.

В самом же музыкальном материале БЭФ, методы вариационности кажутся простыми и способны предстать даже примитивными. А есть и свои подлинные шедевры: так, воистину виртуозна, неисчерпаема многоликость варьирования основной мелодии в изящнейшем сериале «Пуаро», на протяжении 13 сезонов (композитор Кристофер Ганнинг). С поразительной изобретательностью, на основе одной узнаваемой формулы, сменяются жанры, стили, тембровые и образные маски варьированной мелодии, – помимо того, воплощая многогранность психологических методов исследований-подвигов Эркюля.

Принцип вариаций, косвенных и прямых, воплощенный на уровне сюжета, дает интересные результаты. Так, в «Докторе Хаус» невозможно однозначно определить «нравственную определяющую» протагониста, настолько изменчивы и резки, непредсказуемы его реакции. Хотя «сопровождающие голоса» (в их роли выступают второстепенные персонажи и обстоятельства: постоянная необходимость спасти жизни в необычной для традиционной медицины ситуации) составляют варьированный, но неизменный ансамбль «сомневающих». И каждая серия, несмотря на изобретательность сценарного коллектива, демонстрирует ту же, почти повторяющуюся схему, пусть с концом то в «мажоре», то в «миноре».

А, скажем, в сериале «Ликвидация» усматриваем «косвенные вариации». Главный герой, как и его музыкально-интонационная сфера, не меняются в основных характеристиках ни в ситуациях драматических, ни – в трагических, угрожающих его существованию, ни в не свойственных ему, «лирических». Меняются же «сопровождающие голоса». То уходит важный контрапункт вместе с жизнью близкого друга, то появляется амбивалентный персонаж М. Порченкова; несколько тяжеловесно вступает «мелодия любви»; оттеняет основную локально-одесскую трагикомическую тематику. Вместе с появлением Жукова, внезапны официозные «трубы»; полунанамеком звучат и скрытые подголоски, о которых зритель изначально не догадывался. Тут трудно говорить о «разработке» основного характера: тема = герой непоколебим, представляется, на фоне варьирующихся, меняющихся декораций. Из-за главенствующей роли персонажа Машкова, можно сказать о «Ликвидации» как «вариациях на неизменную мелодию» (не без нюансов того, о чем скажем далее по отношению к вариативности).

Некоей принципиальной заданностью обладает, в первых двух сезонах, образ и характер следователя в «Твин Пикс». Драматическим, катастрофическим образом трансформируется лишь окружающий его «антураж», выявляя неявное, тайное «нутро» и угрожающе-бесчеловечные очертания. Потому сквозной персонаж, выступающий в качестве некоего «камертона справедливости», воспринимается все более трагическим в своей негибкости. Умершая, неоднозначная Лора Палмер воспринимается как самый живой персонаж; а деятельный следователь – как некий робот; повествование раскрывает трансформации живого и неживого в мнимую безупречную реальность.

А в третьем сезоне все персонажи не только внешне, но и сущностно изменены. Центральная же фигура «расстраивается», теряя свои прежние утрированно-четкие очертания. Слышна и трагическая, долго длящаяся и нарастающая по силе, сугубо авторская нота ужаса, завершающегося в третьем сезоне уже не «музыкой» (будь то цитаты обиходных американских шлягеров или, в саундтреке Анджело Бадаламенти, звуковая протоплазма страха перед непознаваемым), – а нерасчленимым воплем, без следа цивилизованности.

Если в музыке принцип вариативности затрагивает самую ее звуковую «плоть» (потому вариации определяют как *полифонические, гармонические, фактурные, тембровые, фигуративные, жанрово-характерные*, хотя нередко они способны совмещаться) – то в иных нарративных системах, в том числе экранной каждый тип вариаций можно оценить по-своему.

Но есть и объективные параметры в различии «оттенков вариативности». Например, характер, поведение и обстоятельства ведущего героя сериала «Метод» в течение первого сезона варьируются в сторону его *тембрового, фактурного (в музыкальном и внемузыкальном смыслах)* и, так сказать, *коренного жанрово-характерного* варьирования и изменения. Становясь всё более цивилизованным, он и более предсказуем, переходя, к сожалению, от типажа «талантливого дикаря», оригинала и человека, игнорирующего условности, к более банальному «проснувшемуся к чувствам первому любовнику». Тут вариации приводят к изменению «качества» темы, снижая ее уровень. Все же это вариации на одну тему: хотя изменяется и второй образ красотицы-помощницы, однако, весьма незначительно.

Интригующими предстают вариации на две равновеликие по яркости темы-фигуры, как в сериале «Элементарно», где это варьирование далеко не элементарно. Усложняют и разнообразят драматургию вариации на несколько тем, и в сюжетных ходах, и в звуко-музыкальной презентации, в «многофигурных» композициях сериалов. Прослеживаются несколько параллельных и активно варьируемых историй, с приоритетом влюбленной пары на «просцениуме», – в цикле «Моцарт в джунглях».

На этих примерах ясна классификация: вариации *на одну или на несколько тем*. Так бывает при выявлении групп основных героев и при высвечивании, постепенном или внезапном, параллельных тематических линий, которые могут выходить на первый план или подчас уходить в тень (что происходит во множестве сериалов). С ходом подобного развертывания, модифицируются исходные качества персонажей, вплоть до «разворота» в неожиданную сторону (как, в *моралистическом* ключе в австралийском сериале «Место, которое домом зовется», в *жанрово-характерном* – в «Элементарно», неожиданно и опасно – в «Ликвидации», *трагически-парадоксально* – в «Докторе Хаусе»).



«Ликвидация» (2007), реж. Сергей Урсуляк

Нередко в изменениях свойств основных персонажей можно усмотреть не просто «варьирование», но *приметы сонатной формы*. Если кажется, что это далеко от словесной, сюжетной материи – поспорю. Даже в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье»образи-

лись принципы музыкальной сонатной формы. Ибо они присущи множеству диалектических по своей сути высказываний, а не только музыке, опусам Моцарта, Бетховена, Чайковского, Малера... Чем более проникающим, широким бывает взгляд создателей многогранного полотна, тем неизбежнее обращение к сложной, диалогической драматургии, в которой *переплетаются, взаимодействуют, борются, трансформируются и комментируют (либо опровергают) друг друга в одновременности разные темы, в литературно-сюжетном, изобразительном и музыкальном трактовках этого слова.*

Из-за этого вариативность основного и подчиненное значение второстепенного персонажей способна преобразоваться в их паритетные и значительно более неоднозначные отношения, как, скажем, у Шерлока и «доктора Ватсон» в «Элементарно». Здесь, на наш взгляд, «двойные вариации» переросли в драматизм сонатной формы, где так называемая «побочная» (или, в западной терминологии, вторая по значению) партия-тема набирает силу, трансформируется и развивается не менее смело, чем главная. То же, даже с еще большим феминистическим перевесом (еще и потому, что автор литературной основы сериала – дама, прототип героини), происходит в опусе «Моцарт в джунглях». Есть там и параллельные сюжеты, развивающиеся подобно второму слою сонатности, – тоже с диалектическими соотношениями у пары персонажей. Как некий меняющийся, но неизменно возникающий призывный сигнал, мелькает никому, кроме дирижера, невидимый персонаж – разноликий Моцарт. Он воплощает «интонационно-мотивную ячейку» зрительного карнавала.

Чем разветвлённее и интереснее сюжетная вязь в протяженном экранном повествовании, тем сложнее и важнее принципы его формообразования, организованные и пронизанные массой сквозных «кровеносных сосудов». Если «малое» стоит сравнивать с «простыми формами», то большое – с подобным. Потому можно бы сравнить сериальные новеллистического происхождения «сборники» с вокальными циклами, а сериальные «циклы» – с симфониями, контрастно-составной объемной формой, с операми, ораториями. Похоже, сериалу ближе опыт некоторых, созданных в XIX и XX веке больших музыкальных форм.

Опережающей, для будущих саундтреков сериалов, стала идея не только линейного сюжета или единого прообраза, но – сквозного лейтмотива или лейт-интонации, объединяющих разнохарактерные части многосоставного музыкального целого, – от «Фантастической симфонии» Берлиоза [162], симфонии «Фауст» Листа, Пятой симфонии Чайковского, вплоть до 11-частной 14 симфонии Шостаковича, посвященной одной теме, Смерти.

Характерно, что и самые протяженные оперные конструкции, вагнеровская тетралогия и семичастный оперный цикл К. Штокхаузена, предлагая космогонические концепции мироздания, на мотивном уровне используют знаки-указатели, сквозные лейтмотивы. Несомненно влияние масштабного оперного полотна Вагнера: «Кольцо нибелунга» оказалось значимой *порождающей моделью* для многих дальнейших явлений в культуре и искусстве, и в том числе, для близких мифологии повествований, эпических сериалов о древних мирах, о нордических нравах, воображаемых существах, о схватках и о викингх. [163]

Если в малых экранных формах непросто изложить и убедительно показать «меняющуюся полифонию» образов, то в протяженных сериалах раскинулось для того огромное пространство. Здесь неизбежны аналогии со сложносочиненными, многосоставными композициями. На уровне крупного целого, в отдельных сериях и тем более, во всей цепи сериала, усматриваем черты форм, близких сонатно-симфоническим, где есть две основные силы в противодействии, развитии и – взаимопроникновении.

Стартуем от характеристики симфонизма, данной Б. В. Асафьевым: «раскрытие художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство и качественное преобразование тем и тематических элементов» [164]. Однако симфонизм проявляется не только в «накоплении инакостей» (также – определение Асафьева), а в диалектическом, да и постмодернистском проникновении одного

в другое. И – в родстве с понятиями соразмерность, порядок, гармония, космос [165]. Он соизмеряется с богатством красок, сонористичностью, медитативностью, интертекстуальностью (по суждению Вс. Вс. Задерацкого).

В значительнейших сериалах симфонизм проявляется мощно, но по-разному. Скажем, в «Твин Пикс» такими основными «силами» выступают рациональное (вещное, «реалистичное», quasi разумное) и иррациональное (тайное, непостижимое), которые интегрируются в аллегорических переплетениях и сюжетно-метафорических извивах третьего сезона.

Также в «Игре престолов» усматриваем симфонизм в сопряжении тем, мотивов, сюжетных линий и образов, и в музыкальном их не столько сопровождении, сколько комментировании, подспудном раскрытии глубинных сущностей. Подобно лейтмотивам, большинство персонажей могучего цикла «Игра престолов» подвергаются радикальным, очень значимым вариациям, изменениям и разработкам, изучаемым исследователями вплоть до трансформации в символике костюмов [166]. И особой значимостью обладают завершающие серии звуковые «концовки»: музыкальные эпизоды, идущие во время титров. Как горестные послесловия, монологи *a parte*, они прорицают тяжкие последствия происходящего, на уровне философских обобщений, с «приращиванием смыслов». Оттого, поднимаясь над частными, подчас мало-значимыми (или кажущимися таковыми) событиями мифопорождающего сюжета, – тем сравнимы с симфоническими интерлюдиями опер «Воццек» А. Берга и «Леди Макбет мценского уезда» Д. Шостаковича.

Упомянув цикл «Игра престолов», мы обозначили более сложные принципы развития мотивов произведения во времени, издавна ярко проявлявшихся в истории музыкальной культуры, в романном повествовании. Таковы *сопоставление различных музыкальных тем-мыслей, приводящее к производному контрасту; контраст-сопоставление; свободное развертывание*; и, не как обязательная, нередко «динамическая» или только краткая *репризность*.

Именно *разработка и контраст* объединяют иные принципы развития и формообразования музыкальных и внемузыкальных, том числе «сериальных» больших структур. Помимо разнообразных методов разработки, контрастный материал оттеняют его окружающие. А *производный контраст* (то есть столь радикальная степень варьирования, что она влечет за собой кардинальные изменения первоначальной звуковой данности) приводит к обновлению и изменению мысли и образа.

Но что такое «разработка» в музыкальном смысле по отношению к формообразованию сериала? Представляем это как развитие и резкое сталкивание каких-либо отдельных визуальных образов, или мотивов поведения, проявлений черт характера, либо – наращивание однотипных противоречащих главной теме событий, кратко намеченных, но создающих некий вал проблем, вне сцен «расслабления», «лиризации».

Есть иной тип контраста: принцип *параллельного существования* разных линий, сюжетов, визуальных стилей, в музыке также обретшего термин «единовременный контраст». Он актуален для практики сериала и, в целом, любого объемного повествования, в том числе особо значимого для БЭФ. Он прямой наследник не только жизненной, непосредственно наблюдаемой реальности и, в художественном ее отображении, – романной формы. А в музыке он возник ранее его появления в романном повествовании XIX века. Сама суть звуковой информации предполагала возможность *единовременного* звучания разного материала, то есть *единовременной полифонии и контраста сонорных элементов* (с XIV—XVII веков). Разумеется, подобное можно было видеть в зрительно наблюдаемой реальности, но было нельзя отобразить в слове, устной или письменной речи, до времени появления полиэкранности и нынешнего представления многих словесно-смысловых рядов на плоскости экрана.

Не всякой протяженной временной композиции, но в XVIII – XIX веках большинству из них присущи некие законы драматургического контраста, конфликта и его разрешения. Обычно обострению конфликтов, их ускоряющейся концентрации отводится середина,

а лучше, третья четверть всего экранного времени. В идеале, так бывает в отдельной серии и на протяжении всего сезона. Неприятности и неудачи тогда льются как из ведра, напряжение нарастает, кажущаяся «безнадёга» сгущается. Однако опытный зритель сериалов знает, что в беде ни его, ни героев авторы сериала не оставят. Наступит кульминация – лучше всего в «точке золотого сечения» повествования, – и будет кратчайшая «реприза» всех основных линий с разрешением противоречий на всех «фронтах».

Именно финалы сериалов вновь напоминают о давних проблемах завершения опер на трагические мифологические и библейские сюжеты. Как и оперный жанр, изначально сериал служил целям развлечения и отвлечения от нелегкой реальности, потому прежде большинству бывали свойственны *Lieto fine*: «счастливые» разрешения конфликтов. Экранной массовой, как и оперной продукцией (сравнимой с индустрией, с конца XVII – XVIII вв.) более свойствен утешительный конец. Причины того – «дело житейское», потому в литературе встречаются разнообразные размышления и сопоставления сериалов с темой «ностальгии» (в западном понимании – чувства грусти и тоски) [167]. Исследователи, нередко применяя стратегии психологии, антропологии, социологические и психоаналитические методы, анализируют массовое увлечение этой создающей «иллюзорную реальность» продукцией, трактуя явление, в основном, как следствие потакания «возрасту и периоду разочарования» [168].

Нередок амбивалентный бонус приверженцам сериала, который бывает и в музыке. Это многоступенчатый финал, дополнительный раздел экранного цикла, когда после одного завершения следует второе завершение – многозначительная или бойкая, но обязательно утешительная кода. Решенная в жанре *moralité*, с нравоучением, она подобна завершениям опер «Дон Жуан» Моцарта и «Похождения повесы» Стравинского. Словно один финал дает драматический срез разочаровывающей реальности, а другое, самое последнее завершение, согласно приоритетам многих массовых жанров, – иллюзию и радость прекрасного завершения, очаровывающей надежды на то, что «всё будет хорошо».

Чаще всего именно «посредственным» сериалам свойственны умильные резюме. Так, в «Месте, что домом зовется», сохраненная семья героев тихо ликует на фоне освещенной солнцем вечности панорамы Иерусалима, хотя все они родом из Австралии (при создании сериалов нередко преследуются социально-этические цели, подчас довольно топорно, но последовательно).

Однако, бывают исключения из преобладающих штампованных случаев *lieto fine*, с его чудесным, сказочным, нередко стремительным до смехотворности, поспешно-утешительным восстановлением высшей справедливости. Эти исключения нередко сигнализируют о хорошем качестве сериальной продукции. Таков, например, «взлет» над живой реальностью, в некоем надмирном самолете героев сериала «LOST». Даже в протяженных циклах, подчас неоконченных, как «Моцарт в джунглях», где по законам жанра драмкомеди влюбленные в финале сезона должны воссоединиться, – они с печалью расстаются. А в «Игре престолов» финал последней серии 5-го сезона оставляет прирученного к миру сериала зрителя с раной в сердце (ведь словно безнадежно погибает лучший герой, Джон Сноу) и огромной тревогой о судьбах не только экранного человечества. Прообраз такого итога повествования – завершение основанного на творческом преображении скандинавской и немецкой мифологий цикл Вагнера, когда погибают главные герои. Лишенные утешительной сладости, некоторые сериалы (исследователь называет их «Alternative» Serial Drama) все более отдаляются от массовой «индустриальной» продукции, от типологии восприятия развлекающегося зрителя, устремляясь к высокому искусству в его горестной, правдивой безыскусности [169].



«Игра престолов» (с 2011 г.), реж. Нил Маршалл, Алан Тейлор и др.

Сериальная структура насыщается противоречиями и откровениями артхауса, всё более завоевывая аудиторию.

Но нужны ли массовому зрителю подобные альтернативы?

Ведь постиндустриальное общество обрастает все более разветвленной и мощной индустрией экранных развлечений и обязанностей, которые, естественно, особенно густым потоком изливаются в выходные и праздничные дни. Наряду с праздничными, спортивными и поучительно-политическими передачами, они образуют и систему многих «покрывал» *ритуальных ритмов телевидения* [170]. А выйдя за эти рамки в мир разнофункциональных экранов, они наполнили сознание зрителей многообразными срезами действительности, от подобия компьютерным играм, от «реализма» и «мифологичности» до контента, близкого сообществу «Второй Реальности».

Что ныне спорить с давними исследователями массмедиа – в основном, относящимися к франкфуртской школе (как Теодор Адорно), которых Умберто Эко называл «апокалиптическими»? Считая сочетание «культурное телевидение» оксюмороном, – ибо продукт ТВ того времени, далекий от реальности, чаще убогий по замыслам, затронутым в нем ценностям и языку, – «апокалиптики» убедительно доказывали что он рождал публику пассивную и некритичную. Иные исследователи, особенно в СССР, выискивали в телепродукции метафоры, намеки, скрытые смыслы и возможности для интересной интерпретации и расширения знаний.

Теперь же экранная индустрия, не будучи связанной с телевизионными форматами и условиями воспроизведения, дает примеры иных горизонтов. Зрители ныне выбирают сложные, тесно связанные с гипертекстом мировой культуры сериалы, пересматривая их и с пристальностью вглядываясь и вслушиваясь в эти миры. Хотя у нас нет исследований о том, считываются ли отсылки к культуре прошлого, к высоким образцам мирового, в том числе музыкального искусства, однако, материалы форумов говорят о большой погруженности в символику названных нами «серьезных» сериалов.

Отличие от недавнего прошлого, современные экраны, главные спутники человека XXI века, становятся его самыми сокровенными друзьями. Экранное содержание, отметим, теперь чаще всего поглощают в одиночестве. Точнее, наедине со светящимся прямоугольником, центром нашего интереса.

Одиночество преодолевается – ведь даже лишь фактом выбора избранной серии зритель вступает с экранным изображением в конфиденциальные отношения, погружается в предпочитаемую среду, преодолевает страх и чувство оставленности, создавая ощущение «привилегированной взаимности», сопричастности к сообществу понимающих силу и красоту «экспрессивных стилем», словно связанных, как объятием, интересом к интересующему «семантическому полю», с кругом его визуальных и звуковых образов [171]. А также, при контакте с усложняющейся художественной материей, невольно черпает накопленное мировой культурой.

Мы достаем из экранной «реальности» то, что нужно – думаем, более всего, – для оправдания и укрепления самих себя. И лучшие сериалы отвечают на это все более мощными духовными импульсами, призывами и посланиями человечеству. Конечно, эти послания не «даны Свыше», но они все громче звучат в сериалах, и особенно в тех его зонах, где «слово» отступает перед зрительно-звуковым месседжем.

Усложняющийся и совершенствующий мир сериалов превращается в *саморазвивающуюся* «новую историю» – если не человечества, то чаяний людей, их представлений о прежних и теперешних самих себе и о противоречивых, амбивалентных перспективах развития и возможных встреч с неожиданными проблемами. Здесь аналогом возможно назвать то важнейшее свойство, на которое указал Е. В. Дуков по отношению к «Сети»: «...пока только живые существа могут „выстраивать“ себя сами. Нейробиологи У. Матурана и Ф. Варела назвали это свойство живых систем „аутопоэзисом“ [172]. Но оказалось, что интернет развивается по тем же принципам...» [173].

Регулярно возникающие на экранах звенья больших форм, думаем, – это важные «светские» продолжения в нашей обыденности такого служения важным темам современности, со всеми их плюсами и минусами. И в этом аудиовизуальном потоке, музыкальные комментарии, акценты, «переакценировки», скрытые смещения смыслов, прояснения глубинных значений видимого в слышимом.

Примечания

[142] См. введение данной коллективной монографии: *Сальникова Е. В.* Феномен трансмедийности и медиа коллекции. Подходы и методы.

[143] Петрушанская Е. М. О «звуковых скрепах»: наблюдения над организацией саундтреков сериалов // Большой формат. Экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 3.

[144] *Levi-Strauss Claude*, Mythologiques I, Lecru et le cuit, Paris, 1964. Pp. 22—38. Цит. по: Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 27—49.

[145] *Леви-Стросс К.* Там же, с. 28.

[146] См. о том статью Екатерины Сальниковой в данной части коллективной монографии: *Сальникова Е.В* Семнадцать мгновений весны – поэтика и смыслы.

[147] Так, масса работ о том – в библиографии: *Scodari Cristine*. Serial Monigamy: Soap Opera, Lifespan, and the gendered Politics of fantasy. Florida Atlantics University, New Jersey, 2004.

[148] Такое сравнение не встречалось в литературе о сериалах, как в таких работах: *Holdsworth Amu*. Television: memory & nostalgia, N.-Y., 2008; *Niemeyer Katarina* (edit. Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future, by K.N.Paris, The Franch Press Istitute/CARISM, Panteon-Assas University Paris 2, 2014; *Esquenazi J.-P.* Mypologie del séries télé. Paris: Le Cavellier Bleu rd., 2009; *Niemeyer K.* And Wentz D. «The Island of the Day after». The Television series LOST and the Post-1991 era // in B. Beil, H.Schwaab and D. Wentz (eds) LOST in Mesia. Berlin: LIT, Verlag, 2014; *Creeber Glen*. Serial television- Big Drama on the Small Screen. British Film Institute, London, W1 1LN; Publishing, 2004; *Hobson, D.* Crossroads: The drama of soap opera. London, Methuen, 1982; *Fiske, J.* Television culture. London, Methuen, 1987; *A cura di Milly Buonanno*. È arrivata la serialità. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno sesto // Contributi di Anna Lucia Natale; *Anna Maria Morelli, Fania Petrocchi, Massimo Petrelli, Erica Pellegrini*. Roma, RAI VQPT n-126, 1994; *Argentieri Mino*. Il film biografico. Roma, Bulzoni editore s.r.l., 1984; *Lotz, Amanda D.* The Television will be revolutionized. N.-Y.and London, NewYork University Press, 2007.

[149] См. о психологическом эффекте звуковых заставок разных каналов в нашей статье «Свое» и «чужое» в отечественном звуковом теледизайне // Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Ред.-сост. А. А. Новикова. В 3-х томах. Т. 3 М., ГИИ искусств., 2005. С.146: «Повторение звуковых сигналов рождает чувство привыкания, рефлекс узнавания „своего“, в функции позывного. Повтор, в том числе рассредоточенный „по краям“ телепрограммы, то есть в звуковой упаковке обрамлений, способствует гипнотическому эффекту, чувству привыкания, вплоть до определенной „зависимости“ от бодряще-призывной звуковой формулы, сулящей новые экранные удовольствия. Даже отходя по домашним делам, телезритель издали бывает увлекаем лейтмотивом: сигнал-определитель дает знак, зовет к экрану после грохота рекламы, отмечая не только начало рекламного блока, но главное, его конец... Подобные явления встречались еще в древней магической практике».

[150] *Кривцун О. А.* Антропология искусства // Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.-СПб., Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 22.

[151] Словарь драматургических терминов на сайте «Драмафонд». URL: <http://dramafond.ru/slovar-terminov/>. Дата обращения – 12.05.2018.

[152] *Creeber Glen*. Serial television. Big Drama on the Small Screen. British Film Institute, London, W1 1LN ed. Publishing, 2004. P. 7, 8.

[153] См. статью Екатерины Сальниковой в данной части коллективной монографии. Сальникова Е. В. Большие экранные формы в повседневности. От позднего советского периода до наших дней.

[154] Там же.

[155] *Cassetti F. (a cura di), L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione.* Venezia, Maesilio, 1984.

[156] *Carey J. W. (a cura di), Media, Myths and Narratives. Television and the Press.* Sage, Beverly Hills, 1988.

[157] Там же.

[158] *Ecosistemi narrativi: Dal fumetto alle serie TV.* A cura di Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci editore, Studi Superiori, 2018. ISBN 978-88-430-9020-4; *Allrath, G., Gymnich, M. (eds.) Narrative Strategies in Television Series.* London, PalgraveMacmillan, 2005. См. также работы: A. A. Leggere la fiction. Napoli; Liguori, 1997; *Televisione e serialità: il tempo ritrovato. L'offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale? Seria: Consumo, comunicazione, innovazione.* Milano, FrancoAngeli, 2001.

[159] Литературная энциклопедия в 11 томах. Отв. ред. В. М. Фриче. Глав. ред. А. В. Луначарский. Том 8. М.: Советская Энциклопедия, 1934.

[160] Кводлибет (буквально – разговор о чем угодно) – не только шуточное музыкальное произведение, составленное из разных популярных мелодий и текстов (или их отрывков), но и торжественный ежегодный диспут в средневековом университете, на котором специально выбранное лицо должно отвечать на вопросы по предложенным им темам, при этом сами темы и вопросы могли быть любые.

[161] См. труды Л. А. Мазеля, И. В. Способина.

[162] Не случайно названная «Фантастической» симфония Г. Берлиоза, – прежде необычное для этого жанра, сюжетно последовательное повествование, где представлены отдельные эпизоды (как 2 и 3 части) и значительные этапы истории (1-я и 4, 5 части). Начальная мелодия – «тема возлюбленной» проявится в каждой части, скрепляя стилистически неоднородное звучание в целое новой степени единства, рожденного интонационно-тематическими связями. В финале происходит радикальная модификация мечтательно-воздушной темы возлюбленной с изменением ее *этического* качества (для таких преобразований возник термин «перевертыш»). Возросла способность к подмене «этического заряда» тематической ячейки, при сохранении кажущейся доброкачественности. Всё больше совершенствуется тегимен – упаковка, внешний слой оформления визуальных и звуковых явлений.

[163] Важно для тематически-словесной основы БЭФ присутствие культуре постоянных сюжетов, к интерпретации которых часто, с характерными вариациями, обращаются литераторы и мастера разных искусств. Схожие сюжеты существенны для выработки основных прототипов судеб и характеров в истории человечества. Так, и для оперной литературы характерно множество опусов, особенно в музыке барокко, связанных с развитием «бродячих сюжетов», *сюжетных моделей*: бесчисленные оперы на тему «Орфей», «Покинутая Дидона», «Пигмалион и Галатя» и пр. «Бродячие сюжеты» сюжеты – важная пища сериальной индустрии.

[164] *Асафьев Б. В.* О симфонизме. URL:

https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev_simf2_1.htm. Дата обращения – 09.08.2018.

[165] *Щербо Т.* Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и филологии // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского. М.: 2001. С.157 – 169.

[166] *Martin Sara. Gli abiti di Game of Thrones: mappe che svelano i personaggi // Game of Thrones: Una mappa per immaginare mondi.* A cura di Sara Martin e Valentina Re. Milano – Udine, Mimesis Edizioni, Narrazioni serial: 2017. P. 63—74.

[167] Niemeyer Katarina (edit). *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, by K.N. Paris, The Franch Press Institute/CARISM, Panteon-Assas University Paris 2, 2014; *Jackson, Jean-Pierre.* La suite au prochaine épisode... Le «serial» américain. 1912—1956. Crisée, Edit. Yellow Now. 1994.

[168] Там же, и см.: *Chio Federico*. L'illusione difficile: Cinema e serie TV nell'età della delusione. Studi Bompiani. Spettacolo e comunicazione, a cura di Francesco Casetti. Milano, Bompiani / RCS Libri S.p.A., 2011.

[169] *Creeber G*. SerialTelevision: Big Drama on the Small Screen. London W1T 1LN, British Film Institut; 2004. P. 45—48.

[170] *Петрушанская Е.* О проблемах музыки на телевидении: взгляд из XXI века // Телевидение между искусством и массмедиа / Ред.-сост. А. С. Варганов. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 74.

[171] Итальянский исследователь подчеркивает в этом явлении сопричастие актеров в сериале и зрителей в некоем едином – виртуальном – пространстве: «Каждая сериальная передача, каким бы ни было его содержание и нарративные особенности, способно создавать отношения привилегированной взаимности со своими потребителями (fruitori —вкусными любимым продукт, сравнимый с сочным и сладким фруктом), ослабляя онтологическую разницу между реальностью и ее отображением и, таким образом, конструируя некое, как бы чисто иллюзорное, взаимное существующее присутствие. Актеры и воспринимающий у экрана более не живут в разделенных и различных коммуникативных вселенных, но – на некоем горизонте, который включает в себя их обоих (...) поглотители „фикшин“ становятся носителями ярких экспрессивных стилей, эхо которых отзывается в повседневности... происходит семантический обмен образов, сконструированных телевизионным медиумом и тем, что они проэцируют в обыденной реальности. Эту коммуникативную нишу можно создавать и пересоздавать каждый раз, когда верный зритель потребляет свою предпочитаемую серию или передачу, создавая семантическое поле, которое... обнимает всех, кто определяет себя и как зритель и как актер в коммуникативном процессе». // *BonazziFranco*. Televisione e la serialità: il tempo ritrovato. L'offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale? Seria: Consumo, comunicazione, innovazione. Milano, ed. FrancoAngeli, 2001. P.100.

[172] *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания: Биологические корни человеческого понимания. М.: Прогресс-Традиция, 2001. Цит. по.: *Дуков Е. В.* Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ, 2016. С. 7.

[173] *Дуков Е. В.* Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ искусствознания, 2016. С. 7.

Анри Варганов

Непрочитанная книга, или Грустная сага о том, что Чиновник и Зритель оказываются сильнее Художника

Редкая удача выпала нашему поколению, живущему в середине XX века. Мы стали свидетелями появления и развития нового технического средства, наделенного немалым эстетическим потенциалом. Сходная ситуация в Новое время складывалась в первой половине XIX века, когда в результате научно-технического прогресса появилась фотография. Затем подобное же случилось на рубеже веков, когда родилось кино. Чуть позже – радио. И, наконец, в середине прошлого века, телевидение.

Опыты по передаче изображения на расстоянии велись в мире с начала XX века. В них принимали участие ученые разных стран, в том числе и российские. Вклад последних в общее дело, как известно, был в особенности велик. Для нас важнее всего отметить тот рубеж, после которого новое техническое средство из внушающих надежды экспериментов поднялось на новый уровень.

Пока в разных странах шли опыты по передаче изображения, телевидение продолжало оставаться впечатляющим научным экспериментом. С началом регулярного вещания и с появлением в массовой продаже недорогих, доступных гражданину среднего достатка, приемников, способных транслировать передаваемое из телестудии изображение в домах потребителей, можно всерьез говорить о появлении в обществе нового средства информации.

Дело техники

На первых порах своей истории телевидение находилось в большой зависимости от уровня достигнутых своими изобретателями решений. С высоты прошедших лет, богатых техническими достижениями в разных сферах жизни, можно упрекнуть создателей названных выше средств в том, что они – вероятно, стремясь поскорее произвести громкую сенсацию, – отправляли свои детища в большое плавание раньше срока. От этой торопливости страдали все: и потребители новых средств, которым приходилось иметь дело с неуклюжими и громоздкими, технически несовершенными произведениями, и сами их авторы, вынужденные прилагать особые усилия, чтобы выразить в технически несовершенных формах свои творческие замыслы, намного превосходящие имеющиеся в их распоряжении возможности.

В истории телевидения техническое несовершенство нового средства передачи изображения на расстояние оказывало значительное влияние на становление не только языка, но и творческого потенциала дальновидения. Здесь трудности, возникающие по причине технического несовершенства, были, пожалуй, даже более серьезными, нежели в фотографии и кино в пору их младенчества. Немалые проблемы возникали не только на стадии передачи изображения, но и позже, когда оно должно было преобразовано в картинку на экране.

В самом деле, первые отечественные телевизионные приемники были весьма несовершенны. Может быть, потому, что телевидение, в отличие от своих предшественников, вынуждено было решать одновременно две группы технических проблем: первые были связаны с передачей изображения на расстояние, а вторые – с их приемом и преобразованием в картинку на экране индивидуального технического устройства в сотнях тысяч отдельных пунктов (домов, квартир).

Громоздкие и тяжелые аппараты, телевизионные приемники первого поколения КВН-49, которые выпускались в нашей стране непозволительно долго, с 1949 по 1960 годы, обладали крошечными экранчиками размером в 140x105 миллиметров. Даже с приставленными к ним специальными увеличивающими изображение линзами они не могли всерьез удовлетворить потребности зрителей в качестве передаваемого изображения.

Первые советские телезрители испытывали воодушевление и восторг от самого факта осуществления многовековой мечты человечества о дальновидении. Поэтому они безропотно переносили невзгоды, возникающие от примитивного технического оборудования, предлагаемого им, кстати сказать, за довольно большие по тем временам деньги.

Телевизионное изображение на экранах первых советских приемников было не только чрезвычайно малым по своим размерам, но и недостаточно четким. Линза, которая увеличивала изображение, увеличивала и его нерезкость. Для того чтоб рассмотреть показанное на таком экране, зрителю приходилось напрягаться, а то и включать в определенные моменты свое воображение, дорисовывая плохо видные на экране детали.

Понятно, что в этих условиях лучше всего получались на телеэкране те сюжеты, где в хорошо освещенной специальной телестудии диктор или дикторша (для парного чтения, которое стало популярным много позже, поначалу не было технической возможности: две фигуры попросту не помещались и плохо «читались» в ограниченном пространстве телекадра) сообщали новости.

Следующей за диктором, читающим новости, стала фигура музыканта-солиста, исполняющего в той же небольшой по площади телестудии музыкальный номер. Так выглядели первые телевизионные передачи – а они выходили в столице в свет лишь по несколько часов, да и не каждый день. До вещания по всей стране было еще довольно далеко. На первых порах свои программы предлагала Московская телестудия, находящаяся на Шаболовке, возле знаменитой Шуховской радиобашни, построенной еще в 1920—1922 годах.

Сигнал, посылаемый с нее, покрывал лишь территорию города и его ближайших окрестностей. Первые телепередачи воспринимались многими все-таки как занятный эксперимент, некий технический аттракцион, вроде стереокино. Там единственный специализированный кинотеатр «Москва», открытый накануне войны в самом центре столицы, годами демонстрировал в небольшом зальчике несколько экспериментальных фильмов. Они, по уверению их создателей, обладали стопроцентным эффектом воссоздания трехмерного пространства.

В послевоенную пору в мире появилось немало технических новинок, относящихся к визуальной сфере. Это и широкий формат в кино, связанный с именем американского магната Майкла Тодда, и возрожденная в Чехословакии в преддверии всемирной выставки 1958 года в Брюсселе Латерна Магика, и широкий экран, и циркорама. Они нередко существовали поначалу лишь в павильонах всемирных Экспо и чем-то напоминали то балаганное зрелище, каким в начале XX века на Нижегородской ярмарке удивляло только что появившееся на свет кино.

Тем не менее, факт остается фактом: из всех занятных технических визуальных новинок середины XX века за пределы выставочной диковинки вышло именно телевидение. Тут, видимо, сказалось немаловажное обстоятельство: в отличие от всех остальных технических новинок-зрелищ, телевидение не требовало от человека особых усилий, не предлагало ему отправиться на выставку или ярмарку, а приходило на встречу с ним в его дом.

И вот что еще любопытно: все остальные изобретения были представлены публике в законченном виде, в совершенной технической форме, в то время как раннее телевидение выглядело эдаким недоношенным ребенком, с представлением которого явно поспешили его создатели. Несмотря на это, большинство технических придумок так и осталось принадлежностью выставочных экспозиций, сохранившихся разве что в истории зрелищ. А телевидение не только уцелело, но и получило всемирное развитие. Это стало еще одним свидетельством того, что потребность общества в новом средстве передачи информации на расстоянии выходила далеко за пределы забавного технического аттракциона.

На первых порах телевизионной истории воссоздание звука намного опережало возможности передающей телекамеры в воссоздании изображения. Некоторые зрители первых телевизионных передач, не имея возможности рассмотреть в подробностях детали происходящего на маленьких экранах своих несовершенных приемников, подчас подключали к своему зрению слух. Произносимые дикторами в студии тексты относились, пожалуй, к самым успешным элементам вещания.

Это обстоятельство, и, прежде всего, конечно, волновая, эфирная природа телевидения подчеркивали родственную связь нового технического средства с радиовещанием. Недаром, в определении государственного учреждения, которое призвано было руководить становлением и развитием в нашей стране нового технического средства, после недолгого его пребывания в рамках Министерства культуры (1953—1957), было решено подчеркнуть именно названную выше родственную связь.

С 1957 по 1970 годы это учреждение именовалось Комитетом (Государственным комитетом) по радиовещанию и телевидению, а с 1970 в этом словосочетании телевидение перешло на первое место, и с той поры (до 1991, когда превратил существование СССР) называлось уже Гостелерадио, – Государственный комитет телевидения и радио.

Техническая эволюция нашего телевидения шла нога в ногу с тем, что происходило во всем мире. Может быть, иногда отставая немного. По сравнению с 1950—1960 годами постоянно и очень быстро росли диагонали выпускаемых телевизионных приемников. Они становились легче весом, улучшалось, может быть, не так решительно, как хотелось всем нам, их качество. Небольшая осечка произошла лишь в деле освоения телевидением цвета. Домашний экран родился, как известно, черно-белым. Когда его с первых же шагов стали именовать «голубым», то в этом имени, видимо, отмечался легкий голубоватый оттенок свечения,

имеющий отношение, скорее всего, к электронной природе нового информационного средства. На самом же деле, голубой экран был черно-белым, скорее даже, грязновато-серым, без сколько-нибудь определенных контрастных тонов.

В освоении цвета в разных странах шла довольно энергичная международная гонка. Американцы, японцы, англичане, немцы, французы искали наиболее эффективное средство передачи многоцветья мира на экранах телеприемников. Нашей стране предстояло выбрать одну из разработанных за кордоном систем. Наиболее удачными в техническом отношении были, скорее всего, американская и англо-германская разработки. Тем не менее, по идеологическим соображениям – а это было время противостояния двух миров, – Советский Союз выбрал французскую систему Секам.

Деголлевская Франция, как известно, в ту пору всячески противостояла тотальному американскому и, шире, англо-саксонскому, наступлению на континентальную Европу, пыталась во всех областях технологии и культуры идти собственным путем. Свой визит в Москву (1966) президент-генерал использовал, кроме всего прочего, и для того, чтоб склонить наше руководство, готовящееся отметить 50-летие революции переходом к цветному телевидению, принять на вооружение Секам, созданную в его стране систему цветопередачи.

Некоторое время, которое прошло до того, как не очень удачную систему удалось адаптировать к повседневным нуждам телевизионного вещания, давно уж забыто. Вспомнить эту историю мне показалось важным скорее для того, чтоб продемонстрировать то внимание, которое советское руководство с середины 1960х стало уделять развитию телевидения в нашей необъятной стране.

Государство, которое поначалу, пока телепрограммы оставались фактом местного вещания, не уделяло развитию телевидения особого внимания. Затем, когда башни-ретрансляторы телевизионного сигнала покрыли всю страну, осознали беспрецедентные не только информационные, но и агитационно-пропагандистские возможности голубого экрана, превратили все, что связано с ним, в дело первостепенной идеологической важности.

«Кина не будет»?

С самого начала телевидение, как было сказано выше, наряду с информацией обращалось к материалу искусства. На первых порах это были те формы, которые принято называть репродукциями. Телевидение без всякой раскочки использовало богатый опыт радио, продолжив его удачные опыты в литературных, музыкальных и театральных передачах. После концертных номеров, транслируемых из студии, наступила пора показа в телеэфире кинофильмов.

Широко известно утверждение В. Саппака из его знаменитой книги «Телевидение и мы» о том, что в показе кинофильмов молодое телевидение никогда не испытывало никаких трудностей. Все зависело от качества демонстрируемой ленты: если она была достаточно хороша и успешна в своей дотелевизионной биографии, то и на малых экранах будет столь же успешна.

В свое время мы, читатели книги Саппака, соглашались с этим его высказыванием. В самом деле, с точки зрения технической у кино так много общего с телевидением: фотоподобное плоскостное изображение, пропорция кадра 3х4, использование ракурса, монтажа и меняющейся дистанции во время съемки (передачи), все то, что позволило сразу же окрестить новое техническое средство «домашним кино», «младшим братом» его, второй разновидностью единого экранного искусства.

И все же в условиях раннего этапа развития телевидения с его несовершенной техникой проблемы взаимоотношений кино с домашним экраном оказывались более сложными, нежели они представлялись Саппаку. Два существенных обстоятельства – размеры телевизионного экрана, присущий ему минимальный изобразительный ресурс, а также камерный характер просмотра кинофильма – в значительной степени меняют судьбу ленты в случае ее показа по телевидению.

Позволю себе вспомнить пример из собственной практики. В начале 1960-х мне довелось в течение нескольких сезонов (1962—1965) вести на телевидении цикл под названием «Лучшие фильмы советского кино». Подозреваю, что замысел этого цикла родился у телевизионного начальства под влиянием факта, о котором в ту пору много писали. На всемирной выставке в Брюсселе «Экспо 1958» по инициативе Бельгийской синематеки 117 киноведов и критиков разных стран выбирали дюжину лучших фильмов всех времен и народов. Список триумфаторов возглавил «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, в него также вошли «Мать» В. Пудовкина (8-е место) и «Земля» А. Довженко (10-е место).

В связи с этим, цикл было решено открывать «Потемкиным». Я пишу аккуратное «было решено», но не хочу вводить читателей этого текста в заблуждение: меня о составе цикла никто не спрашивал, его формировали работники Редакции кинопрограмм без моего участия, а утверждало высокое начальство, самое высокое на Шаболовке. Первое место ленты в брюссельском списке для людей, находящихся на верху телевизионной пирамиды ни у кого, как можно было догадаться, не вызывало сомнения.



«Броненосец „Потемкин“» (1925), реж. Сергей Эйзенштейн

Я, каюсь, перед началом цикла не предупредил телевизионщиков о том, что эпический шедевр Эйзенштейна окажется крайне невыразительным на экранах КВНов, да еще в интерьерах малогабаритных квартир хрущевских пятиэтажек. Мало того, поскольку в ту пору еще не было видеозаписи и мне приходилось выступать в прямом эфире «живьем», я не имел даже возможности проверить свои опасения, проследить, как будет смотреться лента на домашних приемниках.

По отзывам коллег, увидевших фильм в телеэфире, я знал, что «Потемкин» потерял там львиную долю своих достоинств. Но, как говорится, поезд уже ушел, и цикл продолжал свое существование до конца телевизионного сезона. После летнего перерыва, когда осенью настала пора продолжить работу, открыть второй сезон показа лучших фильмов советского кино, мой редактор «обрадовал» меня новым списком лент, во главе которого снова стоял «Броненосец «Потемкин».

Никакие мои доводы и возражения редакторы не принимали. Предложение хотя бы заменить ленту Эйзенштейна другим шедевром из той же брюссельской дюжины, «Матерью» Пудовкина, которая по языку своему более приемлема для маленьких домашних экранов, было сразу же отвергнуто. Редакторы выражали осторожное понимание моих доводов, но ссылались, как всегда, на решение, принятое начальством, с которым, как известно, не спорят даже по совершенно очевидным поводам. Это был выразительный пример того, что Чиновник одержал легкую победу над Художником (Имею в виду, конечно, не себя, а Эйзенштейна, который в своих теоретических работах не раз убедительно показывал эпическую, рассчитанную на массовое восприятие и большие экраны, природу «Потемкина»).

Вспомнил грустный эпизод из своей телевизионной биографии не только для того, чтоб поставить под сомнение безапелляционное суждение Саппака насчет благополучного бытова-

ния произведений «большого» кино на малых, домашних экранах. Отношения кинематографа и телевидения не ограничивались только лишь показом лент по «ящику».

Несмотря на то, что, на первых порах, телевизионное начальство получило от государства право показывать новые ленты уже через два месяца после их премьеры в кинотеатрах, ненасытный эфир (а вещание очень скоро стало ежедневным и многочасовым, появились еще несколько каналов, кроме одного, первого) требовал все большее и большее количество кинолент для заполнения сетки передач.

