

УДК 655
ББК 76.1
Р19

Редактор-составитель

А.С. Варганов

Рецензент:

кандидат искусствоведения

И.И. Рубанова

Ракурсы. Выпуск 9 / Ред.-сост. А.С. Варганов. – М. : ГИИ, 2012. – 332 с. – ISBN 978-5-98287-036-0

Девятый выпуск сборника «Ракурсы», подготовленный сотрудниками Отдела художественных проблем средств массовой коммуникации Государственного института искусствознания, содержит статьи, посвященные теоретическим и историческим вопросам отечественного дизайна, фотографии, кино и телевидения, — тех художественных форм, которые тесно связаны не только с миром художественной культуры, но и с современной техникой, а также с нынешними информационными средствами.

В сборнике сочетаются работы, разные по своему жанру: монографические очерки, посвященные малоизвестным страницам художественного творчества отдельных мастеров, исследования, анализирующие новые формы, возникающие на границе искусства и техники, живые наблюдения критика над процессами, происходящими в современной культуре. Впервые в сборнике публикуются материалы мемуарного характера.

Книга рассчитана на специалистов в области массмедиа, а также тех читателей, которые интересуются вопросами современного творчества в массовых видах искусства.

ISBN 978-5-98287-036-0

© Государственный институт
искусствознания, 2012

© Коллектив авторов, 2012

Содержание

<i>Сараскина Людмила</i> Театр Александра Солженицына	5
<i>Богомолов Юрий</i> Прогулки с мышкой по киноэкрану	23
<i>Новикова Анна</i> Картина мира и образ современности на телевидении	58
<i>Рогова Валентина</i> Анахорет из России	67
<i>Василькова Александра</i> «Я хотел бы жить у моря»	120
<i>Стигнеев Валерий</i> Военный фоторепортер Николай Хандогин (1909–1989)	130
<i>Васильева Жанна</i> Фестиваль «Мода и стиль в фотографии» как социокультурный проект	145
<i>Долматовская Татьяна</i> Глянцевые журналы: система, закономерности, функции	166
<i>Бирюков Василий</i> Современная периодика и проблемы графического дизайна ее интернет-версий	171
<i>Лаврентьев Александр</i> Графический дизайн и проблемы «гибридных» жанров	179
<i>Чулюскина Татьяна</i> Дизайн-анимация: кино или дизайн?	191

<i>Лаврентьева Екатерина</i> Проектирование посредством текста. ВНИИТЭ. 1970-е – 1980-е.....	197
<i>Бохоров Константин</i> Произведения современного искусства «вопрошают технику»	246
<i>Петрушанская Елена</i> Агит-гиньоль. О музыке для масс по Авраамову и Термену	262
<i>Брагинский Александр</i> Москва–Мензелинск– Молотов–Москва 1941–1950	287
<i>Ергаева Галина</i> Мавр сделал свое дело	312

Людмила Сараскина

Театр Александра Солженицына

Сборник пьес А.И. Солженицына¹ открывается фотографией автора в казенном ватнике; над козырьком кепки, на груди, а также на левой ноге, повыше колена, прикреплены (пришиты?) лоскуты белого полотна с арестантским номером, известным теперь всему миру, – Щ-262. Под фотографией подпись: «В лагерных номерах. Кок-Терек. 1954». Стало быть, Солженицыну здесь лет тридцать пять-тридцать шесть; он сидит, ссутулившись, почти сгорбившись, спрятав пальцы рук в рукава, втянув голову в плечи; настороженный, тоскливый, затравленный взгляд исподлобья, впалые щеки, плотно и жестко сжатый рот, опущенные уголки губ. О таком можно было бы сказать: загнанный в угол молодой волк, – если бы это не был загнанный на нары обозлен-



*Кок-Терек, ссылка. 1953 год.
В лагерных номерах*

¹ *Солженицын А. Пьесы. М., 1990.*

ный *зэк*. Обозленный, измученный, исстрадавшийся, но, кажется, не ослабленный: только дай ему волю, уж он отомстит за себя, пойдет крушить все и вся, употребив в дело и молодую жесткость, и приобретенные в лагерях навыки потайного, подпольного существования. (Позже многочисленные оппоненты, скажу даже резче – недруги Солженицына, будут говорить о нем то, что говорят обычно о всяком сильном, властном человеке: холодно использует подпавших под его влияние людей, затем, выжав их как лимон, отбрасывает и забывает.)

Какая это была сила, так выразительно запечатленная на любительском постановочном снимке (Солженицын, выйдя из лагеря в казенной телогрейке, сумел пронести на себе пресловутые номера, затем уже в ссылке снова нашить их на одежду и сфотографироваться в своем «естественном» лагерном виде и с лагерным выражением лица). Зараженная злом, мечтавшая о реванше? Растравленная унижением? Сила ненависти и мести?

Биографы Солженицына, уточняя даты жизни и творчества, синхронизируя события, всякий раз, когда речь заходит об истории создания его пьес, испытывают не только человеческое, но и профессиональное волнение.

В истории драматургии (да и литературы вообще) немного найдется произведений, комментарием к которым будут такие, к примеру, строки: «Пьеса (“Пир Победителей”. – Л. С.) написана полностью в Экибастузском лагере в течение 1951 года (большую часть времени – на общих работах, каменщиком. Некоторые места составлялись только в уме (в переходной колонне, на проверках, во время работы) и никогда не были на бумаге. Другие записывались малыми отрывками, и после доработки и заучивания клочки бумаги сжигались. Весь написанный текст автор повторял ежемесячно, чтобы сохранить в памяти»².

Или такие – о «Пленниках»: «Пьеса начата в Экибастузском лагере в 1952 году, при работе в литейном цеху: малыми кусочками, сжигавшимися вослед, все на память... Весной 1953 года, в ссылке, в Кок-Тереке, пьеса была закончена... к осени записана и скрыта в земле. Конспиративное хранение продолжалось и все последующие годы»³.

² Солженицын А. Собр. соч. В 20 т. Вермонт-Париж, 1978–1991. Т. 8. 1981. С. 591. (Цитаты из пьес Солженицына приводятся по этому изданию.)

³ Там же.

Или, наконец, такие (о пьесе «Свет, который в тебе»): «Это было – первое произведение автора, не требующее конспиративного хранения. Предполагалось, что откроется возможность печатания или постановки ее в СССР. Но это оказалось невозможным: ее не мог напечатать “Новый мир” (1964), не могли поставить Московский театр Ленинского комсомола (1965), Ленинградский театр Комедии (1966) и Вахтанговский театр (1967)»⁴.

Пьесы Солженицына – это прежде всего потрясающий человеческий документ. К тому времени, когда фотограф (им был единственный друг сосланного в Кок-Тереке Солженицына доктор Н.И. Зубов, упросивший писателя надеть лагерный ватник с номерами и сняться на память) сделал свой снимок, Солженицын был не просто недавний зэк, которому вышло «послабление», – но подпольщик, конспиратор с острым ощущением тотальной опасности, с ежеминутной угрозой разоблачений: найдут, отнимут, погубят... Поэтому затравленный вид фотографируемого менее всего был обусловлен предложенной ролью и связанным с ней явлением костюма (чем к этому времени стал искомый ватник): в угрюмой сосредоточенности экс-зэка таилось неимоверное напряжение памяти, вмещавшей сотни страниц текста – стихотворных и прозаических строк, авторских ремарок, фамилий и имен действующих лиц, – а также все точки пространства, где эти страницы были запрятаны, закопаны, замурованы.

«Если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках»⁵.

В контексте потайной жизни и писательской работы зэка, а затем ссыльного Солженицына процитированные выше (или подобные) слова вполне, наверное, могли бы принадлежать и ему. Между тем другой узник столетие назад писал из камеры-одиночки Петропавловской крепости перед отправлением в сибирскую каторгу, что худшая каторга – когда не л ь з я писать. На что рассчитывал каторжник Омского острога Федор Достоевский, когда тайком записывал жаргонные выражения и оценки из острожного быта в тетрадку-самоделку, сшитую разными нитками из двадцати восьми листов простой писчей бумаги, хранившуюся у фельдшера военного госпиталя, куда время от времени благородные медики приводили арестанта, чтобы он мог отдохнуть

⁴ Там же. С. 592.

⁵ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 28. Кн. 1. 1985. С. 163.

от казармы и поработать писателем? На что он надеялся, когда малярничал, отгребал снег, обжигал алебастр и старался изо всех сил запомнить побольше, чтобы, дорвавшись до тетрадки на час, на день, вновь оставить ее в тайнике у фельдшера? Почему, отслеживаемый шпионами и доносчиками, преследуемый начальством, которое, подозревая, что арестант вопреки правилам пишет-таки что-то, учиняло расследования с допросами, обысками, очными ставками, – почему он хотя бы из чувства самосохранения не забросил, не уничтожил криминальную каторжную тетрадку? И что же это было – писательский подвиг Достоевского, взявшего в руки запретное перо и нелегально осуществившего свое право на профессию? Неукротимый порыв к литературному труду в любой, пусть самой примитивной форме? «Словесные запасы», заготовки, расчетливо накапливаемые впрок?

Наверное, и то, и другое, и третье. Но, наверное, и четвертое: литературное занятие как спасение, превращающее каторгу в тему сочинения, в некое, при всех возможных и мыслимых оговорках, этнографическое приключение. «Моя тетрадка каторжная» стала для Достоевского эффективным способом убегания от реальности. Вместе с тем это была особая оптика, взгляд сквозь которую давал ему и иное видение и иное бытие: наличие тетрадки, само ее физическое существование, тайное и укромное, преображало действительность – и острог переставал быть зоной мрака и смрада, становясь объектом живого наблюдения; в шуме и гаме, среди грязи и брани, в кандалах и под конвоем каторжнику Достоевскому являлись нездешний азарт, нездешнее дыхание.

Через восемь лет после выхода Достоевского из острога русская литература прочитала «Записки из Мертвого дома». Через пять лет после выхода Солженицына из лагеря он начал работу над «Архипелагом ГУЛАГ». Ту роль, которую в жизни Достоевского сыграла его каторжная тетрадка, в жизни Солженицына суждено было сыграть его пьесам, – разве что связанная с ними творческая история была куда более трагична и куда более фантастична: едва только перешедшего из лагеря в ссылку, осенью 1953 года, врачи приговорили его к смерти, обещая, что жить ему осталось не более трех недель. Страдая от мучительных болей, он за оставшиеся ночи бисерными буквами записал все свои лагерные заучивания, свернул листки в трубочку, чтобы она прошла сквозь горлышко бутылки из-под «Советского шампанского», закопал бутылку в огороде, сказав об этом (и указав мес-

то схрона) тому же доктору Зубову, и уехал в Ташкент в онкологическую клинику умирать. А затем произошло Божье чудо исцеления и возвращения к жизни.