Встал вопрос о создании специальных кинофильмов для телевидения. Новое ведомство оказалось настолько динамичным (и, весьма немаловажно, финансово состоятельным!), что могло не только заказывать ленты на киностудиях, но и организовать собственное их производство. За довольно короткие сроки на крупнейших кинофабриках страны – «Мосфильме», Студии имени Горького, «Ленфильме», Студии имени Довженко – были созданы специальные большие объединения по производству фильмов по заказу телевизионного ведомства.

Чуть позже на Центральном телевидении появилось свое собственное творческое объединение «Экран», состоящее из четырех отдельных студий. Там снимали документальные, музыкальные, игровые и мультипликационные фильмы. Причем, делали это на достаточно высоком, мало чем уступающем кинематографическим грандам, творческом уровне. Кроме того, крупнейшие телевизионные центры (расположенные в столицах союзных республик и в некоторых, крупнейших, областях РСФСР) получали право на собственное, пусть не очень большое в количественном отношении кинопроизводство, в основном документальных лент.

Впрочем, все это происходило несколько позже, в пору, когда телевидение по числу заказанных и произведенных собственными силами лент догнало, а затем и превзошло показатели Госкино. А до той поры, в 1950-1960-е годы, телевидение предпочитало, в основном, демонстрировать ленты, снятые для «большого» кино (чаще всего, в ту пору, когда о телевидении никто даже не слышал).

Говорю «в основном» потому, что с самой ранней поры своей истории телевизионщики стали поднимать на киноплёнке (видео, напоминая, еще не существовало) небольшие сюжеты, необходимые для вспомогательных целей. Это были разного рода заставки и перебивки, видовые сюжеты, пейзажи, подходящие, скажем, стать фоном для прогнозов погоды, концертных номеров и т. д.

Нельзя забывать, что на первых порах телевидение было привязано к студии, откуда шли передачи. Возможности репортажа с места события, трансляции спектаклей из театра или футбольного матча со стадиона, – все это стало возможным попозже, когда появились Передвижные телевизионные станции (ПТС). Их появление было приурочено на отечественном телевидении к состоявшемуся летом 1957 года в советской столице Международному фестивалю молодежи. Сенсационный успех телерепортажей тех дней стал ощутимым стимулом для развития тележурналистики, которая к сообщениям дикторов из студии добавила репортажи с мест.

С помощью телевизионных ПТСок миллионы зрителей получили возможность стать свидетелями исторических, незабываемых событий. Всколыхнувшийся интерес к репортажам стал мощным толчком для создания и развития такой области телевизионного кино, как телевизионная кинодокументалистика. Поначалу она существовала в качестве отдельных сюжетов, которые снимали кинорепортеры, чтобы затем их показать в эфире.

Затем, наряду с хроникой текущих событий, которая становилась исключительно делом телевизионщиков (знаменитый еженедельный киножурнал «Новости дня», создаваемый не одно десятилетие на ЦСДФ, и демонстрируемый перед показом художественной ленты на каждом киносеансе, вскоре прекратил свое существование из-за недостаточной оперативности и производственной неуклюжести по сравнению с телерепортажами) телевизионщики стали снимать для своих нужд не только текущую хронику, но и документальные ленты. Все

возрастающая потребность телевизионного вещания в документальных киноматериалах привела к становлению яркой области творчества, причем, не только в столице, но и на местах.

Сложнее обстояло дело с игровыми телевизионными фильмами. Можно назвать несколько причин, по которым развитие этой области телевизионного кино происходило довольно сложно и не очень интенсивно.

Становление телевидения в нашей стране совпало с той порой, которое позже получила в истории советского кино название «малокартинья». Речь шла о том, что в первое послевоенное десятилетие производство художественных фильмов в стране сократилось до десятка-полтора в год. Когда в середине 1950-х, с началом хрущевской оттепели, встала задача резкого увеличения производства игровых лент, оказалось, что за предшествующие годы были растеряны творческие кадры. Даже крупнейшая киностудия страны, «Мосфильм», испытывала недостаток в профессиональных режиссерах, которым можно было бы доверить постановку фильма.

Тогдашний директор студии И. Пырьев, который, кроме того, возглавлял созданный в 1957 году Союз кинематографистов, смело приглашал на работу с целью их переквалификации молодых театральных режиссеров. Он создал при Союзе Высшие курсы режиссеров и сценаристов, где люди других профессий, имеющие вузовское образование, наделенные определенными творческими способностями, могли бы в ускоренные, по сравнению со ВГИКом, сроки обрести профессиональные кинематографические навыки.

В этой ситуации, понятно, телевидение оказалось в гораздо худших условиях, нежели кино. Тем более что в среде творческой интеллигенции телевидение на ранних этапах своей истории не пользовалось особым уважением. Считалось даже хорошим тоном не заводить в своем доме телевизионного приемника. В ходу было ироническое высказывание одного из столичных острословов, переиначившего популярную реплику актера О. Абдулова из комедийного фильма «Свадьба»: «В Греции все есть, там даже нет телевидения». (И, в самом деле, в этой стране довольно долго, до 1966 года, не было своего телевидения).

Но главным обстоятельством, имевшим эстетические последствия для становления телевизионного кино, были расхожие представления о том, каким оно должно быть. Они оказались в ту пору сходными у всех трех участников процесса, о которых я пишу: у телевизионных Чиновников, Зрителей и Художников малого экрана. Это был, пожалуй, первый и последний раз, когда позиции всех сторон сошлись. Техническое несовершенство раннего телевидения, о котором говорилось выше, было принято за норму, во всяком случае, за обязательное условие, коему следовало подчинить эстетику.

В ранней критике и теории нашего телевидения сложилось стойкое убеждение, что из-за малых размеров экрана телефильмы должны чураться плохо читаемых общих планов, вести повествование, в основном, с помощью крупнопланных портретов действующих лиц. Отсюда и следующий постулат: природе телевидения, считалось тогда, более всего соответствуют камерные сюжеты, построенные на взаимоотношениях небольшого числа действующих лиц. Их диалоги (а звук, напомним, всегда относился к числу достаточно продвинутых сторон телевидения), проходящие на данных в основном крупным планом портретах действующих лиц, становились главным инструментом и в развитии сюжета, и в обрисовке персонажей фильма, предназначенного для телевизионного экрана.

Сегодня эти правила кажутся нам нелепыми. Но ничего другого придумать было невозможно тогда, когда у подавляющего большинства зрителей были КВНы с линзами, а то и без них (линзы ведь тоже стоили денег). Правда, наряду с этими правилами тогда существовало еще одно, не очень, признаться, понятное: считалось почему-то, что продолжительность игрового телефильма не должна превышать сорока минут.

Поскольку традиционно в кино размер ленты исчислялся в частях (часть – это 300 метров пленки, которую управляли еще со времен немого кино в проекционный аппарат в кино-

театре, они соответствовали десяти минутам проекции), то первые телефильмы, чаще всего, были представлены произведениями размером от двух до четырех частей. В таком формате в те годы телевизионные киноленты существовали не только в нашем эфире, но и на разного рода телекинематографических фестивалях и конкурсах, в том числе и международных.

Критерии раннего телевизионного кино были весьма противоречивы. Во всяком случае, не во всем понятны. Тем не менее, они четко обозначили острый интерес телевидения к тому, чтобы не только показывать на своих экранах то, что было снято изначально для кинотеатров, но и создавать свои собственные фильмы. Сделанные с учетом специфических законов телевидения, как формы творчества. Правда, как показал опыт раннего этапа развития телевидения, его законы подчас толковались в профессиональной среде весьма прихотливо.

Семеро смелых

Судьба технических муз Нового времени – от фотографии и кино до радио и телевидения – сходна в том, что бурное развитие творческой практики этих форм проходило без сопровождения синхронной им теоретической мысли. Больше других повезло кинематографу, может быть, потому что многие выдающиеся его мастера (у нас это Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов, Козинцев и некоторые другие) активно осмысливали сделанное в искусстве, искали в своих текстах ответы на сложные вопросы эстетики кино.

Киноведение стало исключением из правила. Фотоведение, радиоведение, телеведение – даже таких терминов, слов нет в русском языке. Как, практически, нет и отраслей науки, имеющих солидную историческую традицию, соответствующую уже достаточному возрасту этих выразительных средств. Скажу специально, что за семьдесят лет активного существования в нашей стране телевидения (беру за начало, с запасом, 1950 год) ни одному из его руководителей, а их было немало за это время, не пришлось в голову создать вуз, готовящий творческие кадры высшего уровня, аспирантуру при нем, не говоря уж о специальном научно-исследовательском институте, занимающимся историей и теорией дальновидения.

Амбициозный и не терпящий возражений С. Лапин, который стоял у руля телевизионного ведомства с 1970 по 1985, не скрывал своего скептического отношения к теории и критике. Он выступал против социологических исследований о телевидении, уверяя, что и без социологов прекрасно знает, какие передачи популярнее других. К критике он, как настоящий большевик, прислушивался лишь в тех случаях, когда она раздавалась со страниц газеты «Правда», центрального органа руководящей и направляющей коммунистической партии. Даже тратил не очень большие деньги своего богатого ведомства, регулярно издавая для служебного пользования более похожие на брошюры книжечки под одним и тем же названием: «Газета „Правда“ о советском телевидении».

Повторяю: не только он, но и все его предшественники, а также наследники, вплоть до нынешних, не озаботились необходимостью создать научно-исследовательский институт или какое-то другое учреждение, которое бы занималось изучением истории и теории телевидения. Последние присутствуют лишь в качестве кафедр на факультетах журналистики крупнейших университетов страны, что является, как не трудно догадаться, заслугой министерства образования, а также в некоторых частных институтах (крупнейший из них – столичный ГИТР).

Такова, увы, безрадостная, в целом, картина изучения телевидения в нашей стране. Но, как нередко бывает, там, где не работает закономерность, побеждает случайность. Так вышло, что Светлана, единственная дочь Е. Фурцевой, бывшей с 1960 года Министром культуры СССР, изучала на кафедре телевидения журфака МГУ американскую тележурналистику и там же защитила кандидатскую диссертацию. Имела возможность остаться на кафедре, но предпочла оказаться во ВНИИ искусствознания, который принадлежал Минкульту.

В крупнейшем в стране научно-исследовательском институте, начинавшем свою историю в системе Академии наук СССР еще в военные годы, были представлены все виды искусства, кроме литературы, обосновавшейся в ИМЛИ. Телевидения во ВНИИ искусствознания, понятно, не было. Зато был крупнейший в институте (и в стране!) сектор Истории и теории киноискусства. Созданный в свое время С. Эйзенштейном, он собрал в своих рядах весь цвет молодой киноведческой науки. Его ученые выпустили в середине 1950-х первую в послевоенное время фундаментальную трехтомную Историю советского кино и готовили, в связи с разоблачением культа личности Сталина, новую, более подробную и свободную от привычных партийных формулировок.

Фурцева-мама своим приказом создала при секторе кино небольшую, в четыре ставки научных сотрудников, группу по изучению телевидения. Туда вошли Фурцева-дочь, бывшая аспирантка заведующего сектором А. Зайцева, которая готовила диссертацию, связанную с телевизионной тематикой, а также два молодых талантливых киноведа Юрий Богомолов и Виктор Демин. В таком решении невооруженным глазом обнаруживается типичная кадровая уловка: получили ставки под одно дело, а использовали их на другое, более необходимое. Впрочем, поскольку на рубеже 1960—1970 в столице не было избытка квалифицированных научных кадров, занимающихся проблемами телевидения, такая уловка выглядела вполне объяснимо и даже простительно.

Вскоре подросла еще одна немаловажная случайность. В августе 1972-го было опубликовано Постановление ЦК КПСС и Совмина СССР «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в котором один из пунктов было указание создать при Госкино СССР специальный научно-исследовательский институт истории и теории кино. Партия, как всегда, приняла решение, не очень задумываясь о реальности его исполнения. Квалифицированных киноведов на целый институт в Москве не было. Выход нашли простейший: в основу нового научного учреждения положить сектор ВНИИ искусствознания.

Министерству культуры (благо оно, как и Госкино, было подвластно одному и тому же Отделу культуры ЦК КПСС) пришлось на это согласиться, сотрудников сектора во время бурных многочасовых собраний соблазнили чуть большими зарплатами на новом месте и повышением по службе. Младшим научным сулили должности старших, старшим – возможность возглавить один из многочисленных секторов будущего института, заведующему и еще одному-двум ведущим киноведам – кресла заместителей директора.

В итоге, 1 февраля 1974 года НИИ истории и теории кино начал свое существование [174]. А за три дня до этой даты, 29 января, во ВНИИ искусствознания из состава телевизионной группы, которая формально не подпадала под действие Постановления ЦК, был создан небольшой сектор. Он был призван подтвердить умение института вести комплексное изучение разных видов искусств. В новое подразделение вошли две сотрудницы бывшего сектора кино, Нея Зоркая и Манана Андроникова, наотрез отказавшихся переходить в новый институт, и один человек из сектора эстетики. Им оказался автор этих строк. На месте самого большого в институте сектора появился самый маленький, состоящий всего из семи человек.

В процессе этих организационных мер у ВНИИ искусствознания фактически отобрали право на киноведческие исследования. Аспирантура и диссертационный совет по защитам в области кино были переданы новому институту. Само словосочетание «киноискусство» оказалось под запретом и стало все чаще заменяться осторожным термином «экранное искусство». Мало того, в названии нового сектора нельзя было использовать даже это определение. Пришлось по предложению тогдашнего директора Института Ю. Барабаша наспех придумать формулировку названия.

Остановились на не очень вразумительной: «Сектор художественных проблем средств массовой коммуникации», в которое, если судить расширительно, входят все технические формы, не только кино и телевидение, но и художественная фотография, и радио, и дизайн, и плакат, даже комиксы, карикатура, мода и многое еще.

Многим самый этот термин «Средства массовой коммуникации» казался в ту пору чуждым нашей тогдашней практике, где использовался гораздо более определенный и простой «Средства массовой информации» (на журфаке МГУ услужливые теоретики поспешили добавить к нему «и пропаганды», превратив СМИ в СМПИ, что, к счастью, с годами не прижилось).

Дама из Министерства культуры, руководительница Главка, которому подчинялись все научные подразделения ведомства, критиковала наше название, уверяя, будто «массовая коммуникация» лишена идеологической однозначности, что это – некая беспредельно широкая

дорога, по которой могут двигаться разные, противоположные друг другу по своей направленности, сообщения.

Еще одна дама, на сей раз, напротив, расположенная к нам, сотрудница Сектора театра, славящаяся ярким публичным остроумием, на заседании Ученого Совета, где наш новый сектор докладывал о своих грядущих планах, все время сознательно путая термины, называя «коммуникацию» «канализацией». Она, мне кажется, чувствовала нелепицу положения, в котором мы оказались, когда были вынуждены под мудреными терминами прятать знакомые с детских пор названия искусств.

Рассказываю столь подробно о событиях той давней поры, чтобы попытаться передать то непростое психологическое состояние, в котором оказались мы, семеро сотрудников нового сектора, весной 1974 года. Нам нужно было в кратчайшие сроки определиться, понять, чем мы собираемся заниматься. Вся область кинематографического творчества была для нас закрыта, оставалось телевидение, которое наши недавние коллеги из киносектора лишали всяких прав на эстетическую самостоятельность, рассматривали его, в лучшем случае, лишь как одну из разновидностей единого многоликого кинематографического искусства, откровенно второстепенную, эдакое «малое кино», как оно было названо в одной из тогдашних публикаций журнала «Искусство кино».

Наш небольшой коллектив прекрасно знал о господствующем в те годы в кинематографической среде пренебрежительно-снисходительном отношении к телевидению. Возникла естественная потребность опровергнуть распространенное мнение, доказать, что у изгоя-новичка есть эстетический потенциал. Тому были немалые основания. За последние годы, в 1960-е и, в особенности, в начале 1970-х, на домашних экранах прошло несколько ярких, вызвавших немалый общественный резонанс, телевизионных кинематографических премьер. Причем, в основном, все они относились к новой для нашей страны форме многосерийного телевизионного фильма.

Достаточно перечислить произведения, вышедшие в эфир до рождения нашего сектора, чтобы убедиться в достаточном количестве материала для начала работы над его осмыслением. После первого нашего многосерийного телефильма «Вызываем огонь на себя» (1964) последовали такие ленты, как «Майор Вихрь» (1967) и «Операция «Трест» (1967), «Адъютант Его превосходительства» (1969) и «Вся королевская рать» (1971), «Тени исчезают в полдень» (1971) и «Большая перемена» (1973), «Как закалялась сталь» (1973) и «Семнадцать мгновений весны» (1973).



«Вызываем огонь на себя» (1965), реж. Сергей Колосов

Началу нашей исследовательской работы помогло еще одно обстоятельство, которое также можно считать случайным. В Госкино сменилось руководство, вместо сравнительно либерального А. Романова, отправленного в отставку, из Отдела культуры ЦК пришел

Ф. Т. Ермаш. Прекрасная оттепельная (и даже гораздо менее прекрасная постоттепельная) пора завершилась, наступили суровые будни киноискусства, которое призвано было строго следовать линии партии, активно участвовать в коммунистическом воспитании трудящихся, биться на фронтах идеологической войны с Западом. Все эти задачи были обозначены в том самом Постановлении ЦК КПСС и Совмина СССР 1972 года, о котором говорилось выше.

В ситуации, когда работать в системе Госкино становилось непосильно сложно, многие талантливые кинематографисты обращали свои взоры в сторону телевизионного ведомства. Оно бурно развивалось, остро нуждалось в кинематографической продукции самых разных форм и жанров, в нем не успела сформироваться, как в Госкино, высококлассная иезуитски настроенная редакция, способная читать сценарии между строк и обнаруживать даже в самых невинных драматургических опусах нечто недозволенное.

1970-е, когда мы начинали свою работу в секторе, были весьма примечательны в истории зрелищных искусств, которые волей счастливого случая оказались подвластны трем разным ведомствам: Министерству культуры, Госкино и Гостелерадио. Существовая, казалось бы, в рамках советской идеологии, в которой, как известно, торжествовали плановые, а не стихийно-конкурентные принципы, они, вместе с тем, яростно сражались за зрителя, за успех у него, за то, что позже стало называться рейтингом. Каждое из этих ведомств не могло отказать себе в удовольствии переманить у конкурентов знаменитого драматурга или режиссера с его замыслом, не получившем одобрения и поддержки в соседней епархии.

Сергей Георгиевич Лапин, при всей своей жесткой большевистской ортодоксальности, слыл знатоком и коллекционером поэзии Серебряного века, любителем художественной классики, поклонником выдающихся деятелей искусства. Он мог пригласить театрального режиссера Анатолия Эфроса, у которого было немало проблем с Минкультом, и разрешить ему сделать необычный телеспектакль «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (1973), где в сложном переплетении представлены тексты М. Булгакова и Ж. Б. Мольера.

А позже поддержать его, не очень чтимого в структурах Госкино, в работе над откровенно экспериментальным телевизионным фильмом «Фантазия» (1976). Там традиционная тургеневская драматургия прихотливо, неожиданно соединена с классическим балетом в исполнении несравненной Майи Плисецкой.

Можно привести немало подобных же примеров из творческой практики выдающихся советских мастеров театра и кино. Сценарии, годами валявшиеся в редакторских кабинетах Госкино, находили понимание в Гостелерадио. Пьесы, которые не нравились руководству крупнейших театров, опасавшемуся неприятностей, оказывались ко двору на телевидении. Все это свидетельствовало об агрессивной политике молодого, набирающего сил, зрелища.

В какой-то степени эта энергия, граничащая, подчас, с наглостью, передавалась и нам, взявшимся всемером соперничать с целым киноинститутом, где работало почти полторы сотни сотрудников. Мы с жаром взялись за разработку целого ряда научных проблем, которые, так или иначе, замыкались на телевизионном материале.

Оставлю подробный рассказ до какого-нибудь другого случая, здесь же отмечу, что в первые месяцы и годы мы более всего погружались в два круга проблем. Первый из них был связан с общетеоретическими и методологическими проблемами средств массовой коммуникации, их местом в современной художественной культуре. Тут, в первую очередь следует назвать «Музы XX века» (1978), сборник, имевший хорошую судьбу в стране и даже переведенный за рубежом.

Ну, а вторая главная тема, над которой работал сектор, была связана с разновидностями эстетических форм, разрабатываемых на телевидении. Речь тут идет о телевизионном театре («Поэтика телевизионного театра», 1979), телеэстраде («Телевизионная эстрада», 1982) и, конечно же, о телевизионном кинематографе. С него именно мы и начали, благо и тут нам снова помог Его Величество Случай.

Помог он, конечно, не нашей потребности исследовать проблемы телевизионного кино. Кроме готовности что-то изучать, это знает каждый исследователь в нашей стране, нужно быть уверенным, что к усилиям аналитиков в обществе будет хотя бы небольшое внимание и интерес (в особенности, это касается искусствознания), а также, чтобы результаты исследования как можно скорее увидели свет.

В 1974, в первый же год нашей жизни, нам повезло дважды. Во-первых, в Союзе кинематографистов, где к тому времени существовала специальная Комиссия по телевизионному кино, прослышали о появлении в искусствоведческом НИИ сектора, занимающегося (вернее, готового заниматься) проблемами телевизионного творчества, и протянули нам руку дружбы. Г. Михайлова, занимавшаяся тогда в Союзе секцией киноведов и критиков, членами которой состояло большинство сотрудников сектора, предложила нам провести осенью большую конференцию, посвященную такой новой художественной форме, какой в ту пору было многосерийного телевизионное кино.

За этим предложением стоял, конечно, руководитель межсекционной Комиссии по телевидению Союза режиссер Сергей Колосов, которого все мы знали по первым отечественным многосерийным лентам «Вызываем огонь на себя» и «Операция «Трест»». Вместе с энергичной Михайловой они составляли тандем, способный убедить руководство Союза Кинематографистов в необходимости проведения представительной теоретической конференции на эту тему.

Союз кинематографистов располагал тогда немалыми средствами, и каждая его секция имела возможность раз в год провести дорогостоящее творческое мероприятие, творческий семинар или конференцию, чаще всего, выездное, на базе местных отделений. Михайлова «пробила» не только Эстонию, которая тогда считалась самым желанным местом для любых мероприятий, но и лучшую в Таллине недавно там построенную финнами гостиницу «Виру». В отличие от нынешних конференций, которые проходят за два, максимум, три дня, мы там находились целую неделю. Не только жили, но и работали в «Виру», в шикарном и уютном, отделанном натуральным деревом конференц-зале, который, несмотря на достаточно внушительные размеры, не пустовал на той неделе.

Новизна проблематики, свежесть положенного в основу обсуждения материала, все это привлекало. Меня, надеюсь, и других тоже, в те дни охватывало непривычное для научных конференций ощущение, будто каждый доклад или выступление – это не высказывание отдельного лица, но наше общее проникновение под покровы новой, мало знакомой всем, проблематики. Щедрость Союза кинематографистов позволила нам вывезти в Таллин не только всех, до одного, членов сектора, но и некоторых наших коллег из других секторов, заинтересовавшихся проблематикой конференции. Среди докладчиков были Н. А. Хренов и В. Кисунько из Сектора эстетики, И. И. Рубанова из Сектора стран Центральной Европы, И. Генс из Сектора стран Востока.

В нашей работе участвовали и творческие работники, авторы телевизионных лент, режиссеры С. Колосов, М. Хуциев, В. Назаров, преподаватели ВГИКа, киноведы Эстонии и Польши. Активное участие в конференции принимали и два исследователя, в ту пору работавшие в НИИ киноискусства, которые вскоре влились в состав нашего Сектора, – В. И. Михалкович и А. И. Липков.

Последний, взяв на себя груз редактирования будущей книги. Вместе с Михайловой (она выступала в роли составителя), они сделали все, чтобы издание по итогам конференции как можно скорее увидело свет. Тут я перехожу ко второй удаче, сопутствовавшей нашей конференции. Незадолго до того, в издательстве «Искусство» была создана, наряду с редакциями, посвященными выпуску книг по разным видам творчества (театра, кино, изо), редакция по радио и телевидению. Она, понятно, на первых порах остро нуждалась в рукописях и, узнав о нашей конференции, редакторы издательства всячески торопили нас с представлением текстов.

В нарушение всех правил и понятий, мы передали тексты своих статей в издательство еще до того, как они прошли утверждение на Ученом Совете института. Это должностное преступление, в котором готов покаяться спустя десятилетия, позволило книге увидеть свет на год, а то и на два раньше обычного для тех лет срока.

А в Союзе кинематографистов к тому времени успела выйти в более скромном варианте, напечатанная ротопринтным способом, обширная стенограмма нашей конференции, став, тем самым, доступной местным отделениям СК, где в те годы довольно активно, как говорилось выше, развивалось телевизионное кино, в том числе и многосерийное.

Наша книга называлась «Многосерийный телефильм. Истоки. Практика. Перспективы» [175]. Вышла она, по нынешним понятиям, громадным тиражом в 10000 экземпляров. Мгновенно разошлась, полагаю, прежде всего, из-за повышенного интереса в обществе к новому кинематографическому жанру, завоевывающему с каждым сезоном (а то и с каждым месяцем, с каждой удачной телевизионной премьерой) все большее признание аудитории. Подозреваю, что основными читателями нашего издания были те, кто смотрит сериалы, а не те, кто их снимает.

Ни в коем случае не хочу умалить значение непрофессиональных читателей наших научных книг. Мало того, постоянно выступаю за то, чтоб искусствоведческие издания обращались не только (и даже, иногда, – не столько!) к немногочисленным коллегам-профессионалам, но и к продвинутой части публики. Той, которая не просто убивает время возле «ящика», но и внимательно следит (подчас даже «болеет») не только за творчеством некоторых конкретных авторов, но и за эволюцией целых жанров и направлений в развитии телевизионного творчества.

Есть, правда, такие исследования в искусствознании, которые откровенно обращены к художникам, или, во всяком случае, их проблематика напрямую связана с путями дальнейшего движения искусства, которое полностью зависит от авторов новых произведений. Наша книга волею судеб стала первым отечественным исследованием многосерийного телефильма. Проведенное на первом, раннем, этапе его существования, она не только проанализировала то, что было сделано к этому времени, но и попыталась заглянуть в будущее.

О пользе прочтения своих книг, или 40 лет спустя

Прошло уже более сорока лет со дня выхода нашей книги, посвященной многосерийному телефильму. Срок внушительный и для научного издания, и для творческой практики такого бурно развивающегося вида художественной деятельности, каким является современное телевидение.

Заметьте: ни здесь, ни в каком-либо другом месте этого текста я не употребляю словосочетание «телевизионное искусство». Хотя, признаться, в первые годы существования нашего сектора все мы исходили из правомочности подобной формулировки. И самым активным образом искали подтверждения нашей позиции в том, что предлагало вниманию зрителей тогдашнее телевидение.

Спустя годы я склонен считать, пожалуй, преждевременными наши тогдашние оценки и выводы. Перечитывая свою программную, выражающую позицию нашего сектора тех лет, статью «Телевидение и кино» в энциклопедическом словаре «Кино» (1986), понимаю, что, скорее всего, поспешил с довольно радикальными выводами, сделанными на основании несомненно впечатляющих творческих поисков раннего этапа развития телевидения. Исходил, видимо, из наивного предположения: раз так хорошо все начиналось, то есть все основания ждать подобного же продолжения в недалеком будущем.

Отечественное телевидение, действительно, на ранних этапах своей истории представило немало примеров ярких творческих решений, похожих на прорыв в эстетической сфере. Нам тогда показалось, что процесс, так удачно стартовавший, станет продолжаться в том же духе и, даже, ускоряться. Главное, он будет углубляться и захватит разные стороны телевизионного творчества. Но случилось, как известно, по-другому. Не только у нас, но и в других странах. У меня есть подозрение, возможно, неверное, что резкое сужение творческих поисков во всем мире в значительной степени повлияло на нас.

Сегодня, по прошествии времени, хочется понять причины того творческого взлета, который пришелся в нашей стране, скажем прямо, на не самые благоприятные для каких-либо поисков годы. Кроме сакраментального соображения о том, что в истории художественного творчества год на год и период на период не приходится, можно высказать и другие, более связанные с реальностью соображения. Мне сегодня в голову приходят, прежде всего, два обстоятельства, которые могли бы пролить некоторый свет на сложившуюся ситуацию.

Первое из них касается общекультурной коллизии всемирного масштаба. После бурного взлета художественных поисков, которые пришлось в разных странах на начало XX века, наступили долгие предвоенные и послевоенные десятилетия, которые, по целому ряду причин, оказались далекими от каких-либо новаций. И вдруг неожиданно появилось новое техническое средство, представляющее собой определенную возможность для творческих экспериментов.

Знаменитое высказывание С. Эйзенштейна (обращаю особое внимание на годы жизни: 1898—1948) о возможности художника в телевизионную пору монтировать события в момент их свершения, было сделано в пору, когда о дальновидении писали (тут не нужна запятая, т.к. значение – в качестве) как о техническом изобретении, которое, возможно, в не очень далеком будущем станет реальностью. Если бы великий режиссер-новатор дожил до поры, когда телевидение стало средством, доступным для творчества, он, возможно, не удержался бы и, вспомнив свою молодость, попытался извлечь из электроники какие-то неведомые традиционному кинематографу возможности.

Впрочем, не стоит предаваться мечтам и предположениям. Коллеги Эйзенштейна по цеху, может быть, конечно, лишены его гениальности, но наделенные несомненным творческим талантом и склонные к художественным поискам, пытались, и не без успеха, обнаружить в телевизионном языке возможности, отсутствующие в других зрелищных формах.

Выше я говорил о творческих открытиях в области телевизионного творчества, сделанных Анатолием Эфросом. К названным тут его произведениям следует добавить, конечно, еще и «Страницы журнала Печорина» (1975), где можно наблюдать впечатляющие пространственные решения, присущие только телевидению. Коллега Эфроса по цеху Марк Захаров в многосерийном фильме «12 стульев» (1976) сумел достичь невозможного в традиционном кино эффекта. Он ввел в повествование роль закадрового повествователя, который обильно цитирует иронические тексты И. Ильфа и Е. Петрова. Иногда лента превращается в телевизионное повествование с кадрами-иллюстрациями к нему.



«Двенадцать стульев» (1971), реж. Леонид Гайдай

Кроме того, режиссер постоянно использует экран в качестве доски, на которой написаны разные тексты: то это название эпизода, то имена действующих в нем лиц, то сообщение, о чем думает в этот момент персонаж. Прием внутреннего монолога известен кинематографу с давних пор. Его разработал еще Эйзенштейн в своих планах экранизации романа Т. Драйзера. Но такого многословия, такой красочной избыточности речи, которая и характеризует героя, и воссоздает авторский замысел, в дотелевизионную пору кинематограф не мог себе позволить. Вернее, это не позволяли ему позволить зрители, которые всегда предпочитали смотреть, а не слушать экран.

В качестве примера поистине новаторских работ, оставшихся, практически, незамеченными историками кино и телевидения, могу назвать две ленты Павла Резникова «Скучная история» (1968) и «Плотничьи рассказы» (1973). Снятые по произведениям А. Чехова и В. Белова с великим актером Борисом Бабочкиными в главных ролях, они впечатляют той глубиной проникновения во внутренний мир человека, с которой прежде справлялась разве что литература.

Мы слышим (и внимательно слушаем!) нескончаемый поток мыслей и чувств, проносимых в сознании и душе человека. В одном случае это маститый профессор дореволюционной России, в другом обычный работяга-плотник, – мы испытываем эстетическое наслаждение от процесса проникновения в глубины личности. То, что для кинематографа становилось результатом сложных образных построений, что требовало изощренных творческих поисков гениального художника (снова вспоминаю Эйзенштейна), на телеэкране, рассчитанном на неспешное домашнее «потребление» художественного продукта, становится чем-то похожим на заурядность.

Я напомнил о некоторых художниках и их произведениях, которые дали впечатляющий толчок к развитию телевидением собственных эстетических потенций. Их было немало, к сожалению, большинство их поисков, проходивших на той стадии истории телевидения,

когда еще не было видеозаписи, кануло в Лету. Поэтому здесь я ограничусь соображениями общего плана, которые обозначат второе обстоятельство, ставшее причиной неожиданного взлета телевизионного творчества в нашей стране.

Не открою никакой Америки, сказав, что и тут свою роль сыграла конкуренция трех ведомств, которые занимались и продолжают заниматься в стране созданием произведений традиционных и новых зрелищных жанров, не только спектаклей и фильмов, но и разного рода концертов, гала-представлений, шоу-программ и всего того, что прежде мы привыкли называть искусством эстрады.

Желание опередить таких грандов, какими выглядели Минкульт и Госкино, молодое и дерзкое телевизионное ведомство нередко отзывалось на самые неожиданные и радикальные замыслы отдельных авторов. Может быть даже не осознавая в полной мере как таящейся в них эстетической новизны, так и некоторых аллюзий, опасных для ортодоксальных поборников чистоты господствующей в стране коммунистической идеологии.

Возможно, кто-то не согласится с предложенными мною объяснениями, выдвинет другие. Не стану настаивать на своем анализе, он вполне может быть и другим. Главное, на чем я стою, что, впрочем, заметно с первого же, даже не самого внимательного, взгляда на домашние экраны 1950-х, и, в особенности, 1960-х и 1970-х – то, что отечественное телевидение на ранней своей стадии, несмотря на убогий уровень тогдашней несовершенной техники, другие объективные обстоятельства, а также свирепую политическую цензуру, пожалуй, превосходящую все аналоги в смежных ведомствах, демонстрировало стремление к творческим поискам и подчас радовало своими находками.

Так случилось, что и поиски эти, и находки, были в достаточной мере случайными, каждый автор работал на свой страх и риск. Не было, как в начале XX века, творческих группировок, объединений, школ, которые бы в манифестах, творческих декларациях, публичных дискуссиях четко формулировали свою творческую программу, согласно коей создавались произведения.

Не было у советских телевизионщиков и всеми признанного лидера, сценариста, режиссера или гуру-теоретика, который бы формулировал задачи и определял пути. Чрезвычайно популярный в начале 1960-х В. Саппак со своими статьями в «Новом мире», а затем и вскоре вышедшей на их основе книгой «Телевидение и мы», оказался все-таки более востребован продвинутыми зрителями, полюбившими телевидение и ждавшими от него настоящих творческих открытий в самых разных областях, нежели собственно творцами.

Последние, пользуясь тем, что Саппак, который, будучи непрофессионалом в сфере дальновидения, допустил в своих текстах отдельные небольшие неточности в описании характера телевизионного творчества тех лет, пытались умалить достоинства его книги. Да и вопреки ожиданиям, театровед Саппак не проявил никакого интереса к нарождающемуся телевизионному театру, а, заодно, и делающему первые шаги телевизионному кино. Его значительно больше впечатляли те жанры и формы, которые относятся к ведомству телевизионной журналистики, а также способности телевидения к репродукции произведений зрелищных видов искусства. Не говоря уж о том, что более всего Саппака в эфире удивляла возможность увидеть живого человека, ощутить неповторимость его личности.

Справедливости ради, следует сказать, что газеты той поры уделяли телевидению и его программам достаточно внимания. В отделах литературы и искусства крупных изданий появилась неперенная рубрика, посвященная голубому экрану. Причем, в отличие от нынешних правил, постоянно писали не о личной жизни телезнаменитостей или скандалах в их среде, а о конкретных передачах. Но, оценивая их достоинства и указывая на недостатки, критики не пытались формулировать пути телевизионного творчества. Впрочем, это выходило за рамки их непосредственных профессиональных задач.

В условиях, когда в стране не было высшего телевизионного образования, осмысление возможностей и путей развития телевизионного кино ложилось, в основном, на плечи авторов, работающих в эфире, которые, на свой страх и риск в отдельных лентах пытались нащупать пути развития новой экранной формы.

В этих условиях, скажу без ложной скромности, наша конференция и книга, выпущенная по ее результатам, могли бы оказать немалое содействие творческим поискам телекинематографистов. Перечитывая сегодня, спустя сорок с лишним лет, нашу книгу, я с горечью убеждаюсь, что она, в свое время, оказалась непрочитанной внимательно теми, кому она была более всего необходима.

Позволю себе вернуться к некоторым эстетическим позициям, которые содержались в книге, и, возможно, – об этом судить читателям предлагаемого текста – не утратили своего значения. Не стану касаться в подробностях тех статей, в которых рассматривается зарубежный опыт, хотя и он, конечно, был чрезвычайно важен для отечественного телетворчества. В книге проанализированы материалы американского (Светлана Фурцева. «Американские сериалы и сериалы: путь или тупик?»), японского (Инна Генс. «Многосерийный фильм в Японии»), польского (Данута Пальчевска. «Военный телесериал: документ и легенда»; Ирина Рубанова «Сериал по-польски»), эстонского (Татьяна Эльманович. «Многосерийные публицистические передачи эстонского телевидения») телевизионного кинематографа.

Значительную часть книги составляют статьи, посвященные отечественному телефильму. На них хотелось бы остановиться подробнее. Сразу же скажу, что наш коллектив осознавал значение того предмета, к изучению которого обратилась таллинская конференция. Уже в первых словах предисловия, написанного редактором, сказано без обиняков об «особом, выдающемся месте», которое с первых же своих шагов занял в телевизионных программах многосерийный фильм, оставив далеко позади другие популярные жанры и формы: трансляции футбольных и хоккейных матчей, фигурное катание, фестивали эстрадной песни [176].

Открывающая сборник статья Виктора Демина «Достижения и надежды» представляет собой подробный анализ критиком основных многосерийных произведений отечественного телеэкрана. Демин оказался весьма внимателен к эволюции жанра. Он не преминул даже, сообщая о количестве частей (серий) входящих в состав многосерийного целого, представить эволюцию отечественного телесериала с 1966 по 1973 годы. Получилась весьма впечатляющая картина.

Наш коллега был чрезвычайно деликатен в своих суждениях. Он всегда умел растворять конкретные, подчас убийственные по своей сути, замечания в адрес произведения в разговоре на более общую и весьма необходимую для понимания сути дела тему. Главное, в не очень обидную для автора форму. Когда, спустя десять лет, после исторического V Съезда Союза кинематографистов СССР (май 1986), прогнавшего все прежнее руководство, Демин стал секретарем СК по критике, это качество весьма пригодилось ему. Ведь тогда приходилось не только восстанавливать историческую справедливость, возвращая к жизни «полочные» ленты, но и поддерживать авторов, еще вчера не получавших права на постановку.

Демин своим докладом задал тон всей конференции. Мы, ее участники, собравшиеся в отеле «Виру», были дорогими (в буквальном смысле слова) гостями не только московского, но и эстонского кинематографических союзов. Режиссеры-мастера сериала, во главе с патриархом жанра в нашем отечестве С. Колосовым, сидели перед нами и внимательнейшим образом слушали выступающего с трибуны. При том что у каждого из нас, привыкших к достаточно высоким профессиональным кинематографическим стандартам, было немало замечаний в адрес гораздо менее мастеровитых телекинематографистов, мы все старались, в первую очередь, замечать принципиальные достижения, делать на их основании далеко идущие теоретические выводы. Демин это делал, пожалуй, лучше других.

Он использовал в своих анализах спасительно-умиротворяющую формулу «надо ли удивляться, что...», после которой любое замечание лишалось своей однозначности и категоричности. Становится ожидаемым и неудивительным. Создателя фильма «Вызываем огонь на себя», уверен, не очень обидело, когда тот услышал из уст критика: «Надо ли удивляться тому, что первая наша многосерийная телевизионная лента несла в себе – иногда с чарующей наивностью – черты и приемы самых разных повествовательных манер: психологической драмы и приключенческой беллетристики, бытовой комедии и чисто публицистической риторики» [177].

На материале двух полюбившихся зрителям многосерийных лент – «Операции «Трест» и «Семнадцати мгновений весны» – Демин ставит важнейший с точки зрения теории и методологии и весьма актуальный для отечественного телекино вопрос о соотношении исторической достоверности, положенной в основу произведения, и приключенческого сюжета, используемого в ее переработке для экрана [178].

Мы на секторе, еще до таллинской конференции, немало спорили на эти темы, прекрасно знали о позиции Демина, в ту пору наиболее радикальной из существующих, по отношению к оглушительному успеху «Семнадцати мгновений...». Понимая, что выраженные «в лоб» оценки могут быть неверно поняты кинематографистами, приехавшими в Таллин, Демин сумел не просто сохранить свою позицию, но и преподнести ее в таком виде, что она обрела теоретический характер и стала полезной не только в оценке уже снятых лент, но и в работе над будущими сериалами, использующими исторические реалии.

Что касается многосерийных лент на темы современности, то тут Демин высказал мнение о более тесной их связи с регулярностью и ориентацией современного телевидения на документальность. «Сфера современной тематики для создателей многосерийных фильмов, – пишет Демин, – существует в первую очередь как сфера картин для детей, сфера комедий и детективов. У нас еще нет своих игровых Зеликиных и Виноградовых, своих Беляевых и Луньковых» [179].

«Как увлекательно было бы, – продолжает Демин, – заглянуть „за кулисы“ стадиона или аэродрома, магазина или почтовой конторы, побывать на самом обыкновенном производственном совещании хирургов или на летучке районной газеты, у станков горячего цеха или в коридорах исполкома рядового городка, каковых тысячи. (...) Драматург в этом случае становится очеркистом, его оружие – не сочиненные эффе́кты, а записная книжка, магнитофон, чуткость к слову, к профессиональным навыкам человеческого поведения. Не надо бояться такой новизны» [180].

Нея Зоркая в статье «Чары многосерийности» начинает со справедливого утверждения: «серийность как теоретическая проблема ТВ была признана актуальной лишь тогда, когда практика уже накопила огромный опыт во всем мире, имела сотни серийных „единиц“ и циклов» [181]. Поэтому, компенсируя названные недостатки теории, Зоркая начинает с углубленного внимания к проблемам длительности повествования, как их понимает эстетическая наука.

Продолжая начатый ею еще в монографии «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов» (1976) анализ материала дореволюционной бульварной литературы, широко использующей серийные формы, а также немного кинематографа, занимающегося экранизацией подобных текстов, Зоркая сделала немало важных выводов, не потерявших актуальности и поныне.

Наследницей европейской литературной традиции, восходящей к произведениям XVI – XVIII веков, сегодня становится телевидение. «Родилась высокая телевизионная проза – истинно новое искусство, – читаем мы в статье, – своеобразный вариант прозы литературной. И вот здесь длина, „гигантизм“ многосерийности свершили чудо. Длительность дала принципиально новое качество» [182]. Чуть ниже автор уточняет: «Итак, длительность повествования в качестве принципиального, определяющего фактора никак не открыта многосерийным телевизионным фильмом. Наоборот, последний наследует и подхватывает древнюю традицию

большой эпической формы в литературе. Однако на экране она естественно преобразуется и приобретает новые свойства» [183].

Особенно ценно из уст киноведа высочайшей квалификации слышать довольно радикальное суждение: «Путь кинематографа – это путь драматизации прозы, подчас искусственной. Телеэкранный дал возможность более адекватного воплощения прозы в визуальных образах. И здесь свобода времени, практическая неограниченность длины повествования сыграли самую благотворную роль» [184].

Впрочем, автор тут же предупреждает: «Большой метраж беспощаден к прозе, а электронный пучок лучей насквозь просвечивает ее и разоблачает внутреннюю пустоту иного прозаического оригинала, неявную на страницах книги. Способен большой метраж повредить произведению и растяжкой не по мерке» [185].

В своей статье Зоркая раз за разом возвращается к материалам истории разных видов искусства рубежа XIX – XX веков. Именно там она находит те аналогии, которые в особенности ценны для осмысления проблем нынешнего телесериала. «Намеренное, замышленное „продолжение следует“ появляется в романе-фельетоне, этом детище конца XIX века. Там форма отдельного выпуска, остановки и перерывы в повествовании уже сознательно рассчитаны» [186].

Зоркая в своей статье ссылается на известных зарубежных авторов. По мнению знаменитого французского историка кино Жоржа Садуля, высказанному им в его многотомной «Всеобщей истории кино», бум многосерийных немых лент был кратковременным, и уже к концу 1910-х годов сошел на нет из-за того, что зрителям наскучили повторные драматургические ходы, применяемые в этих лентах. Другой французский исследователь, работу которого, опубликованную в середине 1960-х, цитирует Зоркая в своей статье, напротив, продолжает историю киносериалов вплоть до нынешнего дня.

Активно используя опыт литературы, Зоркая, вместе с тем, предостерегает нас от поверхностных умозаключений. «Вот почему аналогия многосерийного телефильма с журнальной публикацией романа с продолжением чисто внешняя. Истинный фильм в сериях имеет свою диалектику взаимоотношений целого и частей. Может быть, она пока еще и не реализуется полностью, но бесспорно существует в идеале. Диалектика эта подразумевает, что единица, часть, серия должна иметь самодовлеющую ценность не просто фрагмента, но некоего самостоятельного целого, подчиненного общему замыслу произведения» [187].