«Трудно было быть более в гибели, но работа меня вынесла»⁶, – это сказано о себе Достоевским. Так что если бы значение драматургических опытов Солженицына определялось только по указанной аналогии, то и в таком случае они с полным основанием могли бы претендовать на почетное место в истории отечественной литературы.

Меж тем в кругу литературных критиков, резонно, впрочем, требующих от текста, чтобы он, по устоявшимся канонам, был прежде всего «хорошо сделан», бытует (в разных вариантах) следующее, несколько все же высокомерное, суждение: нормальному читателю нет никакого дела до того, что ночью у писателя болел зуб, а наутро его бросила жена. В самом общем виде это – в переводе на общепонятный язык – означает: житейские проблемы и личные трудности писателя не могут и не должны служить ни смягчающим обстоятельством, ни тем более оправданием, если из-за них он создал произведение низкого художественного уровня. Применяя вышеприведенное суждение к случаю Солженицына, следовало бы утверждать: то, что он никакой не драматург, он доказал и сам, – не написав в дальнейшем ни одной пьесы и даже заявив в «Теленке»: «Я жалею, что писал пьесы»⁷.

Сама вынужденность обращения к драматургии – единственному литературному жанру, сочетающему острую конфликтность содержания с возможностью зарифмовать (для удобства запоминания и заучивания) текст относительно большого объема, – оценивается как его безусловный недостаток, а то и как насилие над жанром. Как-то очень охотно, с видимым удовольствием литературные и театральные критики поспешили согласиться с писателем, готовым признать свои первые литературные опыты в виде пьес художественной неудачей. Но то, что простительно самокритичному автору, никак не реабилитирует доверчивых критиков: ведь речь идет о первых сочинениях писателя выдающегося. (Могут представить себе радость, например, коллег-достоесковедов, если бы удалось обнаружить самые первые литературные упражнения двадцатилетнего инженера-прапорщика Достоевского, по-видимому, навсегда утраченные, – «Бориса Годунова» и «Марию Стюарт».)

⁶ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 28. Кн. 2. 1985. С. 235.

⁷ Солженицын А. Бодался телёнок с дубом. М., 1996. С. 18.

Прочитую хорошо известное высказывание французского критика и поэта, современника Пушкина, Ш. Сент-Бёва из его «Литературных портретов»: «Самое важное для биографии великого писателя, великого поэта – это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств... исторгает из него первый его шедевр. Если вы сумели понять поэта в этот критический момент его жизни, развязать его узел, от которого отныне тянутся нити к его будущему... тогда вы можете сказать, что знаете этого поэта»⁸.

В том-то и дело, одернут меня оппоненты, что стечения обстоятельств, при которых Солженицын сочинял эти пьесы, не исторгли из него шедевр. В том-то и фокус, что пьесы его не могут претендовать на роль блистательного дебюта, скажут мне; поэтому Сент-Бёв здесь ни при чем.

Берусь, однако, утверждать, что творческое поведение Солженицына, находящегося в момент создания пьес не *в более или менее удачных, а в пограничных и поистине катастрофических обстоятельствах*, дает возможность развязать тот узел, от которого тянутся нити к его будущему. Будущее, как понял Солженицын спустя годы, было связано не со стихами и не с пьесами, а с прозой. «Из-за полного своего невежества я особенного маху дал в пьесах, – сочтет необходимым оправдаться автор “Теленка”. – Когда стал писать пьесы в лагере, потом в ссылке, я держал в представлении единственно виденные мною театральные спектакли провинциального Ростова 30-х годов, которые уже тогда никак не соответствовали мировому театральному уровню. Уверенный, что главное в творчестве – правда и жизненный опыт, я недооценил, что *формы подвержены старению, вкусы XX века резко меняются и не могут быть оставлены автором в пренебрежении*»⁹.

Уже в «Пире победителей», с его разностопным ямбом, разорванным репликами действующих лиц и максимально приспособленным к разговорному стилю речи, контрастно проступает стремление к прозе; потенциал прозы запрятан в ремарки – выразительные, точные, неожиданно, но не излишне подробные. Такой щедрости автохарактеристик, такой готовности к комментарию по ходу действия от драматурга, как правило, не ждут; здесь же его вмешательство в текст грозит порой вырваться за

⁸ Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 49.

⁹ Солженицын А. Бодался телёнок с дубом. С. 17.

отведенные жанром рамки и обрести собственную стилистику. Именно в ремарках разыгрывается драматургия света и тени (в буквальном, а не в переносном значении): игра разрозненных колеблющихся огней от парадной люстры, факелов, свечей в канделябрах, от керосиновых ламп в огромном зеркале, снятом со стены, а затем уложенном плашмя зеркальной поверхностью вверх. В ремарках же расписаны процедура приготовления к пиру и весь сценарий изгнания из дивизиона смершевца Гриднева; избыточно утонченные прозаические инкрустации («солдаты вышколены и четки до циркового предела», «в сугубо гражданской унылой позе он долго потом стоит на заднем плане»), энергичные и броские замечания («проходит, слегка прифокстрочивая, к радиоле», появляется «ощипываясь») образуют мощный повествовательный пласт, в котором на редкость активен и сам повествователь.

Конечно, с точки зрения теории драмы такое качество присутствия автора – в скобках и ремарках – явно нарушает чистоту жанра. Как нарушает ее и то обстоятельство, что напряженность и движение действия едва ли не на равных осуществляются как в собственно «сценах» (монологам и диалогах), так и в «словах» (пояснениях, комментариях, ремарках). Достоинство это или недостаток – с точки зрения читателя и зрителя?

Следует признаться, что я услышала о «слабых», «беспомощных» пьесах Солженицына задолго до того, как смогла их прочесть. Так что когда наконец у меня в руках оказался текст, я была «предупреждена» и, как говорится, не ждала ничего хорошего. Теперь я понимаю, в чем секрет читательского неуспеха пьес: большинство читателей Солженицына познакомились с его драматургией не до, а после рассказов и романов, на фоне потрясения от «Архипелага ГУЛАГ», в свете уже законченного «Красного колеса». Познакомились и, скорее всего, ничего нового не заметили. В этом-то и фокус: подавляющее большинство сюжетов, конфликтов, тем и проблем, которые впоследствии составили основу многих томов прозы Солженицына, уже содержались в его пьесах. Писатель-подпольщик (так назвал себя он сам), «изнывая под горами тем», вступил в удел современного русского литератора, обремененного и озабоченного правдой: «Писать только для того, чтоб об этом обо всём не забылось, когда-нибудь известно стало потомкам»¹⁰. Он будто бы конспектировал увиденное и прожитое, набивая открывшейся ему правдой вполне условную драматургическую емкость: точно так же

¹⁰ Солженицын А. Бодался телёнок с дубом. С. 10.

натолкал он скрученные в трубочки мелко исписанные листы в бутылку из-под шампанского, которую закопал потом в огороде.

Так вот: с точки зрения зрителя (могу как зритель судить о блистательной постановке режиссером Борисом Морозовым «Пира победителей» в Малом театре) и читателя даже и сегодня, сорок с лишним лет спустя, второпях зарифмованная и заученная Солженицыным подпольная правда поражает своей неизжитой остротой, колет глаза и раздражает нервы.

Россия, отмечавшая 50-летие, а потом и 60-летие победы в Великой Отечественной войне, в полной мере осознала, чем обернулся для нее «пир победителей». И только теперь для большинства читателей Солженицына его скепсис по поводу той далекой победы, казавшийся в начале 1950-х годов кощунственным, как бы получил законное основание, так что ключевая строфа пьесы выглядит как риторический комментарий к реалиям современной жизни:

Сегодня *мы* подобны Валтасару,
Сегодня *мы* ликуем, но какую кару?
Но что за гнев мы нашим детям сеем?
Россия неповинная! безумная Расея!..

В начале 1950-х годов, за годы до эры Хрущева и откровений оттепельных партсъездов, советский человек, даже если им был эзк, не умел и не смел писать о своей стране то, что в виде монолога Солженицын вложил в уста молоденькой героини:

С-С-С-Р! Ведь это лес дремучий!
Дремучий лес!
Законов нет, есть власть – хватать и мучить
По конституции и без.
Доносы, сыщики, анкеты,
Лауреаты и банкеты,
Магнитогорски и онучи –
Страна чудес!
Страна измотанных, запуганных, оборванных,
Трибуны главарей – один в один как боровы,
Туристам западным – зажиточность потемкинских колхозов,
Для школьников – доносчик на родителей Морозов,
С дверьми за кожей черной – комнаты-капканы,
В пять Франций – лагеря вдоль Вычегды и Камы,
Куда ни глянь – погоны с ядовитой бирюзой,
Вдов живомужних боязно отертая слеза,
Матросовы придуманные, глупенькие Зои,
Аплодисменты,
Сто процентов

ЗА!!!

Страна чудес! За голод, за невзгоды
Единым выдохом хвалебные акафисты и оды!
Страна чудес, где целые народы
Коммунистические чудеса! –
Переселяют в глубь Сибири
За двадцать и четыре
часа.

Криминал усугублялся тем, что героиней-обличительницей, этаким Чацким в юбке (притом, что каждая строчка ее «махровой антисоветчины» тянула на десять лет лагерей), была – по сюжету пьесы – невеста офицера-власовца, а положительный герой пьесы, капитан Нержин, и вместе с ним автор, недавний фронтовик, вполне ей сочувствовали! (Недаром выемка из «укривица» и конфискация органами КГБ крамольного «Пира победителей» в середине либеральных 1960-х все равно воспринималась Солженицыным как обвальная катастрофа.)

Самое поразительное заключалось, однако, в том, что потенциал крамолы в «Пире победителей» с годами не шел на убыль. Насколько об этом можно судить сейчас, литература о войне до сих пор не исчерпала – даже тематически – потенциал правды, содержащийся в пьесе Солженицына. Год за годом официальная и полуофициальная литература робко, в порядке осторожно-го эксперимента, касалась «отдельных аспектов», но до сих пор, кажется, так и не выговорилась до конца. А ведь автор ничего почти и не придумал; в пьесе использован его личный опыт как командира батареи звуковой разведки и его воспоминания о своем дивизионе, о январских днях 1945 года в Пруссии, включая и ужин на зеркале.

Читателя, выросшего на идейно выдержанной «совписовской» литературе о войне с ее официальным пафосом и узаконенной героикой, а также читателя, который успел позже перековаться с помощью оттепельной военной прозы, содержавшей полудозволенную «окопную правду» и мрачные реалистические описания военного быта, здесь, в «Пире победителей», может задевать буквально каждая деталь.