В статье Валентина Михалковича «История и принцип серийности», как всегда у этого автора, немало ссылок на коллег по цеху. Нам сегодня в особенности интересна цитата, которую исследователь позаимствовал из «Архаистов и новаторов» Ю. Тынянова. «Мы склонны называть „большой формой“, – писал Тынянов, – ту, на конструирование которой затрачивается больше энергии... Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» [188].

Продолжая тему «большой формы», Михалкович проводит подробный сравнительный анализ двух экранизаций книги Н. Островского «Как закалялась сталь», в кино, где лента А. Алова и В. Наумова длилась час сорок, и на телевидении, где многосерийный телефильм Н. Машенко оказался в шесть раз длиннее. При этом в качестве «контрольного варианта» – так это называется на языке техники экспериментирования – в процессе сравнения, проводимого ученым, использовался текст книги.

Автор статьи не ограничился внешними параметрами сравниваемых произведений, он начал с анализа литературного первоисточника, отметив нетрадиционность его построения. «В нем не выводится на первых страницах определенный (более широкий, чем в драме, но все же ограниченный) круг лиц, связанных между собой отношениями сотрудничества, любви, вражды или соперничества, не намечается вначале и магистральный – типичный,

но локальный во времени и пространстве – конфликт, с которым будут соотносываться все эпизоды произведения и который найдет свое разрешение в финале» [189].

«В фильме Алова и Наумова, – пишет Михалкович, – книжный сюжет спрессовывается, из него выбираются только основные, наиболее драматичные или значащие для дальнейшего действия узлы. <...> Сюжет, импонирующий своим свободным, прихотливым течением, в фильме превращается в прямой, как будто по линейке отложенный пунктир, направленный к одной определенной точке» [190].

Что касается ленты Машенко, то «в многосерийном произведении произошло определенное восстановление первоначального облика сюжета – вновь стал ощутим для зрителя его свободный ход, ощутима стала пульсация материи жизни» [191].

Переходя от анализа отдельного произведения к более широкому кругу вопросов, Михалкович делает далеко идущие выводы, касающиеся телевизионного жанра. «В школе мы изучали историю как собрание свершившихся, необратимых фактов: они сформированы раз и навсегда, разрешились одним-единственным способом. В многосерийном произведении история предстает перед нами не в своей завершенности, а в становлении. Она видится не сглаженной, не расположенной в удобную для обозрения (и мгновенного извлечения смысла) цепочку явлений. Нас уже не интересует результат исторического события, поскольку нам он известен. В таких передачах история как будто теряет свою необратимость: мы получаем иллюзию того, что ее можно переделать, по крайней мере, в нашем воображении» [192].

В финале своих рассуждений автор формулирует «основной тезис статьи – многосерийное произведение есть модель движения изображенного мира, а не модель его конкретного, определенного состояния» [193]. И выражает надежду, «что для читателя наглядной стала гибкость сериала как формы повествования, позволяющей разнообразно интерпретировать это движение» [194].

Кроме впечатляющего анализа многосерийности как средства воссоздания истории, Михалкович на конференции пустил в оборот термин, который многим пришелся по вкусу и не раз цитировался другими выступающими. Вспоминая французскую книгу, посвященную ранним кинематографическим сериалам Луи Фейада, Михалкович использовал прозвучавшее там определение. Оно касалось такого повествовательного эффекта многосерийности, как параллельное существование героев рассказываемой истории и нас, зрителей, наблюдающих за ее развитием в течение достаточно продолжительного времени.

При том что в 1970-е в нашей стране еще не было сериалов размером в несколько сот частей, которые бы шли в эфире не один сезон, доклады наших коллег, посвященные состоянию жанра за кордоном, свидетельствовали: подобное будущее не за горами. И тут понятие «параллельного существования» оказалось очень к месту.

Статья Василия Кисунько, нашего коллеги из сектора эстетики, живо интересующегося проблемами телевидения, называлась «Герой и его драматургическое воплощение». Как и другие участники конференции, автор статьи обратил особо пристальное внимание на проблемы взаимоотношения телевидения и литературы. Исходя из того положения, что «рождение нашего многосерийного телевизионного кино совпало с громадной тягой всех традиционных литературных форм к документальности (процесс, на который решающее влияние оказало техническое развитие и повсеместное внедрение в быт средств массовой информации и пропаганды). Достаточно любопытен уже сам по себе тот факт, что наше многосерийное телекино развивалось сразу же, так сказать, под „воздействием воздействия“ ТВ на литературу» [195].

По мнению Кисунько, «принципы, диктовавшиеся новому типу повествования самой исторической ситуацией, специфически соединились на рубеже 60-70-х годов в том движении к эпической форме, которая отличала всю нашу культуру и была ответом на потребность зрителя в такой эпической форме. Речь идет о тех формах, которые в литературе представляют собой единство „романтического“ и национально-патриотического и тяготеют к монументаль-

ному показу событий, сочетая монументальную широту повествования с глубиной психологического анализа судеб отдельной личности и целых социальных групп, классов, в конечном счете – всего народа» [196].

Не преминул Кисунько включиться в жаркий спор вокруг «Семнадцати мгновений...» и проблемы мифологизации истории, в коей некоторые строгие критики упрекали создателей сериала. «Однако, как нам кажется, – пишет Кисунько, – в такого рода упреках не брался в расчет тот факт, что говорить о мифологизации или демифологизации по отношению к истории и к ее интерпретации в искусстве можно только в совершенно конкретном историческом и социально-психологическом контексте. Едва ли можно „мифологизировать“ факт сам по себе, вне конкретного контекста восприятия и – особенно – вне сочетания того или иного конкретного факта с художественной формой интерпретации всех фактов в том или ином художественном произведении» [197].

Кисунько обращает внимание на то, что «Штирлиц появился на экране раньше и сестер Булавиных, и Клима Самгина. Мне кажется, что Штирлиц был в определенный момент более необходим и более возможен на телеэкране, чем эти классические герои: многосерийность поначалу должна была попробовать свои силы на синтезе остросюжетности и эпоса, а не на попытке вставить классический литературный эпос в рамки телевизионного кадра и метража серии, обусловленного законами восприятия» [198].

Статья Александра Липкова «Литературная классика в многосерийной интерпретации» продолжает и развивает одну из самых важных тем нашей конференции, тему связи сериала с художественной литературой. Автор в своих конкретных анализах фильмов, созданных на основе книг классиков, обнаруживает те их свойства, которые в наибольшей мере способствуют превращению их в телевизионные сериалы. Он обращает особое внимание не только на размеры повествования, временной охват рассказываемых событий, но и на остающуюся обычно без должного внимания внутреннюю структуру литературного произведения.

«Принцип членения многосерийного повествования на серии нередко оказывается на практике вполне произвольным: режиссеру проще всего оборвать действие в какой-то напряженный момент повествования, чтобы зритель с нетерпением дожидался, что же случится дальше? Применительно к экранизации классики этот прием наименее целесообразен. Действительно, не нелепо ли заставлять зрителя ждать, чем кончится „Анна Каренина“, ломать голову над тем, что сделает Отелло с Дездемоной и какая судьба ждет Остапа Бендера в финале „Золотого тельца“ – всем все давно известно» [199].

Автор обращает наше внимание на те произведения, где классики будто подсказывают обращение к многосерийной форме. Он вспоминает «Человеческую комедию» Бальзака и «Повести Белкина» Пушкина. «Это тоже особый род «многосерийной литературы», цикл, объединенный личностью рассказчика, мелкопоместного дворянина, простодушного, бесхитростного человека, выучившегося грамоте у сельского дьячка и от него же приохотившегося к «занятиям по части российской словесности» (с. 83). Липков замечает, что и кино, и телевидение не раз обращались к материалу отдельных составных частей замечательных «Повестей Белкина», но никогда не пытались представить их в совокупности, как многосоставное целое.

Рассуждая в этом русле, автор выдвигает понятие литературного однородного материала, который, по его убеждению, позволяет талантливым кинематографистам смело соединять воедино в многосерийной форме не только произведения разных авторов, но и, подчас, разных эпох. Развивая эту мысль, автор делает следующий шаг в том же направлении. «С известным огрублением можно сопоставить многосерийный фильм с толстой книгой, которую читают не один вечер, а много вечеров подряд. Но толстая книга – это не обязательно роман. Это может быть и сборник стихов одного поэта и антология стихов разных поэтов, это могут быть избранные рассказы одного писателя и избранные новеллы писателей какой-то страны и какого-то века. Это может быть том „Литературного наследия“, где собраны ранее неизвестные произ-

ведения, наброски, письма, воспоминания. Короче, принцип строения тома, а параллельно ему и киносерию, может быть самым различным. Многосерийному телевизионному фильму, занимающему все большее место в программах вещания, просто необходимо разнообразие видов, жанров» [200].

Липков приводит высказывание режиссера Н. Машенко, сделанное в беседе с ним, согласно которому вторая серия «Ивана Грозного» Эйзенштейна способна удержать у телевизоров пятьдесят миллионов зрителей. Соглашается с ним, приводит в подтверждение реальный факт из заокеанской телевизионной практики, где премьера «Ричарда Ш» Лоренса Оливье собрала у домашних экранов шестьдесят два с половиной миллиона зрителей, больше, чем любой бейсбольный матч или шоу танцев на льду. Делает оптимистичный вывод: «Наверное, тот же „Иван Грозный“ еще десять лет назад не собрал бы у телевизоров пятидесяти миллионов – многие через несколько минут перевели бы ручку на другую программу: им показался бы трудным, неестественным, неправдоподобным трагедийный язык картины, условность ее художественного строя. Сегодня та же аудитория воспринимает как самое привычное и условные приемы и усложненную манеру повествования – все то, что совсем не так давно могло отпугнуть даже критиков» [201].

Моя статья в сборнике называлась «О характере многосерийного повествования». В ней обозначены периоды/фазы взаимоотношений между кино и телевидением: от простейшей трансляции (демонстрации фильма *по телевидению*), через адаптацию создаваемых кинолент к характеру телевизионного показа (*фильм для телевидения*), к созданию самостоятельной художественной формы (*телевизионный фильм*).

В статье показано влияние тех приемов и структур, которые возникали на телевидении в ходе его развития, прежде всего, в жанрах телевизионной журналистики, – на художественные формы, в том числе и на жанр многосерийного телефильма. Подробно прослежено использование фигуры комментатора, напоминающего тех, с кем мы встречаемся каждодневно на телевизионных экранах: повествователя-историка в «Операции «Трест», закадрового ведущего (с голосом Е. Копеляна) в «Семнадцати мгновениях весны». В статье приведен сходный творческий прием, использованный в практике зарубежного сериала (историк в итальянской «Жизни Леонардо») и т. д.

Статья Николая Хренова «Восприятие многосерийного телефильма как социально-психологическая проблема» предлагает взглянуть на новое художественное явление с позиции смежных наук. В частности, автор обращается к процессам, происходящим в сознании зрителя во время просмотра фильма. Он цитирует известных авторов, режиссера Рене Клера, киноведа Зигфрида Кракауэра (в ту пору исследование нашего коллеги Валентина Михалковича еще не было написано), которые сравнивали этот процесс со сновидением.

Спорит с ними. «Наша гипотеза состоит в том, что мы можем говорить о сновидении всякий раз, как только наше «я» вытесняет «мы» [202]. Подробно обосновывает различие между этими понятиями и доказывает свою позицию на анализе не только научных источников, но и художественной кинематографической практики. Считает, что «зритель, сам того не осознавая, идет в кино и театр не ради фильма или спектакля (часто он не знает имен ни режиссера, ни актера), а ради того, чтобы ощутить это состояние «мы», высший миг единения, или, как выражается В. Бехтерев, «сочетательный рефлекс» [203].

Юрий Богомолов в статье «Телеэкранный сериальность и проблемы художественного времени» обратился к анализу важной составляющей телевизионной формы. В первой же фразе статьи мы читаем: «Время в многосерийном телефильме представляется одним из самых существенных первоэлементов его художественной структуры» [204]. Все последующее в тексте автора посвящено всестороннему анализу такой важной составляющей экранной образности, какой является время.

Автор вводит в свой анализ такое понятие, как «длительность», которое по-разному выглядит в разных видах искусства. Сравнение длительности, присущей литературе, с тем, как она воплощается в кино и на телевидении, позволяет обнаружить особенности работы со временем в новом средстве. Положения статьи вскоре были развиты автором в диссертации, написанной им на эту тему и с успехом защищенной в нашем институте, а также в книге «Проблема времени в художественном телевидении», которая вышла в свет в том же издательстве «Искусство» в следующем, после нашего сборника, 1977 году.

Серия последняя, подводящая итоги предыдущим

Я позволил себе представить читателям некоторые идеи авторов нашего сборника, посвященного многосерийному телефильму, выпшедшего в свет более сорока лет тому назад. Обратил внимание на отдельные плодотворные, на мой взгляд, мысли, которые прозвучали в нем. Сделал это чуть подробнее, когда речь шла о тех наших коллегах, которых, увы, уже нет с нами. Здравствующим оставил возможность дополнить представленное тут или поправить меня, если я в чем-то оказался неправ в трактовке их научных взглядов.

Моей целью было не только намерение дать реферат идей, прозвучавших в полузабытом научном издании. И не одно лишь желание воздать хвалу небольшому коллективу ученых, отважившемуся впервые в стране попытаться обнаружить и изучить эстетический потенциал нового средства коммуникации. Ворвавшееся в нашу жизнь в середине прошлого столетия, оно решительным образом перекроило всю картину художественной культуры.

Как бы ни относиться сегодня к нынешнему нашему телевидению, к телевидению в целом, как средству информации, тиражирования произведений разных видов искусства, наконец, форме самостоятельного творчества вообще, нельзя не признать: человечество уже давно живет в телевизионную эру, которая, помимо воли каждого из нас, решительно меняет разные, подчас весьма далекие друг от друга, стороны нашей повседневной жизни.

В особенности, конечно, это касается сферы информации и художественной культуры. С развитием телевизионной журналистики произошли радикальные перемены в формах подачи оперативной информации. Возможность показывать события в момент их свершения, чрезвычайно простая и естественная для телевидения, похоронила такую заметную отрасль кинематографической документалистики, какой многие годы была кинохроника. Да и самое документальное кино в нынешних условиях, фактически, в значительной степени зависимо от телевизионного проката, с которым не может соперничать показ неигровых лент в кинотеатрах.

Позволю себе процитировать фрагмент своей статьи из нашего сборника: «Целый ряд перемен в языке киноповествования, наступивших на рубеже 50-х и 60-х, проанализированных теоретиками и критиками исключительно внутри собственно кинематографического художественного процесса, по-настоящему, до конца, во всей методологической сложности и глубине может быть понят лишь в связи с анализом широкого воздействия на всю художественную культуру, оказанного телевидением. Сегодня правомочно поставить вопрос о современном кинематографе, как о *кино в эпоху телевидения*» [205].

В то время подобное радикальное заявление выглядело если не явным преувеличением, то, во всяком случае, рискованным авансом, выданным телевидению и его всепобеждающему движению в художественной культуре. Для того чтоб мне поверили коллеги, пришлось на той же странице сборника, в подстрочном примечании, отречься от своей прежней позиции, заявленной в тексте статьи «Язык кино и зритель», опубликованной в 1962 году в одном из выпусков институтских «Вопросов эстетики». За не полные пятнадцать лет, прошедшие со дня выхода в свет первой статьи, очень многое изменилось в мировом и отечественном кинематографе, в том числе и под более чем очевидным воздействием телевидения.

В них, этих переменах, наряду с имманентными, связанными с эволюцией киноязыка, были и те, что имели внешние причины. В частности, существенно влияла на эволюцию кинематографа конкурентная среда, прежде всего, телевизионное вещание. Так, в последние десятилетия, кино и телевидение, в борьбе за зрителя, стремятся развивать те творческие возможности, которые не под силу конкуренту.

Кинематограф, имеющий в своем распоряжении многолюдные залы, оснащенные перwokлассной проекционной техникой, делает упор на впечатляющие, зрелищные картины

с самыми неожиданными техническими эффектами, вроде трехмерного изображения, показа впечатляющих природных катаклизмов, доисторических монстров и т. д. Понятно, конечно, подобные зрелища в квартирных условиях, даже если у вас установлен «домашний кинотеатр» с внушительной, более метра, диагональю экрана, не создают того впечатления, что в кинозале.

У телевидения на вызовы нынешнего кинематографа оказалось немало достойных ответов. Самый внушительный среди них – тот, что в этом исследовании мы называем Большой экранной формой. То обстоятельство, что телевизионные приемники находятся у каждого из нас дома, что они вещают круглые сутки сотнями программ/каналов, создает уникальную, не имеющую каких-либо прецедентов в истории, ситуацию. Она позволяет использовать в отношениях с аудиторией не только отдельные произведения/

программы, но и более крупные, многосоставные образования, серии или циклы, в зависимости от того, какое содержание, по замыслу их авторов, включается в производство.

Во второй половине XX века телевидение стало неотъемлемой частью жизненного пространства каждого человека. Круглосуточное вещание позволило телевидению если не строить, то, по крайней мере, в значительной степени влиять на жизнь в рамках суток, рабочей недели, выходных и праздничных дней у миллионов людей. Телевидение, как заботливая няня, будило зрителя рано утром, сообщало ему свежие новости во время завтрака, пыталось поднять настроение с помощью разного рода чудес и казусов, собранных со всего света, напоминало о необходимости взять зонтик, если на улице ожидается непогода, сообщало о пробках на дорогах, провожая на работу.

Пока отец семейства в XX веке отсутствовал дома, его жене и детям, пришедшим из школы, телевидение день за днем показывало программы с продолжением. В то время, как мама, сделав домашние дела, смотрела очередную серию сентиментальной, длящейся уже не первый сезон, мыльной оперы, ее чада наслаждались какими-нибудь космическими войнами или мультсериалом. Пишу в прошедшем времени не только потому, что сия идиллическая картинка во многом относится к ушедшей эпохе «мыльных опер» и уходящей в прошлое эпохи «космических опер», но и потому, что к телевидению в современном мире люди обращаются гораздо реже. Оно по-прежнему готово сопровождать их повседневность. А зритель, читатель и слушатель все активнее погружается в интернет-вселенную. И это несмотря на то, что теперь, как правило, в каждом доме имеется по несколько телеприемников, расположенных не только в общей комнате, но и в детской.

Вечером, после возвращения главы семейства с работы и семейного ужина Большая экранная форма и в XX веке, и в начале XXI столетия продолжается очередным выпуском новостей и, конечно же, игровым сериалом, непременной принадлежностью каждодневного вечернего эфира...

Что касается российской ситуации, то, за небольшими исключениями, у нас пока что, в большинстве случаев, сохраняется разделение на деятелей «большого» кино и телекинематографистов, хотя в последнее время наблюдается активное «хождение» серьезных режиссеров в сериальную индустрию. Тем не менее, отечественный многосерийный телефильм, мягко говоря, не столь хорош, как хотелось бы. В особенности, из-за наших ожиданий и надежд, а также, выражаясь высоким штилем, чрезвычайной его, сериала, ответственности перед обществом. Его беспрецедентного, исключительного положения в культурном рационе широкой современной аудитории, которая сегодня не так уж часто ходит в кино и театры, на концерты и на художественные выставки. В подавляющем большинстве своем массовый зритель сводит все контакты с кинематографом (а, фактически, со всем миром искусств) к ежевечернему просмотру предлагаемых телевизионными каналами сериалов.

Было бы, конечно, хорошо, если бы практика многосерийного телефильма развивалась рука об руку с теорией. Если б сценаристы и режиссеры сериалов, вслед нам, собравшимся в 1974 году на творческую конференцию, встречались регулярно и сверяли свои творческие

планы, рассуждали о путях развития популярного жанра. Если б они – выскажу откровенно наивную надежду – внимательно прочли наш сборник и участвовали в создании новых книг, посвященных многосерийному телевизионному кино.

Не стану продолжать список моих (и, возможно, не только моих) прекраснородушных мечтаний, которым, понятно, не суждено сбыться. Ограничусь сухой констатацией: сборник, созданный на основе таллинской конференции, остался, увы, не прочитанным теми, на кого мы, его авторы, втайне надеялись. Не прочитали его не только создатели многосерийных телевизионных лент, но и те люди, кинематографические и телевизионные чиновники, от взглядов и решений которых, в значительной степени, зависело развитие жанра. Ведь оно связано с отбором тем и сценариев, назначением постановщиков, утверждением составов творческих групп и т. д. Чиновники и менеджеры телеиндустрии, фактически ее модераторы, и сегодня определяют эстетику жанра, пути его развития. Не очень разбираясь в категориях высокой теории, они, на самом деле, своими действиями, определяют пути эволюции многосерийного телефильма, отсекая не только целые направления в его развитии, но и самую возможность любых творческих поисков.

Сегодняшние модераторы процессов в экранной индустрии ориентируются в своих поступках не только на власть, но и на рейтинговые показатели. В этом сказывается влияние рыночного общества, которое породило жесткую конкуренцию между телевизионными каналами в борьбе за рекламодателя. Цена рекламы, как известно, напрямую зависит от того числа зрителей, которые смотрят ту или иную телепрограмму.

Поэтому, естественно, каналы всячески стараются угодить той части аудитории, которую принято называть «массовым зрителем». Подобная публика обладает, в большинстве своем, определенными, весьма консервативными, вкусами. И, не стесняясь, агрессивно выражает их. Ей не нравятся отклонения от привычных образцов и стереотипов. Она равнодушна, а то и откровенно враждебна к разного рода художественным новациям.

Многосерийный телефильм в нашей стране начинался на высокой ноте – темами Великой Отечественной войны и революции/гражданской войны. Довольно скоро темы эти стали сходить с экранов, не найдя продолжения в других, столь же важных для нашей истории и современности. Показательна в этом отношении судьба девятисерийного фильма «Раскол» (1992), созданного отцом отечественного сериала С. Колосовым. Посвященная истории РСДРП, в частности, тому ее съезду, на котором партия раскололась на большевиков и меньшевиков, лента эта, оказалась явно не ко времени.

Слишком долгий срок работы над ней, начавшейся еще в перестроечную пору и завершённой, по воле обстоятельств, уже после того, как Советский Союз и лежавшая в его основе коммунистическая идеология приказали долго жить, сделал свое дело. Поставленный в эфир в начале 1993 года, видимо, для того, чтоб хоть как-то оправдать затраченные на производство фильма весьма немалые средства, «Раскол» не имел и малой части того громкого успеха, который пришелся на долю прежних сериалов Колосова.

Он не ответил на очень многие важнейшие вопросы нашей истории, в частности, о причинах необычно быстрого краха коммунизма в нашей стране. Споры между большевиками и меньшевиками, которые создателям сериала виделись судьбоносными для нашей истории, зрителям, пережившим август и декабрь 1991, были в одинаковой степени неинтересны и даже чужды. Они с разных сторон, но сходно по приверженности фальшивой доктрине доказывали свою правоту. Зрителям, знающим «хэппи-энд» почти векового торжества этой доктрины в нашей стране, относительная неправота Ленина или столь же относительная правота его оппонентов на съезде партии казались сущей схоластикой, далекой от нынешних обстоятельств жизни страны.

Скорее, продвинутой части телевизионной аудитории хотелось бы получить ответ (или, хотя бы, попытку такого ответа), как и почему так быстро и легко рухнула коммунистиче-

ская империя, построенная, казалось бы, на века. Экс-советский телезритель получил такой ответ из документального фильма «Вторая русская революция» (BBC, 1991), который состоял из восьми серий. Созданный на основе хроники поздних советских и перестроечных лет, снабженный обширными воспоминаниями/комментариями активных участников последних событий, – он немало объяснил нам, свидетелям и пассивным участникам перестроечной поры, ее характер и смысл.

С тех пор прошло более четверти века, а в понимании новейшей истории нашей страны мы вряд ли продвинулись намного вперед по сравнению с тем, что было сделано британскими тележурналистами. Хотя они не ставили перед собой такой цели, их задачей было восстановить ход событий последних лет и даже месяцев и дней. Основная масса жителей России, как показывают многочисленные социологические опросы, проведенные в связи с годом столетия революций, а также телевизионные циклы, определяющие основных героев отечественной истории (вроде прошедшего на государственном канале многосерийного опуса под названием «Имя России», который ведь тоже стал произведением Большой Экранной Формы), увы, продолжает ставить выше всех других «отца народов».

Вместе с тем, не могу припомнить какие-то другие многосерийные произведения, которые бы попытались предложить массовой аудитории противоположный взгляд на эту и другие подобные фигуры. Наше телевидение в этих случаях предпочитает стыдливо отмалчиваться, опасаясь, видимо, не угодить как Зрителю, так и Власти. Такие важнейшие, определившие ход отечественной истории даты, как столетие российских революций (февраль и октябрь 2017 года), двухсотлетие со дня рождения Карла Маркса (май 2018), а до того – стосороколетие Ленина (апрель 2010), стотридцатилетие Сталина (декабрь 2009) остались, фактически, не замеченными (и, главное, не переосмысленными, не отмытыми от бесконечных мифологических наслоений, нанесенных несколькими поколениями партийных пропагандистов от культуры, флагами советской художественной интеллигенции) теми нынешними представителями отечественной культуры, которые так или иначе связаны с Большой Экранной Формой.

Ведь только с ее помощью может произойти в обществе поистине массовое переосмысление того, что произошло с нами сначала в XX веке, а затем на рубеже XX – XXI веков.

Настоящее исследование является второй попыткой нашего коллектива осмыслить проблемы того, что мы называем большой экранной формой. Прошлое касалось только одной его разновидности, – многосерийного телевизионного фильма. За прошедшее время ареал распространения таких больших форматов в культуре и повседневной жизни современного человека, в особенности, молодого, значительно расширился. Не только за счет появления и развития новых многочисленных цикловых кинематографических и телевизионных произведений, которые, что немаловажно, относятся не только к искусству, но и к разным формам информации, лишенной собственно эстетического содержания.

Еще одним могучим ресурсом большой экранной формы, в связи с бурным развитием интернета, становятся такие несхожие разделы блогосферы, как социальные сети, с одной стороны, и пронизывающая все сообщения реклама, с другой. БЭФ в интернете – тема для будущих ученых, для новой стадии исследовательской работы.

Примечания

- [174] НИИ киноискусства прекратил свое существование совсем недавно, в начале осени 2018 года.
- [175] Многосерийный фильм. Истоки. Практика, перспективы. М.: Искусство. 1976.
- [176] Цит. соч. С. 3.
- [177] Демин В. Достижения и надежды // Многосерийный фильм. Цит. соч. С. 5.
- [178] Там же. С. 10.
- [179] Там же. С. 14.
- [180] Там же.
- [181] Зоркая Н. Чары многосерийности // Многосерийный фильм. Цит. соч. С. 22.
- [182] Там же. С. 25.
- [183] Там же. С. 27—28.
- [184] Там же. С. 26.
- [185] Там же. С. 27.
- [186] Там же. С. 30.
- [187] Там же. С. 42.
- [188] Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 256—257.
- [189] Михалкович В. И. История и принцип серийности // Многосерийный фильм. Цит. соч. С. 40—41.
- [190] Там же. С. 43.
- [191] Там же. С. 44.
- [192] Там же. С. 45.
- [193] Там же. С. 54.
- [184] Там же. С. 45.
- [195] Кисунько В. Герой и его драматическое воплощение // Многосерийный фильм. Цит. соч. С. 56.
- [196] Там же. С. 57.
- [197] Там же. С. 60.
- [198] Там же. С. 66.
- [199] Липков А. И. Литературная классика в многосерийной интерпретации // Многосерийный фильм. Цит. соч. С. 82.
- [200] Там же. С. 85.
- [201] Там же. С. 88.
- [202] Хренов Н. А. Восприятие многосерийного телефильма как социально-психологическая проблема // Многосерийный фильм. Цит. соч. С. 112.
- [203] Там же. С. 113.
- [204] Богомолов Ю. А. Телеэкранный сериал и проблемы художественного времени // Многосерийный телефильм. Цит. соч. С. 131.
- [205] Варганов А. С. О характере многосерийного повествования // Многосерийный фильм. Цит. соч. С. 101.

Екатерина Сальникова

Большие экранные формы в отечественной повседневности. От позднего советского периода до наших дней

Во второй половине XX века режим восприятия экранного произведения определялся его авторами и теми надличными социокультурными структурами, которые производили и транслировали произведение. Этот диктат был общепринят, а потому не воспринимался как диктат. Он вообще не вызывал рефлексии, как и многие рутинные формы повседневности. Эпоха персональных компьютеров, повсеместного распространения интернета и мобильных экранных устройств перевернула представления о возможных режимах восприятия, об их зависимости от телевизионной линейки программ или от кинопроката. Здесь я подробнее рассмотрю варианты восприятия больших экранных форм, их связь с медиасредой повседневности и те особенности аудитории, которые рождались во взаимодействии надличного «предложения» и индивидуального «спроса».

Поскольку речь пойдет о том отрезке ближней истории, который я могла наблюдать и в котором участвовала, я буду опираться не только на научную литературу о массмедиа советского и постсоветского времени, но на личный опыт и обсуждение истории массмедиа с рядовыми реципиентами. То есть, обращусь к методам антропологии медиа, о чем скажу несколько подробнее.

Еще раз к вопросу о методах

По выражению издателей весьма солидного труда «Антропология медиа», от этой отрасли гуманитарной науки мы желаем «более адекватного понимания мира», возможности разглядеть особенное в общем, локальное в глобальном, преходящее и зависимое от обстоятельств – в стабильном и универсальном [206]. Как пишут Эрик Рутенбюхлер и Михай Коман, наука вступает в ситуацию конфликта между эмпирической работой с весьма специфическим материалом, уникальными медиасредами, подвергающимся исследованию, и стремлением к генерализации знания, к обобщениям [207]. Тем не менее, не идти по этому пути означало бы игнорировать то специфическое, неповторимое, уникальное, что заключают в себе различные медийные среды и их индивидуальное восприятие, индивидуальное взаимодействие с ними.

Во вступлении к своей недавней работе Анна Кристина Петьерра пишет о том, что для антропологии медиа чрезвычайно важно преломление и развитие тех методов, которые работала ее старшая предшественница антропология, а именно: признание равной ценности различных культур, отсутствие критического пафоса и преобладание интереса к местной специфике каждой культуры, понимание значимости конкретного культурного опыта, конкретных проявлений той или иной культурной общности, какой бы малой, редкой, «нетипичной» она ни была [208].

Вслед за антропологией новая ее отрасль, антропология медиа, обращает внимание и на то, что может выбиваться из среднестатистического, являя специфику взаимодействия с медиа в определенной немногочисленной группе индивидов. Также полезно помнить о том, что всякое знание не универсально. Антропология медиа подразумевает погружение исследователя в изучаемую медиасреду и использование метода длительного наблюдения изнутри. Результаты отдельных исследований могут не претендовать на всеобъемлющий характер, но являют собой ценность в качестве взаимодополняющих, отображающих богатство форм и тенденций взаимодействия индивида и медиа в различных географических и социально-экономических обстоятельствах. (В работе А. К. Петьерра содержатся case studies весьма разных форм обращения с телевидением в Малайзии и на Кубе, в США, Индии, Новой Зеландии.)

От классической антропологии западные исследователи медиа унаследовали традиционную позицию наблюдателя извне, со стороны, вникающего в культуру разных народов, рас, обществ, понимаемых как «другие» культуры (что, впрочем, не означает отсутствия интереса к антропологии медиа западной цивилизации). Но эта позиция стороннего взгляда не есть непременно условие, при наличии готовности ученого анализировать и «свое» тоже. Кроме того, современные поколения исследователей вообще склонны подчеркивать важность «сопричастности», «глубокого, изнутри понимания структур повседневной жизни» изучаемых сообществ и наличие длительных взаимоотношений ученого с изучаемой повседневной культурой и ее носителями [209]. (В связи с чем длительное наблюдение и общение даже предпочтительнее опросов, интервью, создания фокус-групп и пр.)

Сделаем еще один шаг в развитии методов антропологии медиа. Хотелось бы в очередной раз постараться отобразить тот опыт взаимодействия с медиа, который я как наблюдатель получила за свою жизнь, находясь внутри своей культуры – медиасреды рядовых людей интеллектуальных профессий, людей интеллигентского слоя, обитающих в Москве, с середины 1970-х по настоящий период. Надо сказать, что это не так уж и периферийно, с точки зрения исторического развития, поскольку популярная повседневная культура 1960—1990, как мне кажется, развивалась под знаком интеллигентского мировосприятия, интеллигентских ценностей и идеалов. Аудитория столичной интеллигенции сыграла существенную роль в усилении общественной динамики в пространстве Союза в целом. И эта аудитория не была ото-

рвана от внестоличных граждан нашей страны. В какой-то степени и благодаря этому общество в целом смогло совершить внутренний переворот, пережить социокультурный слом, пересмотреть видение своего прошлого.

Сегодня нам кажется, что в этом опыте нет ничего специфического. Возможно, да, для нас. Но в контексте множества case studies различных медиапространств и аудиторий в разных регионах земного шара советский и перестроечный опыт взаимодействия с медиа может восприниматься совершенно иначе – как нечто весьма особенное, редкостное, существенно отличающееся от множества других медийных конфигураций.

Конечно, мой опыт, как и элементы индивидуального опыта различных интервьюеров, не могут претендовать на универсальный и всеобъемлющий характер, но мне представляется, что такой подход в данном случае будет продуктивнее, чем вычитывание «средней температуры по больнице» из трудов, претендующих на отображение всеобъемлющей картины повседневного бытия больших экранных форм в советский и постсоветский периоды. Я считаю свое исследование дополнением к наработкам смежных наук, которое может несколько приблизить современного читателя, особенно молодого читателя, не испытавшего на себе особенностей советской медийной среды, к пониманию нашего медийного прошлого.

Пойти по намеченному пути я считаю принципиальной необходимостью, поскольку другие методы не позволяют зафиксировать многих нюансов, лежащих в области пограничной, трудноуловимой и не поддающейся точным исчислениям – области между внешним миром повседневности и внутренним миром человека, мироощущением конкретных индивидов или атмосферой эпохи. Например, А. А. Ушкарев в одном из своих серьезных социологических исследований разграничивает «культурную активность» во взаимодействии с искусством (в данном случае, изобразительным, в музее) на три варианта:

«• *потребление изобразительного искусства*. Индикаторы: частота посещения музеев изобразительного искусства и художественных галерей, а также факт приобретения произведений изобразительного искусства или их репродукций на физических и/или электронных носителях;

• *получение знаний об искусстве, художниках, произведениях и т. п.* Индикаторы: чтение литературы об искусстве и/или просмотр/прослушивание теле- радиопередач, посвященных искусству;

• *личное приобщение к творчеству* в области изобразительного искусства в качестве профессионала, любителя или учащегося профильного учебного заведения» [210].

Можно применить эти градации к экранным формам (особенно интересным будут данные по личному приобщению к творчеству в этой сфере).

Но есть и другие аспекты общения с искусством – оно выступает как импульс для личностной эмоционально-интеллектуальной активности, будит (или гасит) мыслительные процессы, рождает суждения, способствует мировоззренческому самоопределению человека, тонизирует, вдохновляет, раздражает, одним словом, меняет эмоциональное и, шире, душевное состояние человека, настраивает на определенный лад, меняет восприятие внешнего мира и активно участвует в развитии духовного мира индивида (или же притупляет, тормозит развитие). Искусство в целом, в том числе экранные искусства, участвуют в создании культурного ландшафта эпохи. Рекреационные мотивации же у одного и того же человека бывают синтезированы со многими другими сторонами взаимодействия человека с искусством, неотделимы от духовной работы, которую производит индивид, выбирая произведение для просмотра, организуя доступ к нему, воспринимая произведение, помещая все это в контекст прочей деятельности. Общение с искусством происходит у всех по-разному, однако с характерными типичными нюансами для определенных социально-культурных человеческих общностей, в определенные исторические периоды. И рассмотрение этих слабо поддающихся точной науке аспектов общения человека с искусством как раз видится задачами антропологии медиа.

Кроме того, случается, что безапелляционные утверждения, вроде бы опирающиеся на точные данные, сильно расходятся с личным знанием о тех или иных тенденциях в общественной жизни искусства. В последний период я убедилась в этом еще раз, прочитав многостраничную историю кинопроката в России, в которой было написано, что «большинство городских кинотеатров демонстрировали фильмы по 14—15 часов в сутки (7—8 киносеансов). Причем, в основном это были „кассовые“ зарубежные картины, выдаваемые в отчетных документах за советские... Зарубежные боевики, бывало, неделями не сходили с экрана... но в официальных отчетах этим фильмам отводился минимум экрано-часов. А число зрителей, их посмотревших, переписывалось на советские фильмы. Руководство кинематографии прекрасно об этом знало, но лицемерно закрывало глаза» [211]. Не берусь выступать экспертом документации кинопроката. Но знаю точно по своему личному опыту заядлого киномана с раннего возраста – зарубежные фильмы представляли высокую ценность и в середине 1970-х, и позднее, за ними охотились по кинотеатрам Москвы и не всегда находили то, что можно счесть зарубежным развлекательным фильмом. Их было мало, билеты на такие картины были в дефиците, за ними приходилось выстаивать длинные очереди. Когда я цитирую версию «засилья зарубежного фильма» в советских кинотеатрах интервьюируемым россиянам среднего и старшего возраста, то есть тем, кто застал советский прокат, эта версия вызывает недоумение.

Это я к тому, что далеко не всегда предпринимаемые обобщения, отображенные в научной литературе, совпадают с индивидуальным восприятием. И будет не лишним достраивание картины медиасреды конкретикой индивидуального взгляда и интерпретации.

Не менее показательным было мое знакомство с весьма содержательным социологическим исследованием Эдуардо Торреса о телевидении в повседневной жизни португальцев [212]. О самом португальском телевидении из этой статьи я узнала не много. А множество таблиц со статистическими данными представили португальскую аудиторию в некоторых проявлениях похожей на отечественную аудиторию начала 2000-х гг. Наиболее содержательными у Торреса и позволяющими «увидеть» взаимоотношения португальцев со своим ТВ были выдержки из отдельных интервью с представителями различных сегментов португальской телеаудитории.

Самые точные суждения автора не вытекали из статистических данных, но высказывались как личное наблюдение ученого, долгое время занимающегося темой телевизионных аудиторий и в своих суждениях нередко опирающегося на единичные, но точные реплики об интересующих его аспектах. Например, это идея о том, что телевидение может являться не только частью повседневности, но и нарушителем ее рутинного хода [213]. Или тезис о том, что возможности телевидения вообще бесконечны – оно может красть у нас время и даровать время отдыха, объединять и изолировать, учить и дезориентировать, и т. д. [214] Не всегда можно напрямую доказать правомерность суждения или гипотезы. Однако и гипотезы, и личные суждения имеют право на существование – в данном случае в исследованиях повседневного бытия больших экранных форм в отечественной медиасреде – потому что иногда именно в них, вырастающих из реального жизненного опыта, автор сообщает то, что является частью внутренней сути взаимоотношений человека и медиа.

Моя цель – обозначить абрисы возможных взаимоотношений с большими экранными формами в советский и постсоветский периоды, выразить свои наблюдения, ощущения, убеждения, основанные на длительном личном опыте и опыте людей моего круга общения. Это индивидуальное видение. Но именно индивидуальное видение развивается и переживает трансформации в сфере восприятия экранных массмедиа XX века. Мне кажется необходимым создать максимально достоверные образы взаимоотношений отечественных зрителей с телевидением и отчасти кино – как формами медиа, как носителями определенного контента, суще-

ствующими в социокультурном контексте и, вместе с тем, составляющими часть этого контекста.

Советская модель: строго дозированные развлечения

Длинные кинофильмы в 1970-1980-е годы полагалось делить на две серии, что отображалось в титрах. В кинопрокате билет на двухсерийный фильм, хотя и демонстрировавшийся без антракта, стоил дороже, иногда в два раза. Нередко зрителю даже выдавали не один билет, а сразу два, то есть каждая серия как будто имела свой билет. Прокат двухсерийных фильмов, естественно, был коммерчески выгоден [215]. Любопытно, что мнения очевидцев различаются. И мне в конце 1970-х – начале 1980-х вспоминается обилие двухсерийных фильмов. А. С. Варганов, напротив, пишет о том, что они «с трудом пробивались на большие экраны – что уж говорить о трех- или четырехсерийных монстрах... Телевидение... не только решило проблему проката трех-четырёхчастевых кинолент, но и породило новую разновидность кинематографа, специально рассчитанного для домашнего просмотра...» [216] Речь идет о более раннем периоде. Из этого следует, что потребность в создании больших экранных форм, превышающих разумные пределы не только односерийного, но даже двухсерийного фильма, сформировалась раньше, чем возникла практика телепоказа многосерийных произведений.

Двухсерийную структуру кинематограф заимствовал у театра конца XIX – первой половины XX века, когда спектакли, как правило, имели хотя бы один антракт, а то и больше [217]. Экранному искусству казалось, что необходимо традиционное внутреннее структурирование просмотра, хотя бы только визуально-графическое, декларированное авторами в титрах, но не означающее перерыва в демонстрации произведения.

Кинотеатр и в XX веке, и в наши дни во многом остается подобен театру – и в театре, и в кинотеатре, как и в музее, концертном зале, библиотеке, доминирует культурно-регламентационный код функционирования [218].

Телевидение начинало разворачивать свои большие экранные формы в соответствие с этой доэкранный культурно-регламентационной моделью, но имело множество возможностей снизить активность мобилизационных установок. От регламентационности оно оставляло за собой право на формирование контента вещания и диктат режима трансляции, подобный определению времени сеансов в кинотеатре.

Долгий фильм при демонстрации по телевидению мог быть разделен на две части, между которыми делался перерыв, заполненный другим экранным произведением, к примеру, новостным выпуском, чтением программы передач, выпуском «Спокойной ночи, малыши!» и пр. Тем самым, получался фильм «с антрактом», что даже сильнее, нежели в кинотеатре, приближало трансляцию большого фильма к театральному режиму восприятия произведения во времени. Мобилизационный элемент (что не есть синоним неприятного) заключался в необходимости зрителя выделить в один и тот же день сравнительно долгое время для восприятия экранного произведения. На это время, предполагалось, зритель выключает себя из привычной повседневной деятельности.

Специально для телевидения создавались двух-, трех- и четырехсерийные художественные фильмы, как детские, так и взрослые. Двухсерийные фильмы могли транслироваться в один день, «с антрактом» и без, а могли и в два дня. *Трехсерийные и четырехсерийные фильмы, как правило, показывались в три и четыре дня, то есть модель «с антрактом» заменялась на модель сериального вещания. Казалось бы, ну и что из этого? Но именно эта перемена означала уход от культурно-регламентационной модели трансляции к чему-то принципиально иному – к сращиванию восприятия экранного произведения с повседневностью, с ее ритмами и атмосферой. Постепенно формировался код повседневного взаимодействия зрителя с большой экранной формой.*

Такой код подразумевал, что интересующий фильм как бы разрастается в пространстве и времени, перестает быть островком посреди множества иных и, быть может, совершенно

не интересующих зрителя экранных форм. С режимом серийной трансляции приходило подспудное признание телевидением права человека на «усиленные порции» или неоднократные «добавки» интересного, приятного, желаемого – но в режиме, комфортном для восприятия, то есть совместимом с ежедневными походами на работу, обязанностью участвовать в «общественно-полезной» деятельности, стоянием в очередях за удовольствием.

Однако это формирование нового кода происходило не так уж легко и гладко, оно шло на фоне сопротивления советских официальных структур стихийному развитию новых ритмов повседневного бытия, всей парадигме наращивания развлекательного начала и идеалов комфорта в медиасреде. В этом официальные медиаструктуры были не последовательны. Ведь само создание многосерийных фильмов и развлекательных программ, предполагающих неограниченное число регулярных выпусков, не могло быть инспирировано вне официальной культуры. Идеология стремилась к симбиозу с развлекательными формами культуры, и прежде всего, экранными.

Как пишет здесь в своем разделе А. С. Варганов, первые многосерийные фильмы были посвящены Великой отечественной войне, Великой социалистической революции 1917 года – революция и война превращались в тематику увлекательного авантюрного киноповествования.

Надо сказать, что и многосерийных фильмов про войну, и многосерийных фильмов на другие темы снималось гораздо больше, чем попадало в телеэфир. То есть дефицит, как и во многих других сферах, был искусственным. В принципе, советское телевидение могло превратить вечерний эфир в эфир многосерийного фильма по преимуществу. Однако этого не происходило. Некоторые взрослые многосерийные фильмы летом шли в дневное время – и я могла их смотреть, будучи школьницей на каникулах.