«Я не пойму, когда же здесь воюют? С тех пор, как я приехала, все кушают, все кушают. А там-то думают... А там о вас горюют... И сводки слушают», – недоумевает девушка Оля из соседней части, видя на пиршественном столе-зеркале вина, фруктов, поросенка под хреном. «Воюете уютно», – удивляется другая

героиня, угощаясь засушенным калифорнийским виноградом и узнавая, что в качестве трофея дивизиону достались склады Красного Креста. Вечно пьяный хапуга повар; жадная до трофеев (польстилась даже на детские вставные челюсти) пошлая и глупая «Глафирочка», жена комдива: сам комдив Бербенчук, brutальный и трусоватый бабник, забывший к концу войны азы своей военной профессии: «Бои идут (широкие жесты по карте) вот где-то тут... А может быть, и тут...»; тупой и трусливый «освобожденный» парторг дивизиона; негодяй смершевец, обученный основам ленинизма, шпионологии и тактике арестов, но никогда не державший винтовки в руках; легкие на фронтовую любовь девушки-красноармейки – таковы сугубо комедийные персонажи пьесы, «огульно очерненные» автором.

Но еще крамольнее, еще опаснее положительные персонажи, которые то и дело цитируют Гумилева, коллективно ненавидят и таки находят способ изгнать из дивизиона «гаденыша СМЕРШа», вольно рассуждают о последнем решающем споре между Бухариным и Сталиным, задумываются о роковых изъянах революции, травят анекдоты про «художества» предвоенного НКВД. Майор Ванин, который «так естественно и так свободно несет сан и службу комиссара», что избавляется от чекистских ушей и глаз с помощью доносов на них, живет «догадкой смутной» о порочности «Марксова метода»; и этот же комиссар Ванин просвещает «социально чуждую» Галину, объясняя, что ждет ее после Европы в Советиш Унион: «Не братья встретят вас, не по-родному, а пограничные штыки». Начальник штаба капитан Доброхотов-Майков, умница, весельчак и балагур, виртуозно владеющий специфически советской риторикой, позволяет себе открыто презирать «чекистское дерьмо» и штабную страпню, а также открыто гордится своими предками-дворянами, русскими патриотами, людьми воинской чести и доблести. Наконец, капитан Нержин, романтический герой Солженицына, мечтает, «чтоб на Руси что думаешь – сказать бы можно вслух», и берется доставить Галину к ее жениху-власовцу в расположение войск РОА.

Что ожидало таких героев и их прототипов в литературной реальности и реальной действительности? Что ожидало автора-сочинителя таких пьес?

С автором, закоренелым ээком, все, как ни странно, было проще: ему после марта 1953-го предстояло выкарабкаться из лагеря, ссылки и смертельной болезни. Героям и их прототипам было хуже: им еще нужно было дожить до конца войны, а потом

и до смерти вождя. Однако реальный капитан Александр Сергеевич Доброхотов-Майков, выведенный в «Пире победителей» под собственным именем, был убит той же последней военной зимой. А Глеб Нержин, так красиво, так картинно – под звуки Гумилева и с чужой невестой – покидающий в финале комедии разведдивизион, появляется в *драме* в той же длиннополой и новой офицерской шинели, но уже без знаков различия и в качестве зэка. В *трагедии* материализуется и «закадровый» персонаж «Пира победителей», тот самый офицер РОА и жених Галины Игорь Болоснин, угодивший из прусского котла в тюрьму СМЕРШа.

Комедия «Пир победителей» (время действия – январь 1945-го), трагедия «Пленники» (время действия – июль 1945-го) и драма «Республика труда» (время действия – октябрь 1945-го) названы Солженицыным драматической трилогией «1945 год» и посвящены «этапам большого пути» автора-зэка. В автокомментариях к пьесам Солженицын всякий раз подчеркивал прочную биографическую основу пьес: «Большинство действующих лиц построено на твердых прототипах», «форма и стиль судебно-следственных документов того времени воспроизведены в точности»¹¹.

Вместе с «Пиром победителей» «Пленники» и «Республика труда» образуют единое драматическое полотно, созданное автором по свежим следам всего им пережитого, и цельное – благодаря железной логике его судьбы: Солженицыну образца 1945 года и его герою Глебу Нержину в контексте советской действительности не было места на воле; зэками они стали абсолютно *закономерно*.

«Какую кару? Но что за гнев мы нашим детям сеем?» – вопрошал Нержин в январе 1945 года. Похмелье победы (парадоксально, что похмелье не в чужом, а в своем пиру) не замедлило наступить уже через два месяца. В «Пире победителей» розовый свиненок Гриднев, лейтенант СМЕРШа, был шутовски изгнан из расположения дивизиона; но с победой понятия «фронт» и «передовая», которых как огня боялась контрразведка, прекратили свое существование, так что на двадцать пять пленников, изображенных в трагедии, приходится два десятка оперативников НКВД: именно они пожинали первые плоды победы.

Солженицын собирает под крышей трехэтажного тюремного корпуса и вокруг костра в тюремном дворе весьма пеструю компанию бывших военных – кто из Войска Польского, кто из итальянской, югославской или американской армии, кто из РОА,

¹¹ Солженицын А. Собр. соч. В 20 т. Т. 8. С. 592–593.

а кто и вовсе свой – бедолага-красноармеец, не сумевший избежать немецкого плена. Так, пьесой «Пленники» начинает Солженицын свою великую тему – человек, попавший на эскалатор ГУЛАГа.

Странная это пьеса. Наверное, трудно будет возражать тому критику, который назовет ее несуральной, неуклюжей, не театральной и абсолютно не постановочной. И то: трагедия, в которой едва ли не пятьдесят действующих лиц, где половина – подследственные, половина – следователи; действие (длящееся сутки) распределено между допросами и политическими диспутами в тюремной камере; двенадцать картин, девять из которых написаны «в режиме прозы», а три – разностопным хореем (порою тот или иной персонаж, давая показания, вдруг начинает говорить в рифму).

Но снова уточню обстоятельства создания «Пленников» – «начата в Экибастузском лагере в 1952 году, при работе в литейном цеху: малыми кусочками, сжигающимися вослед»¹². «Эта пьеса никогда не попала в руки КГБ»¹³, – с законной гордостью отмечал автор впоследствии.

Нет сомнения, что главной задачей автора было собрать все впечатления, наблюдения, переживания в один узел и запихнуть в один текст. Никакое другое произведение Солженицына не обнаруживает с такой очевидностью феномен «невладения своим талантом»: автор, «изнывая под грудой тем», стремится охватить их все разом, ничего не упуская и не оставляя на потом – как будто это его последний день, последний шанс и иного слушая более не представится.

И все-таки резонный вопрос: почему пьеса, а не, допустим, дневник, записки, хроника – которые могли бы совладать с «грудой тем», объединив их в последовательном повествовании? Почему начинающий автор в сверхэкстремальных условиях, в обстановке строжайшего запрета на профессию, при тяжелом дефиците времени, свободы и бумаги, обуреваемый страстью все запомнить и хоть что-нибудь записать, выбирает столь трудный жанр, требующий соблюдения массы условностей и ухищрений формы?

Наверное, «изнывать под грудой тем» значило для Солженицына больше, чем мучиться от обилия впечатлений и сюжетов. «Груда тем» включала бездну споров и тьму нерешенных (даже и

¹² Солженицын А. Собр. соч. В 20 т. Т. 8. С. 591.

¹³ Там же.

самим автором!) вопросов. Таких вопросов – «вечных», «проклятых» – которые в линейном, дневниковом повествовании не поддаются даже сколько-нибудь углубленному обсуждению. Нужен был особый ритм, особое дыхание, особое качество спора. Короче говоря, нужен был диалог, когда «два существа в беспредельности» и на пороге вечности сошлись на мгновение для того, чтобы «мысль разрешить».

Именно пьеса, именно сценическое условное действие давало автору такой эффект – возможность соединить в диалоге людей принципиально несоединимых, общение которых, по крайней мере с одной стороны, не может быть свободным и добровольным. Возникает ситуация принудительного диалога, то есть сцена насильственного общения: жанр приходит на помощь художественной задаче.

Кажется, что вся пьеса и написана ради ее центральной сцены (картина 11), где полковник Рублев, заместитель начальника фронтowego Управления контрразведки СМЕРШ, превозмогая лютые боли последней стадии рака, вызывает на допрос бывшего полковника русской императорской армии Воротынцева и сообщает ему его судьбу: *послезавтра, через повешение*. Два существа, приговоренные к смерти, сошлись в последнем разговоре. «Забудьте, что я – полковник НКГБ, – говорит Рублев. – Между нами на днях не будет этой разницы. Как человек человеку, как путник путнику вы можете мне помочь?»

Вряд ли (учитывая специфику тогдашней тюремной жизни, где и стены начальственных кабинетов имели уши) такая сцена могла иметь реальный прототип. Скорее всего, это игра воображения автора, его фантастический замысел – столкнуть на пороге небытия двух персонажей трагедии, олицетворяющих прежде всего трагедию России.

«Скажите, полковник, – спрашивает чекист Рублев у приговоренного к смертной казни Воротынцева, – откуда у вас эти сияющие глаза? Почему не согнуты ваши плечи? Почему не опущена ваша голова?.. Неужели вам не страшно расстаться с жизнью?.. Может, вы... знаете... что-нибудь? Секрет какой-то?.. Научите меня тайне вашей твердости!»

Секрет сияющих глаз – если под этой формулой иметь в виду готовность и способность к духовному неприятию лжи и насилия – станет ведущей темой всего творчества Солженицына.

В «Пленниках» ранее всех других персонажей эту тему начинает старик Воротынцев: «Я не ошибся, на чьей мне быть

стороне. Всегда был на верной стороне: против вас. Никогда не пошатнувшись, никогда не усомнясь: а вдруг правота за вами? Может, надо было идти к вам?.. В любую минуту любого вашего торжества – против вас. Единственно верно. Не допустить, не предположить, что даже доля истины – у вас, вот, верно. Да, мы проиграли. Но не выиграли и вы! Потому сияют мои глаза, что они дожили и увидели: не выиграли и вы!»

Здесь, в трагедии «Пленники», получает развитие и наконец в «прямых» словах выражается центральная идея «Пира победителей» – об историческом смысле победы Советского Союза в Великой Отечественной войне. Вопреки общепринятым клише герой «Пленников» говорит не о «высшей внешней победе», а о крахе большевизма и большевистской идеологии. «Вы, – утверждает Воротынцев, – окончательно проиграли... вы – обречены!! Травили нашу монархию, а установили – какую мерзость? Обещали рай на земле, а дали контрразведку. И особенно радостно, что чем больше иссякают ваши идеи, чем явней для всех крахает ваша идеология, тем судорожней вы за нее цепляетесь, – значит, вы погибли. Без этой ублюдочной идеологии вы, может быть, еще бы спаслись. Но с ней – вы погибли».

Тема отрезвления от большевизма, ставшая в свое время для самого Солженицына интеллектуальным потрясением, обрастает «мясом» – новой неотразимой аргументацией. Напомню фрагменты из «Пира победителей»:

Нержин:

Мне страшно, Галочка. Ты – та, и ты – не та.

По-новому светится каждая черта.

Ты одержимая. Твои глаза горят.

Кто все это вселил в тебя? Откуда это случилось?

Галина:

Как ваши комсомолки говорят, – Пере – ко – ва – лась...

Нержин:

Я соглашусь во многом. Многое тут правда.

Но краска черная в природе не бывает сплошь.

В момент близкого победоносного завершения войны у Нержина, alter ego Солженицына, замороженного сиянием глаз Галины, еще были сомнения в ее правоте. Его, офицера и командира, шокируют безумные, фанатичные слова Галины, одержимой ненавистью:

...Скажи, каким же роком?
Какими зельями, какою силой
Вас всех понудили служить *морлокам*,
Врагам народа нашего, врагам России?

Сейчас, по прошествии шестидесяти пяти лет, можно утверждать: Солженицын первый в русской литературе решился заговорить на страшную для русского сознания тему: победа народа в войне была узурпирована его мучителями и палачами. В этом смысле именно «Пленники» зафиксировали: не спустя десятилетия, не задним умом, а сразу, как только оперативники НКГБ сорвали с боевого офицера его погоны, у него не оставалось более никаких сомнений, и уже его глаза начинали сиять и светиться обретенной правдой.

«Никогда еще за двадцать восемь лет Россия не была так далека от большевизма! В камере контрразведки я, – объясняет Рублеву Воротынцев, – понял отчетливо: Россия – не ваша, товарищи! О, в этой камере совсем не те лица, которых вы хватили в восемнадцатом! У них нет перстней на белых пальцах, а на их пилотках – еще не выгоревший пятиконечный след. Все это молодежь, воспитанная в *ваших школах*, не в наших, по вашим книгам, не по нашим, в вашей вере, не в нашей... Довольно было одного дуновения свободы, чтобы с русской молодежи спало ваше черное колдовство».

«Программный» спор-дуэль Рублева – Воротынцева – это солженицынский вариант Достоевского pro и contra, сориентированный на высокие трагические образцы, когда мысль зажигается, обретает плоть, кровь и поразительную жизненную силу, необходимую для победы в заведомо, кажется, безнадежном деле. Такая мысль, без оглядки на последствия, лишённая и тени самосохранения и самолюбования, проникает в самую суть вещей, легко и свободно ориентируется не только в потоке истории уже случившейся, но и в том, чему еще предстоит свершиться.

У Воротынцева отнюдь не слабый оппонент, в противном случае его моральной победе была бы невелика цена. Да и сам спор – «всего лишь» о самом главном: почему в России победила революция, каковы ее анатомия и физиология, каковы идеи и методы, каково ее «светлое будущее». Словом, краткий конспект идеологических споров едва ли не для всех будущих романов: честному и внимательному исследователю творчества Солженицына еще предстоит кропотливая работа-поиск – по отысканию первых следов той или иной темы, того или иного замысла. Нет сомнения, что первоисточником, настоящим Клондайком, ста-



Кок-Терек, ссылка. 1954 год

равно как и споры сокамерников в «Пленниках», «Республике труда», третьей по счету пьесе Солженицына.

Собственно, и жизнь самого подневольного драматурга складывалась, подчиняясь во многом добытым им в пьесах правилам (тайнам?) спасения.

Мы до судорог цепляемся за жизнь, на этом ловят нас.
Мы – любой, любой ценою жить желаем.
Мы идем на все позорные условия
И – спасаем. Не себя уже. Спасаем – негодяя.
Но – непобедим, неуязвим...
Тот, кто жизнью собственной уже не дорожит.
Есть такие. Стань таким!

Если кто и замолвил перед Высшими силами словечко за спасение жизни экс-зэка Солженицына, если по чьей-то просьбе Высшие силы послали выздоровление больному острой злокачественной опухолью и метастазами, которыми уже был нашпигован живот ссыльного *навечно*, то скорее всего это был как раз Воротынцев и эта процитированная его реплика. Писателя спасал персонаж его пьесы – это и есть цена пьесам. Впрочем, Солженицын высказался на эту тему и конкретнее, и простодушнее. «Тою весной, оживающий, пьяный от возврата жизни (может быть, на

2–3 года только?) в угаре радости я написал “Республику труда”. Эту я уже не пробовал и заучивать, *это первая была вещь, над которой я узнал счастье*: не сжигать отрывок за отрывком, едва знаешь наизусть; иметь неуничтоженным начало, пока не напишешь конца, и обозреть всю пьесу сразу; и переписать из редакции в редакцию; и править; и еще переписать»¹⁴.

Что тут можно добавить? Что этой пьесой начинается энциклопедия ГУЛАГа? Что здесь начата тема «Одного дня Ивана Денисовича»? Что сюда, зэком в лагпункт, пришел из «Пира победителей» недавний фронтовик Глеб Нержин, шаг в шаг повторяющий военно-лагерную биографию Солженицына? Что огромные куски текста «от автора» перед каждой картиной, а иногда и в середине действия обнаруживали страстное стремление драматурга к прозаическому повествованию? Что, наконец, для понимания истоков творчества Солженицына «Республика труда» – тот же Клондайк, что и две его первые пьесы?

Вопрос чисто риторический: пьесы Солженицына – не первый блин, который получился комом, а прекрасное, завидное, достойное *начало*. Ведь если согласиться с тем фактом, что в пьесах – много *интересного* содержания, что они уникально автобиографичны, что каждое повешенное в них ружье стреляет и в момент действия и позже, – то придется констатировать: слухи об их «плохописи» оказались сильно преувеличены.

Сознательно употребляю слово «слухи» – пьесы не только не сыграны в театре, но и не прочитаны; их знают лишь люди узкого читательского круга, среди которых хорошим тоном считается как раз не признавать Солженицына-драматурга.

Еще бы! Что-то не припомню я никого из здравствующих ныне литераторов, кто бы рискнул покуситься на свои собственные вещи. А Солженицын, как мы помним, заявил: «Я жалею, что писал пьесы». А Солженицын, почище любого критика-рецензента, сам разобрал «Свет, который в тебе», свою четвертую пьесу («Эта пьеса – самое неудачное из всего, что я написал»¹⁵), осудив ее за безликую, безнациональную, безъязыкую манеру, а самого себя – за попытку легализоваться в мире советской литературы и хоть немного открыться ему.

Я как читатель не жалею, что прочитала пьесы Солженицына. Я как критик не жалею, что попыталась соотнести их с биографией и прозаическим творчеством этого писателя. Мне

¹⁴ Солженицын А. Бодался телёнок с дубом. С. 11. (Журсив мой. – Л. С.)

¹⁵ Солженицын А. Там же. С. 18.

как литературоведу и историку литературы было крайне важно понять феномен начала творчества. Мне как зрителю радостно было видеть, что многие в зале Малого театра разделяют мое праздничное впечатление от постановки «Пира победителей».

И последнее: не следовало бы в таких прямолинейных выражениях и такой лобовой манере выражать свои оценки, если бы не одна смешная околотеатральная сплетня. Та из них, что имеет отношение к слухам и кует репутации. Поздно вечером, после премьеры «Пира» в Малом театре в феврале 1995 года мне по телефону рассказали о моих хороших знакомых, которые, по их признанию, не смогли досидеть до конца спектакля и сбежали в антракте (то есть: никчемная пьеса, ничтожная постановка, провал автора и театра). Оно бы и ничего, если бы пятью минутами раньше мне бы не позвонили (с расспросами о премьеры) эти самые мои знакомые, которые в театре не были и спектакля не видели.

Что тут скажешь? Просто, видимо, в отношении к пьесам Солженицына, да и к нему самому действует специальный «театр» со своей специальной драматургией и специальными героями. Специфический человеческий масштаб. А театр Солженицына – вот он:

Я чувствую порой,
Что в Революции, что в самом стержне становом
Есть где-то роковой,
Проклятый перелом,
Но где? Но в чем?
Когтями землю я царапаю, как зверь,
Я рылом под землей ищу его на ощупь...

Юрий Богомолов

Прогулка с мышкой по киноэкранам

Лица, которые попытаются найти в этом повествовании мотив, будут отданы под суд; лица, которые попытаются найти в нем мораль, будут сосланы; лица, которые попытаются найти в нем сюжет, будут расстреляны.

Марк Твен

Оценил мышку по достоинству я не сразу. Когда она завелась, решил, что это компьютерное излишество. Не так уж и необходимый прикрас. Теперь без нее, как без рук.

Первый компьютер казался мне всего лишь совершенной пишущей машинкой: не надо было долбить по клавиатуре, напрягая спину; скользи по клавишам, шелести буквами. Просто стало править текст. Еще проще – переписывать его. Толстому не понадобилась бы Софья Андреевна, будь у него под рукой электронный агрегат.

Но оказалось, что даже самый примитивный компьютер это довольно большая территория, сложно пересеченная местность; ее пешком, шаг за шагом, не одолеешь – приходится прыгать, летать... Тут без правосторонней мыши никуда и никак.

А потом открылись врата Интернета, и она стала моим Вергилием.

Нет, это сказано слишком пафосно и к тому же неточно. Вернее будет сказать: она стала для меня волшебным огнивом, которое, если ему правильно сформулируешь задачу, кликнет и доставит тебе из сетей любую информацию.

Из Сети я извлекаю то, что мне интересно; в Сеть я сбрасываю то, что кому-то, надеюсь, тоже любопытно.

Наблюдения и впечатления имеют свойство разбегаться и теряться во времени и в пространстве. Есть смысл время от времени их собирать в кучку, чтобы дать отчет в том, как и куда движется время в пространстве.

Ниже – собрание случайных впечатлений о кино последних лет.

Отходная по кинематографу?..

Многочисленные комментарии, обнародованные на полосах газет, в интернет-изданиях, в радио- и телеэфире по поводу ушедших один за другим мастеров кино Ингмара Бергмана и Микеланджело Антониони, требуют комментария.

Едва ли не все, кто в эти дни писал о кончине двух величайших кинематографистов всех времен и народов, сошлись на символической значимости синхронного их ухода из жизни.

Сошлись и в том, что ушли последние из могикан того кинематографа, который прочно спаян с именами Гриффита, Эйзенштейна, Чаплина, Карне, Виго, Уэллса, Росселини, Феллини, Висконти, Трюфо, Тарковского.

Удвоенные кончины равновеликих людей всегда производят особенно гнетущее впечатление. Так было у нас в стране, когда мы потеряли сразу трех мастеров культуры – Ростроповича, Ульянова и Лаврова.

Смерти в подобных случаях уже воспринимаются не просто как точки в биографиях знаковых людей; они образуют линию, черту, за которой остается эпоха, мир, по-особому осознанный, измеренный и гармонизированный.