Вот небольшой список из таких многосерийных фильмов, изредка пытавшихся скрасить досуг советского телезрителя: «Моя судьба» (1973) и «Личное счастье» (1973) режиссера Леонида Пчелкина, «Строговы» (1975), «На всю оставшуюся жизнь» (1975), «И это все о нем» (1978, режиссер Игорь Шатров, по повести Виля Липатова), «Цыган» (1979) и «Возвращение Будулая» (1985) режиссера Александра Бланка, «Государственная граница» (1980), «Каникулы Кроша» (1980), «Богач, бедняк...» (1982, по роману Ирвина Шоу), «Соль земли» (1979), «Мираж» (1983), «Гонки по вертикали» (1982), «Анна Павлова» (1986, режиссер Эмиль Лотяну).

Снятые с большими перерывами во времени фильмы про деревенского милиционера Анискина сложились в трилогию и опять же в каникулы шли как дневное развлечение, в день по серии – «Деревенский детектив» (1968), «Анискин и Фантомас» (1973, две серии), «И снова Анискин» (1978, три серии). Медленно, но идея многосерийного фильма упрочивала свои позиции в советской культуре.



Двухсерийный фильм «Анискин и Фантомас», 1973 г. Реж. Михаил Жаров, Владимир Рапопорт

Любопытно, что в позднесоветский период деревня – а идеология требовала регулярного выпуска фильмов о советском селе – активно превращалась в то, что сегодня именуется «сеттингом», и использовался этот сеттинг чаще всего для детективных и мелодраматических сюжетов. В «И это все о нем» расследовалась смерть молодого человека в деревне. В «Цыгане» и продолжениях доминировала тема любви. Все остальное прилагалось, как говорилось, «в нагрузку».

Большие фильмы и многосерийные картины о войне и революции затрагивали «святое», а потому их нельзя было считать приятным развлечением – и официальная власть не могла себе этого позволить. Развлекательного фермента, который считался вредным, расслабляющим, принадлежащим враждебной капиталистической культуре, власть как бы не замечала. Соответственно, эти фильмы в весьма значительных количествах шли по телевидению, в кинотеатрах, кино клубах, домах отдыха, пионерских лагерях. И, конечно же, по телевидению, нередко именно в качестве «хорошего кино» для выходных, и особенно в праздничные периоды – накануне и в день годовщины революции, в День Победы в Великой отечественной войне.

Идеологическая высокая тематика служила оправданием и для обращения кинематографистов к авантюристскому жанру, и для частого появления таких картин в программе телепередач.

С детективами было иначе. Они, впрочем, вроде бы, разрабатывали темы, связанные с противозаконными действиями отдельных персон и небольших группировок, позволяя советским следователям и неравнодушным гражданам проявлять свою принципиальность, честность, патриотизм. То есть, демонстрировать правильные модели поведения, с точки зрения официальной идеологии. Но детективы так и не прорвались в сферу «святого» или хотя бы идеологически одобряемого искусства. Возможно, в этом проявилась подсознательно низкая самооценка власти и ощущение малой значимости идеологии для современности.

Было понятно, что детектив гораздо больше развлекает, нежели воспитывает и выражает официальную советскую идеологию. Тем не менее, находились другие причины, по которым активно развивались развлекательные жанры экранных искусств, такие как детективы, приключенческие и научно-фантастические фильмы. Государству стало очевидно, что подобного рода продукция способна приносить ощутимый доход, собирая полные залы кинотеатров [219]. Однако масштаб потребностей аудитории в этих жанрах резко превышал возможности вместе взятых киноиндустрии и кинопроката [220]. Детективы (не деревенские), приключения и научная фантастика оставались дефицитными жанрами, как и развлекательные телешоу разных эстрадных жанров. Строго дозировался доступ потенциальной аудитории к тем произведениям, которые представляли нечто особо увлекательное и желанное.

Очередная фильм серии «Следствие ведут знатоки» возникал чуть ли не раз в год, как редкостное лакомство. (Если в первые годы, 1971—1973, снимались по четыре, три, две серии, то потом стали снимать один фильм в год, а то и один фильм в два-три года.) Так что данное телевизионное произведение воспринималось скорее как продолжающийся кинофильм, который показывают по ТВ, нежели как сериал с регулярным и частым выходом новых серий.

Проблема регулярности выхода в эфир была и у особо популярных телепередач. Очередного выпуска телепрограмм «Вокруг смеха» или «Что? Где? Когда?» ждали долго, мучительно, но с надеждой – как чуда. И каждый отдельный выпуск воспринимался скорее как чудесное и почти невозможное возобновление надолго исчезнувшей программы, а не как закономерное и гарантированное продолжение регулярного телешоу и телеигры. Аудитория явно недополучала этих больших экранных телепроизведений. Их оказывалось слишком мало, чтобы насытить реальную потребность в подобных телепродуктах.



«Вокруг смеха» (1978—1991). Реж. Татьяна Паухова, Гарий Черняховский, Роман Бутовский

Однако хочется отметить, учитывая опыт нынешней тотальной коммерциализации телеюмора и телеигр, поставленных на поток, что именно редкая «штучность» каждого выпуска препятствовала снижению художественного уровня программ и банализации самих форматов.

Чрезмерно малые дозы данных больших экранных форм обволакивались большими ожиданиями аудитории. На редкие выпуски «Что? Где? Когда?», «Вокруг смеха», «А ну-ка, девушки!» нарастало время эмоционального напряжения, время обеспокоенного ожидания зрителей, упорно не желавших забывать о своих любимых телевизионных произведениях.

И хотя социальная жизнь в позднем советском обществе многими воспринималась как периоды от одного до другого получения зарплаты («жили от полочки до полочки» – традиционная фраза из воспоминаний советских граждан), отгула или отпуска, параллельно развивалась тенденция воспринимать свое течение жизни как перерывы между появлением интересующих телевизионных произведений.

По свидетельству Геннадия Д., театрального осветителя (1967 г.р.): «Нового года я всегда ждал потому, что ждал „Мелодий и ритмов зарубежной эстрады“. Их всегда давали очень поздно в Новогоднюю ночь и иногда еще когда-то, в какой-то непонятный день, который, как мне потом объяснили, был Пасхой. Но всегда был страх и еще слухи ходили, что вдруг отменят эту программу, и тогда будет полный облом и весь Новый год к чертям собачьим...» [221]

Некоторые представители детской аудитории жили от «Будильника» до «Будильника». Некоторые постоянно ждали нового выпуска «В гостях у сказки». Любители кино и непринужденных бесед ждали «Кинопанораму».

Возникла «большая временная модель повседневности», синтезированной с телепросмотрами, – когда человек живет как бы между «Утренними почтами», между «Кинопанорамами», между «Голубыми огоньками», между «Кабачками 13 стульев». Последняя программа из названных вошла в историю зрительских переживаний своим внезапным, окруженным слухами, исчезновением с телеэкранов. Сериальное телешоу «Кабачок...», местом действия которого стало фантазийное польское кафе, а постоянными персонажами – паны и пани, был отменен в связи с усложнением политических отношений правительства СССР с Польшей. Произошел неожиданный обрыв жизни большой телевизионной программы, а вместе с ним – фрустрация зрительских чаяний регулярного подключения к иностранной повседневности, пускай и полностью сочиненной [222].



«Кабачок 13 стульев» (1966—1980), реж. Спартак Мишулин, Георгий Зелинский, Надежда Марусалова

Телевизионным праздничным периодом оказывалась трансляция Олимпийских игр и/или соревнований по фигурному катанию. Многодневные телетрансляции фигурного катания являли собой особый культовый вид экранного продукта. Причем, он пользовался если не всенародной любовью, то общенациональным интересом. Многие советские граждане просто любовались красивым движением в легких облегающих костюмах. В целом ледовые шоу представляли именно то, чего так не хватало – хорошо сделанное зрелище, предельно далекое от советской идеологии и самого требования быть идеологичным. Кроме того, по свидетельству А. М. Петрушанской, в качестве музыки для номеров фигурного катания иногда разрешалось использовать те мелодии современной зарубежной музыки, которые более не разрешались нигде в тогдашнем советском пространстве.

Технические параметры выступления, виртуозное движение на льду оказывались самой важной составляющей. Прямым политическим нарративам места не находилось. Кроме того, нигде не происходило столь активного, хотя и негласного, прославления красоты человеческого тела и красивой одежды, синтезирующей в себе спортивный и танцевальный элементы.

И пока талантливый балетный критик Вадим Гаевский писал большую статью в журнале «Театр» о сущности фигурного катания, народ много вечеров подряд неотрывно смотрел ледовые выступления, интуитивно ощущая, что это уникальный жанр – своего рода спортивно-танцевальный сериал, утверждающий внесоветскую идеологию визуализированного, раскрепощенного тела. В рамках фигурного катания оказывалось не зазорно облачать тело в облегающие и даже эротичные одежды. А в движения фигуристов, казалось, аудитория коллективно вчитывала свою жажду личной виртуозности и свободы «скольжения» по социальному пространству, полному пока советских нормативов.

Другие слушали как музыку иностранную речь официальных объявлений и ту внутри-кадровую иностранную речь, которая прорывалась сквозь русскоязычные комментарии. Нам, советским школьникам, нравилось все, в том числе, когда показывают лица иностранцев, жующих жевательную резинку. Мы потом в школе отмечали, что их никто за это не осуждает в отличие от нас, для которых жевательная резинка практически запрещена. «Но раз их показывают по нашему телевизору и не говорят при этом, какие они плохие, значит, ничего такого нет в том, чтобы иногда взять в рот жвачку. А иначе где равенство?» – говорила одна моя одноклассница.

Одним словом, потребность соотносить повседневное бытие с продолжающимися экранными произведениями и умозрительно дополнять свою жизнь переживанием художественных миров, смоделированных в разных жанрах, рождается в нашей культуре раньше, чем появляются возможности частого и многочасового восприятия таких экранных форм. Телевизионные программы, серии и многосерийные фильмы, как нам кажется, наследуют функции больших романов и романов с продолжениями, компенсируя душевные состояния неудовлетворенности обыденной жизнью, слишком скудных событиями, увлекательными ситуациями, приятным для глаз антуражем.

Детская аудитория, как нам запомнилось по личному опыту, более благосклонно, нежели взрослая, относилась к телевизионному многосерийному фильму «Рожденные революцией» или к кинофильму с продолжениями «Неуловимые мстители», «Новые приключения неуловимых», «Корона российской империи» – для юных поколений, чье детство пришлось на последние полтора десятка лет советского уклада, революция была далекой абстракцией, жанровым приключением.

Еще большей абстракцией для советских детей была современная зарубежная жизнь, которая интересовала примерно так же сильно, как революция и война – зарубежье тоже относилось к экстраординарному, далекому, увлекательному миру.

Сериалы о современной зарубежной жизни первыми получила именно позднесоветская детская аудитория. В 1980-е гг. стали появляться польские, немецкие (ГДР), чешские сериалы. К примеру, показывали приключения детей в деревнях, куда их отправили на каникулы. Общей любовью пользовались австралийские сериалы с участием умных домашних животных – «Лесси» (о собаке колли и семье ее хозяев), «Флиппер» (о дельфине и опять же семье с двумя братьями-подростками). То были вертикальные сериалы, очень добрые, веселые, хорошо сделанные. Особое очарование им придавала австралийская природа в качестве сеттинга. Также по телевидению транслировались анимационные сериалы «Максипес Фик» (1975, 1978, 26 серий, Чехословакия), «80 дней вокруг земного шара» (1971, 1973, 16 серий, Австралия, демонстрация в СССР – 1981), «Маленький Крот» (с 1957-го, Чехословакия; демонстрация в СССР – 1980-е).

Однако и собственных многосерийных мультфильмов у нас хватало. «Приключения капитана Врунгеля» (1976), «Кот Леопольд» (с 1975 года), «Домовенок Кузя» (1984), «Волшебник изумрудного города» (1973), «Приключения Незнайки и его друзей» (1971), «Незнайка в Солнечном городе» (1977), «Боцман и попугай» (1982), «Ушастик и его друзья» (1981), «КОАПП» (1984), «Муми-тролль и другие» (1978—1983), «Бюро находок» (1982—1984), «Возвращение блудного попугая» (с 1984 года) и пр. Уж не говоря об авторских

мирах – «Ну, погоди!», «Трое из Простоквашино», «Винни-пух», «Малыш и Карлсон», «38 попугаев», «Котенок по имени Гав», «Чебурашка и крокодил Гена», «Следствие ведут колобки».

Показательно, что многие из перечисленных во второй когорте мультфильмов не имеют названия всей целостной серии, так как идея поставить серии на поток и регулярно выдавать популярный, узнаваемый «продукт» была совсем не само собой разумеющейся. Так же, как и идея забить эфир мультсериалами для того, чтобы детям всегда было, что посмотреть по телевизору, совершенно не была популярной. Концепция потребления экранных произведений, особенно, регулярного и большими порциями, оставалась чужда нашим идеологическим структурам. В связи с чем анимационных сериалов и серий выпускалось гораздо больше, нежели выходило в телеэфир.

Пенсионеры, быть может даже заставшие революцию маленькими детьми, с большим интересом смотрели «Вечный зов» и «Тени исчезают в полдень». В целом же взрослая аудитория хотела, чтобы на экране почаще мелькало что-нибудь приятное для глаз. В позднесоветский период телевидения носителями желанного антуража становились чаще всего многосерийные фильмы по классическим произведениям как отечественного, так и зарубежного производства. Хотелось созерцать экранную жизнь, внешние формы которой радикально отличаются от окружающих современных. Старинная мебель, одежда, кареты или старые автомобили, рассуждения о собственности и богатстве, дореволюционные или иностранные формы обращения персонажей друг к другу – все это складывалось в альтернативную картину мира, регулярное лицезрение которой затягивало сильнее и сильнее.

Некоторые, особо увлекательные для взрослой аудитории многосерийные зарубежные фильмы вроде «Блеска и нищеты куртизанок» (1975) по роману Бальзака показывали исключительно по выходным. Многим, особенно неработающим пенсионерам, это не нравилось. Хотелось смотреть всю неделю, но советские правила жизни сплошь и рядом подразумевали, что давать волю подобным желаниям не следует. Так что зрителям приходилось терпеть, ждать и принаравливать к графикам трансляции, а не собственным аппетитам.

Аудитория 1970 – начала 1980-х с энтузиазмом смотрела и советские «Хождение по мукам» (1977), «Красное и черное» по роману Стендаля, и французские «Жан-Кристоф» (1978, в главной роли Клаус Мария Брандауэр) по роману Ромэна Ролана, «Черный хлеб» (1974). Не только дореволюционная Россия, но капиталистическая Европа приходили в дома советских телезрителей весьма часто именно в сериальных форматах. Так, нарастающий скепсис в отношении к советской идеологии не мешал увлеченно смотреть семисерийный фильм «Карл Маркс. Молодые годы» (1979, режиссер Лев Кулиджанов, производство СССР-ГДР) с обилием немецких актеров. Это был вполне культурный телевизионный продукт, со старательно выстроенной средой обитания и достаточно органичной игрой актеров. Когда действие разворачивалось в антураже буржуазной Европы и актеры носили костюмы XIX века, все идеологические ассоциации и смыслы отодвигались в тень – правил бал формат костюмного исторического фильма (до известной степени этот же закон срабатывал и в отношении революционной тематики). Позднесоветская аудитория очень любила этот формат, в его рамках могла искренне переживать перипетии личной жизни Карла Маркса и Фридриха Энгельса как исторических знаменитостей. Однако в интеллигентских кругах просмотр мог сопровождаться приблизительно такими комментариями: «Господи, как трогательно! Как приятно сочинять концепцию коммунизма и при этом жить в буржуазном обществе. Только так это стало возможно! Если бы они жили при социализме, они никогда бы не придумали своих теорий».

У меня же, как у ребенка, лучше всего запечатлелась сцена, в которой горничная не позволяет Карлу Марксу войти в дом, выпаливая: «Она рожает!» (имелась в виду супруга героя). Мне казалось чрезвычайно интересным увидеть, что Карл Маркс был мужчиной, у него была жена, у них мог родиться «настоящий» младенец, и роды при этом происходили прямо в их

приватном доме, а не в казенном роддоме. Все это, с одной стороны, придавало Марксу в моих глазах элемент антропологической достоверности. Он все-таки оказывался, благодаря сериалу, реальным человеком, а не абстрактным деперсонифицированным наименованием – не «марксизмом», не «марксистским» или «марксистско-ленинским» учением, не одной из голов сказочного всесильного чудовища Маркса-Энгельса-Ленина, вполне аналогичного Змею Горынычу, только «доброе», «нашего». Домашние же роды воспринимались как буржуазная экзотика и почти фантастика.

В сериальном формате появился на советских телеэкранах и Уильям Шекспир (*Will Shakespeare*, 1978, режиссеры Роберт Найтс, Питер Вуд, Марк Каллингем). Впервые в экспозиции мы видели его как прыткого, но бедного парня, пытавшегося посреди Лондона украсть курицу у незнакомца. Потом оказывалось, что незнакомец как раз Шекспира-то и разыскивает, чтобы эту курицу ему передать, а воришка – это и есть Уильям Шекспир. Великий гений представлялся как живой человек, голодавший в начале своего столичного жителя-бытия, позже мучительно переживавший утрату сына-подростка, одним словом, британский поэт и драматург был представлен в британском сериале вполне убедительно, реально, даже проникновенно. Не менее проникновенно был показан злополучный Эссекс. И с ними, и с Англией конца XVI века вполне можно было сродниться.

Сериальные произведения в духе костюмного историзма появлялись в 1970-х – первой половине 1980-х гораздо реже, чем кинофильмы, и являлись одним из самых желанных и ценных телевизионных лакомств. Трехсерийный фильм «Д'Артаньян и три мушкетера» (1978) Юнгвальда-Хилькевича стал настоящим телехитом, востребованным не только у взрослой, но и у детской аудитории. После показа этого фильма по ТВ все мои знакомые ровесники бросились читать роман Дюма, в моей школе постоянно шло «распределение ролей» – одноклассники перманентно пытались решить, кто из них на какого персонажа похож или хотел бы быть похож. Летом на отдыхе «дикарем» в Пярну, целый месяц вся компания детей 9—12 лет, на детской площадке возле пляжа, бурно играла в «Трех мушкетеров».

Взрослую широкую аудиторию сильнее всего интересовала жизнь высших слоев досоветского общества и личная жизнь знаменитых людей. Вспоминаются бесконечные очереди за билетами в кино на «Леди Каролину Лэм» о возлюбленной Байрона, на «Генриха XVIII и его шесть жен», «Клеопатру», «Викингов». Если не было зарубежных картин, приходилось довольствоваться отечественными, вроде двухсерийной «Юности Петра» (1980, режиссер Сергей Герасимов), которая, что показательно, имела продолжение «В начале славных дел». Рекламировались эти кинофильмы весьма активно (учитывая отсутствие коммерческой рекламной индустрии как таковой) – о них писали в прессе, к ним делались красивые афиши. Однако кинозалы все равно оставались пустоватыми. Таких аншлагов, какие наблюдались на зарубежных костюмных исторических картинах, пускай и старых, не получилось.

По свидетельствам жителей разных городов СССР, провинциальный кинопрокат отнюдь не изобилует зарубежными зрелищными картинами. Если же в прокат пускалась какая-то заметная картина, отечественная или зарубежная, весьма часто ее выход разрешался не в центральных кинотеатрах города, а где-нибудь подальше от центра, в весьма заштатных, обшарпанных залах, почти без рекламы. Надо было вовремя узнать от знакомых о факте проката фильма, так как официальные структуры делали все, чтобы на фильм пришло как можно меньше зрителей и чтобы многие «заинтересованные» зрители картину не увидели. Впрочем, принцип проката с намеренным «зажиманием информации» существовал и в Москве, вплоть до перестроечных лет. В маленьких городках, где нередко был всего один кинотеатр, могли внезапно отменить сеанс и заставить зрителей сдавать билеты, если получали звонок «сверху» и на просмотр фильма ожидался высокий местный партийный чиновник с семьей.

Тем не менее, советский человек мог при желании найти, что посмотреть в кино. Особой жизнью жили курорты, которые, кстати сказать, были доступны гораздо большему коли-

честву простых граждан страны, нежели сегодня. На курортах можно было встретить жителей самых разных городов и областей. И лишь от их готовности обратить свои взоры на кинотеатр зависело, сходят они на интересный фильм или нет. Помню, в Ялте летом 1974 года проходил большой фестиваль довоенного зарубежного кино. Площадь с фонтанами перед кинотеатром «Сатурн» и торговым центром была запружена народом, зал переполнен на всех сеансах. Таких разнообразных по жанру старых фильмов, в том числе довоенных музыкальных комедий, в обыденном, нефестивальном прокате не встречалось.

В повседневной некурортной жизни пользовались большим спросом зарубежные костюмные исторические фильмы или то кино, которое внешне соответствовало этому определению («Парижские тайны», «Тайны Мадридского двора», «Собор Парижской Богоматери», «Пармская обитель» и пр.)

Большие фильмы такого рода иногда показывали поздними вечерами по телевизору. И тогда телевизор выполнял функцию кинотеатра, в который «трудно попасть» не потому, что сложно добыть билеты, а потому, что необходимо совершить индивидуальный выбор и решить, что важнее, выспаться или посмотреть кино. Напрячь волю и отказаться от просмотра из соображений разумных, но унылых, – утром надо идти в школу или на работу, и поэтому не следует оставлять телевизор включенным и идти на поводу у своих желаний. Или же напрячь физические силы и отвести в сторону все соображения, кроме самого главного – если не посмотришь фильм сейчас, в неудобное время, возможно, не посмотришь его больше никогда.

Встреча с фильмом была похожа на счастливую случайность, подарок судьбы, который может более не повториться, и потому взаимоотношения с фильмами, шедшими в кино и на ТВ, носили драматический характер, совершенно не похожий на «потребление продукта».

Рефлексия о личной зависимости от времени показа, не соотносящегося с индивидуальным графиком деятельности, сопровождала многие телевизионные просмотры и походы в кино накануне какого-то важного момента в учебной или рабочей жизни. Зритель часто оказывался перед дилеммой, что важнее, – работа или кино, учеба или телевизионное развлекательное шоу. Парадокс последних советских лет заключался в том, что, несмотря на отсутствие работы на износ и несмотря на явный дефицит экранных развлечений, то и дело казалось, что времени на них не хватает и что зритель отнимает у себя либо время работы – ради экранных искусств, либо время восприятия кинокартин и многосерийных телефильмов – ради работы. *Регламентационный код телетрансляций и привычка жить не перенапрягаясь, инспирировали рефлексию на тему означенных дилемм «работа или просмотр», тем самым невольно заостряя внимание на значимости экранных впечатлений.*

Пойти в кино (не важно, на какой фильм, лишь бы пойти) вместо уроков, или сбежав с части уроков в десятом классе было разновидностью социального протеста, но и спасением. Сформировалась острая психологическая потребность постоянно отключаться от действительности, выгрызая себе какие-то «каникулы» на несколько часов. Остаться дома утром после вечернего просмотра финала многосерийного фильма, к примеру, по «Подростку» Достоевского (1983, режиссер Евгений Ташков), остаться ввиду не сделанных уроков и неподготовленности к контрольной по физике виделось спасением от нервного срыва. Быстро перейти от большого экранного события к школьной обыденности казалось просто самоистязанием.

Одним словом, у человека нередко складывались какие-то личные отношения не только с большой экранной формой, но и с режимами ее трансляции, с временем вокруг этой трансляции. *Любители дефицитных вечерних показов остро переживали дискомфорт времени трансляции. Этот дискомфорт подсознательно воспринимался как форма нелюбви государства к своим гражданам и неуважение к их желанию как можно чаще иметь интересные экранные впечатления. И тем более интимными становились отношения с любимыми, ожидаемыми и недоступными экранными произведениями. В интересе и любви к ним человек как бы отгораживался от официальной идеологии и ее структуры, противопоставлял им себя «в компа-*

нии» искусства, при этом оно совсем не обязательно напрямую как-то обсуждало проблемы идеологии, социума, политики.

Не массовое, не элитарное, предартхаусное

Все описанные выше обстоятельства бытования в позднем советском обществе экранных искусств вели к формированию широкой аудитории, которую нельзя назвать ни массовой, ни элитарной. Это была аудитория людей, готовых и умеющих думать, размышлять, обсуждать увиденное на экранах. Советская официальная культура задавала тон функционального отношения к искусству – оно должно было работать в качестве носителя правильных смыслов. Но при этом априори признавалась ценность искусства, способного утверждать ту или иную систему ценностей, идеалов, показывать объективную картину мира, выражать умонастроения времени.

При изучении русской литературы в школе такие «серьезные» подходы без учета специфики художественной формы приводили к полному забвению эстетического начала в литературном творчестве. Однако при общении с экранными искусствами вне жесткого давления официальных установок, оставалось понимание того, что искусство всегда транслирует какие-то смыслы. Просто они могут жить в более и менее увлекательной и приятной для воспринимающего художественной материи. И чем лучше, интереснее, остроумнее эта материя, тем больше ее ценность.

Широкая позднесоветская аудитория, не имевшая развлекательных повседневных зрелищ в достаточном количестве, была склонна с особой въедливостью смотреть те развлекательные и многосерийные фильмы, которые все-таки появлялись в доступе. К ним относились очень серьезно. Какой-нибудь детектив вроде английского «Рокового путешествия» (оригинальное название «Смерть на Ниле», 1978, по роману Агаты Кристи), какая-нибудь комедия вроде «Блефа» (1976) с Адриано Челентано могли обсуждаться с той же подробностью, с какой обсуждалось высокое искусство, которого на телевидении и в прокате тоже было не много.

Советский зритель был отлучен от массового развлекательного кино и сериала в его тиражных количествах, в бесконечной индустрии клише. Каждое произведение воспринималось обычными зрителями как штучный товар, как отдельная вещь, не встроена ни в какую череду аналогичных экранных продуктов.

Все смыслы, которые можно прочесть в экранной материи, впитывались как активные, работающие, порождающие внутренний диалог зрителя с произведением. Аудитория была склонна видеть в откровенно массовых экранных произведениях гораздо больше, нежели в них вкладывали создатели. *В сущности, формировался феномен немассового зрительского отношения к массовому экранному искусству, в особенности, к высоко дефицитному зарубежному.*

Вместе с тем, развивался другой феномен: популярное советское кино- и телевизионный фильм, многосерийный фильм и фильм с продолжениями, балансирующие между официальной идеологией и неофициальными настроениями, витающими в воздухе. Многие фильмы не становились открытиями на кинофестивалях, не расценивались критиками и киноведами как ключевые работы большого кино, однако существенно выходили за рамки развлекательности или же вообще не имели целей предоставлять аудитории развлечение как таковое. Такие фильмы чаще показывали по телевидению, они регулярно попадали в прокат. Зрителям нередко предлагалось как бы вместе с кино поразмышлять и попереживать о чем-то важном и беспокоящем.

Такое искусство создавалось не ради коммерческой прибыли, не ради медийного успеха и уж точно не ради доставления зрителю приятных эмоциональных впечатлений. Все это, возможно, иногда достигалось в той или иной степени, но не осознавалось в качестве главных и единственных целей. А целями для кинематографистов было сказать нечто волнующее – для себя, для «нормальных» зрителей, то есть не ангажированных государством. Надо было как-то ухитриться согласить официальные требования, предъявляемые советскому экранному произ-

ведению, и его «смотрибельность», а также его внеофициозную осмысленность, способность транслировать те смыслы, за которые не будет стыдно. «Кто поедет в Трускавец?», «Трынтрава», «Из жизни отдыхающих», «Вас ожидает гражданка Никанорова», «День свадьбы придется уточнить»...

В результате такого комплекса проблем появлялось довольно много искусства, говорившего со зрителем на вполне понятном языке, без или почти без авторских изысков и эскапад, но со стремлением сказать что-то человеческое, способное заинтересовать и волновать современную аудиторию. Сказать так, чтобы не раздражать цензуру, не вступать с официальными структурами в открытый конфликт. Чтобы все, выходящее за пределы идеологических советских канонов, выглядело невинной шалостью, развлечением, данью жанровым законам, заботами о детской аудитории, или даже наоборот, обновлением и нетривиальным утверждением этих самых идеологических канонов.

Эстетический конформизм приводил к рождению невразумительного, но и не родственного официозу искусства для повседневного восприятия, для личной рефлексии, если в этом есть потребность. В таком искусстве, иногда далеком от шедевральности, а иногда обладающего высокой художественностью и оригинальностью, всегда находились смысловые и даже образные пласты, актуальные для человека того времени и, возможно, по-новому актуальные для нынешнего времени.

Тот же эстетический конформизм, необходимость лавирования между желательным для государства и привлекательным для самих кинематографистов и для зрителей, рождал многослойное, внутренне сложное искусство, представлявшее идеологически приемлемый экранный продукт. Но отнюдь не тождественный идеологической выдержанности, а то и вовсе – иронично ее обыгрывающий. Эстетические нюансы такого искусства и до сих пор остаются мало изученными, поскольку есть опасность вообще их не заметить во внешне простой, легкой, ярко жанровой форме. К таковым картинам можно отнести многие работы Леонида Гайдая, «Айболита 66» и «Внимание, черепаха!» Ролана Быкова, «Король-олень» (1969) Павла Арсенова, «Здравствуйте, я ваша тетя!» (1975) Виктора Титова, «Старая, старая сказка» (1968) Надежды Кошеверовой, «Приключения Буратино» (1975) и «Про Красную Шапочку» (1977) Леонида Нечаева, «31 июня» и «Мэри Поппинс, до свиданья!» Леонида Квинихидзе, «Приключения Электроника» (1979) Константина Бромберга.

Рассуждая о советском многосерийном фильме, Ю. А. Богомолов ввел понятие «артхаусный сериал». По сути, такой тип сериала, вернее, мини-сериала и двухсерийного фильма, уже существовал у нас в советские годы – «Семнадцать мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя», «Гостья из будущего», многосерийные фильмы по зарубежной, русской и советской классике, будь то «Овод», «Красное и черное», «Подросток», «Дни Турбиных». Незаурядные авторские работы, скорее телевизионные по эстетике, представляют фильмы Марка Захарова «12 стульев» (1976, четыре серии) «Тот самый Мюнхгаузен» (1979, две серии), «Обыкновенное чудо» (1978, две серии) [223].

В этой книге Н. А. Хренов размышляет об одном из поздних артхаусных сериалов нашего советского телевидения – экранизации романа Максима Горького «Жизнь Клима Самгина» (1989), в которой произошло возвращение революционной тематики в сферу серьезного жанра драмы, после многолетнего производства революционных боевиков и авантюрно-героических фильмов и многосерийных фильмов.

По-своему любопытным вариантом многосерийного исторического фильма явилась «Долгая дорога в дюнах» (1980) Алоиза Бренча, режиссера Рижской киностудии. В этом фильме охватывался значительный временной период – от 1939 года до позднесоветской эпохи. Латвия была показана в эпоху Второй Мировой войны и политических конфликтов, которые предшествовали превращению данного прибалтийского государства в одну из республик СССР. Но главным оказался состоявшийся уход от героико-идеологических клише совет-

ского официального искусства, который удался Алоизу Бренчу, несмотря на остро-политическую тематику сюжета.

Режиссер и сценаристы упорно старались придерживаться жанра мелодрамы о любви, пронесенной через десятилетия. В логике сериала наиболее существенным оказывалось деление персонажей на богатых и бедных, честных и бесчестных, но не на коммунистов и фашистов. И главный герой, Артур (Юозас Киселюс), сын бедного рыбака, при всем своем сочувствии местному коммунисту и антифашистскому движению, не был показан профессиональным общественным деятелем, «революционером», сознательно исповедующим какую-то ясную ему самому идеологию. Скорее, это герой, руководствующийся нравственными ценностями, интуицией, душевными порывами и неугасаемыми чувствами. Порывы могут вступать с конфликт со стабильными, глубинными чувствами – как в момент ссоры с любимой девушкой, Мартой (Лилита Озолия), из-за ее общения с влюбленным в нее богатым Рихардом.

Жизнь Артура, как и жизнь Марты, была показана в «Долгой дороге...» именно как приватный мир, социальное бытие частных людей, вынужденных оказываться на той или этой стороне в политических коллизиях – но отнюдь не в силу внутренней политизированности героев, а скорее вопреки этому. Большая политическая история не позволяет Артуру и Марте соединиться и просто жить в счастливом браке. История мешает приватному миру.

Но ни муж Марты, крупный предприниматель Рихард (Ромуальдас Раманускас), начинающий сотрудничать с фашистской Германией, ни сама Марта, вышедшая замуж за такого человека из-за ссоры с Артуром, «настоящим суженым», не показаны монстрами, не превращены в отрицательных героев. Бренч почти нигде не идет на поводу у идеологизирующей инерции, влиявшей на исторические сюжеты, и снимает кино про Артура и Марту, их родных и их родину, на фоне катаклизмов истории – но не про то, как честные люди, намучившись и насорвав ошибок в личной жизни, все-таки оказались гражданами советской Латвии. Сегодня этот многосерийный фильм поражает своей внеидеологичностью, полным нежеланием режиссера и актеров постоянно подчеркивать негативизм представителей фашизма и его прибалтийских сторонников, нежеланием заставлять Марту каяться за отъезд в фашистскую Германию – просто для того, чтобы там жить вместе с мужем в связи с его предпринимательскими планами. Также и тяготение Артура к левому политическому лагерю показано как будто нехотя и небрежно, как нюанс в жизни героя, а не главное. Главным же остается невозможность жить сообразно чувству любви.

«Долгая дорога в дюнах» далеко не шедевр. Вялые диалоги, затянутые сцены, слабые оправдания многих поступков действующих лиц. Все это не украшало сериал. Однако натурные съемки и желание показать течение жизни людей в тяжелый исторический период, а не создать правильное «эпическое полотно» в формате многосерийного фильма, импонировали аудитории. И позднесоветский зритель приобщался к новому этапу обсуждения эпохи Второй мировой – с точки зрения несоветских по духу людей, рожденных не при социализме и далеко не всегда способных остаться на должной дистанции к классовым и идеологическим врагам советского государства.

Наличие такого повседневного телевизионного архауса было связано, думается, с уникальной атмосферой в позднем советском обществе и специфической аудиторией. Атмосферу задавала неопределенность, по сути, предперестроечного переходного периода, когда прежняя идеологическая жесткость отмирала, а новые установки либо не сформировались, либо не превратились в последовательную практику. С одной стороны, гражданам советской страны хотелось развлекаться все чаще и все лучше. И даже само государство не возражало против того, чтобы народ развлекался и пополнял бюджет за счет средств от проката фильмов. С другой стороны, пока на государственном уровне не ставились задачи отвлекать народ от насущных проблем, подслащивать их будни, компенсировать с помощью экранных миров ограниченность впечатлений и возможностей в реальном измерении. Кроме того, очень значительные

множества зрителей понимали под развлечением совсем не отключение от насущных проблем и совсем не переключение на увлекательную, визуально эффектную условную реальность, предоставляющую интенсивные поверхностные эмоции – но внутреннюю рефлексия о собственной жизни, о прошлом и настоящем (и лишь в незначительной мере о будущем), о важных нравственных дилеммах, о личном счастье, о духовном самоопределении в социальной действительности.

В нынешний период, в начале нового столетия, уже на новом витке общественно-экономического развития во многих странах складывается аналогичная переходная ситуация. Атмосферу популярных экранных искусств начинает задавать существенно увеличившаяся в эпоху очередной технической революции аудитория людей интеллектуальных и творческих профессий. В значительной степени именно от их деятельности зависит настоящее и будущее. Есть смысл ориентироваться именно на их предпочтения и потребности. Такие люди не желают потреблять откровенно коммерческий продукт, сделанный по традиционным шаблонам и на невысоком уровне. Им необходима более нетривиальная пища для ума и сердца, конечно, в умеренных количествах, совместимых с интенсивной работой и отсутствием профессиональной подготовки в сфере эстетики и истории искусств. Эта аудитория во многом и стимулирует рост числа небанальных сериалов и минисериалов, которые тоже можно называть артхаусными. Об этом явлении будет подробнее сказано позднее.

Паттерн работа/досуг и его метаморфозы

В цивилизованном мире XX века окончательно складывается структура ежедневного бытия, основанная на делении всего потока времени на периоды работы и досуга. От наличия работы, от графика и условий занятости зависит благосостояние и образ жизни большинства потенциальных зрителей. И, скажем условно, паттерн работы-досуга начинает переноситься на «паттерн экранного досуга». В поздний советский период тоже реализовывался этот принцип. Развлекательным программам отводились немногие вечерние часы в будни, а также дневное и вечернее время выходных дней. Все остальное время телевещания должно было занимать что-то другое, как бы более важное и серьезное – но мало кому из рядовых зрителей нужное.

Где-то до конца перестроечной эпохи сохранялось представление о том, что фильм или очередную серию сериала, идущего вечером или даже поздно вечером, следует повторять утром: некоторые зрители работают в вечерние смены и отдыхают в первой половине дня, надо уважать повседневные рабочие ритмы трудового народа. Таким образом, сама регулярность появления сериальных форматов в вечернее время будней и утренние повторы напоминали о примате работы и о том, что экранные развлечения должны знать свое место, вернее, время.

Столетиями ранее паттерн «работа-досуг» был задан в режиме существования газетно-журнальных периодических изданий, а позже – в режиме работы радио. Парадокс заключался в том, что сам выпуск периодики во все времена являлся весьма многотрудным делом и был сопряжен с рядом сложных рабочих процессов. Целями этих процессов было регулярное обновление картины мира, трансляция новой и новой информации для читателей или слушателей. Добывание, обработка и публикация новой информации были и остаются работой. Хотя, конечно же, для многих творческих личностей в этой работе есть фермент саморазвлечения.

Восприятие информации в периодических изданиях и радиовыпусках (выпусках кинохроники, новостных телепрограммах, интернет-ресурсах) многими осознается как развлечение. Тем не менее, в режиме восприятия информационных ресурсов непроизвольно проявлялось нечто родственное рабочим процессам с их строгой размеренностью, регулярностью и перерывами на выходные и праздничные дни.

Забегаая вперед, отметим, что в постперестроечное время 2000-2010-х телевизионные модели вещания, не отказываясь от паттерна работы-досуга, поменяют соотношение объемов вещания в пользу досуга и праздника. Если нельзя отменить работу, на которую «ходит» большинство телезрителей, телевидение будет наращивать количество поводов для праздничного вещания, что в статье Е. М. Петрушанской остроумно обозначается как «новый праздничный телевизионный календарь». Телепразднества «следуют чередой, а учитывая множество каналов, пульсация телеторжеств все учащается. Ведь нас не удивляет, что в сакральный год, например, в католичестве, каждый день посвящен различному святому, и на эту частую «сетку» накладываются другие общепринятые праздничные даты? Подобно этому, теперь и многие десятки телеканалов создают свои праздничные передачи. <...> Всего ближе им дух древней календарной обрядовости.

Прежде всего – это сезонные телевизионные празднества с состязательным и концертно-славильным наполнением» [224]. Праздники в телеизмерении нужны тогда, когда есть и несомненные будни, рутинная жизнь, возможно, тяжелая и без перспектив на улучшение действительность вне экранного измерения.

Постперестроечный телеэфир будет весьма свободно относиться к традициям чередования программ, которое станет менее обязательным после резко возросшего количества самих телеканалов. В выходные и праздничные дни многие каналы будут транслировать много выпусков популярных программ (например, «Comedy Club»), серий популярных сериалов и многосерийных фильмов (например, подряд все серии «Места встречи...» или все серии несколь-

ких многосерийных фильмов «Д'Артаньян и три мушкетера», «Двадцать лет спустя» и пр.) Дозирование телевизионных развлечений будет с легкостью отменяться. Зрителям предложат проводить праздничное время, дни и ночи досуга, не отрываясь от телевизора, как бы отождествляя полноценное празднование или полноценный отдых с длительной подключенностью к миру любимых программ и художественных фильмов.

Перманентный перестроечный «фестиваль»

Перестроечная же эпоха для начала упразднила в бытии общества и экранных искусств деление на будни и праздники. Формально, конечно, праздники никто не отменял. Однако их актуальность резко упала ввиду того, что рабочие будни перестали быть похожими на будни. Начался перманентный перестроечный «карнавал», постоянно опрокидывающий традиционные ценности, отменяющий конвенции, насмехающийся над недавними «святынями».

Что происходило с большими экранными формами в этот удивительный период? Во-первых, сама социокультурная реальность приступила к переформатированию режима доступа к большим экранным формам. Началась лавина кинофестивалей, ретроспективных программ и просто частых кинопоказов тех фильмов, которые либо лежали на полках, либо просто не выходили в прокат, оставались за «железным занавесом», не были доступны советскому зрителю. Помню, учась в ГИТИСе (1986—1990) и занимаясь, вроде бы, именно театральным искусством, мы постоянно носились по кинофестивалям, более или менее закрытым кинопоказам, открывали новые кинопрокатные площадки вроде Киноцентра. Появилась возможность залпом смотреть ретроспективы Феллини, Висконти, Марко Феррери, Бергмана, Бунюэля, Фассбиндера, Вайды, Тарковского. Старые шедевры французского кино, американского кино, японского кино... На некоторое время вошло в привычку смотреть по несколько фильмов в день, один за другим, переполняясь впечатлениями.

Мы жили в режиме перманентного кинофестиваля. Притом, этот режим продолжался даже во время летних каникул. Приезжая в Пярну, эстонский городок, мы обнаруживали, что киноафиши густо заполнены ретроспективами западноевропейского кино, шедевр на шедевре, не посмотреть – преступление. Накупив кипы билетов, принимались ходить в кино так, словно это и есть наше главное предназначение на курорте.

Конечно, нельзя сказать, что фестивальное уплотнение просмотров превращало отдельные фильмы разных режиссеров и разных национальных кинематографий в единое целое, в некую безразмерную экранную форму. Но, создавая самооценку и автономность каждой картины, мы с особой остротой ощущали ее принадлежность к большому целому – к миру авторского западноевропейского кинематографа, к целостной, развивавшейся эстетике уникального режиссера, к национальной киношколе. И отдельные картины нередко воспринимались уже не разрозненно, а как «серии» целостного эстетического организма, каким являлось, к примеру, польское кино или итальянское кино, шведское кино, голливудское кино 1940-х годов и пр.

Одним словом, на место отношения к большим экранным формам как к «штучному товару», редкому и ценному, еще и в силу дефицитности, пришли другие режимы восприятия и отношения к большим фильмам, многосерийным фильмам и вообще смотрению. Паттерн работа/досуг начал разрушаться, досуговое бытие захватывало все больше пространства и времени. И кино как таковое стало формировать атмосферу и даже стиль жизни, в котором любые деления на работу и досуг эфемерны и неактуальны. Теперь возможности восприятия резко опережали физические и временные способности отдельного индивида. Кинопрокат приглашал посвящать все больше и больше времени смотрению фильмов, оставаться в кинотеатре на два сеанса, а то и на весь день, фланируя из кинозала в кинозал, в буфет и обратно.

Дефицит кино сменился дефицитом психофизических сил зрителей. Некоторое время, где-то до середины 1990-х годов длился бесконечный кинофестиваль, безразмерный праздник освоения прежде недоступного или мало доступного мирового кинематографа. Конечно, все мы «выныривали» из восприятия кинофильмов и занимались другими делами. И конечно, сеансы так и оставались сеансами, а титры – титрами. Речь идет не о внутренней трансформации кинопроизведения и даже не о формате трансляции в кинотеатре и по ТВ. Но тональность

восприятию задавали новая, повышенная плотность экранных произведений, высоко привлекательных для зрителя, и готовность зрителя тратить значительное время на просмотры. Благодаря всему этому, возникало состояние непрерывной внутренней подключенности к мировому кинематографу, непрерывное соотнесение его с другими искусствами, тоже активно циркулировавшими в жизненном пространстве в перестроечную эпоху. Происходило стремительное уплотнение медиасреды, насыщения ее новым, новым и новым для зрителей.

Перестроечное ТВ: безразмерные программы, сериалы и «запойное» зрительное

Телевидение эпохи перестройки, в свою очередь, разрушило прежний режим дефицита востребованных телепрограмм. Того, что «вполне можно смотреть» и даже «нельзя не смотреть», как тогда выражались, вдруг стало очень и очень много, притом во всех форматах. *Наше политизированное общество получило прямые телетрансляции заседаний Госдумы, публицистические программы вроде «Взгляда» [225], универсально-обсуждательские вроде «До 16 и старше», «До и после полуночи», киноманский «Киносерпантин», стебно-дискуссионный «Пресс-клуб» – и народ засел на многие часы перед телевизорами. Народ в данном случае есть синоним понятия нации. Интеллигентский по сути образ жизни – в перманентном процессе рефлексии о культуре, обществе, государстве и гуманистических ценностях – на какой-то период сделался универсальным для всей нации, всех слоев и классов.*

Пространство телестудий стало взрывным, непредсказуемым, больше похожим на площадь, нежели на спокойную комнату. И домашние интерьеры с телевизорами превратились по атмосфере в филиалы этой телеплощади – там тоже кипели дискуссии, там комментировались программы, шедшие параллельно или показанные накануне. Обсуждались пересказы друзьями и знакомыми передач, своевременно не включенных или не записанных на видеомагнитофон. Ведь параллельно с телевизионным бумом происходил видеобум. Открывались продажи видеокассет и салоны проката видеокассет с записями не только художественных фильмов, но и востребованных телепрограмм. Одним из бестселлеров стала программа «Намедни», которая ассоциировалась с именем Леонида Парфенова и воспринималась как его сугубо авторское детище. Продавались наборы по несколько видеокассет с записями многих выпусков «Намедни».