Наверное, поэтому устные и письменные некрологи, посвященные Бергману и Антониони, в сущности, стали поминальными молитвами по Кинематографу. Не по киноиндустрии, конечно, а по киноискусству.

Мотив этот в прощальных речах и текстах настолько назойлив, что невольно задаешься вопросом: не распалась ли в очередной раз связь времен?

О конце истории уже была дискуссия. О конце культуры она идет непрерывно столько времени, сколько эта культура существует.

...А в самом деле, что нам – Бергман и Антониони? И, между прочим, что мы – им?

Неореализм, откуда родом Антониони, взрос в Италии после обрушения идеологии фашизма муссолиньевского пошиба.

Под ее обломками обнаружилась симпатичная и обаятельная проза народного общежития, открылись простые люди с их простыми радостями, их очевидные и понятные цели, о чем, собственно, и поведал неореалистический кинематограф Дзавати-ни, Росселини, Де Сика, Висконти и Феллини.

Поэзия доброты, открытой душевности, человеческой солидарности – вот что было его предметом, мотивом...

Что-то похожее мелькало и мерцало, как-то аукалось в нашем отепельном кино («Человек родился», «Чужие дети», «Я шагаю по Москве»), но, разумеется, в сильно редуцированном виде. Все-таки коммунистическая идеология в те годы еще сохраняла свои административно-командные позиции. Когда же она окончательно обвалилась, и на ее погосте по идее мог бы возродиться неореалистический кинематограф в российском формате, поезд уже ушел.

Свободная Россия – это не свободная Италия. У них – так исторически сложилось – фашистская идеология не отменила католическое христианство. У нас православное христианство не устояло под натиском коммунистического язычества. Потому, вероятно, наша страна едва не утонула в океане моральной безответственности. Потому этот этап наш кинематограф проскочил, не отметившись сколько-нибудь значительным фильмом. В основном в конце 80-х – начале 90-х он доругивался с советской властью на лестнице.

Но надо признать, что и в самой Италии неореализм оказался явлением хотя и ярким, но скоротечным. Первыми ему изменили его родоначальники Феллини, Висконти. И не потому, что им надоели простые истины; потому что мир, окружающий их, стал стремительно усложняться, а вместе с этим усложнялось положение человека в нем. Висконти это передал уже в картине 51-го года «Самая красивая» с Анной Маньяни. Феллини на это отозвался «Дорогой» и щемящей улыбкой Мазины в «Ночах Кабирии».

Пока Феллини удивлялся бездонной щедрости сердца панельной девушки, Антониони с бесстрастностью и объективностью термометра регистрировал похолодание в человеческих отношениях («Хроника одной любви»); он обратил внимание на разорванность сознания индивида, на его внутреннюю обесточенность. В его фильмах какие-то непривычно тихие, необщительные итальянцы и итальянки. Наиболее характерная героиня его картин – Моника Вити, кажущаяся замурованной в свой строгий и непроницаемый облик. Да и сама реальность на экране сильно разряжена, будто инопланетная.

Антониони сочли поэтом и адептом некоммуникабельности, а он был всего лишь ее сосредоточенным исследователем.

Эйзенштейн на частые упреки в свой адрес относительно того, что он проявляет интерес к нездоровым явлениям действительности, отвечал: «Не надо путать сифилитика с лечащим его доктором».

Европа после войны еще стремительнее обуржуазивается, чем это происходило до нее. Диагноз консилиума, состоявшего из «докторов» Висконти, Феллини, Антониони и примкнувшего к ним Бергмана, был категоричен: человек потерял почву под ногами, и вся его жизнь уходит на то, чтобы преодолеть состояние собственной невесомости.

Я напомним об одном из лучших фильмов Антониони – «Блоу-ап».

Реальность фрагментирована: городская ночлежка, карнавальный автомобиль на серой улице, картина друга-художника, антикварный магазин с продавцом – зрителем прошлого, компания наркоманов, рок-компания. Наконец, фотоснимок, на котором запечатлен пустынный уголок парка с целующейся парочкой.

Сюжет в том, что молодой фотохудожник пытается проникнуть в эту мозаичную, полиэкранную реальность, вместить ее в себя, объединить собой. Он спускается в ночлежку, покупает в «прошлом» винт допотопного аэроплана, затягивается сигаретой.

Сигарета не опьяняет, рок отключает, пропеллер – без необходимости, бомжи заточены в фотоальбом. Фотоувеличение, посредством которого герой пытается проникнуть во вчерашний день, на экране смотрится как осада и штурм неприступной крепости.

В фильме есть замечательная сцена с Ваннесой Редгрейв. Герой включает проигрыватель, женщина подхватывает ритм джазовой мелодии движением той руки, в которой зажата сигарета. Герой останавливает ее: не так, надо в другом ритме – и показывает... Сигарета переходит от мужчины к женщине. Герои на мгновение объединены и сообщены. Обрывается композиция, и нарушается коммуникация.

В финале его путь снова пересекают ряженые. Он следует за ними на теннисный корт и принимает их правила игры без мяча. Клоуны машут ракетками, как если бы он был. Фотограф, как замороженный, наблюдает. Один неловкий взмах, и воображаемый мяч вылетает за корт, падает на землю и катится мимо него. Все провожают его взглядами. И он – тоже. Все ждут, когда он поднимет то, чего нет, и вернет его на корт... Он делает то, что

от него ждут. В последних кадрах фонограмму заполняют удары несуществующего мяча. Это торжествует недействительная действительность. Герой достиг взаимопонимания с теми, кто рядом, но ценой отречения от реальности.

Виктор Шкловский назвал рецензию на «Блоу-ап»: «Верните мяч в игру». В этом, наверное, и состоит, как сегодня принято выражаться, меседж всего творческого наследия Антониони. В том, чтобы вернуть действительность действительности.

Герой Антониони искал утраченное время утраченной реальности.

Герой Бергмана искал спасения от преследующей его агрессивной современности. Не в самой известной его картине «Час волка» среда опять же призрачна, мучительна и непереносима. Метафорой монстра-реальности становится длящееся время. Герой просит жену засесть минуту на часах, секунды побежали, а у него словно перехватило дыхание, точно он нырнул глубоко под воду. Минута кончается, и он вздыхает с облегчением.

Он вынырнул из минуты, но в конце концов оказался поглощенным «часом волка».

У Бергмана сия минута, сей час, и сей век – семейство демонов, преследующих человека по пятам. Может быть, поэтому он своих целостных героев нередко помещал в легендарное прошлое – «Источник», «Седьмая печать».

Можно выйти, выскочить, выпасть *из этого пространства*, но не *из этого времени*.

Последнее десятилетие он прожил на отдаленном острове отшельником. Но спасительным для него прибежищем в пространстве вечности стали его фильмы.

Так же, как для Антониони – его фильмы.

Великие мастера культуры не могут не отвечать на вызовы меняющегося Мира своими созданиями. Они для этого рождаются. Они не изменяют его и никого не учат как жить; они помечают дорогу человеческой цивилизации знаками, указывающими на судьбоносные повороты, на скрытые развилки и возможные катастрофические развязки.

Таковыми знаками были фильмы Бергмана и Антониони. С тем же вниманием сегодня стоит отнестись к засечкам и зарубкам, которые оставляют своими картинами Герман, Сокуров, Альдовар и, конечно, Триэр.

Большой Кинематограф не может умереть, пока мы живы. Потому что мы живы отчасти потому, что есть Большой Кинематограф. Нам нельзя друг без друга.

Читая жизнь «последнего сценариста»

В издательстве «Русский импульс» вышла книга «Дневник последнего сценариста», принадлежащая перу покойного кинодраматурга Анатолия Борисовича Гребнева.

Последние годы его жизни мы часто перезванивались, переживая обстоятельства, события, поступки наших друзей и недругов. Много говорили о фильмах, книгах, спектаклях, о политике и просто «за жизнь».

Его посмертно вышедшая книга – это опять же разговор «за жизнь», «за творчество», «за прошлое» и «за судьбу». Это разговор с самим собой. И так уж вышло, что на публику.

Конечно, жизнь и судьба всякого художника вернее и глубже всего отражается в его произведениях. Если они талантливы, то в них автор истиннее, чем в жизни, мудрее, чем в быту, сильнее и отважнее, чем в действительности, глубже, чем в дневниковых записях.

Только, было, так подумал, листая книгу, и тут же наткнулся на запись в «Дневнике» от 3-го февраля 1964-го года: «Произведение – умнее автора. Это – талант».

Особенность художника, специализацией которого является кинодраматургия, в том, что ему приходится «умирать» в режиссере, в операторе, наконец, в артистах. Иными словами, его произведение, что является на публику, – не вполне его произведение, даже если оно удалось на славу. Поэтому автор так холодно, так остраненно относится к снятым по его фильмам картинам.

Видимо, поэтому другой авторитетный сценарист Александр Миндадзе, по совпадению, сын Анатолия Гребнева, как-то заметил то ли с сожалением, то ли с гордостью: «Не бывает знаменитых сценаристов».

То, что Гребнев был все-таки знаменитым сценаристом, как и Габрилович, Володин, Шпаликов, Арабов, Рязанцева, Григорьев, Миндадзе, заслуга его литературно-кинематографического дарования в первую очередь. Не в последнюю – заслуга определенного времени, в условиях которого сценарий стал самостоятельным литературным жанром. В этом состояло своеобразие советского кинематографа – он был литературоцентричен. Разумеется, до поры до времени.

Власть требовала законченности литературной формы не из любви к эстетически совершенной литературе; просто потому, что так она посредством ее могла более или менее эффективно контролировать идейно-художественный смысл «картинки».

У литератора, пишущего для кино, был свой интерес: в условиях жесткой цензуры только на бумаге он имел шанс дать представление о замысле и масштабе задуманного им произведения.

Выходит: нет самого скверного худа, хотя бы без толики добра.

С отменой идеологического надзора сценарий как самостоятельный литературный жанр стал угасать; он все больше осознавался как ингредиент сугубо внутрикинематографической кухни. Едва ли не самый талантливый и плодовитый из нынешнего поколения кинодраматургов Геннадий Островский – разве он может сегодня претендовать на сколько-нибудь значительную известность за пределами своего цеха. Это как раз и имел в виду Александр Миндадзе, когда сказал о том, что знаменитых сценаристов не бывает.

Это же веяние времени засвидетельствовал и его отец – Анатолий Гребнев, когда говорил о себе как о «последнем сценаристе». И об исчезновении своей профессии не в смысле ремесла, конечно, а в смысле искусства.

Эффект гребневского «Дневника» в том, что вроде бы читаешь не без любопытства чужую жизнь, и вдруг выясняется, что она и твоя – минус одни подробности, плюс другие, а переживания, а сомнения такие же или подобные...

У нас общие вехи: август 68-го, кончина Ромма, уход Шукшина, V съезд кинематографистов, август 91-го, сентябрь 93-го...

«Дневник» читается как роман непрерывно рефлексирующего человека по поводу Реальности.

Реальность как своенравная, если не сказать, капризная женщина, в меру скрытная, отчасти несчастная, отчасти жестокая, гордая на обман, склонная к лицемерию, способная на искренность, как, впрочем, и на фальшь. Жить с ней можно и не думая, и не отдавая в том отчет. А вот как ее понять во всей сложности и противоречивости, как найти в ней смысл?..

Собственно, ответом на этот вопрос и стал дневник человека, который в тот момент, когда осознал себя писателем, то есть исследователем, как сказал бы Платонов, вещества жизни.

Осознал он себя таковым еще в 45-м году. В том же году записывает в свой день рождения: «22 года, и ничего не сделано для бессмертия».

И с той поры до своей безвременной кончины на втором году нового тысячелетия записывал наблюдения над действительностью, заносил в свои тетради соображения; сюда же складывались парадоксальные судьбы, алогичные поступки, личные обиды,

потаенные оценки. Здесь можно найти сокровенную неприязнь к тому или иному коллеге и клятвенное обещание себе: «...не превращать запкигу в литературный опус».

Теперь можно сказать, что помимо воли автора, книга все-таки стала «литературным опусом», то есть законченным литературным произведением, в котором есть своя интрига – отношения с эпохой в тот исторический миг, когда идеология иссохла, и честному совестливому художнику осталось одно – быть непроторечно нравственным. А побочной сюжетной линией оказались отношения автора со своей профессией.

Если вдуматься, это ведь настоящая драма. Каково быть летчиком, когда самолет еще не изобретен. Или: каково оставаться паровозным машинистом, когда паровозы сданы в утиль.

Анатолий Борисович был тем литератором, который не мог без кино себя выразить, жизнь объяснить. «Выразить себя писателю в кино, – записывает он в “Дневнике”, – очень трудно, теоретически невозможно, практически – кое-как, иногда... Ставить самому? Но это другая профессия».

Но ведь кино еще и призвание, – можно было бы возразить писателю.

Листая и вчитываясь в жизнь автора сценариев, по которым были поставлены «Июльский дождь», «Дневник директора школы», «Частная жизнь», «Время желаний», «Успех», до конца понимаешь, что в нем жило это призвание, что ему нужен был один дерзкий шаг, чтобы овладеть «другой профессией» и чтобы остаться единоличным автором собственных замыслов.

Уже кто-то из нынешних литераторов, пишущих для кино, обронил: в душе каждого талантливое сценариста живет режиссер.

Каждого, не каждого, но в душе Анатолия Борисовича Гребнева он жил, в чем убеждаешься, перевернув последнюю страницу «Дневника последнего сценариста».

...Жизнь так повернулась, что сын «последнего сценариста» и сам многоопытный, успешный сценарист Александр Миндадзе в настоящее время снимает фильм по собственному сценарию.

Былое как призма

Искусство принято делить по предмету и материалу на историческое, современное и футурологическое.

Есть такое обоснование интереса художника к прошлому: поскольку он, художник, не в силах осмыслить сиюминутную реальность, которая еще не устоялась, не определилась, не про-

яснилась, постольку обращает свой взгляд на позавчерашний день, где случившееся понятно и в истоках и в последствиях.

Мол, художник бежит в прошлое или в классику (если ее экранизирует) как в монастырь.

Свою роль в укреплении в подобной интерпретации ретроспективной склонности искусства сыграл советский период. Тогда режим очень ревниво следил за тем, чтобы искусство достойно отражало подведомственную ему действительность. Этой задаче верно и эффективно служило так называемое жанрово-тематическое планирование кинопроизводства. Соотношение исторических фильмов и картин, посвященных славной современности, было регламентировано в пользу последней. Причем заметно.

При этом шибко углубляться в историю, убежать в классику дозволялось в основном живым классикам. Козинцеву можно было снимать «Гамлета» и «Дон Кихота», а молодому Глебу Панфилову не разрешили делать фильм про Жанну д'Арк.

Впрочем, иных молодых, что снимали уж очень резкие картины про себя и своих современников, напротив, ссылали, как в шарашку, в экранизацию классики. Так, Сергею Соловьеву навязали «Егора Булычева», Андрею Кончаловскому, после того как он поведал шокировавшую партийное начальство «Историю Аси Клячиной», разрешили перенести на экран «Дворянское гнездо», а затем – «Дядю Ваню». Начальники полагали: чем бы талантливое дитя ни тешилось, лишь бы оно не слишком сосредотачивалось на близлежащих окрестностях.

Режим в простоте и в темноте не понимал, что делал. Он не понимал, что в классических и исторических сюжетах все равно отражалась современность. И чем талантливее был художник, тем глубже он, удаляясь в прошлое, проникал в то, что происходит здесь и сейчас, тем вернее оказывался его суд над сегодняшним днем, тем точнее он ставил диагноз своему времени.

Нелепость противопоставления произведений исторических и современных, тем не менее, была узаконена, она вошла в искусствоведческий обиход и, понятное дело, дожила до наших дней.

Все, что упрощено, уплощено, приобретает устойчивость в обиходе. И сегодня, как в былые советские времена, иные критики бодро рассуждают об эскепизме российских мастеров кино. Что вот, мол, они предпочитают бегство от проблем сиюминутной действительности в некое далеко, не важно – прекрасное или ужасное. Мало того, что старший Герман только и делает, что сбегает в прошлое (либо реальное, либо фантастическое), так еще и Герман-младший снимает уже вторую картину про не наши дни.

И Бондарчук-младший поставил кино про уже почти забытую афганскую войну. И Учитель-младший обратился к подзабытым 60-м, когда железный занавес уже проржавел и прохудился.

Так ли трудно заметить, что молодые режиссеры, если они талантливы и искренни, за какой бы пыльный исторический сюжет ни взялись, в какую бы хрестоматийную классику ни окунулись, все равно сделают кино про себя и про свои внутренние проблемы.

Такое кино, как «9-я рота», мог снять только человек, утомленный гламуром, понаторевший в производстве рекламных клипов, к тому же телеведущий с СТС, гордо именующим себя «Первым развлекательным телеканалом в России». Тем самым каналом, который оказался производителем этого фильма. Сами съемки подобной картины – род экстремального отдыха для людей, посвятивших себя глянцевого субкультуре. А то, что получилось на экране и что вызвало такой острый интерес у современной молодежи, – верный знак попадания фильма в нерв настроений и комплексов нынешнего поколения. Все вместе – экспериментально поставленный ему диагноз.

И «Гарпадум» – фильм скорее про наши дни, чем про какое-либо другое время. Эти ребята, что так самозабвенно отдаются футболу, чувствуют себя пасынками Истории-мачехи. Что они ей, бросившейся в пучину мировой войны, затем – революции, потом – гражданской войны, ударившейся в декаданс, погрязшей в кровавых погромах... И что она – им...

В минуты роковые отдельный человек чувствует себя особенно неприкаянным и почти невесомым. Все ориентиры сбиты. Космос ощущается как Хаос. Жизнь – как игра случая. Или игра в случай. Недаром столь бурно и стремительно сразу после крушения советского режима у нас развилась индустрия казино.

А футбол – это великая, можно сказать, королевская игра, след которой авторы фильма обнаружили в античности. Это игра человека с Его Величеством Случаем.

Футбол – это такая штука, которая, возможно, как никакая иная сфера человеческой деятельности, глобализирует человечество.

За футбол, как за якорь, уцепились в начале прошлого века герои младшего Германа. Тогда было смутное время, и теперь оно находится в разобранном состоянии.

Смутное время играет с мальчиками, как с мячиками. До той поры, когда они сами не овладевают искусством жонглирования.

Этот фильм, хотя эмоционально и не берет тебя за шиворот или за горло, как, например «9-я рота», но он забирается к тебе в подкорку, под кожу и время от времени почему-то тревожит, зудит...

Серьезное искусство всегда разговор о настоящей минуте, о состоянии человека, живущего «здесь и сейчас». А прошлое и будущее – только оптика. И не более того. Но и не менее того. Потому забота художника о качестве линз – дело первостепенной важности. 60-е («Космос как предчувствие»), или война в Афганистане («9-я рота»), или путешествие к Солярису («Солярис»), или воспоминание об императоре Хирохито («Солнце») – это все микроскопы, телескопы и перископы. Сами фильмы – разглядывание и разгадывание с их помощью тех смыслов, с которыми мы явились на этот свет, и тех вызовов, с которыми нам приходится ежедневно и ежечасно сталкиваться.

О Сергее Бодрове-младшем

Так получилось, что я его запомнил мальчишкой двенадцати лет. Я с семьей отдыхал в кинематографическом доме творчества на Пицунде. Оба Бодровы – отец и сын – были там же. Они держались отдельно, вне компаний. Общения меж нами практически не было. Запомнилась одна «картинка» на пляже. Шторм балов в пять согнал с него всех отдыхающих. Только две фигурки маячили. Два Сергея игрались с беспокойным морем в пятнашки. Игра была рискованной, поскольку волны поднимались высоко, обрывались резко, норовя утащить в море резвящихся храбрецов. Коллеги-кинематографисты качали головами по поводу их безрассудства. Потом Бодров-старший на мое недоумение ответил в том смысле, что такие «игры» со стихией позволяют почувствовать вкус к жизни.

Судя по тому, что Бодров-младший успел сделать в жизни, вкус у него к ней развился необычайно быстро. И был он острым.

Брат Данила Багров стал для первого постсоветского поколения чем-то большим, чем памятной ролью; он стал мироощущением, адекватным безвременью. Причем глубоко внутренним. До такой степени, что оно оказалось неосознанным. Довольно значительная часть просвещенной публики раздражилась и на фильм и на героя не случайно. В нем увидели дурной пример для подражания, а он, Данила, был всего лишь олицетворенным подсознанием раненого и выброшенного в космос новой действи-

тельности поколения. Он стал паролем, по которому романтики и лирики, чувствовавшие себя загнанными в подполье, опознавали свои явные комплексы, потаенные желания и жесткие претензии.

Данила Багров Сергея Бодрова – это другой случай, нежели Саша Белый Сергея Безрукова. Последний был примечателен тем, что он адаптировался к неудобной реальности безвременья; он нашел себя в ней. Он принял ее такой, какая она есть. Живя с волками, по-волчьи выл. Ничем хорошим это не кончилось. Ну, да это уже другая беда.

Брат Данила восстал против реальности; он как подводная лодка «Наутилус» шел своим путем – даром что шел в фарватере Бутусова.

Он сам по себе, но не только за себя. Он против денег и за правду. Хотя и этот путь привел в тупик, но он резче отпечатался в нашем сознании.