То есть, практически наша медийная коммерческая среда стихийно приступила к моделированию режима восприятия экранного продукта. Программа, созданная как телевизионная, отрывалась от линейки программ (которую тогда называли «сеткой» или просто программой передач) и пускалась в свободное плавание. Такие кассеты покупали, чтобы смотреть с них интересующие экранные произведения с помощью домашнего видеомагнитофона, соединенного с телевизором. Все возвращалось на телеэкран, но в том режиме, который удобен зрителю, и в тех количествах повторных просмотров, на какие хватит энтузиазма и времени.

Более дешевым способом получить в безраздельное владение телепрограмму или фильм, было записать их с телевидения на личный видеомагнитофон. И телезрители приступили к накоплению десятков и сотен кустарных записей, которые открывали дорогу в тот мир, в котором мы живем сегодня с помощью интернета. Это мир индивидуального моделирования паттернов восприятия экранных произведений.

Весьма востребованными видеомагнитофоны были у тех, кто начинал смотреть сериалы. Графики личных дел, работы и учебы часто не позволяли вовремя посмотреть очередную серию. Необходимо было ее записать, чтобы потом смотреть в удобное время. Кто-то писал серию на серию, стирая тем самым предыдущие записи. А кто-то загромождал дом записями серий любимых сериалов и телепрограмм, составляя если не личные «сокращенные» коллекции сериалов, то «избранные места» из сериалов и телевизионных циклов.

Во второй половине 1980-х происходило обрушение железного занавеса. А всякий рядовой российский гражданин, не имевший достаточно средств на освоение большого мира вживую, мог начинать осваивать его в виртуальном режиме – с помощью хождения на многочисленные фестивали авторского зарубежного кино и с помощью повседневных телепросмотров. Это было чудесное время, когда молодым поколениям будущих работников гуманитарной

сферы было все интересно, все воспринималось большими порциями и с повышенной долей эмоционального переживания.

Днем можно было провести много часов в Киноцентре, где шел очередной фестиваль французского, немецкого или итальянского кино, показывали шедевры европейского авторского кино. А вечером – засесть дома перед телевизором и с не меньшей серьезностью и вниманием смотреть серии бразильской «Рабыни Изауры», мексиканских «Богатые тоже плачут» или бразильских «Моя вторая мама», американской «Санта-Барбары», австралийских «Возвращения в Эдем», «Шансов» и пр. Разворачивалось великое переселение старых и не очень новых зарубежных сериалов на отечественные телеэкраны. Это была массовая сериальная продукция – латино-американские или американские мыльные оперы, американские и европейские боевики и полицейские саги («Ее звали Никита», «Полиция Майами – отдел нравов»), итальянские криминальные драмы («Спрут»), французские, немецкие, американские детективы («Нестор Бурма – детектив с дипломом», «Коломбо», «Деррик», «Жюли Леско», «Детективное агентство «Лунный свет»), научно-фантастические триллеры (британские «Bugs», переведенные как «Жучки»), исторические драмы (бразильская «Синьорита», британский «Рядовой Шарп»).

В сущности, большой мир открылся для отечественной телеаудитории именно в формате зарубежных сериалов с новеллистическим или романсным построением. И на некоторое время представление о прайм-тайме прочно срослось с трансляцией зарубежной сериальной продукции. Это был повседневный сеанс выхода на связь с виртуальным зарубежьем. Аудитория тогда еще не полностью размежевалась на мужскую и женскую, еще не созрели представления о том, что допустимо, прилично, престижно в качестве «моего сериала» для определенной гендерно-возрастной группы. Дети смотрели все подряд, включая мыльные оперы с введливими рассуждениями о нежелательной беременности или незаконнорожденных детях. Мужчины могли вместе со всей семьей смотреть и «Санта-Барбару», и «Ее звали Никита». И еще не родились представления о том, что есть сериалы, смотреть которые «неприлично» в силу их низкого художественного уровня, старомодности или ориентации не на вашу гендерно-социальную группу.



«Санта-Барбара» (1984—1993), реж. Рик Бенневитц, Норман Холл, Дэннис Стейнметц и др.

В перестроечные годы сохранялось единое зрительское телепространство – когда рядовой индивид считает, что вся телепродукция адресована сразу всем, а значит, в потенциале, и ему тоже. Это ощущение основывалось на представлении, унаследованном от советского периода, – о том, что искусство «принадлежит» народу, то есть всем сразу и потому адресуется тоже ко всем сразу. Оно не выбирает между мужчинами и женщинами, столичными

жителями или провинциальными, высоко или не очень высокообразованными, молодыми или немолодыми, традиционалистами или модернистами.

Также не было внятного разграничения между серьезным телевидением, мобилизационной экранной культурой, и развлекательным телевидением, расслабляющим, дающим разрядку от социально-политического напряжения. Как раз синтезация серьезного и несерьезного, мобилизующего и развлекающего на телеэкране достигла апогея в эпоху перестройки. Тогда оказалось, что любая тема и любой формат могут развлекать, не переставая быть серьезными и имеющими прямое отношение к нашей истории и современности. Как писала А. А. Новикова, «телевизионным новостям необходимо было не только служить общественным интересам, но и быть популярными» [226]. Политический процесс обретал экранные формы, похожие на телевизионный многоформатный «сериал без берегов», с размытыми границами, с элементами реалити-шоу (в виде прямого эфира с всевозможных политических мероприятий) и заходами на территорию художественных закрытых форм (вроде кукольного политического телетеатра «Куклы»).

На некоторое время образовалась тенденция к разрастанию программы в целый комплекс взаимосвязанных программ, получающий название «канала» – такими программно-каналами были, к примеру, «Авторское телевидение» [227] (1990—1992), «Матадор» (1990—1995), «Красный квадрат» (1992—1993). Зрители не всегда понимали, что именно перед ними, по несколько раз заглядывали в программу передач и переговаривались в таком духе: «Так это что, продолжение вот этой самой программы, которую мы только что смотрели? Или это уже что-то новое? То есть это как бы другой сюжет? И когда все это заканчивается?..» Дожить до завершения программно-канала удавалось далеко не всегда. Особо стойкие члены семьи на утро докладывали, что было потом на ТВ, когда другие домочадцы пошли спать.

Развлекательные же программы, часто внеформатные, и зарубежные художественные сериалы, доселе неведомые и только-только осваиваемые, привносили в нашу жизнь много новых эстетических переживаний. И сам фактор художественной новизны, непривычных форм организации экранного действия и воздействия, привлекал как предмет для напряженного размышления, обсуждения и анализа. То есть не расслаблял, а увлекал и будоражил, очень мало работая как «типичный» продукт массовой культуры, который должен бы притуплять восприятие, отвлекать от серьезных проблем, оперировать банальными клише и потому оглуплять аудиторию, вгоняя ее в интеллектуальный анабиоз или поверхностно тонизируя. Ничего этого, как мне представляется, не происходило.

Клише для зарубежного культурного пространства оказывались нервирующей и взбадривающей сознание новизной для постсоветского зрителя. Перестроечная аудитория обращала внимание на то, что было для нее чем-то странным, эпатазирующим, нуждающимся в осмыслении. Это была постсоветская аудитория, выросшая на дефиците телевизионных впечатлений, но умеющая думать и не потерявшая к этому вкус, а напротив, изголодавшаяся по пище для ума и сердца. Она жадно набросилась на небывалые телевизионные большие формы [228].

Однако засилье зарубежных неновых сериалов и фильмов не означало уменьшения числа отечественных в телеэфире. Появлялись новые и новые каналы, вошел в моду ночной эфир, ушли в небытие многие советские программы, которые заполняли собой сетку вещания, но которые никто не смотрел («Сельский час», «Служу Советскому Союзу», «Больше хороших товаров» и пр.). Телеэфир необходимо было чем-то «закрывать», и притом чем-то смотрибельным. Так что в перестроечный и даже постперестроечный период, где-то до начала 2000-х годов, в телевизионном эфире разных каналов регулярно присутствовали советские многосерийные и односерийные фильмы, в том числе на тему революции и построения коммунизма. У всех желающих была возможность, не выходя из дома, знакомиться с историей советского кино, смотреть те фильмы, которые ранее не показывали или показывали редко.

К концу 1990-х началось формирование отечественного художественного сериала. Постепенно образовалась целая фабрика отечественного сериала, которая была призвана создать приличный для прайм-таймового просмотра российский развлекательный продукт. А зарубежные сериалы постепенно вытеснялись. На сегодняшний день фабрика отечественного сериала сильно разрослась, ее продукция заполонила собой все «самые центральные» каналы с общественно-политической форматной составляющей [229]. В прайм-таймовый период на них как бы опускается символический «медийный занавес», перекрывающий доступ к зарубежной теле- и кинопродукции.

Альтернативные варианты вещания с перманентными трансляциями зарубежных сериалов, даже в дни государственных праздников, работают на аудиторию, желающую оставаться в международном медийном пространстве и переживать свой личный праздник доступа к развлекательной внероссийской продукции, как правило, к массовому кино американского типа и к зарубежным сериалам разных лет.

Круглогодичный сериал второй половины XX века

Во второй половине XX века самые большие телевизионные формы – сериалы – предполагали перманентный выход многих десятков и даже сотен серий в год. Так, «Санта-Барбара» состояла из 251—254 серий в год. По сути, понятие сезона тогда не было слишком актуальным. Речь шла о непрерывной трансляции серий по будням (иногда – три раза в неделю, иногда – четыре или пять) на протяжении целого года [230]. Те, кто ехал отдыхать «дикарем» [231], старались найти таких хозяев, которые разрешали бы смотреть «Санта-Барбару». Жанр сериала тяготел к бесконечности и непрерывности периода трансляции – каждую неделю, каждый месяц и так далее, покуда хватит энергии создателей и зрителей. Не столь выдающиеся, но тоже востребованные сериалы могли идти несколько месяцев подряд.



«Санта-Барбара» (1984—1993), реж. Рик Бенневитц, Норман Холл, Дэннис Стейнметц и др.

В сериалах горизонтальных, или романного типа, многие усилия сценаристов были направлены на максимальное замедление действия, торможение удачно придуманных поворотов сюжета – с тем, чтобы эксплуатировать их как можно дольше. Исходили из представлений о том, что любые трансформации, сколько-нибудь существенные перемены, развитие ситуации являют собой дефицит. Действия не может быть много, интенсивная динамика противоречит жанру и не под силу ни зрителям, ни создателям. Сериал подразумевал, что он есть искусственно растягиваемый многосерийный фильм (или как стали говорить, руководствуясь зарубежной терминологией, мини-сериал) или даже просто фильм. Одно из основных эстетических качеств состояло в противоречии между большой и даже очень большой экранной формой и малой внутренней динамикой драматических ситуаций. Тогда казалось, что только так и может быть организован горизонтальный сериал.

В целом он предлагал запасаться терпением, переключаться с конвульсивных ритмов перестрочной действительности на медлительный и размеренный ритм не по-здешнему ста-

бильного бытия. В то же время, с сериалами типа «мыльных опер», то есть семейно-любковых мелодрам приходил культ приватной жизни, приватного счастья, рефлексии на личные и интимные темы. Это тематическое поле, как правило, находилось в сложном переплетении с темами собственности и социальной карьеры. Американский вариант «мыльной оперы», как правило, учитывал сюжетные модели драматургии Юджина О Нила, прежде всего пьесы «Любовь под вязами». Приобщение к американским (и отчасти австралийским) сериалам означало в известной степени приближение к проблемам американской ментальности.

Для зрителей, ставших приверженцами того или иного сериала, завершение произведения нередко являло стресс. Впрочем, его ждали, устав от искусственной затянутости, замедленности развития сюжета. Но вместе с тем, завершения внутренне не желали, поскольку за месяцы просмотра образовывалась привычка жить с героями сериала, держать руку на пульсе их переживаний, просто видеть каждый день знакомые, практически родные лица. *После завершения «своего» сериала зрители могли ощущать себя потерянными, покинутыми, дезорганизованными. В особенности это относилось к тем, кто не мог найти для себя в реальной жизни достаточно увлекательных и сложных дел, которые отнимали бы основные силы ума и сердца. Сериалы в известной мере адаптировали людей к эпохе перемен. Так что, завершив просмотр одного «своего» сериала, зритель нередко начинал судорожно искать новый «свой» сериал, будучи не в силах оставаться один-на-один с нестабильной и дисгармоничной повседневностью.*

В перестроечные и ранние постперестроечные годы, где-то до конца 1990-х, зарубежные детективные сериалы, и прежде всего европейские – французские, немецкие, итальянские, британские – преобладали над американскими. Так что у модели интеллектуального расследования и рефлексии о законе и справедливости, о парадоксах психологии преступающего закон, обозначилось европейское лицо.

А мелодраматические сериалы о приватной жизни обрели латиноамериканское и американское лицо. У постсоветского зрителя закреплялось подспудное ощущение обделенности приватным миром и приватным счастьем в российском – не телевизионном, а реальном – пространстве. Видя бурные личные отношения у родных и знакомых, даже переживая сложные любовные, дружеские и родственные отношения на собственном опыте, российские граждане нередко все равно испытывали воздействие мифологемы об отсутствии приватности и даже «секса» на территории СССР и бывшего СССР [232].

За этим мифологемным комплексом, как мне думается, стояло фантомное переживание идеологических посылов советского времени – о превалировании коллективного и общественного над индивидуальным и приватным, о необходимости оставаться в рамках «высокодуховного» самоосуществления. Уже разрушилась или разрушалась идеологическая система, а вместе с ней культ коллективизма и общественного служения. Уже вовсю развивались прямо противоположные ценности (и началось это еще в советский период, где-то с 1970-х). А многим продолжало казаться, что кто-то не позволяет им любить, страдать, увлекаться, менять спутников жизни, быть счастливыми и многократно переходить от приватного счастья к несчастью и наоборот.

На самом деле, насыщенной бурными событиями приватности не хватало не в окружающей реальности, но в экранных повседневных образах отечественного происхождения. Наш российский приватный мир ни в эпоху перестройки, ни позже не нашел сериальной модификации, сопоставимой по масштабам и резонансу (в отечественной медиасреде) с «Династией», «Сантой-Барбарой», «Богатые тоже плачут», «Возвращением в Эдем».

А между тем телевидение все более воспринималось как непосредственное продолжение социальной действительности. Поэтому и возникало ощущение продолжавшегося, как бы закрепленного в виде злой судьбы, дефицита приватных ценностей и свобод.

В действительности же проблема состояла в невозможности отечественного телевизионного искусства создать мелодраматический сериал определенного уровня, сериал, способный держать внимание большой аудитории, в которую могли бы влиться думающие телезрители.

И еще один нюанс проявился в этой фантомной тоске по приватности в России – мы как были, так и остались меньше интересны самим себе, своему массовому сознанию и/или массовому бессознательному, нежели иностранные герои. Российский зритель остро нуждался в расширении спектра воспринимаемых национальных типов, темпераментов, «фактур». Менее всего в глубине души российская аудитория хотела смотреть «про себя».

Кроме того, суть общественной ситуации перестроечного времени состояла в том, что приватное счастье оказывалось зависимо от бурных невзгод постсоветского бытия с глубоким экономическим кризисом и высокой преступностью. Любая локализация в рамках жанра «мыльной оперы» была бы чрезвычайно искусственной. Казалось, что мафиозные разборки и политические баталии происходят где-то у твоего частного порога и могут коснуться так или иначе любого человека. В то же время большинство телезрителей ощущали свою оторванность от активного участия в больших конфликтах эпохи. Поэтому вполне логично, что наше ТВ приступило к созданию сериалов, способных «достроить» приватные миры зрителей телекартиной криминальной жизни с активным участием элиты госслужб и неимущих рядовых индивидов, полунцихов «ментов» и «новых русских», деклассированных граждан и звезд шоу-бизнеса.

«Море криминальное»

Постсоветская индустрия сериалов унаследовала во многом традиции жанрово-тематической системы советского кино. Просто жанры и темы несколько модифицировались, что, впрочем, не отрицает и наличия вполне традиционных для отечественного сознания. Так что можно описывать эволюцию того или иного жанра и формата, будь то «ментовский» сериал («Улицы разбитых фонарей», «Агент национальной безопасности», «Убойная сила», «Ментовские войны», «Глухарь»), мелодрама («Доярка из Хацапетовки»), военный сериал («Разведчицы»), сериал о революции («Гибель империи», «Исаев»), сериал о русской истории («Иван Грозный», «Екатерина», «Петр I) сериал-экранизация классики («Идиот», «Война и мир», «Мастер и Маргарита», «Тихий Дон»), политический сериал («Оптимисты», «Спящие», «Неподсудные») и пр. Сформировалась тематическая разновидность, которую можно обозначить как «бандитско-воровской» сериал: «Сонька – Золотая Ручка» (2007, режиссер Виктор Мережко), «Одесса-мама» (2012), «Мурка» (2017), «Пепел» (2013), «Ликвидация» (2007) Сергея Урсуляка.

«Бандитский Петербург» Владимира Бортко стал одним из первых и самых удачных сериалов романного типа. «Улицы разбитых фонарей», «Агент национальной безопасности», «Убойная сила» оказались долгоиграющими новеллистическими сериалами на криминальные темы. И так образовалось бесконечное «море криминальное» [233] отечественных сериальных историй романного и новеллистического типа, перетекающих друг в друга, дублирующих героев и синтезирующихся с «сугубо женской» тематикой, которая на территории отечественного телевидения гораздо органичнее реализуется опять же в криминальном регистре («Женская логика», «Каменская...», «Тайны следствия», «Виола Тараканова», «Пятницкий»), нежели в приватно-интимном («Бальзаковский возраст, или Все мужики сво...» как весьма посредственная мумификация приемов «Секса в большом городе»).



«Бандитский Петербург» (2000—2007), реж. Владимир Бортко

В отличие от традиционного детективного сериала европейского типа, каким он сложился во второй половине XX века, наши постсоветские сериалы являлись вариациями криминальных драм, в которых атмосферу задавали контрасты разрухи, бедности общественного пространства – и очагов приватной роскоши, вооруженный экшн с элементами жестокого нату-

рализма, и, главное, неотделимость криминальной сферы от официальной власти, официального закона и права. Об этом хорошо написал в своей книге Ю. А. Богомолов:

«... Сериал Владимира Бортко «Бандитский Петербург», где и трупов, и крови оказалось выше крыши, был вне критики.

Сей парадоксальный случай лишний раз показал, что дело не в наличии неизменных ингредиентов криминальной хроники. И даже не в эстетическом уровне самого произведения... Сериал, так сказать, зацепил действительность за живое. Он отразил массовые представления российского населения о реальности.

«Бандитский Петербург» явился на наши экраны тогда, когда разваливалась уже не страна, рассыпалось государство... В центре повествования человек (не важно, вор ли это в законе, журналист ли или бывший прокурорский работник), оказавшийся между Сциллой и Харибдой, – коррумпированным государством и организованной преступностью. Он сам для себя вырабатывает мораль и сам для себя создает право. Как Данила Багров, герой фильмов «Брат» и «Брат 2». Не надеясь ни на кого – ни на милицию, ни на прокуратуру. И если такой герой в таком фильме вызвал всенародную симпатию, то из этого следовало, что художественный фильм стал в значительной степени документальным свидетельством случившегося слома в общественно-государственных отношениях» [234].

Уже в 2010-х среди криминальных сериалов наиболее резонансными оказались «Глухарь» и «Карпов», продолжившие линию синтеза жанровости с брутальной реалистичностью и даже натуралистичностью в обрисовке служителей закона.

Наши криминальные сериалы-долгожители стихийно сформировали дополнительное сюжетное поле – социально-приватную «карьеру» главных, сквозных героев, стражей закона и порядка в России. Сериал «Улицы разбитых фонарей» начинался в эпоху постперестроечной разрухи и нищеты, когда бедность была привычной, честные «менты» получали маленькую зарплату и едва сводили концы с концами. Герои сериала были безытны, почти голодали, но зато – молоды, свежи и наивны в хорошем смысле слова. В одной из серий оказывалось, что двум ментам не на что пообедать, они ходили по улицам голодные, пока не вспоминали о заначке в четыре доллара. Обменяв их в пункте обмена валюты, они получали и шанс пообедать, и зацепку в деле, которое расследовали.

Другой, женский криминальный сериал-долгожитель «Тайны следствия» начинал с того, что рисовал тяжкий быт работницы прокуратуры. Героиня с мучениями вручную стирала и гладила одежду, страдальчески мечтая о стиральной машине, а ее муж безнадежно качал головой, признавая, что не может и помыслить о подобной роскоши. Однако время идет, общество постепенно адаптируется к законам рыночной экономики, и сериалы начинают сочинять варианты экономического подъема в отдельно взятых семьях работников правоохранительных органов. И вот героиня «Тайн...» обретает нового мужа в лице успешного бизнесмена, который в состоянии обеспечить своей жене-красавице достойную повседневную жизнь и даже подставить плечо на кухонном фронте – облачается в фартук и начинает орудовать между плитой, холодильником и обеденным столом, вполне в духе скандинавских семейных традиций.

Герои «Улиц разбитых фонарей» трансформируются в героев сериала «Литейный, 4» [235], который позже становится просто «Литейным». Те же герои, за исключением более молодого и импозантного начальника-генерала Шаламова (Евгений Сидихин) и компьютерного гуру Антона Грошева (Анвар Либабов). Те же лица получают не столько новые имена, сколько возвращаются к собственным именам актеров. Дукалис становится Сергеем Селиным, Ларин становится Алексеем Ниловым и пр. Если раньше Дукалиса могли называть Селиным зрители в просторечии, совмещая в единый образ героя и исполнителя, то теперь этот эффект слияния актера и его персонажа утверждается официально и надолго. Актеры как бы срastaются с «масками» своих персонажей и идут по творческому пути, уже более не перевоплоща-

ясь, а лишь чуть-чуть по-новому оформляя свои образы. Так, в «Литейном» они обретают элитный статус и финансовое благополучие, которое говорит об уважении государства к работникам правопорядка. Это своего рода рай без отрыва от службы.

Внешне эта линия воплощается в обилии дорогих вещей, которыми обладают герои. Ухов любовно протирает очередную пару дорогой обуви, для которой заведен особый шкафчик. Компьютерный мозг неизменно облачается в очень дорогие жилетки и обитает в квартире с весьма качественной мебелью. Интерьер дома Насти тоже свидетельствует о том, что она давно не унижает себя дешевым ширпотребом. Красивым людям и эффективным профессионалам должно принадлежать все самое модное, качественное, фирменное, винтажное или антикварное. Офис сотрудников Литейного тоже не имеет ничего общего с убогим советским антуражем ментовских контор. Здесь царит элегантная сдержанность форм. Потрескивает камин. Лестница ведет на второй этаж в кабинет генерала. Сериал создает образ воздаяния ментам за их былые невзгоды и нищенство – Литейный это своего рода Олимп для бывших рядовых оперативников. Приобщение же к вечности в символической форме видится в многолетней популярности героев-актеров и сериалов, в которых они живут.

Время жизни героев «Улиц разбитых фонарей» (1997—2003) как бы перетекает во время жизни героев «Опера: Хроники убойного отдела» (2004), потом «Литейного» (2007—2012), а также всех тех телефильмов, в которых герои «Ментов» продолжают играть себя в разных обстоятельствах, под любыми, в том числе и своими собственными именами. В трех фильмах «Любовь под грифом „Совершенно секретно“» (2008, 2009, 2010) актер Сергей Селин играет героя Сергея Селина; тот же принцип используется в «Вопросе чести» (2010). В сериале с продолжениями «Братаны» (2009, 2010, 2012, 2014) Селин играет Леонида Малюту по кличке Старый; по сути, он является постаревшим «клоном» Селина и Дукалеса.

У нас не приняты пока подобные определения, но за последние два десятилетия возникла «Вселенная Ментов». Она предельно раздвигает временной объем бытия каждого героя, попутно не пуская на магистраль актерской карьеры те образы, которые слабее корреспондируют с центральным образом-маской.

Внутри центрального сериала Вселенной Ментов герои не только остаются друзьями. Их команда претерпевает некоторые изменения, в нее вливаются на несколько сезонов то одни новые герои, то другие, при стабильности «стариков». При незыблемости высшей ценности, каковой является дружба, менты постепенно делают карьеру. Перестают страдать от голода и бытовой необустроенности. Влюбленная в Ларина в «Литейном»,

Настя Мельникова (Анастасия Мельникова) в «Улицах...» более счастлива в любви как Настя Абдулова. Она обзаводится на некоторое время состоятельным и импозантным бойфрендом (Ивар Калныньш), что непроизвольно отсылает к хитовому в позднесоветское время двухсерийному телефильму «Театр» Алоиза Бренча по роману Сомерсета Моэма. Герой в исполнении Калныньша и там и здесь воспринимается как существенный женский козырь, женское достояние, сокровище. То, что Настя вынуждена периодически покидать его ради работы, подчеркивает перемену приоритетов в новую эпоху. Вечные ценности любви и дружбы не отменились, но вынуждены потесниться и перестать быть единственными. Идентификация красивой женщины невозможна без любимой работы.

«Улицы разбитых фонарей» создают эффекты двойной петли времени. Первый ее виток плавно ведет от нищеты перестроечных лет к вполне состоятельной жизни в более поздние годы. Более пунктирный виток, с появлением Калныньша, предполагает перемену более глобальную, хотя очевидную лишь не самым молодым поколениям телезрителей: неотразимый мужчина, встретивший неотразимую женщину, увлеченную работой (в сюжете Моэма то была работа актрисы в театре, теперь – работа офицера милиции), ранее заставлял женщину забыть обо всем, потерять голову, увлечься им вопреки разнице социального статуса и возраста. Теперь оба неотразимых любовника не имеют права забывать обо всем. Их отноше-

ниям мешает не социальное или возрастное неравенство, не прагматизм одного из партнеров, но реальная экстремальность той жизни, в которой оба живут и ведут свою деятельность.

Произошла не только очередная волна эмансипации, но и усложнение социально-общественной обстановки. Многократно возросла ответственность человека не за свою репутацию, но за благополучие города, страны, государства, в котором он живет. Буржуазная любовная ретро история с театральным колоритом брезжит, благодаря участию латышского актера, как тень советского мира, мечтавшего о недостижимой буржуазности и давно канувшего в прошлое. Новейшая история любви ютится на втором плане теленовелл, отображающих суровые нравы вступления России в капиталистическую жизнь, эпоху терроризма и глобализма. На место мира, идеалом которого была жизнь с любовными перипетиями, пришел мир, соглашающийся с тем, что есть вещи поважнее сложных чувств мужчины и женщины.

Более поздний продукт художественного расширения времени жизни героев – «Вселенная Глухаря». Весьма показательно, что в данном конгломерате сериалов и фильмов принцип расширения подается в открытую, создавая легкий постмодернистский оттенок натуралистичности. После сериала «Глухарь» (2008) выходит вторая часть сериала под названием «Глухарь. Продолжение» (2009). Третья часть носит название «Глухарь. Снова Новый!» (2010). Далее следует «Глухарь. Возвращение» (2010) и фильм «Глухарь в кино» (2010). Новые выражения проблем и конфликтов, зигзаги судеб главных героев переплетаются с мотивами экспансии сюжета сериала во времени и пространстве. Актер Денис Рожков, играющий Антошина в «Глухарях...», играет этого же героя под тем же именем в сериалах «Пятницкий» (2011—2014) и «Карпов», а в сериалах «Чужой район» и фильме «Отпуск» актер играет аналогичного героя, но под именем Андрея Фролова. Виктория Тарасова играет Ирину Зимину, начальника отдела внутренних дел, во всей продукции Вселенной Глухаря.



«Глухарь» (2008—2011), реж. Тимур Алпатов, Гузэль Киреева, Вячеслав Каминский

Перетекания индивидуальностей действующих лиц из одного произведения в другое/другие работает как система ссылок, которые должны создать дополнительный эффект укорененности героя в культурном гипертексте, в современной мифологии.

XXI век. От безразмерного сериала к артхаусному сезонному

Итак, можно констатировать, что в нашей стране большие экранные формы, и прежде всего многосерийные фильмы и долгие сериалы выходят на первый план экранной культуры в эпохи наиболее драматические, переломные, связанные с разрушением привычных и вызреванием новых ценностей, отношений, новой картины мира.

Первая стадия – становление многосерийного телефильма и появление фильмов с продолжениями и со сквозными героями – началась в послеоттепельное время. Происходило вступление советского общества и культуры в новую эпоху – с утраченной верой в коммунизм и внутреннее единство неантагонистических классов, с опытом отказа от тоталитаризма, с ослаблением мобилизационной официальной стратегии. Образ человека в его неповторимых особенностях, в непрерывности жизни во временном потоке, в сложных взаимоотношениях с окружающим миром, начинал выстраиваться заново, в поисках соответствия жизненной правде и, вместе с тем, новых мифологических моделей. Формировались новые представления о том, какие манеры и голос должны быть у «настоящих героев» и «обычных людей», как должна выглядеть приватная и публичная среда обитания. Также менялись представления о том, что может и должно интересовать зрителя в истории страны. Кино и телевидение стали всерьез задумываться о том, как развлекать аудиторию или хотя бы пытаться развлекать.

Следующая стадия развития – актуализация новых жанрово-стилистических вариаций, нарастание плотности присутствия больших экранных форм – пришлась на эпоху Перестройки, когда происходил слом всей исторической эпохи, идеологического пространства, повседневных нормативов и возможностей, наконец, общественно-экономических основ и актуальных мифов.

Сейчас, в начале XXI века, в эпоху медийного бума, глобализации и антиглобализма, усложнения социально-экономических отношений, мы переживаем третий период – модернизацию непрерывного круглогодичного сериала, еще недавно заряженного на бесконечное продолжение. Очередная техническая революция, повальная компьютеризация, разрастание транснациональных корпораций привели к существенному увеличению класса работников интеллектуальной сферы. Они перестали быть малочисленной прослойкой, сделавшись важным типом более взыскательного потребителя многих продуктов, в том числе экранных. Однако этот тип зрителя остался встроенным в потребительские паттерны современного общества и не может быть назван новым элитарным зрителем. Деление на элитарное и массовое – искусство ли, восприятие ли – превратилось в устаревший подход.

Высокая занятость и ускорение ритмов жизни привели к деактуализации психологии скучающей домохозяйки, готовой терпеливо ждать долгие недели и даже месяцы, когда в жизни и отношениях сериальных героев наступит хоть какое-то изменение. Сама линия «женских» сериалов претерпевает существенные изменения, своего рода радикальный ребрендинг и модернизацию, связанную с изменением в самоощущении современной женщины, в ее системе ценностей и приоритетов. Это чрезвычайно заметно по таким произведениям, как «Отчаянные домохозяйки» (2004—2012, США), «Секс в большом городе» (1998—2004, США), «Любовницы» (2008, Великобритания). Однако женский сериал все равно оттесняется с магистрали развития эстетики и смыслового поля сериалов, все более предпочитающих апеллировать к надгендерным или межгендерным проблемам, не делая ярко выраженных акцентов на обсуждении «чисто мужских» или «чисто женских» проблем.

Вообще мир стал требовать от человека определенных психологических свойств – ориентации на деятельную активность, решительный индивидуальный выбор, готовность к риску и новизне, креативной свободе. Разрастание индустрии медиапродукции привело к резкому

росту конкуренции и поиска постоянных эстетических и форматных обновлений, в том числе в сфере больших экранных форм. А более активный и взыскательный индивид-потребитель оказался и более требовательным зрителем. Все это привело к отмене понимания основной аудитории сериалов как аудитории домохозяек или женщин с невысокими зарплатами и социальными притязаниями.

Сериал перестал восприниматься как «плохое кино», но обрел новое лицо и новый высоко престижный статус – художественного мира, сопровождающего жизнь современного человека. С этим миром мы пребываем в диалоге. К его дискуссионному полю мы подключаемся, если видим в нем ряд актуальных для нас проблем. С героями сериалов соотносим себя и своих знакомых, а с сюжетами сериалов – типичные ситуации современного общества и отдельных его страт, даже если сериал исторический или фантастический.

Художественные сериалы начинают выходить периодами, тяготеют к режиму односезонного или многосезонного многосерийного повествования, которое ограничивает себя рамками нескольких серий или десятков серий, но не стремится к бесконечному нагнетанию их количества. Гораздо важнее оказывается повышение качества съемки, оригинальность художественного целого, проработка образов действующих лиц, интенсивность действия.

Теперь актуальнее деление на сезон и межсезонье, то есть летний период, когда не выходят премьеры новых сезонов, но на разных телеканалах прокручиваются старые сезоны продолжающихся сериалов. Современные возможности индивидуального просмотра с индивидуально задаваемым и изменяемым режимом восприятия меняют и критерии качества. Хороший сериал теперь не просто тот, который можно смотреть с наслаждением, но смотреть и пересматривать. Некоторые смотрят сразу одну и ту же серию по несколько раз, стремясь как можно глубже внедриться в логику сюжета, образов и визуальных решений. Другие пересматривают целые сезоны.

По-настоящему удачный сериал рассчитан на многократные пересмотры и жизнь в восприятии нескольких поколений.

Складывается уже далеко не всегда массовая, и далеко не чисто развлекательная форма. Это уж точно не «мыльная опера» для домохозяек. Иногда возникает ощущение, что перед нами сериалы для культурологов, социологов, экологов. В их формосодержательных хитросплетениях интересно разбираться людям гуманитарных специальностей. И на конференциях, посвященных медиакulturе, все больше докладов, посвященных конкретике сериалов нового типа – анализ которых становится все более ожидаемым в нашей науке, уже не говоря о глубокой укорененности в зарубежной науке исследований по эстетике и социокультурным аспектам сериала.

Данный формат сериала не получил пока универсального, общепринятого определения, и одними именуется качественным сериалом (quality series), а другими – продвинутым сериалом, авторским сериалом или артхаусным сериалом. Возможно, имеет смысл обозначить этот феномен как «сериал для интеллектуального досуга», поскольку его развитие связано с разрастанием слоя людей интеллектуальных профессий, нуждающихся в повседневной форме досуга, дающего определенную пищу для ума и для эстетического переживания, возможность подключения к дискуссионному полю фильма, которое совпадает или даже опережает развитие дискуссионного поля современности.

Артхаусный сериал, или сериал для интеллектуального досуга начала XXI века, как правило, содержит элементы неожиданных сюжетных, образных, аудиовизуальных решений, о которых не скучно говорить профессионалам экранной сферы. К таким сериалам можно отнести западные американские «Твин Пикс», «Три пальмы», «Калифорнию», «Моцарт в джунглях», «Игру престолов», «Доктора Хауса», «LOST», «Больницу Никербокер», «Generation kill», «Карточный домик», «Фарго», «Во все тяжкие», «Мир Дикого Запада», «ОА»; британских «Любовниц», «Шерлока», «Черное зеркало», «Британию», «Аббатство

Даунтон», «Табу»; итальяно-французского «Молодого папу», немецкий «Тьму», французский «Дом терпимости», отечественных «Исаева», «Ликвидацию», «Шерлока Холмса» (2013), «Школу», «В круге первом» (по роману А. И. Солженицына), а также зарубежные и российские сериалы по классическим литературным произведениям.

Экранизации классики в России стали большим проектом-долгожителем, внутри которого существует некое конфликтное поле. Оно связано с попытками расширения круга экранизируемых книг за счет произведений второго ряда. Одним из первых ярких сериалов такого рода стали «Петербургские тайны» (1994—1998) Леонида Пчелкина и Романа Зобина по роману Крестовского «Петербургские трущобы». Название сериала отсылает к роману Эжена Сю и его известной киноэкранизации 1962 года, которая, впрочем, оставила за пределами киноповествования львиную долю сюжета и вместе с ним – содержательных пластов, о которых так впечатляюще написал Умберто Эко [236].

«Петербургские тайны» стали хорошим импульсом к развитию авантюрного киноповествования на темы дореволюционного времени – повествования, не перегруженного экзистенциальной философией в духе большой русской литературы. Однако продолжение оказалось много слабее ожиданий. «Саломея» (2001, режиссеры Дмитрий Брусникин, Леонид Пчелкин) по роману Александра Вельтмана стала неудачным, создаваемым без должного вдохновения сериальным повествованием. Далее интерес к адаптации классики второго ряда заметно угас, и наступила череда попыток современных авторов работать с русскими реалиями XIX века как с сеттингом.



«Петербургские тайны» (1994—1998), реж. Леонид Пчелкин, Вадим Злобин

Для того чтобы такие попытки увенчались успехом, необходимо некоторое взаимопонимание авторов и аудитории, как и взаимная готовность к такому подходу – заведомо не претендующему на строгий историзм и превращающему русское общество XIX века в живописное пространство перипетий. Однако оказалось, что мера свободы в манипуляции «русскостью» антуража слишком высока, а мера интуиции при этом слишком низка по сравнению со зрительскими ожиданиями. С детских лет хорошо знакомая с большой русской литературой и, в основном через нее, с российской действительностью, аудитория не приняла ни самого «внеисторического» подхода, ни уровня его воплощения. Русско-американский сериал «Бедная Настя» (2003—2004) стал одиозным примером неорганичности повествования и примитивной вестернизации русских персонажей.

«Адьютанты любви» по оригинальному сценарию Елены Греминой оказались слишком медленным и сложным повествованием для сугубо массовой аудитории, но при этом слишком банальным и мелодраматичным для продвинутых зрителей. Сюжеты о Фандорине, реализу-

ющиеся в виде фильмов и мини-сериалов, все-таки слишком «малосерийны», редки и были постепенно оттеснены с магистральной линии интересов телеаудитории.

В какой-то степени как массовые по эстетической направленности сериалы, так и сериалы для интеллектуального досуга сопротивляются процессам обезличивания и унификации индивида, снижению его значимости перед лицом процессов глобализации, прагматизации, превалирования культа престижа и материальных ценностей в современном мире.

Развивается и особая актерская техника, в частности, гораздо свободнее использующая мимическую выразительность, чем традиционная актерская школа. Кроме того, в процессе развития большой экранной формы оказывается визуализированным реальный рост, взросление, внешние и внутренние трансформации актеров-детей, актеров-подростков, а в случае сериалов-долгожителей, и взрослых актеров, что влияет и на зрительское восприятие времени как времени произведения и своего времени жизни, в их взаимосвязи и параллельном сосуществовании. Большая экранная форма невольно превращает в центральные образы нашей эпохи возраст, процессы взросления, старения, болезни.

Параллельно со взрослыми сериалами в российском медийном пространстве циркулирует немало детских сериалов, анимационных, игровых («Н2О. Просто добавь воды», «Виктория-победительница», «Дрейк и Джордж», «iCarly» и пр.), кукольно-игровых («Lazy Town», Исландия). Ребенок входит в сознательную жизнь в сопровождении визуальных образов сериальных персонажей, которые становятся для него не менее, а иногда и более родными, нежели традиционные сказочные герои. К форме сериала новые поколения привыкают очень быстро и уже не мыслят без нее свою жизнь. С помощью сериалов происходит закладывание основ современного неомифологического мышления, воздействующего в дальнейшем на восприятие всего культурного пространства и на самые разные форматы экранной культуры. Среди детских анимационных сериалов существует несколько достаточно удачных отечественных: «Фиксики», «Пинкод», «Смешарики». Популярен как в России, так и за ее пределами «Маша и Медведь». Но количество качественной зарубежной продукции этого направления резко превышает на сегодняшний день количество отечественной, так что мир ребенка и культуры для детей закономерно вестернизируется.

Повисает вопрос о том, на какие сериалы переключится взрослеющий ребенок, вырастая из чисто детских сериалов. Российская продукция начинает заметно оскудевать даже в сфере сериалов, посвященных героям-подросткам, но адресующихся все-таки, скорее, к детской аудитории. Так, сериалы «Папины дочки», «Закрытая школа» вполне могли смотреть дети 7—12 лет. И смотрели они их на фоне гораздо более многочисленных и вариативных сериалов американского типа.

Почти полное отсутствие сколько-нибудь конкурентных отечественных сериалов для интеллектуальных детей среднего и старшего школьного возраста продолжается дефицитом сериалов на современные темы, по оригинальным сценариям или современной литературе различных востребованных жанров, будь то фэнтези, научная фантастика, детективы. Это приводит к тому, что современная «продвинутая» российская молодежь прекрасно разбирается в зарубежных архаусных сериалах и очень мало смотрит отечественные [237], потому что качественные отечественные сериалы (в основном по классике и на исторические темы) ориентированы на аудиторию 40+. Сейчас мы находимся в процессе потери молодежной и просто молодой российской аудитории как потенциальных зрителей отечественных сериалов. Однако ситуация в сфере сериальной продукции меняется очень быстро. И, возможно, перемены не заставят себя ждать.

Примечания

- [206] Media Anthropology. Eds. *Rothenbuhler E. W., Coman M.* Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications. 2005. P. 10.
- [207] Ibid. P. 11.
- [208] *Pertierra A. C.* Media Anthropology for the Digital Age. Cambridge: Polity Press. 2018.
- [209] *Peterson M. A.* Anthropology & Mass Communication Media and Myth in the New Millennium. New York, Oxford Berghahn Books. 2004. P. 8.
- [210] *Ушкарев А. А.* Культурная активность посетителей художественного музея: роль культурного капитала и мотиваций // *Культура и искусство*. 2018. №5. С. 69—78. DOI: 10.7256/2454—0625.2018.5.26162. URL: http://e-notabene.ru/pki/article_26162.html.
- [211] *Косинова М. И.* Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность. Рязань. Рязанская областная типография. 2008. С. 194—195.
- [212] *Torres E. C.* Television in Portuguese Daily Life. // *Television, Aesthetics and Reality*. Newcastle Cambridge Scholars Press. 2006. Pp. 11—50.
- [213] Ibid. P. 13.
- [214] Ibid. P. 18.
- [215] *Косинова М. И.* Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность. Рязань. Рязанская областная типография. 2008. С....
- [216] *Варганов А. С.* Новоселье на Парнасе // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. А. С. Варганов. М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 122.
- [217] Антрактная структура появилась в театре Нового времени и остается актуальной в настоящий период. Здесь мы пишем о конце XIX века, так как это время рождения кинематографа.
- [218] Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция. 2017. С. 78.
- [219] *Косинова М. И.* Дистрибуция и кинопоказ в России: история и современность. Рязань. Рязанская областная типография. 2008. С. 211.
- [220] Там же. С. 194—195.
- [221] Полевые материалы автора. К истории позднесоветского телепросмотра. Москва. 2006.
- [222] Подробнее см.: *Журкова Д. А.* Телевизионные будни развлекательной музыки. // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. *Варганов А. С.* М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 324—330.
- [223] Односерийные фильмы Марка Захарова «Формула любви» (1984), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Убить дракона» (1988) были не менее популярны, а последний из перечисленных стал один из знаменательных событий перестроечного времени. Но помнятся все эти картины по многократным телеэфирам, а не по кинопрокату.
- [224] *Петрушанская Е. М.* В поисках обретенного времени телекультурного календаря. // Наука телевидения. Выпуск 9. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. 2012. С. 173—174.
- [225] Подробнее см.: *Мукусев В. В.* Телевидение перестройки: воспоминания о будущем // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. *Варганов А. С.* М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 171—179.
- [226] *Новикова А. А.* Телевизионные новости: между общественным благом и популярной культурой // Телевидение между искусством и массмедиа. Ред.-сост. *Варганов А. С.* М.: Государственный институт искусствознания. 2015. С. 181.

[227] Канал «АТВ» состоял из программ телекомпании с тем же названием, основанной в 1988 году Анатолием Малкиным.

[228] Еще одной особенностью тогдашнего телевидения было сосуществование устоявшихся форм советского вещания, устоявшихся жанров зарубежного ТВ (ток-шоу, кукольное шоу для взрослых) и совершенно не укладывавшихся ни в какие жанры и форматы программ вроде «Взгляда», «Оба-на!». Но это отдельная тема.

[229] Пишу – форматной – потому что не явленная в конкретных форматах и прямой тематике политическая составляющая все равно всегда присутствует в любом медийном продукте.

[230] Санта-Барбара и все-все-все. Бесконечная история. Сериал «Санта-Барбаба». РИА Новости. 30.07.2014. URL: <https://ria.ru/infografika/20140730/1018153481.html> (Дата обращения: 21. 05. 2018)

[231] В советские и перестроечные годы те, кто не мог достать путевок или просто не любил отдыхать в пансионатах и санаториях, снимали в курортных зонах жилье. «Квартиры под ключ» как понятия и явления не существовало в советские годы. В перестроечные годы «квартиру под ключ» или «домик под ключ» могли себе позволить очень немногие, прорвавшиеся к большим деньгам. Остальные еле наскребали на съем комнаты в домике, в квартире, где жили сами хозяева и еще несколько семей отдыхающих, или в «мазанке», расположенной во дворе хозяйского дома.