Жизнь Бодрова-младшего как выразителя времени оказалась короткой. Последним его подвигом в этой роли стала роль Ведущего в реалити-шоу «Последний герой» – мрачноватого вестника, озвучивающего окончательные вердикты участникам зрелища.

Он, было, начал новую жизнь, – как уловитель времени в качестве кинорежиссера. Но она оказалась еще короче по независящим от него причинам.

Его творческая судьба трагически зарифмовалась: в начале ее он побывал условным «кавказским пленником» и кончил тем, что остался им навсегда уже в реальности.

«Брат» наш...

В рамках Выборгского кинофестиваля «Окно в Европу» кинематографическая общественность отметила 10-летие балабановского «Брата». В тот же день показывался последний фильм этого режиссера – «Груз 200». Кажется, что между двумя картинами дистанция в столетие.

Впечатление, будто годы не бегут, а скачут. Особенно, если вести отсчет от нашего советского прошлого.

...Есть такая забытая картина 72-го года прошлого столетия «Брат мой», снятая, между прочим, по сценарию незабытого Василия Шукшина.

Она о том, как победительный горожанин похитил у своего деревенского родственника любовь. Точнее, надежду на взаим-

ность. Ненарочно, конечно. Скорее по причине стечения обстоятельств и темного наваждения...

Как водится, краденые поцелуи не пригодились счастливчику.

Шукшин как бы говорил: «Брат мой...». А обделенному герою ничего не оставалось, как досказать: «...враг мой».

Смотрелась эта история как притча о равнодушно-безжалостном Городе, надсмевавшимся над Деревенской Простотой.

А у Балабанова в 97-м речь о том, как Город-хищник начинает пожирать собственных детей. Не город вообще, а город эпохи только-только народившихся рыночных отношений.

Питер обессилил и обезличил старшего Багрова. Он, профессиональный киллер, на поверку оказался – мокрой тряпкой, висящей на плече у преданного им брата.

Другое дело, что хищнику-мегаполису не по зубам оказался Багров-младший... Так, впереди Москва, на пути в которую мы и расстаемся с киллером – братом киллера.

То, что столица его выпотрошит и размажет по какой-нибудь из своих многочисленных стенок или в прямом, или в фигуральном смысле, я не сомневался в конце 90-х. Такова была логика, во-первых, жизни, во-вторых, фильма. Или наоборот.

Но я ошибся. В Москве Данила Багров не задержался и транзитом последовал в Нью-Йорк, откуда вернулся с убеждением, что правда на его стороне.

О правде реванша шла речь в продолжении – «Брат-2». Данила Багров в том фильме пришел дать волю нашим реваншистским чувствам. Они к тому времени созрели и приобрели массовый характер.

А первый «Брат» при своем появлении казался откровением.

Открыточный Питер в картине Балабанова всего лишь обрамление того града, что состоит из грязных подворотен, облупленных стен, темных подъездов, базарных пятачков, запущенных жилищ...

Если попробовать изобразить карту города сразу после просмотра фильма, то она в воображении зрителя должна нарисоваться следующим образом. В центре – лютеранское кладбище. Непосредственно к нему прилегают рынок, дискотека, киллерский офис с компьютером и секретаршей, вокруг лепится скопище домов-склепов, разбавленное дворами и проулками... Перепоясано все это неряшливое пространство маршрутом товарного трамвая «Желание» – этого ангела-хранителя балабановского героя.

Что же касается Невы с ее державным течением и прочими архитектурными красотами, то все это периферия, окраина и,

может быть, даже предместье того самого «Петра творенья», о котором один из героев мимоходом пробросил: «Город красивый, но провинция...».

Стало быть, реальная топография Петербурга вывернута наизнанку. Фильмом прежде всего. Или самой жизнью?

Действительность новая, а прием, посредством которого она «откупоривается», достаточно древний и затертый от частого употребления.

Стоит чуть абстрагироваться от облика главного героя, от самой постсоветской реальности, как легко все свести к многократно опробованной схеме: в испытываемую среду погружается герой в меру простодушный и достаточно цельный. В результате проявляется характер, проясняется действительность...

Это схема «Я шагаю по Москве». Или вспомним для примера еще более архаичную картину – «Человек идет за солнцем».

Вроде бы где вода и где имение, а между тем...

Во всех случаях и при всех обстоятельствах лирический герой занимается пионерской работой: первооткрыванием мира. При нем что-то вроде лирического посоха. Идущий за солнцем наставляет на действительность разноцветные стеклышки, шагающий по Москве шагает в ритме песенки про летний дождь и хорошее настроение.

Брат Данила шагает по Питеру в ритме песенок из репертуара «Наутилуса». А Бутусов с его агрессивной тоской для героя – солнце, за которым он идет по дороге, обращая внимание на частности бытия – на клипмейкера, скомандовавшего «фас» охранникам, на бесприютную и забавную наркоманку, с которой он «оттопыривался», на мелкого торговца Гофмана, рискнувшего опровергнуть своей жизнью пословицу: «Что для русского здорово, то для немца – смерть», на вагоновожатую, что его приютила, на тех, кого «мочил», на тех, с кем «мочил» и т.д.

Проверенные на практике лекала, сколь бы ни казались универсальными, не безотказны. Лирическое сознание в качестве ключа подходило как нельзя лучше для понимания советской реальности, тотально регламентированной и страшно пересушенной идеологией. Тогда довольно было на съёмочной площадке добавить немного света, толику цвета, изменить ракурс, ускорить или замедлить бег человека с киноаппаратом, смочить мостовые (так, чтобы они слегка бликовали) – и рассеивались тучи, и открывался горизонт, и объяснялся внутренний мир героя того времени...

Наконец, обнаруживался некий смысл повседневного бытия... Он состоял в том, чтобы оживить и одушевить этот мало-

приспособленный для жизни советский материк. И кое-что из этого мартышкиного труда получилось, если мы так живо ностальгируем по отдаляющейся от нас во времени советской цивилизации.

Сегодня лирика глухо молчит в ответ на сакраментальный вопрос: зачем живем, куда бредем?

Старая лирика все – о прошлых надеждах и былых самообольщениях. Новая – о чем-то потустороннем, метафизическом...

Старая – открывала глаза... Новая – служит затычками в ушах.

Претензии не к поэтам и бардам. Сомнения в возможностях лирического мироощущения. Уже в советское время можно было почувствовать их ограниченность.

Лирика нам добрый спутник, когда индивидуальное сознание только пробуждается. Тут она – квалифицированный гид и добрая гувернантка.

Тогда ее – звездный час. В бардовской песне – Окуджава, Визбор, Ким... В кино – Хуциев, Калик, Соловьев... Самое большее, на что она способна – подвести к черте, за которой начинается темная бездна индивидуального и массового подсознания.

Мы к ней подошли, чуть заглянули в нее и растерялись. Растерялись и мастера культуры.

Черная комедия «Механическая сюита» Михаила Месхиева обернулась грустной песней ямщика, в которой что-то слышится родное и неизбывное. И все с вопросительным знаком. Было, не было? Есть мы, или нет нас?

Люди еще кое-как живы и даже сохраняют колорит характерности, а отношения меж ними неживые: одни отсырели от слез, прочие засохли от их отсутствия. Человек человеку друг, в крайнем случае, – по пьянке. И что странно, этому человеку – будь он Васей или Женей – хочется быть в глубине души настоящим другом, хочется чувствовать себя человеком.

...Много воды утекло с той поры, когда сочинилась «Пьеса для механического пианино». Красивые русские интеллигенты собирались в красивом заповедном месте на земле и размышляли о своем высоком предназначении, о смысле жизни – тоже достаточно высоко. Потом дико ссорились, злобно ругались. И вдруг пианино начинало само по себе играть бравурно, железно, но по нотам и складно.

Музыка отделилась от человека и стала правильно механической.

Смысл отделился от человека и стал социалистическим Молохом.

То была драма минувшего века. Сейчас век другой, драма иная. Сейчас она в том, что человечность отделилась от человека, как свидетельствует новейшее постсоветское кино.

Нечто бессмысленное – смысл. А справедливость – нечто беззаконное. И нечто совершенно отдельное – надежда.

Отдайте человеку надежду! – требует население вместе с правительством от кинематографистов. Надежду дать несложно. И облагодетельствовать ею трудящихся ничего не стоит. Как ничего не стоит подарить брату моему лунный свет.

Надежду, когда она нечто отдельное от человека, можно штамповать и складировать штабелями из фильмов, подобных «Жаре». И крутить по телевизору с утра до вечера.

Балабанов – один из немногих кинематографистов, кто пытается исследовать бездну бесчеловечности и бедность отчужденного человека. И только ему удалось сделать это так бескомпромиссно и так страшно. Я имею в виду его последний фильм – «Груз 200».

Забавно и примечательно, что на отношении к этому фильму переругалась и перецапалась вся культурная элита страны.

Балабановский фильм «Груз 200», как показали социологические замеры, задел телеаудиторию за живое. Его рейтинг и доля оказались для ночного времени необычайно высокими. (По Москве – 4,3% и 27,8%, по России – 3,2% и 31,2%.) И еще выше был интерес к затянувшемуся до 3-х ночи обсуждению картины: доля поднялась до отметки 36% (Москва) и 34% (Россия). Мало того, и фильм и дискуссия о нем стали в какой-то момент едва ли не самой обсуждаемой темой в Сети.

Признаюсь, не ожидал. Мой прогноз оказался ошибочным. Я исходил из того, что раз уж этот радикальный фильм столь радикально провалился в кинопрокате, то на ТВ, да еще без рекламы, да к тому же отвергнутый кинематографическим сообществом (картина не попала в конкурс ни одного престижного международного фестиваля, не удостоилась ни одной награды на национальных кинофорумах; лишь некоторым утешением для нее стал «Белый слон» – приз Гильдии кинокритиков Москвы) едва ли привлечет внимание телезрителя.

Кстати, кинокритическое сообщество, хотя и наградило картину Балабанова, но по сути тоже оказалось расколотым по отношению к ней. И столь же категорически. Одни критики подняли ее на щит; другие постарались втоптать в грязь, коей она, по их мнению, и является.

Отклики иных профессионалов кино не шибко отличаются по градусу возмущения от реакции рядовых зрителей: «Не было этого! Потому, что этого не было ни со мной, ни с одним из моих знакомых». Когда режиссер уверил, что все шокирующие подробности взяты из жизни, которую он знает не понаслышке, то услышал в ответ: «Не надо обобщать!».

До боли знакомое требование советских чиновников к искусству.

Но ведь это работа художника: обобщать, преувеличивать, символизировать, гиперболизировать, драматизировать, фокусировать... Никто же не скажет изобретателю: «Не надо изобретать!».

Есть и претензии медицинского характера: «больной герой», «больной режиссер», сам фильм – «сплошная патология». А те, кто думают о картине иначе, – «больные люди».