[232] См. подробнее статью В. В. Мукусева в этой книге.

[233] В данном случае использую это выражение как аналог формулировке Александра Вельтмана, назвавшего свой большой и вполне сериальный по духу роман «Саломея, или Приключения, почерпнутые из моря житейского» (1848).

[234] *Богомолов Ю. А.* Медиазвезды во взаимных отражениях. М.: Аграф. 2017. С. 263—264.

[235] Само это название весьма симптоматично: оно отражает готовность встроиться в линию советских идеологически выдержанных детективов. Два не самых удачных, но широко шедших в советском прокате детектива, были опять же внутренне взаимосвязаны как фильм и продолжение, и назывались «Огарева, 6» и «Петровка, 28».

[236] Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

[237] Полевые материалы автора. Какие сериалы знают, смотрят и любят современные студенты? Результаты опросов студенческих аудиторий гуманитарных вузов (201 человек). 2016—2017. Москва.

Екатерина Сальникова

Семнадцать мгновений весны – поэтика и смыслы

Опираясь на анализ внутренней временной модели, постараемся всмотреться в художественное целое телехита советской эпохи – «Семнадцать мгновений весны» (1973) режиссера Татьяны Лиозновой по сценарию Юлиана Семенова. Оговорим сразу, что нас будет интересовать исключительно формосодержательная материя этого многосерийного фильма, а не ее соотношение с исторической достоверностью или романом. Также подчеркнем, что считаем другие авторские интерпретации «Семнадцати мгновений весны», включая точку зрения Ю. А. Богомолова, выраженную в главе «Встретились как-то Штирлиц и Шиндлер» в монографии «Между мифом и искусством» [238], абсолютно правомерными и совместимыми с нашим прочтением.

Фильм Татьяны Лиозновой столь популярен именно потому, на наш взгляд, что дает предостаточно материала для множества различных и даже, казалось бы, взаимоисключающих трактовок. Каждый зритель и каждая эпоха видят в нем что-то свое. Лоунелл также признает богатство смысловых оттенков в «Семнадцати мгновениях...» и справедливо отмечает, что фильм выразил «противоречие между советским патриотизмом... и огромным интересом к внешнему, особенно западному, миру...» [239]

Мы смотрим на данное произведение глазами не слишком политизированного любителя искусства, впервые посмотревшего «Семнадцать мгновений...» еще в советские годы (хотя много позже премьерного показа) и продолжающего обращаться к фильму уже сегодня, во второй половине 2010-х, ради эстетического удовольствия.

Итак, фильм состоит из двенадцати серий, вопреки ожидаемому делению на заявленные семнадцать частей (поэтому вопрос о числе серий в данном произведении популярен на играх, викторинах, шоу). Фигурирующее в названии число невольно воспринимается как обозначение именно основной композиционной градации по сериям. Тем более, что и закадровый голос в начале первой серии в обращении к зрителям говорит: «Мы расскажем лишь о семнадцати днях этой весны». «Мгновения» закономерно кажутся иносказательным обозначением временных периодов, на самом деле обладающих гораздо большей временной протяженностью, нежели мгновение или даже минута.

Однако ни временные периоды (то есть ощутимо протяженные отрезки), ни краткие мгновения не есть основная или единственная «первоклетка» временной модели фильма. Вполне возможно, что именно «Семнадцать мгновений...» являются в истории кино многосерийным фильмом с наибольшим количеством сюжетно не функциональных, и к тому же весьма затянутых сцен. При всей популярности и совершенно очевидном тяготении к жанрово-тематическому полю политической драмы, «Семнадцать мгновений...» обладают скорее усложненным формальным языком. Множество смысловых напластований и не прямых художественных высказываний уводят далеко за пределы жанровой авантюры и политики.

Не болят почки у господина Бользена

В прологе, еще до титров, мы видим человека средних лет в штатском пальто. Он находится в лесу, провожает грустным задумчивым взглядом летящих журавлей. Нет никаких признаков, указывающих на определенное государство, точное географическое местоположение и эпоху. Можно умозаключить лишь то, что действие начинается в межсезонье, в средней полосе, где-то в середине XX века, судя по фасону одежды героя.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

То, что перед нами, скорее всего, территория Западной Европы, можно будет предположить по доносящемуся издали голосу пожилой дамы, которая называет героя господином Бользеном. Она одета по-городскому и ведет себя так, как представляли манеру поведения западных людей в фильмах и спектаклях советского времени. Подчеркнуто вежливо, светски, несколько манерно и индивидуалистично, то есть без отсылок к каким-либо надличным структурам и авторитетам, но высказывая, прежде всего, личное мнение и выражая свое личное настроение.

«Господин Бользен, вы меня слышите, господин Бользен, я должна вам сказать следующее: я не знаю, как вы, но я уже зарядилась кислородом для нашей ужасной городской жизни», – первая реплика в фильме, и принадлежит она фрау Заурих (Эмилия Мильтон). В этих словах проявлены потребности и образ жизни цивилизованного человека скорее мирного времени. По данной фразе можно заключить, что героиня страдает от избытка цивилизации, городской обыденной рутины и недостатка свежего воздуха, а отнюдь не от разрухи городской инфраструктуры, бомбежек и опасности оказаться в центре боевых действий. Вкладывая в ее уста слова, более органичные для горожан стабильного мирного периода, авторы мягко «модернизируют» жительницу Берлина 1945 года, придавая ей черты человека более позднего времени и приближая ее к аудитории 1970-х годов.

О том, что идет война и у фрау Заурих дети погибли на войне, мы узнаем из ее недосказанной фразы. Герой же пока в основном молчит, и из пролога мы можем только узнать, что он не страдает болезнями почек. (– Нужно пить этот отвар при больных почках. У вас болят почки? – Нет. – Жаль. Очень жаль...)

«Весна – это победа над голодом, победа над зимой, и даже, если хотите знать, над смертью...» – скажет фрау Заурих, делясь с господином Бользеном житейской мудростью. В ее высказывании задана идея объективного – в природном, а не политическом смысле – приближения факта победы. Речь идет как бы и не про победу над фашизмом и не про конец

войны, а про неизбежное развитие сезонного цикла. Но весна как победа над зимой автоматически выступает метафорой близящейся победы в войне. Победы, которая предрешена некоей имперсональной сущностью бытия. Авторы фильма заботятся о том, чтобы в этом высказывании не прочитывалось излишней пафосности, назидательности, какого-либо прямого идеологического посыла. Всего этого фильм панически страшится, обходя десятой дорогой.

Дело, видимо, совсем не в том, что авторы не желают воспевать подвиг советского народа, победу в войне и успехи отечественной политики. Но ставить это на центральное место в художественной материи начала 1970-х означало создавать искусство, сплошь состоящее из идеологических ритуальных высказываний, а потому банальное и заведомо неактуальное.

Нет, «Семнадцать мгновений...» начинаются с лесного ландшафта, летящих птиц, задумчивого одинокого человека. Три раза во время сцены пролога герои нюхают растения. Сначала герой нюхает набухшие почки, потом он и фрау Заурих нюхают сорванные травинки. Обоняние – одно из главных чувств, судя по прологу, и являет собой завуалированную метафору органической «навигации» индивида. Надо уметь вдыхать воздух эпохи и чують эпоху, ориентируясь в происходящем интуитивно.

Как уже неоднократно замечалось исследователями, искусство позднего советского периода особенно тяготело к образам природы, используемым и в названиях картин – «Летят журавли», «Июльский дождь», «Был месяц май», «Калина красная», «Весна на Заречной улице», «Белое солнце пустыни», «Зимний вечер в Гаграх» и так далее. И в тематике – «У озера», «Неотправленное письмо», «Не стреляйте в белых лебедей», «Прощание». Кино подчеркивало принцип взаимной соотнесенности мира людей и мира природы, когда природа может выступать непрямой метафорой и общественной жизни, и душевных состояний.

Главный герой фильма, Макс Отто фон Штирлиц (Вячеслав Тихонов), пока вообще никак не вписан в идеологические и политические структуры. Это принципиально для начала – все должно начинаться с человека как такового и с его жизни в природном мире, который символизирует полноценное бытие, не равное бытию внутри идеологических структур.

(Ясный в своих закономерностях природный мир как предмет сложной рефлексии разведчика стал потом темой анекдотов: «Штирлиц поехал в лес за грибами. Грибов не было. Не сезон, подумал Штирлиц и сел в сугроб».)

Итак, сначала природа, человек, даже обыденность. «Как вы думаете, господин Бользен, я смогу еще сезон проходить в этих ботах?» Потом – государство, идеология, политика, общество. Лишь закадровый голос (работа Ефима Копеляна) сообщит в финале пролога, о каком, собственно, времени пойдет речь, вписав лесную «пастораль» в историческое время последних месяцев Великой Отечественной войны.

Уже в прологе задан маятник движения от временной и отчасти пространственной неопределенности к максимальной точности в обозначении места и времени действия. От природы – к обществу и политике. Этот маятник будет периодически работать на протяжении всех двенадцати серий. Да и сама линия отсылок к природе окажется полна контрастов. От огромных ухоженных псов в роскошной гостиной Геринга – к одинокому бездомному псу возле дома Штирлица. От спора пастора Шлага и провокатора Клауса о происхождении человека – к останкам доисторических мамонтов и чучелам приматов в музее природоведения, где герой ждет встречи с Борманом. От летящих птиц, навевающих Штирлицу думы о родной стране, – к забавным медвежатам в зоопарке Берна, которых так долго и беззаботно наблюдает профессор Плейшнер, сам будучи объектом неусыпного наблюдения служащих гестапо.

Фильм не выстраивает определенной концепции взаимоотношений индивида, общества и природы, но чувствует необходимость то и дело напоминать о наличии природного измерения. Его функции могут широко варьироваться в киноматерии фильма, но всегда оказываются в подчинении у функций социальных в развитии сюжета.

Будет меняться сама дистанция между аудиторией середины 1970-х и героями, живущими в 1945 году, между гитлеровской Германией, мирными очагами Западной Европы и советской повседневностью брежневского времени. Авторы фильма будут то приближать к нам происходящее, то подчеркивать его удаленность во времени и пространстве. И как бы непроизвольно наводить на вопросы о соотношении того времени и «нашего», то есть времени выхода «Семнадцати мгновений весны» к аудитории. В некотором смысле фильм Татьяны Лиозновой и Юлиана Семенова развивается в «постмодернистском настоящем времени», как именовал бы этот феномен М. Липовецкий [240].

«Стремление всей эпохи к фиксации настоящего времени», характерное для постмодернизма, как пишет Н. А. Хренов, логично сочетается с «разочарованием в революции, начавшимся в эпоху оттепели» [241]. О революции в «Семнадцати мгновениях...» речи нет, однако косвенно ощущается разочарование в современных «последствиях» революции. Можно говорить о разочаровании послеоттепельной культуры вообще в великих исторических событиях – таких, какими их призывает видеть и подавать официальная идеология. Разочарования во всенародном подвиге в Великой отечественной войне в «Семнадцати мгновениях...», конечно же, нет. Однако разочарование в традиционных, устоявшихся к 1970-м годам формах эстетической подачи этого подвига, как и вообще темы коллективного деяния, чувствуется довольно отчетливо.

Мгновения. Мелочи

Песня «Мгновения», звучащая впервые сразу после пролога, на вступительных титрах, вся построена на обращении к единичному слушателю-зрителю. Это обращение размыкает мир фильма в современность, то есть в советские 1970-е. Но делается это неназойливо, не назидательно, поскольку в интонациях Кобзона слышится скорее констатация неизбежного объективного закона, закона времени, а не утверждение некоей социальной установки на «подвиг» и «высокую ответственность».

В песне о мгновениях есть нечто, выходящее за пределы драматической ситуации фильма и близкое скорее людям мирного послеоттепельного периода, который долго было принято именовать «застоем». Тогда у многих создавалось ощущение остановленного времени, бесперспективности и безнадежности. Иногда «полжизни ждешь, когда оно придет, твое мгновение» – это не про Штирлица, даже не про его помощников. Война их всех мобилизовала, всем дала множество значимых мгновений, когда надо выбирать, проявлять себя, решаться на экстраординарные поступки. Полжизни ждать своего мгновения приходилось советским людям конца советской эпохи. Иногда они так и не дожидались своего мгновения, оставались в профессии или в общественной деятельности без больших свершений, не выделяясь из толпы рядовых, обыкновенных, не несущих большой ответственности за состояние общества.

Песня подразумевает двусоставный образ человека. К актуальному для военного времени человеку решающему, мобилизующему себя и других, а в целом – мобилизованного временем, примешивается тень другого человека – жителя мирного периода с разреженным воздухом бессобытийности, со сниженной ответственностью за поступки, при отсутствии самой необходимости поступки совершать.

«Свистят они, как пули у виска, мгновения, мгновения, мгновения» – для многих зрителей, выросших в послевоенное время и ведущих обыденную жизнь рядовых рабочих, служащих, студентов, школьников, эти слова звучали красиво и абстрактно. Но если возникали в их жизни «мгновения», то они чаще всего были связаны с нравственным выбором, как поступать в сложной ситуации – так, как ожидает начальство и как принято в силу негласных общественных конвенций, или же как велит совесть, понимание правды, верность профессии, человеческая добропорядочность. К этой ситуации нравственного выбора обращается песня, расширяя этическое пространство «Семнадцати мгновений весны» до проблемного поля 1960-1980-х годов, когда родилась производственная пьеса, когда были сняты фильмы Вадима Абдрашитова «Поворот», «Слово для защиты», «Охота на лис», картины Глеба Панфилова «Прошу слова», «Начало» и пр.

«Мгновения раздают кому позор, кому бесславие, а кому бессмертие». То есть речь идет о ключевых деяниях личности и о их нравственной оценке. В поэтическом строе стихов Роберта Рождественского именно мгновения выполняют роль высшего судии, этического камертона мира. Здесь нет прямых апелляций ни к теме государства, ни к теме идеологии, партии. Нет вообще никакой конкретики исторического момента или идеологического противостояния. Речь идет исключительно о человеке и его осуждении или символическом вознесении во времени. Что есть бессмертие в мировоззренческой структуре этой песни? Доброе имя в памяти потомков – в одухотворенной материи истории. А историю творит личное участие в ней человека.

Развивается и линия соотношения песни с сюжетно-визуальной материей фильма. «Из крохотных мгновений соткан дождь, течет с небес вода обыкновенная...» Малые частицы – составные элементы огромного, неизмеряемого, сакрального целого, будь то вода или небеса. Текучая, неуловимая природа парадоксальным образом все равно важна своими первоэлементами. Малое и обыденное как драматическое и нередко ключевое звено, как куль-

минация в пространстве массивного, грандиозного и грозного – настойчивый лейтмотив «Семнадцати мгновений...»

Из малых мгновений соткана и логика рассуждений Штирлица в трудные минуты, и его методика сохранения самообладания. Когда он решает рискованную головоломку, он складывает из спичек фигурки животных. Во время очередной бомбежки Штирлиц продолжает складывать фигурку лисы – и это занятие напрямую предшествует спонтанному шагу героя, вошедшего в кабинет правительственной связи и позвонившего Борману. Оставленный же Мюллером в подвале гестапо Штирлиц делает из спичек мордочку льва. А потом складывает ежика. И, возможно, лев ассоциируется с Борманом, а еж – с Мюллером. Но главное не это, а переключение с конкретики политической ситуации и своей личной судьбы на образы природного мира, собирающиеся из маленьких предметов, спичка за спичкой.

В судьбе Плейшнера роковую роль играет невнимание к подробностям и мелочам – цветку на окне, отсутствию ответа на пароль. И спасает его от попадания в гестапо и от вынужденного предательства тоже мелочь – ампула с ядом в одной из сигарет.

Мелочи важны как материя атмосферы действия, неповторимые мгновения бытия. Узелок на шнурке лыжного ботинка у пастора Шлага. Запонка у Штирлица при переправке Кэт под видом его жены в Берн. В свою очередь, Штирлиц и пастор в разговоре Шелленберга и Гимлера даже не называются, они именуется мелочами, которые Шелленберг может «додумать сам». Тем не менее, эти живые «мелочи» оказываются решающими в судьбах мира.

Документальность и ее иллюзии

В каждой серии существует несколько точных обозначений времени начала эпизода. Под звуки жесткого тиканья часов на весь экран возникает титр, состоящий из двух строк: на верхней – число, месяц, год, на второй – часы и минуты. Такие титры появляются за одну серию три-четыре раза, стало быть, и время начала каждого события фиксируется именно столько раз. Но самих событий, и, как правило, с мгновенными переносами в пространстве и времени, набирается за каждую серию гораздо больше. Их статус во времени и, что еще важнее, на шкале исторической достоверности и ее иллюзий чрезвычайно неоднороден.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

Решение «Семнадцати мгновений...» как черно-белого фильма исключительно принципиально, поскольку иллюзия исторической достоверности определяет эстетику всей картины. (Создание цветного варианта фильма, на наш взгляд, является абсурдным непониманием эстетической специфики произведения.) Черно-белая гамма объединяет постановочные кадры, относящиеся к авантюрному повествованию в настоящем времени, черно-белую военную фото- и кинохронику разных стран, а также фотоматериалы и кинокадры, которые можно обозначить как псевдодокументальные, смоделированные для рождения атмосферы той эпохи и иллюзии абсолютной документальности повествования. Перепады между качеством документальности и псевдодокументальности разных эпизодов весьма существенны. Однако они нейтрализуются единством черно-белой палитры – и вместе с тем сохраняются благодаря разной динамике (хроника довоенного и военного периода очевидно передает движение более ускоренным и отрывочным), и фактуре изображения (меньшая четкость, более крупная зернистость и пр.)

Как писал А. С. Варганов, «документальное искусство по своей структуре представляет собой, пожалуй, наиболее законченный тип открытой образной системы» [242]. Причем дело не только в том, что в «структуру образа... проникают элементы внеэстетического характера», но и в «расчете на непременно соавторство воспринимающего его читателя, зрителя, слушателя» [243]. В «Семнадцати мгновениях...» эта неоднородная природа документальности, ориентированной на внутренний диалог с аудиторией, организует развитие художественной материи картины. Взаимоотношения подлинно документального, псевдодокументального и откровенно постановочного постоянно меняются, приглашая зрителя привыкать к эстетическому решению на грани закрытой и открытой формы. Монтаж идет не только на уровне больших эпизодов, которые можно внятно разграничить, но и на уровне мелких визуальных эле-

ментов, отдельных кадров. Есть несколько моментов, когда главные герои фильма буквально вписаны, вмонтированы в реальную кинохронику эпохи, или же кинохроника встроена в визуальный ряд в целом постановочного эпизода.

Так, в девятой серии, в знаменитой сцене, когда «Штирлиц идет по коридору», возникает авторский отсыл к разговору героя со своим шефом, Шелленбергом (Олег Табаков) во время футбольного матча в 1943 году.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

Документальные кадры отображают атмосферу и погодные условия определенного дня. Метет снег, он уже порядком запорошил футбольное поле. На трибунах волнуются болельщики, реагируя на очередной острый момент игры. Многие на стадионе укрыты пледами и одеялами. Камера показывает их с близкого расстояния, и некоторые болельщики, улыбаясь, смотрят в объектив. Среди шумной толпы на трибунах – Штирлиц с Шелленбергом, в пальто, шарфах, перчатках, Штирлиц даже едва заметно съежился от холода. Но оба погружены в обсуждение своих насущных дел. Они, конечно, не смотрят в объектив, однако находятся как бы в одном пространстве и времени с теми, кого снимали открытые кинокамеры в публичном пространстве.

Штирлиц и Шелленберг то ли сняты «другими», «скрытыми» камерами, не для открытого доступа к этой репортажной съемке, а исключительно для нас, для аудитории фильма на политические темы. Или даже и не сняты, а как бы подсмотрены и подслушаны авторским кинозрением и кинослухом.

Историческое время, поддержанное кинохроникой, здесь – часть субъективных воспоминаний, а они передаются нам не потому, что сейчас эти воспоминания нахлынули на героя, но потому, что закадровый голос-автор в курсе всего, в том числе и прошлого всех действующих лиц. Автор в данном случае делится с нами данными, почерпнутыми из памяти Штирлица (как и во многих других случаях). Мгновения текущего настоящего обнаруживают дополнительный внутренний объем – в те минуты, пока Штирлиц идет по коридору, вмещается история его многомесячных усилий по торможению работы немецких физиков над атомной бомбой.

В одиннадцатой серии, в эпизодах скитания Кэт, происходит тончайшая подгонка друг к другу кадров хроникальных, показывающих измученных прохожих полуразрушенного города, и кадров перемещения по Берлину измученной Кэт. Взгляды редких прохожих иногда направлены на камеру, и тем непреложнее достоверность съемки, не обязанной соблюдать основное правило закрытой киноформы. Кэт в камеру, ясное дело, не смотрит, но ее настроение и ее взгляд удивительно вторят самоощущению только что показанных нам реальных мирных жителей военного периода. Это акцентирует общность всех обездоленных, уставших

от войны и неопределенности людей. Неисторические лица киноповествования оказываются то более, то менее прочно вписаны в историческую реальность, а история – зримо вплетена в судьбы вымышленных героев.

Кроме того, фильм неоднократно индивидуализирует и видоизменяет контекст восприятия документальной хроники. Да и сама она может выступать в разных «ролях». То в качестве окружающей реальности, разворачивающейся вокруг героев, как в описанных выше эпизодах. То – в качестве актуального воспоминания о недавнем личном опыте, который трудно пережить. Например, повествование закадрового голоса о выезде Геринга на фронтовой участок, где удалось прорваться русским танкам, сопровождается документальными кадрами ожесточенных боев. Далее мы видим Геринга уже в автомобиле. Однако кадры артиллерийских залпов с резкими диагональными вспышками продолжают накладываться на фронтальную мизансцену в салоне машины – и как бы перечеркивают ее, отменяют остатки комфорта в настоящем фашистского олимпа. Огонь орудий словно продолжает сверкать в сознании Геринга, стоит перед глазами, что передает крайнюю степень его потрясенности увиденным.

Или же документальные съемки используются именно как кинохроника, по отношению к которой герои являются заинтересованными зрителями и которую оценивают критически, в ряде случаев усматривая в ней скорее идеологический продукт, нежели обрисовку объективной общественно-политической ситуации. В первой серии, после фиксированного мгновения 12 II 1945, 19 часов 45 минут мы смотрим несколько фрагментов из официальной военной кинохроники США, СССР и Германии. Тем самым, мы переносимся в разные временные периоды и районы военных действий Европы. Наблюдаем прибытие Рузвельта и Черчилля на знаменитую конференцию в Ялте. И в то же время следим за беседой Шелленберга и Гимлера, обсуждающих кинохронику в политической реальности весны 1945 года.

Этот эпизод обращает внимание зрителей на то, что кинохронике можно воспринимать отнюдь не как визуальную объективную информацию – а ведь именно таков «миф» документальной фотографии и кинохроникальных кадров. И в них самих, и в их массовом восприятии доминирует, как сказал бы В. Т. Стигнеев, «установка на предельную объективность изображения и максимальное устранение какого-либо субъективного истолкования» [244]. Однако кинохронике можно рассматривать и как идеологически окрашенное высказывание, способное содержать и дезинформацию, и субъективный взгляд какой-либо одной политической стороны. Нет исторически объективной кинохроники, а есть кинохроника разных политических держав, группировок, идеологических систем. В таком случае, что же смотрим мы в пространстве фильма? Всякий раз, в каждом новом эпизоде – нечто особенное, неоднозначное, к чему следует снова и снова корректировать отношение, осуществлять индивидуальную «пристройку». Создавая иллюзию объективности для невзыскательного, аполитичного зрителя, фильм то и дело акцентирует относительность всякой объективности неигровых фото- и кинодокументов для думающего, наблюдательного зрителя.

Более всего эстетика фильма склонна доверять авторскому сознанию, воплощаемому в закадровом голосе, монтаже, атмосфере, звуковой палитре и игровых эпизодах. А документальность – та «опция», которая подвергается авторскому воздействию, даже манипуляции, и ее место, как и смысл самого присутствия, обновляются бесчисленное число раз.

Эпизоду просмотра военной кинохроники предшествует другой, полностью игровой, но претендующий на документальность и идеально конструирующий ее иллюзию. Здесь демонстративно ничего не объясняется и не поясняется; нет и никаких традиционных диалогов, выдающих драматургическую сделанность сцены. Мы видим узкую лестницу, по которой спускается некий человек, обладающий сознанием своей весомости. Позже выяснится, что это Борман. Однако знатоки бардовской песни могли узнать в персонаже, носящем фашистскую форму, Юрия Визбора; это создавало дополнительный игровой нюанс, ситуацию хорошо известного, «своего» для аудитории в шкуре «чужого», врага.

Мы наблюдаем, как открываются и закрываются металлические двери с особыми затворами. Слышим лязг дверей и приглушенные голоса. Только после этого вступления появится титр «Бункер Гитлера», а еще позже – «Стенограмма совещания у фюрера...» Вид спящих стенографисток и толпящихся вокруг Гитлера чинов рейха сочетается с титрами, перечисляющими присутствующих. Свойства бумажного документа синтезируются с «документностью» экранного действия. Внутрикадровый звук сходит на нет, а закадровый голос как бы переводит речь Гитлера. Камера в это время медленно блуждает по лицам приближенных, смотрящих в сторону или в пол и явно не испытывающих воодушевления, в отличие от фюрера. Сцена передает картину настроений высших чинов рейха и прививает зрителю вкус к переживанию «художественной документальности», иллюзийной достоверности повествования.

Но что это за эпизод по «легенде» фильма?

В данном эпизоде, как и в других аналогичных, есть некая двойственность. Это как будто документальные кадры, доступные авторам «Семнадцати мгновений...». И тогда авторы, и прежде всего автор, воплощенный в закадровом голосе, выступает подобно телевизионному ведущему, закадровому транслятору ценных видеоматериалов. Усложненность временной модели и монтажа, при их органичности и легкости для восприятия, роднят данный фильм с телевизионными открытыми формами, в частности, репортажными, в которых прихотливая динамика человеческого сознания нередко воплощается более интенсивно, нежели в закрытых экранных формах [245].

Вместе с тем, это не снятое кино, но визуальная проекция авторского сознания, нематериальный документ, создаваемый и транслируемый самим авторским сознанием напрямую, в экранную материю целостного большого фильма. Тем самым, статус визуального ряда и авторского начала постоянно видоизменяется, будучи то более, то менее определенным и жанрово внятным. Он балансирует между официальной кинохроникой, неофициальными и строго секретными видеозаписями и магнитофонными записями, личными воспоминаниями отдельных персонажей и внеличным воспоминанием-знанием-воссозданием отдельных исторических событий, производимым авторским сознанием. Иногда блоки документальных и псевдодокументальных видеоматериалов, сопровождаемых закадровым голосом, выполняют роль внутреннего зрения и внутренней визуализированной рефлексии Штирлица и/или авторского начала. Одно от другого нередко отделить невозможно. Принципы условности в фильме постоянно уточняются. И нет жесткого закрепления функций за каким-либо приемом.

Подобно тому, как кино- и фотодокументы выступают в разных ролях по мере необходимости повествования, так и авторский голос в симбиозе с различным видеорядом тоже исполняет разные партии. В результате создается визуально-звуковое пространство непрерывной, без жестких внутренних границ, рефлексии главного героя, автора, исторических персон и неисторических персонажей – некая многосубъектная и в то же время надсубъектная картина. К ней отчасти применима характеристика, которую А. А. Новикова дает телевизионной реальности: «... телевидение в каждой передаче демонстрирует фрагменты картины мира той или иной субкультуры с обозначенными в них эмоциональными отношениями к разного рода предметам и явлениям... Полученную информацию зритель вполне может применить к своей картине мира, тем самым обогатив ее» [246].

Отличие картины «Семнадцать мгновений...» от телереальности, конечно же, в том, что фильм претендует на создание целостной картины мира и действительно ее создает. Однако, это не отрицает наличия акцента, возможно, совершенно бессознательного, на полифонии точек зрения внутри этой целостности. Усилен эффект разомкнутости картины мира, обозначены возможности мысленно ее корректировать и считать целостность заведомо неабсолютной, условной. Показаны воззрения нацистов и их официальная картина мира, показаны взгляды на мир политиков США и Великобритании, высоких чинов рейха и простых немцев, «простых русских разведчиков» и высших чинов СССР, авторов – думающих современников

аудитории советских 1970-х, и тех же авторов – работников кино, литературы и телевидения, зависимых от советских официальных структур и не равных творческим функционерам этих структур.

Принцип появления титров тоже неоднократно трансформируется, тем самым видоизменяется и характер подразумеваемых обращений к зрительской аудитории. Зрителя то предупреждают, давая информационный титр перед новым эпизодом или в самом его начале. То интригуют или побуждают включить собственную логику и знания, догадываясь о месте и возможных участниках эпизода еще до их обозначения. Киноэстетика ориентирована и на внутреннюю саморефлексию о достоверном и иллюзорном, и на постоянное общение с аудиторией. Регистр того и другого находится в постоянной динамике.

Иногда визуальный ряд словно предчувствует определенный поворот событий или комментирует происходящее. Во второй серии герой берет четыре листка бумаги и на каждом чертит портрет-маску, портрет-пародию и в то же время просто схематичное обозначение одного из возможных инициаторов переговоров с Западом. Тем самым, каждая из влиятельных фигур уподоблена бесплотному знаку: они теперь – функции навигации в мире политики конца Второй Мировой. Трое (все, кроме Гимлера) наделены небольшой долей комизма, упраздняющего страх перед ними и их политическую значимость. Символически Штирлиц их уменьшил, хотя на практике умеет верно оценивать. Однако, что показательно, нету в этих образах-эмблемах желания унижить чины рейха, выразить свою ненависть к ним, нет вообще жестко фиксированного отношения к четырем персонам как к врагам. Они – фигуры в игре, которую будет вести герой. В рисунках Штирлица обозначается его умение эмоционально дистанцироваться от деятелей рейха, рефлексировать без патетики, без крайних эмоций, в рабочем режиме. Рисунки в той же мере говорят о натуре героя, в какой предваряют неброскую, однако эффективную стилистику его деятельности.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

В пятой серии, ускользая от «хвоста», Штирлиц заезжает в кабачок «Zum Groben Gottlieb», интерьер которого оформлен с выдумкой. Стены испещрены забавными рисунками. Возле стены красуются «настоящие» старинные доспехи, и камера зависает перед ними, чтобы мы успели их рассмотреть. Штирлиц занимает столик, садясь спиной к столбу с изображением забавного рыцаря, одетого в латы и даже в шлем с плюмажем. Однако нос у рыцаря картошкой, а наивный взгляд выдает скорее простофилю, чем бравого воина. Пустые доспехи как украшение интерьера и рыцарь как комический персонаж – в этих визуальных акцентах, вроде бы принадлежащих повседневному пространству, читается и сарказм, направленный на милитаристские амбиции Германии, и мягкая ирония по отношению к самому Штирлицу.

Именно в этой серии он впервые рядится в берет и клеит усы перед встречей с Борманом – встречей, которая не состоится. Именно в этой серии, не подозревая, что Кэт жива, герой пройдет мимо клиники, где лежит уцелевшая радистка. Герой слишком быстро переключается на попытки наладить контакт с Борманом – вместо того, чтобы самолично проверять все госпитали и больницы, исходя из допущения, что радисты могли выжить. Как «рыцарь», прежде всего призванный спасать слабых и беззащитных, Штирлиц в этот день временно провалился, о чем еще не подозревает. А киноглаз уже шлет визуальный отклик на это обстоятельство.

Начало общения Штирлица с Плейшнером происходит среди стеллажей библиотеки. На торцах стеллажей развешаны гипсовые слепки – копии фрагментов античных рельефов и скульптур. Среди них фрагмент Пергамского алтаря, битвы Афины с гигантом Алкионеем. Плейшнер не похож на античного бога, гиганта или хотя бы императора. Слепки оттеняют его угловатые, неуклюжие движения и вид типичного ученого, далекого от внешнего благообразия, а также от власти и физической силы. Но у Плейшнера будет своя битва, без оружия, без эффектных экспрессивных поз для запечатления в скульптуре. Тем не менее, это жесткая битва посреди улицы и в подъезде, битва, в которой он выберет именно античный способ насильственной смерти – самоубийство. Создавая визуальный контраст, «античный» фон одновременно предвещает героизм Плейшнера и внешнее несходство этого героизма с высокой гармонией античной пластики.

В пиршестве художественных решений вне жесткого схематизма совершенно не чувствуется сложная рациональная сконструированность экранного повествования, по сути являющегося лоскутным одеялом. Напротив, возникает кажимость непосредственно развивающегося, свободно текущего, чуть ли не импровизационного киноповествования, даже «самоповествования». Оно следует то ли за стихией развивающихся событий, то ли за спонтанной эмоционально-интеллектуальной деятельностью множества лиц...

Разведчик Второй Мировой в послеоттепельных ритмах

Взаимоотношения Штирлица и времени в изрядной степени парадоксальны. На словах Штирлиц постоянно следит за временем, торопится и дорожит каждой минутой. Но функции интереса к точному времени в разных сценах не одинаковы. В первой серии ему необходимо знать точное время, чтобы подготовиться записывать послание из центра. На неопределенный ответ горничной герой раздражается внутренней тирадой: «Счастливая девочка! Она может себе позволить это „около семи“. Самые счастливые люди на земле те, кто могут вольно обращаться со временем, ничуть не опасаясь за последствия».



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

В педантизме героя бывает много показной риторики, необходимой для создания образа «истинного арийца» и профессионала политической разведки. «Ваши часы отстают на две минуты», – строго замечает Штирлиц, отдавая младшему чину шифровку. «Ваши часы отстают на семь минут», – не менее жестко начинает Штирлиц разговор с Мюллером в подвале гестапо.

«Барбара, у меня очень мало времени!» – громко произносит Штирлиц ушедшей на кухню конспиративной квартиры работнице СС. Громко, чтобы продемонстрировать свою деловитость, официальность, но заодно как-то разрядить ситуацию пребывания в одной комнате с готовой разрыдаться Кэт, упредить возможную эмоциональную эскападу с ее стороны. Однако все это – вынужденные, ситуативные реакции и демонстрация грамотного отношения к «мгновениям», не более того.

А между тем, по своему темпераменту и поведенческому ритму Штирлиц – медленный персонаж, если учитывать деление на быстрые и медленные роли, сформировавшееся еще в древнеримском театре [247]. И это же его профессиональное кредо. «Штирлиц никогда не торопил события. Выдержка, считал он, обратная сторона стремительности. Все определяется пропорциями – искусство, разведка, любовь, политика...» – поясняет авторский голос в девятой серии.

И «команду» соратников Штирлиц подбирает тоже скорее медлительных. «Я успеваю добежать только до половины коридора», – с самоиронией скажет Плейшнер (Евгений Евстигнеев), решая не торопиться в убежище при начале очередной бомбежки.

Действие на протяжении всех серий разворачивается неторопливо, даже замедленно, как бы подстраиваясь под ритмы Штирлица, несмотря на законы авантюрного жанра, склонного к ускорению ритмов и уплотнению событийного ряда. И несмотря на лихорадочные усилия рейха по отстаиванию своих интересов в те дни, когда крах фашизма стал неизбежен.

Штирлиц, быть может, даже излишне усерден в сохранении демонстративного спокойствия. У Кальтенбруннера именно оно-то и вызывает недоверие.

Но такой уж человек Штирлиц – «молчун», как характеризует его Мюллер, неторопливый, и, скорее, с английским чувством юмора, с умением острить, сохраняя невозмутимое лицо, что так ценит жизнелюбивый, улыбчивый Шелленберг (Олег Табаков). Диалог между ним и Штирлицем в четвертой серии касается излишнего интонирования реплик адъютантом Гимлера. Как замечает Шелленберг, «он рапортует, словно артист оперетты, голосом из живота и с явным желанием понравиться». Чрезмерная встроенность в текущий момент, излишняя отзывчивость на запросы начальства вызывают раздражение и насмешку. Но это – ритм вёртких лизоблюдов, их могли насмешливо обсуждать и в советских учреждениях брежневского периода, где подобострастных секретарей и референтов всегда хватало.

На самом деле, Штирлиц живет в ритмах советского человека эпохи так называемого «застоя», когда большинству рядовых граждан торопиться было, в общем-то, некуда и незачем. Когда глобальные общенародные цели отмерли в ходе практики жизни, а возможности личных завоеваний сделались более чем проблематичными. И когда скепсис могло вызывать именно чье-то рвение по первому зову начальства. Фильм постоянно ищет приемлемые и актуальные соотношения образа главного героя с реальным современником, которого точнее будет назвать человеком поздней советской эпохи, а не советским человеком. Образ Штирлица – динамический микс черт субъекта европейской культуры с манерой поведения, импонирующей интеллигенции позднесоветского периода, с неравномерным присутствием элементов жанрового авантюризма и героики. Как пишет зарубежный автор, «Семнадцать мгновений...» – это «прежде всего отклик на собственные семидесятые» [248].

Случаются ситуации, когда не только Штирлиц, но и его шеф Шелленберг (аттестующий себя как «интеллигентного человека, трезво оценивающего момент»), и некоторые другие персонажи острят и язвят совершенно в духе интеллигенции позднесоветского времени. Их прямая соотнесенность с эпохой выхода фильма на телеэкраны оказывается гораздо важнее принадлежности к разным политическим лагерям в 1940-е годы. Штирлиц: «Сейчас меня занимает больше всего проблема, как можно при помощи физической химии приостановить процесс оглушения масс. Трудно стало работать. Столько развелось идиотов, говорящих правильные слова...» Шелленберг: «Мюллер бессмертен, как бессмертен в этом мире сыск». Генерал в поезде (обнаружив, что у Штирлица тоже есть коньяк и салями): «Значит, мы с вами хлебаем из одной тарелки». Так могли бы сказать и получатели спецпайков в позднесоветский период. Генерал Вольф (на скрытый упрек в его службе в СС, высказываемый представителями американской разведки): «У нас все были в СС». Что звучит также, как звучало бы «У нас все в КПСС». Неочевидная ирония в адрес всей мобилизационной линии тоталитарного государства спрятана в диалоге Вольфа с пилотом на аэродроме Больцана, везущим секретное донесение Гимлеру:

Вольф. – Если вас собьют – на войне все может быть – вы обязаны сжечь это письмо еще до того, как вы успеете отстегнуть лямки парашюта.

Пилот. – Я не смогу сжечь письмо до того, как отстегну лямки парашюта, оттого что меня будет тащить по земле. Но первое, что я сделаю, отстегнув лямки, так это сожгу письмо.

Детали парашютной амуниции, проза практической жизни, категории технически осуществимого – вот что кладет предел требованиям самоотвержения и «беззаветного служения». Пилот неявно раздражен тем, что генерал не принимает в расчет простых практических нюансов. Пора об этих нюансах напомнить, опустить высшее руководство на землю. И если поведение пилота не по-советски свободно, то поведение Вольфа в данной сцене смахивает на стилистику именно советской командности без учета материально-практической стороны жизни.

Соотношение чужого прошлого общественно-государственной машины со своим настоящим такой машины проявляется как бы ненароком, случайно, как «ляпы» – то ли авторов, то ли самих действующих лиц.

Жизнь накануне краха отжившей государственной системы – вот актуальная тема. На протяжении всех серий разворачивается спектр отношений к данной ситуации разных лиц. Тем самым, реалии Германии 1945 года обретают черты универсального образа – недемократическое государство в эпоху своего кризиса. Если посмотреть на «Семнадцать мгновений весны» в этом ракурсе, то фильм не столько повествует о последних месяцах Второй Мировой войны, сколько непроизвольно выражает предвидение заката советского государства. Этот закат начнется через десять с небольшим лет после выхода «Семнадцати мгновений...»

Трикстерство в берете и без него. Играя другого себя...

Кажется, что именно Мюллер со своей манерой общения привносит в происходящее некоторый элемент игры и трикстерства. Леонид Броневой ведет роль на мимических и эмоциональных контрастах. То он скучный и безжалостный, то он свойский и даже лиричный, злобно-напряженный – и тут же веселый и открытый. Мюллер купается отнюдь не в своем ремесле, но в динамике собственных преобразений. Их непредсказуемость и производит эффект могущества Мюллера, на самом деле весьма сомнительного. Ему хотелось бы считаться демонической персоной. На лесть Штирлица Мюллер тут же реагирует одобрительно: «Приятно, когда тебя считают дьяволом. Люди умирают, память о них остается. Пускай даже такая память».

Все превращения Мюллера органичны, мимолетны и неотделимы от его внутренней целостности человека и образа. В этом он весьма традиционный «бес», демонический плут, жанровая фигура.

Но кто тогда Штирлиц? Жанровым его никак не назовешь, хотя к жанровости он тоже имеет отношение. Он в нее играет, невесело и без удовольствия, в отличие от Мюллера, а исключительно по необходимости.

Вид Штирлица, при беглом взгляде, производит впечатление однозначное. Это человек неколебимый, «высеченный из кремня и стали», как характеризует его Айсман (Леонид Куравлев). И живет он, кажется, не во времени, а в вечности, куда устремлен его суровый взгляд. Таким Штирлиц вошел в массовое сознание и пребывает там в качестве мифа. Однако, если мы посчитаем, сколько раз он переодевается из штатского в военного и обратно, сколько раз он меняет стилистику общения, окажется, что Штирлиц гораздо больший трикстер, нежели Мюллер.

Когда Штирлиц идет на первую встречу с Борманом, которая не удастся, и на вторую, которая состоится, он изменяет свой облик. Надевает беретик, черные очки, клеит усы. В беретике он выглядит как штатский зануда. Как напоминает Борману Штирлиц – когда-то тому показалось, что Штирлиц похож не на шпиона, а на профессора математики. «Ну теперь вы похожи на шпиона», – отвечает Борман.

Человек в берете – вообще один из вещных лейтмотивов «Семнадцати мгновений...» Беретик формально роднит Штирлица и Кэт. Но, в отличие от Штирлица, Кэт носит беретик не в качестве камуфляжа, а в качестве повседневного головного убора. По своей манере поведения, даже по самоощущению, она остается обычной женщиной – но занимается необычным делом, выполняет тайную работу в сфере политики. А для окружающих она обычная женщина в беретике, в этом ее спасение в берлинском трамвае, берлинском отделении полиции, берлинском бомбоубежище.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

Беретик очень идет Кэт, она в нем выглядит как абсолютно неподдельная рядовая жительница Берлина. Это ее роднит с хозяином птичьего магазина в Берне. Тот смотрится в похожем берете так, словно прямо в нем и родился.

Берет выступает как универсальная полисемантическая деталь, он и нужен для выявления всей тождественности или неоднозначности личностной сущности и внешнего облика. Берет это и одежда всякого человека, который может и быть обычным, и иметь героическую миссию – таков случай Кэт. Это и атрибут рядового обывателя, не желающего нести никакого груза опасных забот. И, наконец, элемент костюмировки разведчика. Но в берете Штирлиц изображает не того разведчика и шпиона, каким является на самом деле, а какого-то другого, или ненастоящего, ходячего шпиона.

Однако и без берета и приклеенных усов Штирлиц часто играет роль другого. Манера его общения «от имени» своей должности в политической разведке рейха – отрывистая речь, жесткие, даже грубые интонации, безжалостность – на самом деле, воскрешают старый, еще в эпоху немого кино сформировавшийся экранный типаж злодея и монстра. Таким тоном разговаривали человек-невидимка Гриффин, двойник доктора Джекила мистер Хайд, доктор Мабузе, злодей в «Мисс Менд» (режиссеры Федор Оцеп и Борис Барнет, 1926, по повестям Мариэтты Шагинян), иностранные шпионы в советских приключенческих фильмах, вроде «Тайны двух океанов» (1957, режиссер Константин Пипинашвили, по роману Григория Адамова). Таким был международный стиль кинозлодеев более раннего периода.

В отличие от них, Штирлиц постоянно изменяет степень своего показного злодейства, делает его то приглушенным, то демонстративным, то убирает совсем, как бы намекая почти на доброту и благородство где-то глубоко в душе. «Вы словно оборотень. Ужасно трудно вам верить. У вас столько лиц», – печально констатирует пастор Шлаг (Ростислав Плятт). В отличие от Мюллера, Штирлиц в таких ситуациях почти утрачивает свою человеческую органику и обретает даже с избытком органику какого-то хамелеонствующего и никому не понятного субъекта.

Но Штирлиц далеко не самый тонкий актер в игровом политическом пространстве. На шкале социального артистизма он все равно предпоследний (хотя и с большим отрывом) перед бездарнейшим Холтоффом (Константин Желдин), топорно разыгрывающим спектакль перед Штирлицем по приказу Мюллера.

Куда артистичнее провокатор Клаус (Лев Дуров), входящий в роль марксиста, сбежавшего из концлагеря. Еще тоньше работает районный следователь гестапо (Виктор Щеглов), изображая человеколюбивого и дотошного страхового агента. И даже Кэт (Екатерина Градова) в общении с ним удивительно последовательно придерживается роли интеллигентной жен-

щины в беде. Оба они работают на пределе своих «легенд», нигде не прокальваются, нигде не фальшивят – то есть фальшивят постоянно, ровно, без пережимов. Смотрят друг другу в глаза, прекрасно видят сущность друг друга и делают вид, что слепы. Весь вопрос в том, кто дольше продержится в этой точности игры. «Сыграй все точно на допросе», – предупреждает Штирлиц Кэт, пока ведет ее по коридору клиники. И Кэт сыграет.

Генерал Вольф (Василий Лановой) на переговорах с Даллесом (Вячеслав Шалевич) держится как идеально благородный рыцарь Германии и всей Европы, спаситель европейского культурного наследия. А по сути – покупает благоволение американцев в обмен на возможность обретения ими великих и бесценных шедевров европейского искусства. Ни одного прямого слова, ни одного лишнего движения мускулов лица, ни одного интонационного намека – лишь готовность в нужный момент протянуть Гюсману (Алексей Эйбоженко) список итальянских шедевров, «спасенных и спрятанных в личные тайники».

Во всех этих ситуациях персонажи как бы изображают «других себя». Это почти как наваждение, как перевоплощение, даже дублирование – и функционирование персоны с тем же обликом, но совершенно иным социальным статусом или мировоззрением. Обычно, обман, интрига, двойственность позиции играют в кино совсем не так. В актерском исполнении общепринято подавать какие-то сигналы, намекающие на разницу между произносимым и подразумеваемым, какие-то «швы» между наружным и внутренним. В «Семнадцати мгновениях...» весьма часто такие «швы» демонстративно отсутствуют, именно это – типичное правило и для исполнителей, и для актерствующих персонажей. Актеры как будто самоустраиваются и уже не управляют своими персонажами, а те сами играют «других себя», без тени остранения и утрировки.

Перед тем, как убить Клауса, Штирлиц делится с ним самым ошеломительным наблюдением: жертвы доносов Клауса никогда потом не упоминали его на допросах, не могли заподозрить его вины, то есть безоговорочно верили в отсутствие его связи с режимом. Потому что Клаус – вылитый оппозиционер и свободно мыслящий человек. В свою очередь, Клаус как провокатор не может распознать в Штирлице «предателя рейха», уж очень ему приятно общаться с этим функционером режима.

Персонажи в «Семнадцати мгновениях...» не просто обманывают или симулируют. Они уходят в «другого себя» и потом возвращаются оттуда к прежнему себе, к той своей сущности, от имени которой они и на самом деле действуют в этом мире. Действия, реальные поступки определяют сущность персонажа, а внешний рисунок может варьироваться без всякого наигрыша. Это сугубо кинематографическая манера, рассчитанная на идеальность иллюзии реальности, а не на театральную выразительность. Это игра не характерная, не жанровая, но на полтонах психологического реализма, доходящего до документализма.

Но если есть такие персоны, то как тогда жить? На что опираться в попытке добраться до истинной сути человека? Как говорит Штирлиц пастору, остается только верить.

Вот Плейшнер поверил в то, что он в свободной Европе среди свободных мирных граждан...

Итак, утрачивается ясность признаков, по которым можно распознать внутреннюю сущность людей. Все критерии разрушены, все опознавательные знаки перепутаны. И только авторы могут уберечь от провала и гибели одних действующих лиц, пожертвовать другими, иногда, но отнюдь не всегда обратив возмездие на тех, кто давно его заслужил. Справедливость, удача, спасение – все остается в основном на попечение авторов. Это хорошее оправдание и жанровым наворотам, и желанию их закамуфлировать под реализм и документализм. «Семнадцать мгновений...» неоднократно дают понять, что счастливые развязки при гиперреалистичности и злых, и добрых исключительно условны. Потому они и должны быть чрезвычайно похожи на внежанровые, убедительно достоверные чудеса, которые «случаются раз

в жизни». Это очень неоптимистичный взгляд на мир, он выходит далеко за пределы философии авантюрного жанра.

Порушенная приватность

Фильм демонстрирует фронтовые реалии исключительно в документальной кинохронике Второй Мировой войны. Основная же линия действия строится как мирная по антуражу и средствам противостояния. За все двенадцать серий герои фильма стреляют считанные разы. Во второй серии Штирлиц убивает провокатора гестапо. В девятой серии охранник Кэт Хельмут (Отто Мелиес) убивает ведущих допрос Рольфа и Барбару. В десятой серии происходит перестрелка Хельмута и сыщиков, привлеченных Мюллером для розыска Кэт. В остальном, все акценты действия в настоящем времени перенесены с вооруженных столкновений на косвенное, нефизическое воздействие и типы противостояния без оружия, с использованием мирных средств – прослушивающих устройств, работы интеллекта, убеждающих речей, моделирования и симулирования определенных ситуаций. Это те средства, которые были особенно актуальны для эпохи холодной войны, когда снимался фильм.

Прослушивание разного рода неоднократно становится предметом демонстрации в «Семнадцати мгновениях...» Ведется прослушивание завершенных записей, постфактум: Штирлиц и Клаус слушают записи общения провокатора с пастором, Айсман прослушивает записи допросов пастора, которые вел Штирлиц, а Мюллер прослушивает аналогичную запись допроса Кэт. Происходит и прослушивание параллельное ведущимся разговорам и допросам, как во время допроса Рунге или переговоров Вольфа с Даллесом. Если бы все дело было только в создании атмосферы тотального шпионажа и надзора, смысл этого мотива ограничивался бы прозрачным намеком авторов на сходство методов контроля у фашистской Германии, США и советского государства.

Однако фильм идет значительно дальше. Прослушивание то и дело дополняется или заменяется подглядыванием и скрытым наблюдением. В первой серии – это лишь художественный прием, подчеркивающий всю ценность нашей возможности заглянуть в глазок камеры с уголовниками, где сидит пастор Шлаг, и увидеть «их нравы». (Кстати, сам мотив уголовников, не менее далеких от благородных героев, нежели откровенные политические или «классовые» враги, тяготеет к традиционному для советского искусства мотиву черни, что тоже намекает на параллели бытия двух государств). Сюжетная канва фильма здесь преобразуется в саморефлексию о сущности кинозгляда, так что такой поворот эстетики задан с самого начала.

В десятой серии Мюллер, приведя Штирлица в подвалы гестапо, сначала заглядывает в глазок пустующей камеры для допросов и пыток, а потом уже приглашает Штирлица войти. Мюллер ведет свою комическую дьяволиаду, стремясь оказать психологическое давление на Штирлица. Подсматривание в глазок в данном случае – спектакль для Штирлица, а не процесс получения зрительной информации. Но ранее Мюллер примерно так же заглядывал в аквариум с рыбками, который стоит у него в кабинете. Мюллер иногда кормит рыбок. И ко всем, от Штирлица до рыбок, он относится добродушно и с любопытством, если его не злить. Наблюдение-подсматривание вошло в натуру персонажа, стало универсальным рефлексом, если надо – методом устрашения, а если скучно – методом саморазвлечения. Но при всей яркой характерности, Мюллер лишь варьирует повседневные привычки, свойственные людям его профессии.

И людей таких – легион. Проваленная явочная квартира в Берне, как и соседняя на лестничной клетке, буквально начинены работниками сыска. Их число нездорово и даже абсурдно велико ввиду беспомощности одинокого Плейшнера.

Специфике взгляда рядовых работников прослушки и слежки не может не найтись место в «Семнадцати мгновениях...»

В середине фильма, в пятой серии, возникает необычно снятая сцена ожидания переговоров генералом Вольфом в особняке особого ведомства США. (Найденный в этой сцене

принцип показа происходящего повторится в последней серии). Киноглаз зависает с наружной стороны открытых окон, позволяя нам наблюдать богато убранный интерьер большой гостиной. Из радиоприемника льется классическая музыка – звучит ария Керубино из «Женитьбы Фигаро». Генерал Вольф (Василий Лановой), восхищаясь итальянскими оперными голосами, тем не менее озабоченно осматривается и закрывает окно, явно опасаясь прослушивания с улицы. Звук уходит из кадра, тем самым фильм указывает зрителям на то, что они не просто наблюдали сцену вместе с киноглазом, но были подключены к технически оснащенному прослушиванию и наблюдению, ведущемуся некими невидимыми нам службами. Возможно, это именно те «пять-шесть пар глаз», которые Шелленберг планировал использовать в бернской операции в тайне от Вольфа.

После того, как окно закрылось, киноглаз движется с наружной стороны, под звуки жизни улицы, минуя несколько окон и фрагментов кирпичной стены. Как будто присоединяясь к скрытому наблюдению спецслужб, изолированному от звуков внутри интерьера, киноглаз добирается до окна помещения, смежного с гостиной. Там красивая горничная (Наталья Зорина) готовит напитки и беседует с каким-то сотрудником, вальяжно развалившимся в кресле. О чем они беседуют, не слышно, эта зона также не доступна для прослушивания. Горничная берет сигарету, прикуривает у вальяжного сотрудника и даже, судя по всему, немного кокетничает при этом. Включает вентилятор. Потом несет напитки в гостиную.

Зачем нам все это показывают? Вернее, зачем чьи-то спецслужбы так долго наблюдают жизнь обслуживающего персонала? Но должны же рядовые работники «вечного сыска» как-то развлекаться, попутно вроде бы проводя рекогносцировку интерьеров или ища открытое окно. Там, в подсобной комнате идет какая-то своя жизнь, недостижимая полностью для подслушивающих наблюдателей, и оттого чем-то весьма притягательная. Внешняя привлекательность горничной не столько мотивирует интерес невидимых работников разведки, сколько воплощает магнетизм удаленного объекта, ведущего свою, пускай весьма рутинную деятельность. Есть что-то очень человеческое, психологически убедительное в работе этого пункта слежения, не показанного нам, но словно используемого киноглазом, тоже тайно. Чувствуется чья-то усталость от чужих очень больших политических игр. И чья-то привычка смотреть на все то, что не предназначено для стороннего наблюдения и, возможно, не представляет для политики никакого интереса, но просто попадает в зону технических возможностей спецслужб...

Здесь «Семнадцать мгновений...» передают формирование инерции, привычки, даже психологической потребности в регулярном погружении в чужую жизнь, в визуальном доступе к чужой территории. В фильме начала 1970-х уловлены те аспекты «политического бессознательного», которые в эру тотальной компьютеризации и интернета приведут к делу Сноудена и к фильму о нем. По картине Оливера Стоуна, лояльность родному государству окончательно испаряется у Сноудена именно при обнаружении гигантских, не мотивированных ничем масштабов визуального контроля, по сути, подсматривания американскими спецслужбами за приватной жизнью американских граждан [249]. Что предшествовало подобной ситуации, как формируются подобные комплексы вседозволенности спецслужб, показывают «Семнадцать мгновений...»

Но какое отношение все это имеет к Штирлицу? Самое прямое, поскольку в мире, живущем по законам разведки и сыска, нельзя оказаться вообще вне процессов слежения. Штирлиц часть этого мира. Он неоднократно становится объектом наблюдения, ведет себя именно с расчетом на ведущееся прослушивание и возможный зрительный контроль.

И он же – субъект подсматривания не ради политических целей, а ради самого себя.

Одна из главных сцен фильма, в третьей серии, – свидание с женой в кабачке «Elefant». Оно начинается как подсматривание Штирлица за своей собственной жизнью и как исключительно зрительный контакт с женой – встреча, которая не должна привлекать внимание, не имеет права быть запоминающейся для окружающих. «Штирлиц часто заходил в этот под-

вальчик под названием „Elefant“. Он, наверно, уже сам не помнил, почему так случилось. Это было десять лет назад. Ему предстояла Испания. Он не знал этого. Но московское командование, зная об этом, устроило ему здесь, в этом кабачке, встречу с женой», – начинает историю закадровый голос. Сцена свидания подается, стало быть, как воспоминание, даже не очень понятно, кому принадлежащее. Скорее, это память автора о полузабытом и погребенном в недрах сознания Штирлица мучительном и прекрасном моменте.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

Пока этот момент транслируется, Штирлиц, судя по всему, подключается к авторской рефлексии. И, вернувшись мыслями в настоящее, мрачно смотрит на Габи (Светлана Светличная), которая тоже сидит в кабачке и строчит на машинке профашистскую оптимистичную статью, «свою чудную статейку», как сказала бы фрау Заурих. Габи красива, и даже чем-то похожа на жену Штирлица, а главное – она сидит удобно для наблюдения. Но она не та женщина, на которую Штирлиц хочет смотреть и которая ему нужна. Потому его взгляд жесток и почти зол. А подойдя к Габи, герой почти теряет самообладание и довольно грубо отвечает на предложение поиграть в шахматы вместо ушедшей фрау Заурих: «Габи, как шахматный партнер вы меня не интересуете». Если считать, что самообладание есть главное человеческое кредо Штирлица, именно тут происходит «почти провал».

Невозможно раз в десять лет украдкой созерцать часть своей собственной жизни, которая фактически уже давно существует отдельно и недосыгаемо. Десять лет назад собственная приватность стала для Штирлица потайным зрелищем посреди многолюдного гама кабака. Привычка смотреть на чужую приватность потаенно, незаметно – как и на свою приватность – уже вошла в психологию героя.

Зайдя в «Elefant» в следующий раз, Штирлиц застаёт Габи о чем-то плачущей, а фрау Заурих – утешающей ее. Штирлиц наблюдает их эмоциональные проявления, не предназначенные для публичного обзора. Следит по отражению в ведерке с шампанским, которое стоит рядом на стойке. Почему бы ему не посмотреть на Габи и фрау Заурих в открытую? Ведь позволяет же он себе на глазах у всего кабака играть с фрау Заурих в шахматы, а к Габи – иногда подходить. Нет никаких мотиваций у этого наблюдения через ведерко со льдом и шампанским – кроме эффектности ракурса, конечно. Но возникает образ инерции разведчика, автоматически предпочитающего непрямым взглядам и незаметное окружающим наблюдение, даже без практической нужды.

Штирлиц пригласит фрау Заурих и Габи к себе домой, «на ветчину». Это можно прочесть как его человеческую теплоту, желание не только подкормить рядовых берлинцев, но и ободрить их. Однако в том, как Штирлиц ведет себя в некоторые моменты приема гостей, просмат-

ривается комплекс человека, давно лишённого дома и приватной территории в их духовном понимании. Сидя в кресле, Штирлиц не проводит время с гостями, но как бы наблюдает со стороны свой маленький раут, на краткий период которого дом кажется домом. Сейчас тут есть не только работа, но и просто жизнь. И просто музицирование – не для конспирации, как было на квартире у Эрвина и Кэт. Это своего рода негласная игра героя в дом, в общение и мирную жизнь, при осознании того, что ему нужны совсем не этот дом, не это общение и совсем другая жизнь. «А ходят в разной суеде разнообразные не те», – мог бы сказать и Штирлиц словами из песни «Иронии судьбы...».

Танцуя с Габи и отвечая на ее вопросы, Штирлиц явственно дает понять, что не любит ее. Тут фильм как бы вспоминает, что является произведением о советском разведчике, и потому важно расставить точки над «i» и не давать ни цензуре, ни зрителю повода для подозрений, что герой может хотя бы на мгновение увлечься обывательницей фашистского государства. Но что такое почти жестокое поведение Штирлица в отношении Габи для самого героя? Более всего это похоже на потребность хотя бы иногда кому-то сделать больно за то, что жизнь постоянно лишает его самых главных человеческих возможностей, лишает его приватного мира и как бы самого права хотеть в этот мир вернуться.

Штирлиц – идеальный завсегдатай кафе и кабачков. На вид он обычный респектабельный мужчина. О нем не обязательно знать подробности. Кажется, что их вообще нет. Тогда господин Бользен – просто украшение публичной общественной территории, где с клиентом можно быть знакомыми много лет подряд – и ничего не знать о нем.

В последней серии Штирлиц будет дистанционно провожать Кэт, сидя за столиком в кафе, окна которого выходят на перрон. Он пронаблюдает, как Кэт садится в поезд и как задерживается на перроне, надеясь, что ее товарищ и спаситель все-таки придет. Похоже, она не знакома с правилами поведения разведчиков и не догадывается о том, как принято провожать своих. А Штирлиц, похоже, не способен уже отделить себя от собственных рабочих привычек. Поэтому их взгляды так и не пересекутся. Кино разных периодов очень любит подобные сцены возможных и несостоявшихся встреч, они эффектны, они неизменно рожают в зрителях дополнительный градус эмоций. Но здесь эта сцена еще и разделяет героев как два разных человеческих типа: Кэт так и не научилась жить как разведчица, а Штирлиц только так и умеет.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

Сцены мнимой приватности пронизывают многосерийное повествование. Вот Штирлиц в гостиной секретного коттеджа, весьма похожей на обычную уютную гостиную. Горит камин, на стенах висят декоративные тарелочки. Герой ставит на сервировочный столик угощение, выпивку, отпускает сторожа – как будто предстоит свидание с женщиной или с дорогим другом.

Но это подготовка к работе с осведомителем гестапо Клаусом (Лев Дуров), которого на рассвете в лесу Штирлиц убьет. Однако, внешне их общение похоже на ночное бдение двух закадычных приятелей или деловых партнеров, почти друзей.

Начинается празднование дня рождения Барбары. «Вот уж не думала, что буду встречать свой день рождения с русской разведчицей и контуженным солдатом», – замечает она. Тем не менее, стол сервирован, шампанское открыто, горят свечи. «Картинка» может ввести в заблуждение, поскольку налицо антураж дружеской вечеринки. Только ситуативный контекст и разговоры на этом дне рождения совершенно не соответствуют атмосфере, выстроенной в визуальной материи.

Или – попытка хозяина проваленной конспиративной квартиры в Берне подружиться с Плейшнером и «разговорить» его. Гестаповец в штатском усаживает Плейшнера в гостиной, сам варит на кухне кофе, балагурит и тщетно пытается вывести хотя бы что-то. И эта теплая беседа перемежается кадрами повседневного общения гестаповцев, которыми нашпигованы обе квартиры лестничной клетки.

Разрушенная и разрушаемая приватность, невозможность выйти из игры наблюдаемых и наблюдателей, прослушивающих и прослушиваемых, невозможность отвлечься от функционирования ради простого получения никем не санкционированных эмоций – к этой теме то и дело возвращается фильм. «Прежде всего, мы забыли себя, как пальто в гардеробе после крепкой попойки на Пасху», – говорит Штирлиц в разговоре с Шелленбергом. И тот, меланхолично согласившись и как бы подыграв элегическому тону Штирлица, тут же реагирует на излишнюю прочувствованность замечания: «Признавайтесь, давно перестали писать стихи?» А дело в том, что Штирлиц произносит эту фразу не совсем как штандартенфюрер, но и как Максим Максимович Исаев.

Антагонисты Штирлица также проявляют «чисто человеческие» подавленные потребности. Убийство Рольфа и Барбары становится для Мюллера поводом к застолью с двумя старыми сыщиками на конспиративной квартире гестапо. Забыты едва остывшие трупы и отодвинута на время необходимость искать сбежавших Хельмута и Кэт. Мюллер сидит за столом и просто выпивает в теплой компании своих, кого он может не стесняться и не опасаться. Это совсем не то же самое, что перекусывать в пыточной камере гестапо, выпивать коньяк дома у Штирлица или в кабинете Кальтенбруннера. Тоска по приватности универсальна и тем более концентрирована в воздухе фильма, чем чаще в кадре крутятся катушки магнитофонов.

Восьмая серия: Эдит Пиаф и внереалистический паттерн времени

В восьмой серии после первого титра времени – 15 III 1945, 7 часов 22 минуты – произойдет множество событий, в том числе попытка Штирлица добраться до Кэт, включение военной кинохроники, и, наконец, сцена переговоров генерала Вольфа в Берне, в Швейцарии, в особняке специального ведомства США. Так чем же были 7 часов 22 минуты 15 марта?

Как и во многих прочих случаях, это была фиксация старта некоего событийного вектора, а точнее, целого букета событийных векторов, уследить за которыми очень сложно. Мы можем хотя бы частично отслеживать их развитие исключительно благодаря условности времени в кино, его сжатости, его купюрам и монтажной эквилибристике. Титры существуют в «Семнадцати мгновениях...» совершенно не ради обозначения точного времени, а для атмосферы важности самого концепта времени, гораздо более значимого, нежели нюансы текущего временного потока и динамики персонажей в нем.

Обсуждение будущего проходит лейтмотивом через все серии. Это не «далекое далеко» и не «светлое будущее», но вполне реально достижимая и близкая катастрофа, ее последствия, подробности и варианты преодоления. Так что будущее демифологизируется, его можно не только представить, но как бы даже потрогать, самым поучаствовать в его воплощении. В поезде Штирлиц беседует с генералом, высказывающим веру «в скорую гибель всех нас». В Берне ведутся переговоры Вольфа и Даллеса о будущем Германии и ее роли в спасении от большевизма в Европе – тут внимательная часть аудитория могла подойти к размышлению о том, что нынешнее настоящее могло бы выглядеть совершенно по-другому, если бы не... Сами дискуссии о послевоенном будущем Европы подразумевали новую тему для индивидуальной рефлексии о многовариантности возможного мироустройства. Современностью Европы со странами СЭВ станет лишь один из вариантов развития истории.

Мюллер опустит разговоры о будущем на прозаическую почву и нарисует свое видение желательного личного спасения: «Помните: Мюллер, гестапо – старый уставший человек. Он хочет спокойно дожить свои годы где-нибудь на маленькой ферме с голубым бассейном».

Не сложно разворачивать рефлексию о будущем фашизма, отношение к которому у аудитории вполне определенное, однозначное. Куда сложнее нарисовать картину того, чем в действительности ознаменуется долгий мирный период. Ощущая всю сложность отношения аудитории 1970-х годов к советскому настоящему в ряде стран Европы, авторы фильма не дают Штирлицу больших пафосных монологов о предстоящем политическом переустройстве мира. Героя пуще всего берегут от возвышенных речей на идеологические и политические темы.

Но ведь заманчиво создать ощущение, что Штирлиц способен мыслить масштабно и в чем-то предвидеть будущее мира. Предвидеть так, чтобы авторы фильма не перестали нравиться себе, но и цензуре. И чтобы образ предстоящих перемен не заставил отшатнуться от фильма зрителей, настроенных критически к современности советского социалистического сообщества.

Для выполнения непростых задач используется разговор об искусстве. Радио в машине Штирлица передает песни Эдит Пиаф. Возражая пастору, осуждающему Эдит Пиаф за то, что она в песнях изъясняется так, как «говорят на рынках», Штирлиц замечает: «Эта певица переживет себя. Ее будут помнить и после смерти». Это и есть его знание и его правда, которая совпадает с позициями сколько-нибудь культурной аудитории второй половины XX века, когда песни Эдит Пиаф уже стали классикой. В 1945 году «Milord» и «Non, je ne regretted rien», звучащие по радио, еще не были написаны. Это песни второй половины 1950-х годов. Советские зрители могли этого не знать, а те, кто знал, могли не принимать во внимание. Но если иметь в виду реальные даты написания звучащих в серии песен, то Штирлиц действительно

волшебным образом предвидит развитие культуры и как бы даже слышит его и дает послушать другим. Он – радио будущего, способное улавливать то, что не звучало еще нигде.

В результате тематических перебивок с политики на искусство возникает образ абстрактного будущего времени, близящейся исторической эпохи, основанной на общеевропейских гуманистических и эстетических ценностях. По ощущению «Семнадцати мгновений...», эти ценности могут жить и возрождаться в любые времена, в том числе и в эпоху фашизма. Большое искусство – то современное, что рано или поздно обретет статус вечно актуального, – вот связующая нить эпох и хранитель человеческой духовности. Французская популярная культура как символ свободной культуры, не ангажированной государственной машиной, – универсальная ценность и носитель вечных приоритетов. Так получается согласно Штирлицу и «Семнадцати мгновениям...». Надо сказать, даже в начале XXI века апелляция к популярному искусству, к одной из его эстетических вершин, звучит весьма убедительно, учитывая разочарованность во всех политических доктринах и идеологиях. Тогда же, в 1970-х, это было весьма современно, отечественная аудитория любила французскую эстраду и французское развлекательное кино.

Как и многие другие эпизоды, переправка пастора Шлага в Швейцарию построена вопреки ожидаемым клише авантюрного повествования. В чисто жанровом фильме в этой сцене счет бы шел на минуты, персонажи сталкивались бы с неожиданными затруднениями и опасностями. Зрителей заставляли бы напряженно отслеживать сопротивление персонажей этим затруднениям и ставили бы перед открытым вопросом – удастся ли, получится ли, успеют ли... Ничего этого и в помине нет в «Семнадцати мгновениях...» Весь фрагмент используется как повод для выпадения из сиюминутного настоящего.

На этом событийном отрезке ведется весьма напряженное моделирование образа времени. Старт вектора – 15 III 1945, 17 часов 50 минут. Штирлиц везет пастора Шлага к «окну» на границе со Швейцарией. От разговора об Эдит Пиаф Штирлиц переносится в воспоминания о Париже. Следуют кадры французской военной кинохроники. Закадровый голос подключает нас к воспоминаниям Штирлица о Франции, о Сопротивлении. Далее эпизод с пастором продолжается без всякой новой фиксации времени. Тем не менее, совершенно ясно, что мы проваливались в историческое прошлое, в большое время Второй мировой войны. Заодно этот провал обозначает существенную длительность езды к границе – Штирлиц говорил о двух часах пути.

Это подчеркнуто светлый эпизод – горы, простор, снег. Если учесть, что Штирлиц везет пастора к границе не меньше двух часов, к моменту надевания лыжных ботинок должно было если не стемнеть, то хотя бы начать смеркаться. Однако ничто не говорит о приближении вечера. Пастор движется навстречу светлому дню – надежде, свободной Европе, движется, эмоционально заряженный Штирлицем... Стоп, а в чем заключается эта заряженность и на что она должна подвигнуть?

Штирлиц не был избыточно откровенен с пастором, тот так и не знает, с кем имеет дело, для чего нужен и чему будут служить его переговоры. В машине Штирлиц довольно сумрачно предупредил пастора о прямой зависимости жизни его сестры и племянников от жизни Штирлица и умения пастора молчать под пытками. В глазах Шелленберга пастор – и подавно лишь пешка в симуляции заговора внутри гитлеровского правительства. Пешка, которую следует своевременно устранить. Честный и бесхитростный пастор испытывает косвенное давление недосказанностью и перспективой попадания в подвалы гестапо; его человеческая позиция подвергается двойной и даже тройной манипуляции. Все это никак не оптимистично, слишком замысловато, эмоционально неоднозначно. Визуальный же ряд с нескончаемо светлым солнечным днем и искрящимся снегом приглушает эту запутанность и мучительный драматизм ситуации, когда будущее Европы доверяется человеку, чье индивидуальное будущее висит на волоске.

Вечер отменяется на данный период действия. Опустим возможные технические причины этого, поскольку они все равно ведут к коррективу смыслов. Вечер и ночь отменяются потому, что все герои о времени суток вообще забыли ввиду резко возросшего драматического напряжения. К тому же, обилие ночных сцен непременно придало бы происходящему романтичности, живописности, внешней эффектности. Но «Семнадцать мгновений...» последовательно работают на прозаизации, замедлении и внешнем «ускущении» всего того, что могло бы составить гладко-лихорадочный политический триллер.

Итак, после титра – 15 III 1945, 23 часа 30 минут – следует появление Штольца в кабинете Мюллера с шокирующей новостью о совпадении отпечатков пальцев на стакане, русской рации и трубке правительственной связи. Разговор Штольца и Мюллера происходит на фоне окна с раздвинутыми шторами. Можно явственно видеть, что за окном светло, как и в комнате, то есть это дневное время суток, а отнюдь не поздний вечер или ночь, как того требовало бы соблюдение достоверности. Далее все напряженные сцены финала восьмой серии – подчеркнуто светлые, визуальнo нейтральные.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

Ночь купирована нечеловеческим напряжением персонажей и внешней «нероманичностью» картины мира. В визуальную ткань повествования прорывается антинатуралистичность, антибуквализм бытия героя в социально-историческом потоке. Герой то и дело обретается в абстрактном пространстве и времени. Там есть своя поэзия, незаметная при беглом просмотре.

Организовав уход пастора Шлага через «окно» на границе и возвращаясь в Берлин, Штирлиц решает сделать паузу, отдохнуть. «Десять минут назад Штирлиц остановил машину. Он почувствовал, что засыпает за рулем. Уже кончались вторые сутки, как он был на ногах. Он решил, что должен поспать хотя бы полчаса, иначе он не доедет до Берлина. Полчаса... Он спал глубоко и спокойно. Но ровно через двадцать минут он проснется...».

Вся прелесть этого получасового сна на рассвете заключается в том, что он показан сразу после сцен выполнения гестаповцами приказа Мюллера о задержании Штирлица. Монтаж таков, что действия, вероятно, отстоящие друг от друга на несколько часов, кажутся практически параллельными. Создается эффект непрерывной хроники событий. В квартире Штирлица организовывается засада. Гестаповцы по всем правилам окружают пустующий дом Штирлица, осматривают комнаты, трогают вещи. Повсюду на дорогах распространяется фото-портрет Штирлица, а сами дороги перекрываются. Как же будет Штирлиц выходить из новой опасной ситуации?

А никак! Он ее просто проспит, находясь под защитой жанра и авторской любви. И песня о мгновениях будет звучать на заключительных титрах серии приглушенно, как колыбельная. (Что некоторыми ученым позволило классифицировать Штирлица как находящегося «в спячке» [250].)

Штирлиц проспит свой почти состоявшийся провал и появится в рейхстаге живой и невредимый, подобно сказочному герою. Нам нигде не дадут объяснения и даже намек на то, как удалось Штирлицу все-таки вернуться в Берлин, несмотря на все распоряжения по его розыску и патрули на дорогах.

Конечно, везучесть Штирлица имеет, прежде всего, жанровое происхождение. Однако, этот элемент условности синтезирован с характером Штирлица. Мы видим, как герой неоднократно проявляет умение эмоционально игнорировать направленную на него агрессию и воздействовать на окружающих убедительностью изложения определенной позиции, как бы она ни была далека от его истинных чувств и знания дел. Иными словами, Штирлиц умеет не просто моделировать иллюзорные «картинки», заслоняя ими реальность, но и заражать нужных людей этим мнимым видением дел.

Случаи везения скупо рассеяны по двенадцати сериям, а доказательства таланта Штирлица пользоваться моментом и убеждать появляются гораздо чаще. Это и формирует зрительскую веру в силу воздействия героя, которая содержит в себе даже элементы иррациональности, – в рамках житейских представлений о том, что иногда можно «угovorить» судьбу, умолить случайность быть на твоей стороне. Так, в одиннадцатой серии, организовав вывоз Кэт в Швейцарию Штирлиц направляется домой к Шелленбергу, мысленно заклиная: «Только бы он оказался дома». И застаёт Шелленберга в халате, в полной расслабленности, явно отсыпавшимся – именно в эту ночь – после многих бессонных ночей. Во всех остальных случаях Шелленберг имеет вид бодрый, самодовольный, внешне реализует скорее амплуа комедийного плута, нежели отображая состояние главы германской политической разведки накануне капитуляции Германии. Практически лишь в одной этой сцене одиннадцатой серии, именно потому, что это очень нужно Штирлицу, Шелленберг немного приближается к состоянию потерянности в исторический момент катастрофы.

Авторский голос и 23 февраля

Авторский голос фланирует из одного временного пласта в другой, обладая всей полнотой знания о том, что было, есть, будет и, главное, должно быть в силу исторической справедливости. Закадровый голос свободно подключает нас к воспоминаниям Штирлица, Шелленберга, Мюллера и прочих героев, комментирует кинохронику, поясняет и проясняет внутренние состояния действующих лиц, логику их поступков и эмоциональных импульсов. Такое решение во многом и дает аудитории максимум душевного комфорта. Каким бы страшным и безвыходным ни казался очередной поворот событий, закадровый голос работает как глас творца и мудрого наблюдателя. Он гарант защиты положительных героев. Пока такой глас с ними и с нами, ничего по-настоящему ужасного случиться не может. Закадровый голос сглаживает зазоры между реалистическим и жанровым, между тем, что относится к политической авантюрной драме, и тем, что создает внежанровую картину мира.

Закадровый голос, хроникальные кадры и отчасти музыкальный ряд охраняют образы персонажей от монументализма и форсированной героизации, беря на себя в умеренных дозах обязанность официального воспевания Красной Армии, прославления ее героев и празднования советских знаменательных дат. Внутренне фильм отнюдь не оппозиционен официальной героической версии Великой Отечественной войны. Но он стремится быть фильмом не о героизме и не о подвигах в привычном понимании этого слова.

Произносимая, вербализуемая официальная картина мира сочетается с неофициальной, личностной, которая может именно рядом с воспеваем-прославлением оказаться подчеркнуто интимной, непарадной.

Так, в начале четвертой серии, действие которой происходит 23 февраля, с помощью закадрового голоса и монтажа фото и кинодокументов начертана картина празднования Дня Красной Армии в преддверии победы. Обращение Сталина, опубликованное в «Правде», зачитывают перед войсками. Нам показывают и газетную полосу, и процесс ознакомления народа с официальной речью. Далее следует наше ознакомление с посланиями Рузвельта и Черчилля. Весь этот документальный фрагмент развивается совершенно изолированно от жизни и раздумий Штирлица. При том, что во многих других случаях закадровый голос и рефлексии Штирлица объединяются в единое целое.

Пройдет множество напряженных моментов этого дня. И только когда настанет вечер, а главное, официальная хроника советского праздника успеет зрителями забыться, Штирлиц вступит в свой праздничный период. Зазвучит грозная и патетическая «Вставай, страна огромная...» – и звучит эта мелодия как бы в сознании героя. Замелькают кадры кинохроники разных лет войны – Ленинград 1942, Сталинград 1943. Москва 1944, парад, мальчишки на заборе, салют. Тем самым, закадровый голос вместе с хроникой обозначают духовное единение героя со страной, с блокадниками, с фронтовой жизнью и просто жизнью в Москве.

Чтобы сцена одинокого празднования не выглядела излишне серьезно, нудно или умирительно до нелепости, ее прореживают видом хмурого Айсмана, прослушивающего записи допросов пастора Шлага Штирлицем, а также сценами самих допросов. Не у всех праздник, у кого-то серые рабочие будни.

Наконец, фильм чувствует себя свободным развивать ситуацию по-своему, подводя к тому, для чего, собственно, Штирлиц использует 23 февраля. Он находится в своем лесном доме, в совершенном одиночестве, отмечая День Красной Армии индивидуально, но и не подпольно.

Со своей «страной огромной» он уже многие годы может быть только мысленно. И сейчас наступает тот недолгий период времени, когда герой отодвигает все дела, все проблемы, чтобы ничто не мешало внутреннему «выходу на связь» с родной страной. То есть Штирлиц сосре-

доточивается на своей боли, тоске и любви к родной стране. Позволить себе все это Штирлиц может только в праздник, раз в год, иначе он не выживет здесь, в Берлине. Это довольно точный, вызывающий доверие психологический поворот, рожденный поиском внутреннего компромисса с официальной культурой. Не отметить 23 февраля такой киногерой не имеет права. Но сделать это он должен так, чтобы не скомпрометировать себя и весь фильм.

«Семнадцать мгновений...» уводят в сторону от дежурной праздничности как таковой, которая смотрелась бы нелепо в ситуации пребывания героя в фашистской Германии под чужим именем. (Анекдоты о Штирлице издеваются именно над абсурдом празднования советского праздника в гитлеровском Берлине: «Штирлиц надел советскую форму с погонами, все ордена и медали, и на белом коне проехался по всем этажам Рейхстага. В эти дни Штирлиц был как никогда близок к провалу»).

Штирлиц пьет водку, печет картошку в камине своего вполне respectable немецкого дома, ест ее и пачкается золой. Перемещаясь по гостиной, он даже позволяет себе дважды зацепиться за ковер и даже смеет как будто некрепко держаться на ногах, двигаясь слегка разболтанно, как человек, которому некого опасаться, неоткуда ждать подвоха и даже, быть может, глубоко наплевать в этот момент на все вокруг. Герой берет себе право хотя бы несколько часов побыть не застегнутым на все пуговицы, не во всеоружии, не безупречно собранным. И закадровый голос в этот период не звучит – должно же быть что-то святое и неприкосновенное для авторов в мире Штирлица.

Идеальное самообладание является одной из главных характеристик героя. Таково же качество благовоспитанного европейца, в первую очередь – аристократа. Самообладание, управление внешней жизнью тела, проявлениями эмоций – вообще один из главных концептов европейской культуры. Этому умению всегда владеть собой, выглядеть сдержанным и спокойным, в меру невозмутимым, в меру доброжелательным, учили веками во всевозможных руководствах по этикету [251]. Идеальное самообладание и умение эффектно показывать требуемые по ситуации чувства, не отдаваясь им на самом деле, особенно ценились в актерской игре Нового времени, в эпоху классицистского театра, о чем свидетельствует «Парадокс об актере» Дидро [252].

И вот идеальное самообладание на некоторое время отменяется Штирлицем наедине с собой. Одинокое присев у камина, Штирлиц затягивает «Ой, ты, степь широкая...», вечную, вне исторического времени существующую и никакого прямого отношения к 23 февраля не имеющую. Собственно, вся суть этого эпизода в том, что День Красной Армии используется героем как повод для выпадения из текущего момента, из напряженного настоящего рейха и его, Штирлица, деятельности в тылу врага – чтобы отдаться тоске по родине, а не по советскому государству, не по социалистическому укладу и уж точно не по Дню Красной Армии.

Эта тема тоски и одиночества возникает не единожды, но проходит через все произведение, заданная еще в прологе. В третьей серии, до того, как авторское сознание будет рассказывать о последнем «свидании» Штирлица с женой десять лет назад, и до того, как прозвучит песня «Я прошу хоть ненадолго, боль моя, ты покинь меня...», к дому Штирлица подойдет бездомный грустный пес. Штирлиц погладит его по голове и покормит на крыльце, потому что пес не захочет заходить в дом. Зачем нужна эта сцена? Ведь «Семнадцать мгновений...» не строго жанровое прагматичное кино, в котором любовь к животным должна была бы акцентировать положительность героя или затушевывать провисание внешнего действия. Здесь все не так. И бездомный пес с очень грустными глазами нужен для того, чтобы Штирлиц мог посмотреть кому-то в глаза тоже с грустью, не опасаясь стать в чем-то подозреваемым. Он тоже одинокий, тоже несчастный, ему тоже плохо.

«Нам умирать не страшно, мы отжили свое. Мы одинокие стареющие мужчины», – скажет Штирлиц пастору Шлагу. В этих словах не только умелое воздействие на пастора, но и доля искреннего признания. Жизнь проходит, в сущности, она уже прожита, и остается

в ней в основном только работа на грани психических возможностей, пускай эта работа межгосударственной важности. Остаются воспоминания. И развернуто существовать герой может скорее в них, нежели в моделировании своего личного будущего.

Показательна сцена со связником в последней серии, когда Штирлиц пишет записку жене левой рукой на французском, и затем рвет ее: «Вы совершенно правы, не стоит тащить это через три границы». Эту сцену можно воспринимать как излишне красивый и потому не вполне органичный режиссерский «минус прием». Можно воспринимать иронически, как и делают многие, усматривая в разорванной записке дежурное самоотречение в духе советской идеологии, то есть позицию вычурную, далекую от реальных проявлений «нормального мужчины».

Однако есть и другой вариант прочтения этой сцены – прямой, самый простой. Штирлицу плохо на душе, ему чисто человечески сложно и тяжело, потому что он уже привык быть сдержанным и всецело устремленным к большой, даже глобальной надличной цели – сокрушению фашизма. Переключиться на другой регистр взаимодействия с миром он не способен. Представить себя адресующимся к жене, пускай дистанционно, в письменной форме, из далекого далека, он не может. Он отвык от этого и не выработал в себе автоматизма переключения с одного, многолетнего режима самообизации ради мировой справедливости, на другой режим – режим эмоциональной свободы на несколько мгновений, ради частного счастья. Штирлиц – живой человек, он не стал машиной в духе Джеймса Бонда, который в ходе развития бондианы утратил психофизику реального человека, по точному замечанию Умберто Эко [253]. И потому главное право, которым Штирлиц позволяет себе иногда пользоваться – погрузиться в одиночестве, отдаться реальным чувствам тоски в отрыве от всего родного и любимого.

Отсюда и финальная сцена, когда, возвращаясь снова в Берлин, Штирлиц просто выходит из своей машины, идет на опушку леса, садится на траву и сидит далеко не с видом победителя, а как смертельно измученный своей работой человек – и почти разулившийся жить иначе, вне этой работы. Фильм начинался в лесу у дороги и заканчивается в лесу у дороги, на пограничной территории между природой и цивилизацией, между одиночеством и встроенностью в чужой социум, между дорогой в буквальном смысле и в метафорическом.

Оторванность от своего родного контекста мучительна для героя как реального человека, но спасительна для него как для персонажа. Этот отрыв позволяет уберечь Штирлица от необходимости нести в себе черты советского человека и рассматриваться в ряду других советских героических личностей. Так лучше, так надежнее для эстетической безупречности героя, интересного авторам и зрителям совсем не своей тайной советскостью.

Парадоксальным образом военная кинохроника и газетные фотоматериалы времени, близкого ко времени действия фильма, используются для создания пласта эпического времени, эпической стилистики, внутренне замкнутой, завершенной, как сказал бы Бахтин [254], и напрямую со Штирлицем, Кэт, пастором Шлагом и прочими героями не соотносящейся. Военная кинохроника – это «эпическое настоящее». Положительные герои по отношению к такому типу времени великой войны – на дистанции, в своем временном потоке незавершенного настоящего, то есть в модели, характерной для романа Нового времени. Встроенностью в этот романский поток весьма дорожит эстетика фильма – благодаря чему Штирлица удается совсем не подпустить к звонкому оптимизму и зримым проявлениям веры в светлое будущее. Обрисовав скорую победу над фашизмом, закадровый голос уточняет: «Но ничего этого ни Штирлиц, да и никто другой на Земле сейчас не знают». И слава богу, иначе личный драматизм утонул бы в оптимизме и героики победы. А так – Штирлиц просто остается сидеть на траве, под Берлином, уставший, грустный и одинокий, как совершенно не советский киногерой.

Кэт в космосе женщин тоталитарного государства

Ту же логику соблюдает фильм и при построении образа Кэтрин Кин, Кати Козловой. События после ее провала начинают активно развиваться незадолго до 8 Марта. По логике официально конъюнктурного искусства, именно в той серии, где речь идет о 8 Марта, надо было бы дать какие-нибудь сцены с участием Кэт, чтобы они корреспондировали с идеей подвига советских женщин в годы войны. Но ни Штирлиц, ни Кэт явно не имеют традиции праздновать Международный женский день в тылу врага. Так что миссию достойно отметить эту дату берут на себя закадровый голос вкупе с кинохроникой и газетными материалами. Фильму необходимо, чтобы героиня оказалась в полном отрыве от официальной атмосферы советских торжеств и прославлений. Поэтому «Семнадцать мгновений...» упорно не желают развивать линию Кэт в день 8 марта 1945 года, в пятой серии. Зато, начиная с шестой серии, даются ключевые сцены с ней.

Кэт мало походит на героиню авантюрного военного фильма. Она – всего лишь женщина с младенцем, без дома, семьи, без оружия и владения какими-нибудь особыми навыками. Мягкая, неуверенная и, в ряде моментов близкая к отчаянию, Кэт совершенно не похожа на разведчицу. Она вообще контрастна с образами героинь советского официального искусства. Те всегда более энергичны, уверены в себе, с более твердыми и звонкими голосами.

Зато свойства Кэт позволяют ей слиться с городской толпой изможденных и неприкаянных жителей Берлина. Показательно, что несмотря на разосланные по приказу Мюллера фотографии русской радистки и требования задерживать всех женщин с младенцем на руках, Кэт не просто не арестовывают – ей неоднократно помогают. По внешнему виду, душевному состоянию и безытности она сейчас тут своя, такая же, как многие.

Стилистического единения существования Штирлица с фронтовой жизнью советских воинов не происходит. Он здесь сам по себе, а они там ведут бои сами по себе. Тем очевиднее стилистическое единство мытарств Кэт с двумя младенцами и мытарств измученных бомбежками берлинцев. И фильм не усматривает в этом никакого кощунства, не пытается дать хоть какую-то ноту отстранения.

Увиденная же в контексте всего спектра драматических ситуаций и образов Кэт попадает в «космос» женщины тоталитарного государства, что акцентирует многоуровневые противоречия. С одной стороны, ее жизнь, несчастный вид и безвыходная ситуация контрастируют с приторной гармонией «Девушки моей мечты». Этот фильм в шестой раз смотрит Штирлиц, надеясь на встречу с дипкурьером. Кадры «Девушки моей мечты», по-театральному условные, откровенно жанровые, с галантным мужским кордебалетом и уверенным пластическим рисунком Марики Рёкк невольно составляют фон плачевной мизансцены Кэт, лежащей на койке в госпитале и вынужденной беседовать с мнимым страховым агентом.

Четкая, отбиваемая персонажами музыкальной комедии, создает звукоряд «фиктивных мгновений». В них слишком много гармонии, мелодичности и прихотливой виртуозности. В четке персонажи получают свободу отбивать свои мгновения жизни так, как им хочется или как велит несмолкающая музыка. С секундами реального военного времени так не получается.

Но «Девушка моей мечты» может рассматриваться как контрастный фон из «сахарной пудры» не только для русской радистки, но для всех женщин рейха, фигурирующих в «Семнадцати мгновениях...» Ничего общего с Марикой Рёкк не имеют ни стенографистки в бункере фюрера, ни медсестры в госпитале, одна из которых сотрудница СС, выполняющая функции надзора и контроля, а не столько медицинской помощи... Ни школьная учительница, тоже сотрудница СС, следящая за Штирлицем в музее... Ни приятельница фрау Заурих, Габи, печальная, одинокая, никому не нужная, несмотря на свою красоту... Ни тихие серые труже-

ницы приюта, откуда Хельмут забирает свою дочь... Ни пьяная женщина-математик (Инна Ульянова), в вечернем платье и с меховым манто, единственным своим «партнером» и «питомцем». Она будет приставать к Штирлицу в ночном швейцарском кафе, являя собой жалкое зрелище... Ни даже Барбара Крайн, приставленная к Кэт после согласия той на сотрудничество.

Дело не только в том, что, в отличие от Марики Рёкк, Барбара отменно некрасива и неженственна. Все реальные женщины отнюдь не купаются в мужском восхищении и любви. Они функционируют, будучи маленькими частицами фашистской машины, и/или прозябают – иного не дано. Никто не видит в них большой самостоятельной ценности. Жизнь такова, что всем не до них. Мир вращается вокруг прекрасной героини только в кино. И тут «Семнадцать мгновений...» как бы невольно провоцируют внимательного зрителя на возможные сопоставления с аналогичным несовпадением в советском социокультурном пространстве: образы женщин в нашем предвоенном кино имели очень мало общего с реальным положением и повседневным бытием женщин в советской, нередко жестокой и экстремальной реальности.

Сверхзадачи политики и цели человека

В фильме сохраняется неоднозначность отношения самого Штирлица и авторов к постулируемым сверхзадачам разведчика. С одной стороны, всячески подчеркивается, что полученное Штирлицем задание почти невыполнимо. Но насколько оно решающее для движения истории? Во второй серии закадровый голос делает оговорку: Штирлиц «понимал, что какие бы сепаратные переговоры сейчас ни начались, они не могли изменить ход событий и отношений, сложившихся в результате этой войны... Но задание получено. И Штирлиц отчетливо понимал всю его сложность». То есть, значимость его миссии важно не переоценить, не генерализировать, что могло бы сделать картину излишне жанровой, а потому наивной.

В сущности, «Семнадцать мгновений весны» не есть фильм о том, как была одержана победа во Второй Мировой войне. «...Кое-кто из наиболее чутких и логичных идеологов морщился: получалось, что Великую Отечественную выиграли не реальные солдаты на полях сражений, а выдуманный разведчик в кабинетах высокопоставленных германских функционеров», – замечает Ю. А. Богомолов [255]. На самом деле это некоторая аберрация, проистекающая из стереотипа мышления. Если фильм «про войну», то есть про военное время, значит, он о том, как эта война выигрывалась. Однако на самом деле фильм Татьяны Лиозновой о том, как складывался политический расклад в послевоенной Европе.

Созданный в фильме троп время-мгновение-вечность косвенно работает на подтверждение важности полученного героем задания. Оно заключается в том, чтобы предотвратить заключение мира западными союзниками с фашистской Германией без участия СССР и без официальной отмены, в сущности, самого фашизма. По концепции фильма, Штирлиц должен обеспечить правильное решение судеб Европы в будущем. Он выступает тайным модератором будущего, путающим карты модераторов явных, обладающих большими деньгами, силой и властью. Это великая миссия.

Однако конкретная направленность действий Штирлица состоит в том, чтобы всякими мирными путями, пользуясь своим служебным положением, тормозить процессы сопротивления неизбежной капитуляции, затруднять создание атомной бомбы и расстраивать попытки ведения переговоров с Америкой без участия СССР. Иными словами, герой не должен менять ход истории, который вполне устраивает и его, и советское государство. Штирлиц работает лишь на замедление ритмов сопротивления высшего эшелона рейха этому ходу. Также герой способствует утверждению прав СССР активно участвовать в решении судеб европейских стран. И эта деятельность Штирлица оказывается в высшей степени сложной и опасной. Обозначая масштабы миссии Штирлица, «Семнадцать мгновений...» отнюдь не претендуют на создание сверхчеловека, которому все подвластно. В строении сюжетных линий совершенно не просматривается иллюзия фантастической мощи Штирлица. Напротив, есть представление о том, что даже легкие корректировки развития событий удаются невероятными усилиями и связаны с риском и возможной гибелью.

Если бы герой только выполнял задание центра, смысловое поле картины оказалось бы довольно предсказуемым и компактным. Однако, параллельно с процессом выполнения задания идет жизнь, идет война, происходят бомбежки, развивается беременность Кэт. Весьма показательны, что гибель Эрвина и провал Кэт никак не увязывается ни с возможными ошибками Штирлица или связанных, ни с прозрениями его врагов. Эрвин погибает при бомбежке, рация оказывается среди вещей разрушенного дома, а Кэт – в больнице, в бессознательном состоянии рожая ребенка и крича по-русски. Все это своего рода случайности, которых могло бы и не быть. Их бы и не было в традиционном политическом триллере, где самые главные события обязаны быть инспирированы чьей-то волей и деятельностью.

В «Семнадцати мгновениях...» нам периодически напоминают, что в действительности есть много имперсональных модераторов настоящего, и среди них – реалии военного времени, успехи советской и американской авиации, а также законы природы. А еще – рядовые граждане фашистской Германии, медсестры, одна из которых сообщает в гестапо о русской роженице. Причиной провала Кэт, по сути, явилась война, особенности женского организма и живучесть фашизма в массах. Мировая катастрофа, пограничное состояние тела, общественные нравы и порядки. Со всем этим не может тягаться ни Штирлиц, ни какой-либо иной отдельно взятый человек.

Если жизнь жестока и катастрофична на всех уровнях, нет нужды в специально назначаемых по сюжету злодеях.

Все злодеи в «Семнадцати мгновениях...» мелкие, эпизодические, будь то провокатор Клаус, злобно и педантично следующая инструкциям Барбара, офицер гестапо Рольф, истерично ведущий допросы Кэт, медсестра со взглядом надсмотрщицы, бернские работники гестапо. Все это – пешки, послушные машине рейха. Сюжет вращается совершенно не вокруг борьбы с ними героя. В этом драматургия фильма следует скорее принципам постклассической драмы, перестающей концентрироваться на персонажах-злодеях и видящих основную проблему бытия в имперсональном зле, в жестоких законах того, что именуется жизнью.

Действие второй части многосерийного повествования строится как формирование и усиление новой цели в деятельности героя – спасение Кэт с ребенком. Эту цель подбрасывает Штирлицу сама реальная действительность Берлина 1945 года. И эта цель начинает высекать искры драматического напряжения, которого не может дать линия выполнения задания центра. Перепад от мерной и даже витиеватой повествовательности (линия переговоров в Берне) к взнервленному драматизму (линия Кэт) весьма заметен. Так что две линии событий, связанные с разными целями деятельности Штирлица, объективно вступают в эстетическую конкуренцию. В целостности фильма она автоматически воспринимается как открытый вопрос об иерархии двух целей для Штирлица, а заодно и для всех нас.

Что важнее, спасти сейчас двух-трех конкретных людей или же долго и медленно работать на будущее всей Европы? «Семнадцать мгновений...» заставляет аудиторию выйти на этот вопрос не ради его прямого разрешения. Сама его постановка указывает на невозможность однозначного ответа – и на рефлексию фильма по поводу объективной склонности официальной власти и культуры задавать иерархические модели ценностей. Отдельный рядовой человек никогда не попадает на их вершины.

Штирлиц продолжает выполнять задание центра, начиная попытки импровизационно работать на спасение Кэт (с шестой серии). Рефлексии героя о соотношении двух целей даны в нескольких репликах закадрового голоса. Фильм не делает отдельного сюжета из выбора приоритетов, не желая ни выпасть из смыслового поля, приемлемого для официальной советской идеологии, ни подтверждать уважение к данной идеологии.

Выходом из проблемы оказывается появление третьей цели. Катастрофа войны вкупе с отлаженным механизмом фашистского общества ставят Штирлица перед необходимостью спасти собственную свободу и жизнь после обнаружения его отпечатков пальцев на чемодане с русской рацией. Герой обязан хотеть спастись хотя бы как орудие осуществления двух ранее сформированных целей.

Каждая новая цель все менее монументальна, менее прямо связана с большими политическими стратегиями и с большим будущим. Но тесно связана с самым глобальным вопросом – о ценности жизни отдельного человека.

Подобные дилеммы – что важнее, жизнь одного или множество жизней – регулярно продолжают вставать перед героями популярного кино. В частности, Нео в «Матрице» вежливо подводит к необходимости пожертвовать жизнью любимой женщины, Тринити, ради спасения «всех». Нео не принимает такой необходимости.

Помимо Штирлица отставить в сторону понятие государственного или гражданского долга оказывается способен Гельмут, солдат нацистской армии, спасающий Кэт и младенца по велению сердца, не строя хитроумных планов. Этот поворот размыкает политическую драму в экзистенциальную, постидеологическую историю о том, что высшие ценности вообще не могут быть замешаны на какой-либо государственной идеологии, гражданском долге или профессиональной чести. Они сохраняются и возрождаются как бы помимо всего.

Показательно, что после убийства Хельмутом Рольфа и Барбары у него и у Кэт не возникает даже намека на обсуждение каких-либо «философских» вопросов. Он не будет уточнять, кто такая Кэт. А Кэт не станет «перевербовать» Хельмута или выяснять мировоззрение солдата, провоевавшего, при всем его человеколюбии, в рядах фашистской армии до 1945 года. Можно рассматривать это как сценарные «проколы», но видится в этом и весьма жизненная ситуация. Когда речь идет о спасении женщины и ребенка, кем бы они ни были, срабатывают простые инстинкты, а идеологические понятия отмирают. Слабая беззащитная женщина с беззащитным младенцем не могут быть врагами. Мужчина должен их защищать, а не истязать и изводить допросами.

Иными словами, наступает момент, когда Хельмут отказывается существовать в идеологической парадигме и приходит к общечеловеческим ценностям. И Кэт удается выжить после гибели Хельмута потому, что Берлин, как полагают авторы «Семнадцати мгновений...», вне бункера и гестапо, все больше существует в соответствии с общечеловеческими основами бытия. Вернее, так должно быть, чтобы Кэт спаслась.

Да и Штирлицу удастся избежать разоблачения вопреки обнаружению его отпечатков пальцев на русской рации только благодаря тому, что он помогал незнакомой жительнице Берлина перетащить вещи к безопасной стороне улицы. Штирлиц умело вплетает в этот достоверный рассказ упоминание каких-то чемоданов, и так рождается убедительная история. Ее подтверждает молодой работник полиции, склонный вообще хорошо относиться к людям, особенно к тем, кому плохо, и к тем, кто готов помогать другим. Штирлиц выигрывает благодаря тому, что ведет себя по общечеловеческим законам, и благодаря тому, что так себя ведет не он один.

Старики и дети. Обыватели

Именно к гуманистическим законам Штирлиц апеллирует и на них надеется, а не на профессионализм матерых шпионов, когда вовлекает в свою миссию двух стариков – пастора Шлага и профессора Плейшнера. И решение образа Кэт неслучайно близко к образам Шлага и Плейшнера, неправильных, слабых героев, внешне совершенно не подходящих для жанра военного авантюрного повествования. С подчеркнута далекими от воинственности и авантюристичности хорошими людьми объединен в один «лагерь» Штирлиц.



«Семнадцать мгновений весны» (1973), реж. Татьяна Лиознова

В разговоре с Габи герой признается, что больше всего на свете он любит стариков и детей – символические фигуры прошлого и будущего, восстановление связи времен, обозначение корней и надежд. Но старики и дети – это еще и те категории людей, которых можно вывести за пределы обязанности идеологического служения. И в некотором смысле те и другие следуют за героем и сопровождают его – как путеводные звезды, «антиволшебные» помощники и спасительная ноша. Герой оказывается ответственным за судьбу Кэт (которую называет «малышом» и «девочкой») и двух младенцев, а в закадровой реальности – за племянников пастора.

Но все было бы слишком просто, если бы на стороне Гитлера оставались в основном бравые энергично-агрессивные офицеры, чье внешнее отличие от соратников Штирлица давало бы ложный ключ к финалу конфликтных ситуаций. Подобные приемы являются избитыми жанровыми клише.

Нет, старость и детство акцентированы и во вражеском лагере. Отчасти потому, что воевать и работать больше уже некому, а отчасти потому, что сама жизнь подталкивает к рефлексиям о тех, кто доживает (как доживает?) и кто только начинает жить (успеет ли спастись? с чем войдет во взрослую жизнь?) Для розыска Кэт Мюллер привлекает двух стариков-сыщиков, неформальных своих помощников. В этом и проявляется его усталость от войны, поиска врагов и необходимости поспевать за ускоряющимся ходом событий. Мюллеру неказистые старики дороже, чем прыткие молодые подчиненные.

Фильм протраивает динамическую композицию трое на трое: по одну сторону Штирлиц с пастором и Плейшнером, по другую Мюллер с двумя старыми ищейками. В обоих лагерях будет по одному убийству, произойдет «размен» соратниками. Вся эта цепочка образов и событий размывает дежурное противопоставление фашистской и антифашистской Германии, нацистов и их противников. Перед нами Германия эпохи заката фашизма, немцы в послед-

ние месяцы войны, люди, из которых состоит народ и которые не тождественны представителям власти. Хотя не могут не быть зависимы от них.

Выйдя на улицу из укрытия с двумя детьми, Кэт стоит и переживает, когда пройдут последние защитники Берлина. Это в основном зеленые юнцы, даже мальчишки, или же старики, только они и остались защищать столицу. Кэт по понятным причинам смотрит на них сумрачно. Но киноглаз показывает их долго, чтобы отделить свое видение от видения Кэт, и выражает скорее настроение скорби – старики и дети идут на верную и бессмысленную гибель. Они показаны не с ненавистью, не с осуждением, а с сожалением. Если «народ состоит из людей», как замечает пастор, почему же люди не могут вести себя как люди, а не как пешки общественно-политических игровых. Неужели реальность так жестока, что не позволяет стольким этого сделать... Да, реальность именно жестока и провокативна для простых социальных индивидов.

Рядовой человек может взбунтоваться и не пожелать более оставаться незаметной и жалкой социальной единицей. Артистичный и вдохновенный провокатор Клаус в прошлом был корректором. Но ему стало тесно в этой должности, он пожелал обрести иное поприще, быть успешным, востребованным, реализующим свой личностный потенциал. По большому счету, его не интересует идеология, Клаус не является осознанным фашистом. Он – взбунтовавшийся обычный человек, не имеющий нравственных ориентиров и жаждущий социального реванша любыми средствами. Такая ситуация может возникать снова и снова, в разных странах, в разных ситуациях идеологического диктата, не будучи связана с какой-либо конкретной идеологией, но скорее происходя из равнодушия общества к личностному своеобразию и потенциалу индивида, из неуважения социальной реальности к отдельному человеку.

Но некоторым удается остаться вне государственной машины и как бы не рефлексировать о ней, во всяком случае, явственно. Есть в «Семнадцати мгновениях...» небольшая когорта «просто людей». Это Everyman, Всякий человек, если пользоваться обозначением средневековых моралитэ, только во множественном числе. В таких людей фильм всматривается осторожно и бережно, и показывает их тоже – осторожно. Чтобы не разрушить их внешнюю фактурную убедительность, но и не переусердствовать с ней, поскольку это может выявить жанровую условность Всякого человека.

Фрау Заурих скорее нечто среднее между благородной матроной и комической, или характерной старухой, но в любом случае мало похожа на мать, потерявшую на войне своих детей. Она общается, гадает, играет в шахматы, философствует, шутит. Она живет так, как будто не происходит ничего непоправимого. Это скорее театральная персонаж для зрительского уюта, нежели портрет реальной матери и немки, живущей в 1945 году.

Еще более условна и комична пожилая пара на похоронах тайного соратника Штирлица по антифашистской борьбе, доктора Карла Плейшнера. Благообразный пожилой господин и его жена – бывшие пациенты усопшего. Пара стоит поодаль и рассматривает участников похоронной службы. В пришедшем с эффектной охраной Кальтенбруннере эти пожилые господа видят прежде всего еще одного пациента: «Он, что, тоже почечник?» И в Штирлице они готовы видеть исключительно того, кто потерял любимого врача. «Где мы теперь будем лечиться?» – трагически вопрошает старичок. «Ума не приложу», – подыгрывает Штирлиц. Замечателен эта вторая после пролога отсылка к теме больных почек. Некоторые, как фрау Заурих, отгораживаются от Второй Мировой, пытаясь думать про болезни почек и собирая полезную траву. А некоторые действительно не замечают войну. Для них важны только те проблемы, которые всегда с человеком, в любую эпоху. Это прежде всего проблемы тела. Именно похороны врача собирают в пространстве храма очень разных людей, играющих диаметрально противоположные роли и в большой политике, и в повседневности. Эта ситуация выглядит весьма современно в наши дни, учитывая высокую актуальность образа врача-лечебника и представление кино о том, что самым страшным является не война, не целенаправленное насилие,

но естественный закон конечности бытия всякого индивида, ненасильственная смерть от старости и болезни [256].

Толстый хозяин кабачка «Zum Groben Gottlieb» (Евгений Перов) внешне похож на реального трактирщика. Он со всеми как со своими завсегдаями. Он рад и пиву, и людям, и произносит замечательную реплику: «Война не война, а как баварское появится, так все тут как тут. На костылях, а идут. И так всегда, всю жизнь!» Это позиция вечного, почти карнавального жизнелюбия. Перед нами опять же почти символическая фигура карнавала, пира, брюха, животной радости жизни, которая не желает замечать наличия государства, идеологии, политики, истории, времени.

Хозяин птичьего магазина (Евгений Гуров) на Цветочной улице в Берне, со слащавой болтовней о птицах и поэтах, резонер по призванию – квинтэссенция мирного бюргерства, игнорирующего факт Мировой войны, концлагерей под боком у Швейцарии, вообще драматизма бытия. Он мысленно отгородился от большого мира и обитает в своем магазинчике как в клетке-бункере. Ужас такого существования в том, что оно беззащитно перед тоталитаризмом, перед властью и силой. Такие могут только наблюдать, как кого-то загоняют в угол, как кто-то выпрыгивает из окна и лежит мертвый на мостовой. Хозяин магазинчика видел, как что-то происходит с Плейшнером – и не понимал, свидетелем чего оказался. Такие люди вообще не могут ничего осознавать и ни в чем целенаправленно участвовать. И этим они оказываются задействованы во всем самом страшном. В данном случае они сопровождают и даже создают собой городскую декорацию для работников гестапо, льготно функционирующих в «свободном» Берне.

На самом деле и фрау Заурих, и пара «почечников», и толстый трактирщик, и хозяин птичьего магазина – типичные эпизодические лица, жанровые персонажи, рожденные в системе амплуа. Они необходимы игровому кино, особенно в форматах многосерийного фильма и длинного сериала. Они создают атмосферу комфорта, столь ценимую зрителями. В них проявляются вневременные, стабильные свойства людей, отесанные сценой и кино настолько, что уже невозможно сказать, чего в них больше: эффектной зрелищной условности или житейского правдоподобия, воспроизводимости от эпохи к эпохе.

Но в «Семнадцати мгновениях...» с помощью этих образов задаются вопросы об ответственности рядового обычного обывателя перед творящейся историей, о степени зависимости слабого рядового индивида от силы и власти. На такие вопросы невозможно ответить взвешенно и объективно, на них вообще трудно отвечать, и «Семнадцать мгновений...» не стремятся этого сделать. Но, совершенно очевидно, фильм воплощает беспокойство тем фактом, что внешняя «жанровость» человека не есть его независимость от настоящей истории. Это форма особой, скрытой зависимости и участия в истории. Кто-то вместо таких людей, похожих на жанровых эпизодических персонажей, должен будет менять идеологию и принципы работы государственной машины, принципы жизни Европы и мира. «Я делаю за них то, что они должны были делать сами», – похоже, про таких европейцев, умудряющихся держаться якобы вне политики, на самом деле говорит Штирлиц. Хотя эта мысль приходит ему в голову во время общения с Плейшнером.

Эстетика фильма и новые модераторы судеб мира

Итак, «Семнадцать мгновений весны» – это весьма нетривиальный случай построения художественной формы и того смыслового поля, которое она рождает.

С точки зрения экранного языка, этот фильм нельзя назвать исключительно популярным, массовым, чья эстетика легко и адекватно воспринимается неискушенной аудиторией. Картина во многих случаях не идет на поводу у любителей авантюрного повествования, но, напротив, содержит много скучных, затянутых и совершенно не зрелищных эпизодов, которые совершенно излишни с точки зрения обыденных вкусов. Здесь не заметно ни стремление построить интенсивное, закрученное действие, ни готовность подавать «на блюде» эффектный визуальный ряд.

Сюжет «Семнадцати мгновений...» дает возможность сделать политический триллер или хотя бы военную драму со стрельбой и погонями. (В плане зрелищности и динамики действия и «Адъютант его превосходительства», и «Путь в «Сатурн» с двумя продолжениями, и «Ошибка резидента», «Судьба резидента», и даже «Мертвый сезон» Саввы Кулиша гораздо успешнее соответствуют формуле жанрового развлекательного кино.) Однако, создатели фильма не идут по этому пути, им это не нужно. На сознательном или подсознательном уровне их цели совершенно другие.

Они создают сложное, многомерное, медленное, даже намеренно ускученное, зрелищно сдержанное киноповествование, которое, на сегодняшний день, смотрится весьма современно – как предвестие нынешнего артхаусного фильма и сериала. Такое произведение обращено к аудитории людей, которые любят думать, размышлять, обсуждать. Фильм Лиозновой весьма подходит зрителям эпохи видеомагнитофонов, индивидуальных компьютеров и интернета, тем, кто любит смотреть и пересматривать серии по несколько раз, разгадывать замеченные ребусы, смаковать неочевидные стилистические находки. Советская массовая аудитория была склонна пропускать многие любопытные сцены и кадры, терпеливо переждала «скучные» места, ища и видя в «Семнадцати мгновениях...» приключенческую историю. Такие «военные приключения» в этом фильме есть, но он им далеко не тождествен.

Игровое отношение к документальности и, соответственно, к категориям историзма, правды, объективности, образует мостик к экранным искусствам XXI века, к документу, докьюментари, реконструкции и прочим формам документального как художественного. В каком-то смысле «Семнадцать мгновений...» несут в себе дух постмодернизма, его эстетики и миропонимания.

В «Семнадцати мгновениях...» на сегодняшний день остро чувствуется та смысловая амбивалентность относительно идеологических схем, о которой писал Н. А. Хренов применительно к многим другим произведениям конца 1960-1970-х, повести Ю. Трифонова о А. Желябове, картине Татьяны Назаренко «Казнь народовольцев», спектаклям «Народовольцы» по пьесе А. Свободина в «Современнике» (1967) и «Что делать?» в Театре на Таганке (1970): «то, что тревожило авторов названных произведений, упаковывалось в одно из тех явлений, которые действительно вписывались в историю социализма и были с этой точки зрения событиями с большой буквы» [257]. Так, молодежный и студенческий бунт (вновь актуальный с конца 1960-х), подавался как вариант темы революционно-освободительных движений. В «Семнадцати мгновениях весны» мотивы внутреннего разложения советской идеологии и заката советского государства упаковывается в историю о последних месяцах Третьего рейха.

При этом образ фашизма утрачивает черты сумрачного, далекого и непостижимого в своей природе Зла, обретая черты узнаваемого советского формализма, знакомой до боли повседневной демагогии, недееспособности, прячущейся за энтузиазм. «...Каждый из нас ходил не в том мундире, что соответствовал его внутреннему содержанию. Каждый исправно

исполнял советско-коммунистические ритуалы, а в душе считал себя суперагентом совсем другой реальности...», – так Ю. А. Богомолов характеризует логику соотношения сконструированной в фильме реальности и социальных конвенций советского периода [258].

Но главное, что очевидно с дистанции нынешнего времени, фильм показал недальновидность высшего эшелона власти. У нас в середине 1980-х, как во всех двенадцати сериях в сценах бесед функционеров рейха, большинство политиков и функционеров не понимали, как сильно изменится мир в ближайшие годы. Как радикально трансформируется экономический и общественный уклад, культурное пространство, быт, система ценностей и приоритетов большинства населения страны.

С прославления победы в Великой Отечественной войне «Семнадцать мгновений весны» перенесли акцент на вопрошание о будущем Европы – будущем, которое для первой аудитории этого многосерийного фильма уже наступило и стало безальтернативной данностью. Картина непрозрачно намекала на то, что его могло бы и не быть, таким, каким оно стало и, как тогда казалось, будет всегда. Если бы Штирлиц не помешал переговорам в Берне, если бы Вольф договорился с Даллесом, дальше в Европе, а, следовательно, и в остальном мире все складывалось бы совсем по-другому.

Штирлиц был обязан стать обаятельнейшим человеком без тени советскости в манере поведения, чтобы его любили совсем не за его воображаемую роль в истории или даже вопреки некоторым аспектам этой роли.

Если уж на то пошло, Штирлицу мы «обязаны» не победой в Великой Отечественной, а разделом Германии, образованием социалистических государств и созданием СЭВ. Но и Нюрнбергским процессом, и мировой оценкой масштабов антигуманности нацизма, международным широким опубликованием истории Третьего рейха.

Публика с наушниками в документальных сценах Нюрнбергского процесса показана не случайно. Вид этой документальной «массовки» рифмуется с работниками рейха и спецслужб США, со связистами Штирлица, со всеми, кто вел прослушку или многократно изучал аудиозаписи на протяжении всех серий. Но в кинохронике последней серии наушники – символ не тайного слежения и контроля, а международного, на разных языках, опубликования страшных фактов истории. Техника может служить разным целям. Но определяют облик мира те, кто надевает наушники, включает аппаратуру. А также – пишет и шлет телеграммы, зашифровывает и расшифровывает, вовремя добывает и передает информацию. Все это похоже на невольную иллюстрацию к трудам о природе информационного общества, а никак не о войне и героизме.

«Семнадцать мгновений...», на наш взгляд, произвели негласный переворот в понимании сути политики. Для советского сознания она ассоциировалась с удачными или неудачными акциями массового насилия, будь то бунт, восстание, революция, война. В фильме Татьяны Лиозновой и Юлиана Семенова главную партию играют те, кто действует мирными средствами, нередко в полуприватной или псевдоприватной обстановке, использует насилие лишь в крайних случаях, и насилие не массовое, не санкционированное официально и гласно.

Среди главных модераторов новых политических ситуаций оказываются не только и не столько люди в военных мундирах. Во-первых, это те, кто умеет одинаково элегантно носить как военную униформу, так и штатский костюм (такими являются Штирлиц и генерал Вольф), и даже фрак (во фраках показаны Шелленберг и Штирлиц на приеме по случаю дня рождения фюрера). Надо уметь быть человеком, не выделяющимся среди мирных граждан в мирном городе, в светском зале, на набережных, в кафе, поезде, музее, на вокзале. Потому что именно там, а не на полях сражений, делается политика. Это вполне современное прочтение главных судьбоносных и семантически насыщенных мест как переходных территорий, публичных пространств повседневности [259].

Во-вторых, в модераторы судеб мира автоматически попадают крупные ученые, занимающиеся разработками оружия или каких-либо иных, важных средств массового воздействия. «Видимо, технический прогресс будет определять будущее истории, особенно теперь, когда ученые вот-вот должны проникнуть в тайны атомного ядра. Мне думается, на западе и на востоке это уже поняли ученые, но, к сожалению, до этого еще не дотащились политики. Кстати, мы с вами будем свидетелями деградации профессии политика в том ее значении, в котором мы к ней привыкли за последние девятнадцать веков истории...» – действительно умно рассуждает Шелленберг. В том, что он предрекает политикам, есть уже видение ситуации начала XXI века. А в его словах о роли науки можно услышать элементы концепции Тимати Люка, считающего, что многим жителям больших городов сегодня понятно, что «структуризация будущего происходит не прямыми средствами и незаметно в исследовательских лабораториях... а не в парламенте...» [260]

По краешку сюжета проходит история физика Рунге, томящегося в концлагере именно потому, что он слишком близко подошел к созданию атомной бомбы. Штирлиц не мог его не остановить, не притормозить его научные опыты. Но Штирлиц устраивает его в госпиталь, как бы внутренне разделяя деятельность «Рунге ученого» и Рунге человека. На самом деле он ни в чем не провинился перед рейхом, однако не ощущает и ответственности перед миром за свои открытия. (Эта тема протягивает нить к роману Солженицына «В круге первом» и теме ответственности человека перед миром, о чем развернуто рассуждает в своей статье Л. И. Сараскина [261]).

Тема ответственности науки и ее роли модератора бытия человечества отнюдь не устарела в наши дни. Тогда же, в начале 1970-х, речь Шелленберга могла казаться ненужным монологом с множеством риторических абстракций, оттягивающих главное событие после «прохода Штирлица по коридору».

Тем не менее, фильм в целом начертал два типа людей, интересующих в контексте обсуждения будущего. Это интеллигент и интеллектуал. Интеллектуал – Рунге, в какой-то степени – лишенный морали Клаус, в какой-то степени – генерал Вольф, вполне способный вести переговоры, формулировать цели и приоритеты, мотивировать позицию, контролируя каждый свой жест, каждое свое слово. Интеллектуал – умный, образованный человек, но он может и не осознавать своей ответственности за судьбу мира, может не жить в соответствии с нормами гуманистической морали. Интеллигент – не просто человек интеллектуально-духовного труда, он живет с ощущением личной ответственности за происходящее, за сохранение гуманистической морали. В идеале он не поставит ценность научных открытий или самосохранения выше достижения приемлемого состояния мира, страны, какого-либо сообщества. Наличие несомненной общности и вместе с тем нетождественность интеллектуалов и интеллигенции повышает конфликтное напряжение вокруг концепта будущего в данном произведении.

Упорство, с каким «Семнадцать мгновений...» выстраивают «компанию» новых модераторов будущего, достойно сегодня неподдельного интереса. Третий тип такого модератора – ученый скорее гуманитарной направленности, профессор, писатель (за два дня до самоубийства Плейшнер начинает писать новую книгу). Тот, кому не безразличны судьбы страны и человечества, и кто не считает возможным самоустраниться в ситуации, когда появляется перспектива участия в трансформации жизни немецкого общества.

И, наконец, священник, «высокодуховный, сложный, сомневающийся, как настоящий мужественный интеллигент», по характеристике А. А. Новиковой в исследовании о феномене отечественной интеллигенции [262]. Выбравшись в Швейцарию, пастор Шлаг начинает обсуждать факт переговоров Вольфа и Даллеса с лицами из католической церковной иерархии, тем самым наглядно показывая ту суть роли священника, о которой еще в первой серии сказал Штирлиц: «Посредничество его естественное состояние».

Вся эта разношерстная компания объединена именно опознавательными знаками интеллигенции. Все перед разговором о политике или в процессе таких разговоров обязательно обращаются к темам искусства и науки. Все они появляются на фоне книжных стеллажей (мечтой советских интеллигентов были именно стеллажи). В уголке домашней библиотеки, на уютные кресла, усаживает пастор Штирлица, пришедшего для важного разговора. С Плейшнером герой начинает беседу под видом интереса к определенному изданию – персонажи находятся между стеллажей, наполовину уже пустых, библиотека эвакуируется. У экс-министра в изгнании, Краузе, с которым беседует пастор, стеллажи «по совместительству» служат декоративной защитой для сейфа, который открывается за ними. Переговоры в Берне ведутся в особняке специального ведомства США, с массивными стеллажами, уставленными книгами. Здесь это не более чем антураж, даже декорация, подобающая серьезным политическим делам и облагораживающая их истинные смыслы. Вольф от нечего делать берет с полки какой-то томик и тут же кладет на место, рассуждает о классическом итальянском вокале, но думает исключительно о раскладе политических сил.

Таким образом, фильм использует ауру библиотеки как уникального, неповторимого организма, своего рода «храма со своей мистической составляющей», кодексом поведения и комплексом сопутствующих ассоциаций [263]. Обозначение библиотеки в визуальной материале необходимо, чтобы зримо отделить «людей библиотеки», тех, кто будет определять лицо Европы – от «безмозглых костоломов» и малообразованных функционеров рейха. Последним суждено потерпеть фиаско на политической арене, как получается согласно «Семнадцати мгновениям...». Вопреки документальным фактам в фильме сообщается, что почти у всех приближенных фюрера среднее и даже незаконченное среднее образование. Штирлиц с такими категорически не работает. Ему нужны «люди библиотеки». Те, что живут «с ощущением посреднической миссии», характерным для субкультуры интеллигенции в целом, как отмечает А. А. Новикова [264].

Но фильм показывает и то, как эксплуатируют ауру библиотеки и ее «тело» амбивалентные или негативные модераторы судеб мира. Тем не менее, профанация своей принадлежности к «людям библиотеки» все равно лучше, нежели полная и демонстративная удаленность от всего, что связано с книгой, культурой.

Самого Штирлица можно причислить как к подлинным «людям библиотеки», так и к профанирующим – образ выдерживает обе трактовки.

Для нужд шифровки Штирлиц держит томик произведений Шиллера. Но с ним он ездит и в поездах, открывает, чтобы скоротать время в дороге. А поводом для начала общения с Плейшнером делает просьбу найти издание Меверса 1856 года. Меверс, или Моверс, или Мёверс, Франц Карл, немецкий богослов, историк, священник, автор трудов по древней Финикии, по Ветхому Завету и пр. Если Шиллер – представитель классики и даже, в какой-то степени, «популярной классики», то Меверс – это высокая гуманитарная наука. Стало быть, Штирлиц не чужд и этого, и Меверс используется им как пароль, обозначение своей принадлежности к элите интеллигенции.

Мюллеру же Штирлиц устраивает «ликбез» и цитирует Библию, ловя того на неточности передачи смысла священного писания. У Штирлица дома над письменным столом две полочки с книгами, очень советский, скромный вариант кабинета образованного человека. Однако без книжных полок не оставлен никто из главных персон, способных как-то воздействовать на расклад политических сил.

Также очевидно желание подчеркнуть, что курение трубки – это не особенность одного Сталина или варварство, но часть общемировой традиции уважаемых мужчин – и это должно быть в конечном счете важнее, чем идеологические разногласия. Даллес (Вячеслав Шалевич) тоже постоянно курит трубку. И у связника Штирлица на столике бара лежат не только коробка табака «Gold Block» и английские спички с этикеткой «Punch», но и трубка.

Можно заметить, что один из обыкновенных посетителей бара «Горные лыжники» тоже курит трубку.

Штирлиц не может себе позволить курить трубку, он слишком занят спасением Кэт и реальной работой по трансформации настоящего и будущего Европы. Кстати, в последней серии Кэт с двумя младенцами собирается отбывать из Берна именно в Париж. Она одета в дамский костюм и шляпку с вуалью. Ее сопровождает монахиня. Все в высшей степени благообразно, респектабельно, даже буржуазно. Спасшись от гестапо, то есть вырвавшись из фашистского «ада» (символически наглядно представленного в виде люка канализации, где Кэт скрывалась с младенцами во время прочесывания развалин), героиня получает воздаяние в качестве отправки в «рай», в сердце культурной Европы, туда, где поет Эдит Пиаф. Во всяком случае в пределах фильма реализуется то, о чем Кэт просила на допросе у Штирлица, – возможность не встречаться с московским начальством, не попадать к нему в руки. Кэт уезжает еще дальше от СССР. И, что интересно, ее линия не содержит никаких следов тоски по родине – кроме наречения ребенка Владимиром, то есть именем, которое стало первым, лучшим, самым правильным мужским именем в парадигме советской культуры.

Возможно, Кэт поедет в Москву через Париж, как и связник Штирлица. Но ни одного намека на это фильм не дает, так что зритель в праве фиксировать лишь то, что реально. В Париж держат путь героиня с двумя детьми – там их счастливое будущее. Итак, женщине в качестве воздаяния полагается временная выключенность из работы, приличная, то есть дамская одежда, уважительное обращение окружающих и отправка в культурную столицу мира.

А мужчине наградой служит символический знак высокой оценки его деятельности государством – обещанная правительственная награда. Но прежде всего, сам успех в его делах, удача в рискованных ситуациях, уважение, понимание и одобрение руководства. Весь фильм можно считать реализацией мечты о том, как должны выглядеть служебные отношения и как должны сильные державы уважать и ценить своих преданных профессионалов. Именно уважения, понимания и незаниженных оценок так не хватало советским работникам всех уровней. Адекватная, то есть высокая оценка заслуг героев перед страной до сих пор видится нашим популярным искусством как апофеоз жизненного успеха: новый отечественный сериал «Шерлок Холмс» (2013) Андрея Кавуна завершается сценой прихода королевы Виктории на Бейкер Стрит, с благодарностью Шерлоку Холмсу за свое спасение и с похвалой в адрес сочинительства доктора Уотсона.

И опять же, Штирлиц получает ту возможность, которую так жаждали обрести, и которая в 1970-х была у единиц: работать «за границей». Последняя фраза, если верить Штирлицу, запоминается лучше всего. Так вот последняя фраза фильма, произнесенная от автора, звучит так: «...И потому полковник Максим Максимович Исаев едет в Берлин. Он едет работать». То есть делать политику мирными средствами, негласно, по ту сторону фасадов какой-либо власти. Штирлиц едет на политическую кухню Европы.

Рядовые люди позднего советского периода никогда не подпускались близко к политической кухне мирного времени. Средства массмедиа делали все, чтобы эта кухня, как и сам драматизм политической сферы, оставались вне дискуссионного поля советского общества. На закате СССР массы советских граждан будут обсуждать пункты выдачи спецпайков, спецобслуживание, закрытые санатории, пансионаты, поликлиники и прочие привилегии, но не политическую кухню, не закулисы фасада «общенародных» мероприятий. Одна партия, чисто формальные выборы, безальтернативная телепрограмма новостей «Время», тотальная официальность тона прессы и пр.

«Семнадцать мгновений весны» допустили зрителя на воображаемую политическую кухню и тем самым заставили его хотя бы на бессознательном уровне обнаружить само ее наличие. И, конечно же, удобнее это было делать на зарубежном материале. Фильм Татьяны Лиозновой наиболее последовательно формировал жанр политической драмы и прививал аудитории

вкус к лицемерию мирных политических акций – тайных переговоров, заговоров, подслушивания и скрытого наблюдения, симуляции, фальсификации, двойной интерпретации политических событий, подготовки «политической почвы» для радикального пересмотра правил общественной и государственной жизни.

Художественные жанры большой экранной формы оказываются предшественниками Перестроечной эпохи, с ее многочасовыми политическими дискуссиями в прямом эфире, трансляциями заседаний правительственных органов, журналистскими расследованиями, новой эстетикой документального кино с обилием игровых постановочных эпизодов... Искусство, как это нередко случается, предчувствовало, готовило к переменам, призывало вообразить, предвкушать, смаковать жизнь на политической кухне.

В конце 1960-х и до середины 1980-х годов новый жанрово-тематический формат экранного произведения – политическая драма или авантюрная драма с элементами политической тематики – был развит и воплощен разными сценаристами и режиссерами, на разном, во многом зарубежном материале. Этот формат, как и «Семнадцать мгновений...», не остался в рамках сугубо официальной культуры и идеологии, однако и не вступал в демонстративный конфликт с ними, работая в пограничном пространстве между одобряемым и незапрещенным. Конечно, с разной степенью убедительности.

Примечания

[238] *Богомолов Ю. А.* Между мифом и искусством. М.: Государственный институт искусствознания. 1999. С. 83—86.

[239] *Ловелл С.* «Семнадцать мгновений весны» и семидесятые. Перевод Н. Полтавцевой // Новое литературное обозрение: журнал. 2013. №5. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/7l.html> (дата обращения: 20.08.2018)

[240] *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000 годов. М. 2008. С. 282.

[241] *Хренов Н. А.* Восприятие времени в эпоху надлома империи: от футуризма к пассеизму // Теория художественной культуры. М.: Государственный институт искусствознания. 2012. С. 12.

[242] *Варганов А. С.* Документальные формы в искусстве // Фотография. Проблемы поэтики. Сост. Стигнеев В. Т. М.: URSS. 2007. С. 24.

[243] Там же.

[244] *Стигнеев В. Т.* О фотографии художественной и нехудожественной // Фотография. Проблемы поэтики. Сост. Стигнеев В. Т. М.: URSS. 2007. С. 111.

[245] *Шабалин В. В.* Функция времени в образной структуре телевизионного репортажа» Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства». М. ВГИК. 2017.

[246] *Новикова А. А.* Картина мира и образ современности на телевидении // Ракурсы. Сборник научных статей. Выпуск 9. Ред.-сост. Варганов А. С. М.: Государственный институт искусствознания. 2012. С. 62.

[247] *Трубочкин Д. В.* «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС. 2005. С. 305. В постантичном театре рисунок темпоритма персонажа оказывался то менее, то более внятно обозначен, как в случаях с медленным Гамлетом или быстрым Чацким. Кино в ряде случаев наследует театральную традицию выстраивания темпоритма бытия персонажа.

[248] *Ловелл С.* «Семнадцать мгновений весны» и семидесятые. Перевод Н. Полтавцевой // Новое литературное обозрение: журнал. 2013. №5. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/7l.html> (дата обращения 20.08.2018)

[249] *Сальникова Е. В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция. 2017. С. 320—322.

[250] *Prokhorova E.* Fragmented Mythologies: Soviet TV Mini-Series of the 1970s. University of Pittsburg. 2003. P. 87.

[251] См.: Правила светского этикета для мужчин. С.-Пб. 5 Типография Императорских С.-Пб. Театров (Э. Гоппе), 1873; Arthur T. S. Advice to young men to their duties and conduct in life. Boston, 1849. Habits of good society: a handbook of etiquette for ladies and gentlemen. London, J. Hogg & sons. 1860; Smiles S. Self-help. With illustration of character and conduct. 1859. Подробнее о концепте владения собой в европейской культуре: Юргенева А. Л. Репрезентация тела в европейской фотографии второй половины XIX века: социокультурные практики. Дис. ... кандидата культурологии 24.00.01. М. 2017.

[252] *Дидро Д.* Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература. 1980. С...

[253] *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., М.: Symposium, изд-во РГГУ. 2005. С. 240.

[254] *Бахтин М. М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература. 1986. С. 494—495.

[255] *Богомолов Ю. А.* Между мифом и искусством. М.: Государственный институт искусствознания. 1999. С. 84.

[256] *Сальникова Е. В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция. 2017. С. 446.

[257] *Хренов Н. А.* Восприятие времени в эпоху надлома империи: от футуризма к пастеизму. // Теория художественной культуры. Выпуск 12. М.: Государственный институт искусствознания. 2012. С. 22.

[258] *Богомолов Ю. А.* Между мифом и искусством. М.: Государственный институт искусствознания. 1999. С. 84.

[259] *Auge M.* Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity. / Translated by Howe J. London, New York, Croydon. Bookmargue Ltd. 1995. First published as: Non-lieux, Introduction a une anthropologie de la surmodernite. P. 78.

[260] *Luke T. W.* Codes, collectives and commodities. // *Global Cities, Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age.* Ed. By Krause L. and Petro P. Rutgers. Rutgers University Press. 2003. P. 171—172.

[261] *Сараскина Л. И.* Задача и сверхзадача экранизации романа А. И. Солженицына «В круге первом» // Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. С. 472—499.

[262] *Новикова А. А.* Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции. М.: Согласие. 2018. С. 135.

[263] *Петров М. А.* Аура библиотеки. // Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. Отв.-ред. Кривцун О. А. М.: Индрик. 2011. С. 302.

[264] *Новикова А. А.* Цит. соч. С. 181—182.