А вдруг все гораздо хуже: страна больная?

«Груз 200» – как метафора

Главная черта сегодняшней общественной жизни: о чем бы мы не спорили, мы спорим о нашем прошлом. Вернее: с прошлым. Мы выясняем с ним отношения посредством взаимных претензий и оскорблений. Только что отбранились по поводу вайдовской «Катыни». Теперь «Груз 200», который подлил масла в огонь вражды двух эпох. Видимо, что-то серьезное мешает восстановить порвавшуюся связь времен. Как бы нам этого не хотелось.

А хотение велико.

Только и слышишь: «Давайте возьмем все лучшее из советского прошлого!». Или: «Не отнимайте у нас историю!»

Примечательно, что спор коммунистов с антикоммунистами (например космонавта Светланы Савицкой с кинорежиссером Андреем Смирновым в студии Первого канала) все еще горяч, но уже не так занимателен.

Если в 60-е годы казалось, что нам довольно преодолеть извращения сталинизма, а в пору перестройки – достаточно освободиться от оков однопартийной системы и верховенства коммунистической идеологии, то нынче, как выясняется, всего этого мало. Проблемы все не кончающегося неблагополучия, по всей вероятности, коренятся глубже.

...Антисоветских картин немало было сложено и при господстве коммунистического режима. От таких лирико-иронических

эскапад, как «Добро пожаловать...» и «Похождения зубного врача» Элема Климова до прозрачной притчи «Покаяние» Тенгиза Абуладзе. А сколько, как принято было говорить, антисоветчины сквозило в мимикрировавшей под глубоко советскую картину «Прошу слова» Глеба Панфилова. То же самое можно было бы сказать про работу Киры Муратовой «Короткие встречи». Или про «Поезд остановился» Вадима Абдрашитова.

Эти фильмы не были антирелигиозными (если на минуточку признать коммунистическую идеологию религией); они были антиклерикальными. Весь их критический пыл адресовался режиму: картины подсмеивались и язвили над ним, над советско-партийной бюрократией, которая казалась чисто внешней помехой для правильной, естественной и счастливой жизни.

Антисоветские картины в широком, в глубоком и в высоком смыслах этого понятия появились несколько позже. Одной из них стала «Маленькая Вера» Василия Пичула, снятая ровно 20 лет назад. Другой – «Копейка» Ивана Дыховичного по Владимиру Сорокину. Третьей – «Комедия строгого режима». И не забудем германовского «Хрусталева» и сокуровского «Тельца».

Наконец, «Груз 200».

Вся мифология советской цивилизации (от сказаний о богах и о героях ее до легенд о «простом советском человеке» с его исключительной нравственностью) подвергается теперь тотальной жесткой перепроверке, результаты коей, как видим, не вдохновляют.

Простого постсоветского человека обескураживает именно тотальный характер демифологизации советской общины. Потому на него так болезненно реагируют сегодня даже самые бескомпромиссные вчерашние «антиклерикалы».

Вожди и прочие партийные бонзы – черт с ними, в Тартар их. Но «простой человек»... Но «простой народ». Эти ценности не подлежат и не подлежали коррозии. Так мы думали под впечатлением и под давлением мифа, сотворенного русской культурой XIX века.

Теперь под впечатлением такого сорта фильмов, как «Груз 200», приходится думать иначе о коровах, которые доселе были священными. Думать иначе в данном случае не просто затруднительно, но и до боли мучительно.

Расставание с мифами – путь долгий, тернистый, связанный с душевными переживаниями и духовными мутациями. Алексей Балабанов идет им последовательно. Отправной точкой стал первый «Брат». Его герой Данила Багров, родом из лирики

Визбора и Окуджавы, пройдя Афган, вернулся в другую действительность.

Брат Данила шагает по Питеру в ритме песенок из репертуара «Наутилуса». А Бутусов с его агрессивной тоской для героя – солнце; за ним он идет по дороге, ведущей к тому краю жизни, за которым начинается темная бездна индивидуального и массового подсознания.

«Брат-2» – это последняя попытка реванша советского лирического героя.

«Война» Балабанова для собрата Данилы – это уже и есть Мир. В смысле Вселенная, в которой он упрямо надеется выжить и освоиться, полагаясь только на себя. Ему уже не до «порвавшейся связи времен»; ему бы связь с подобными себе людьми не потерять.

«Груз 200» – отходная по советскому прекраснодушию. Лирический герой Балабанова мутировался в монстра, в нелюдя. Платоник – в сексуального маньяка. Нежная душа – в жестокого садиста. При нем – обожаемая, но спившаяся мама. При нем на цепи – вождельная девушка его мечты. В телевизоре – умирающий Черненко. За окнами звучит оптимистическая попса из репертуара некогда популярного Юрия Лозы, которого Александр Гордон пригласил на «Закрытый показ».

Композитору и певцу Юрию Лозе «Груз 200» не понравился – он жил в другой действительности. Он там в ней и остался. Его счастье.

* * *

Непосредственно перед «Закрытым показом» был открытый показ – наш шоу-бизнес праздновал юбилей патриарха советской попсы Ильи Резника.

* * *

То, что картина, судя по рейтингу и по откликам, вызвала у зрителей интерес и агрессивное отторжение, оставляет место лично в моем сознании для оптимизма. Значит, мы еще не до конца «Груз 200».

«Морфий»

Не успели стихнуть возмущенные возгласы по поводу «Груза 200» Алексея Балабанова, как автор вбросил в прокат следующий шокирующий артефакт под названием «Морфий».

«Возгласов» и негодований на этот раз, думаю, будет не меньше. Первые из них раздались сразу после предварительных показов. Экспертное сообщество тут же и раскололось. Уже даны оценки: лучший фильм уходящего киносезона, «картина одного из немногих профи в отечественном кинематографе». Уже слышны чистосердечные признания типа того: после просмотра фильма молодому человеку не захочется стать доктором и лечить людей, а захочется повеситься.

Что правда, то правда: в пору мирового финансового кризиса фильм «Морфий» – не самое верное пособие по выживанию. В нем много чего неприятного: ампутация, ненормативные роды, трахеотомия ребенка, рвота в нагрузку к сексу, обожженные тела, обугленные лица... И отчего так приключилось в этом фильме?

Вроде никаких предпосылок к тому не было. Литературная основа – ранняя проза Булгакова «Записки на манжетах». Сценарий по ее мотивам написан Сергеем Бодровым-младшим, который сам и собирался снять фильм.

Конечно, рассказ «Морфий» о молодом докторе, который по случаю «подсел» на наркотик, не поражает наше воображение оптимизмом, не заражает хорошим настроением, не заряжает бодростью.

Но все-таки Булгаков есть Булгаков. Этот автор далеко не первый мизантроп в отечественной литературе. Да и младший Бодров, так рано ушедший из жизни, тоже не отличался чрезмерной депрессивностью своего повседневного бытия. Единственно, что могло бы насторожить в этом создании, так это имя кинорежиссера.

Действительно, Алексей Балабанов умеет огорчить и массового зрителя, и зрителя элитарного. Ему под силу настроить против себя едва ли не все категории граждан: рабочих, крестьян, интеллигентов, антисемитов, западников, почвенников, сталинистов, антисталинистов, патриотов, антипатриотов, старых русских, новых русских, новых советских и старых, заслуженных антисоветчиков.

Все так, и меня Балабанов нередко шокирует. И у меня к режиссеру претензия: зачем он своей мизантропией отягощает нашу повседневность. Предположим, ему, больному, надо излиться, освободиться от терзающих его душу наваждений, а нас, здоровых, зачем впутывать в свои подсознательные комплексы? Он болен – он пусть и лечится!

Ужасная мысль, однако, посещает, столкнувшись с медицинским случаем: так ли здоровы мы сами – каждый по отдельности и все вместе?

Пожалуй, я не могу назвать ни одного имени иного российского кинорежиссера, который был бы так чуток к тому, что происходит в подкорке нашего общества на протяжении последних двух десятков лет. И который бы так последовательно отслеживал все стадии его тяжелого хронического недуга. А общество – это живой организм, которому больно, когда внутри что-то нарушено, изношено, изъязвлено... Когда снаружи все вроде бы и ничего, а болезнь уже берет свое.

Первый «Брат» – фильм о человеке, выжившем на войне, но на гражданке оставшийся без крыши. Как идеологической, так, впрочем, и гуманистической. Цена человеческой жизни для него вдруг разом понизилась и практически обесценилась. И остался с ним один моральный поводырь – лирика отчаяния Бутусова.

Второй «Брат» – романтика эмоционального реваншизма, с идеей которого герой Балабанова мотается по миру, пересекая океаны и континенты, по дороге кого-то убивая, кому-то благодетельствуя.

«Война» о том, как война стала миром, состоянием, повседневностью.

«Жмурки» – все то же самое, но доведенное до гротеска.

«Мне не больно» – последняя судорога боли перед забытьем.

«Груз 200» – это за пределами всего. Войны, боли, смерти, идеологии, вечности и даже любви. И если существует в зазеркалье отдельная жизнь, а с ней – какие-нибудь межличностные отношения, моральные принципы, общественные ценности, то они могли бы предстать такими, какими описаны и запечатлены в «Грузе 200». «Морфий» – не пролог к «Грузу», как уже решили некоторые кинокритики, не предвестие того, что случилось в благословенную эпоху советского застоя, а его продолжение. Только «груз» этот еще тягостнее.

Новый фильм Балабанова про болезнь распада и разложения личности, что добралась до доктора. В этом суть ужаса, а не в тех или иных физиологических подробностях.

К слову, фильм совсем не болен натурализмом, в чем опять же его склонны подозревать мои коллеги. Он надежно посеребрен ненавязчивой стилистикой немого кино и серебристой лирикой Вертинского.

Еще к слову, упреки к фильму в антисемитизме на том основании, что неприятный герой, член РСДРП, наделен еврейской фамилией, совсем уж абсурдны. Тогда можно было в том же укорить и «Собачье сердце» за Швондера. Затем – в русофобии за гипофиз Клима Чугункина. И т.д.

...У Булгакова за рассказом о юном враче, высадившемся на заснеженной равнине и лечащем ее обитателей от сифилиса («Звездная сыпь»), следует «Морфий», где изложена история болезни другого юного врача, и к тому же от первого лица в виде дневниковых записей.

Сценарий, написанный Сергеем Бодровым-младшим, соединил оба рассказа в одно повествование и представил обоих героев в одном лице. И даровал им одну судьбу на двоих. Только теперь это взгляд на трагедию души не изнутри, а со стороны, издали; дистанцию как раз и дает почувствовать стилизованная эстетика Великого Немого.

У писателя Булгакова доктор Поляков ищет спасение от боли физической и нравственной, от тоски одиночества в морфии и в литературе (для него дневник как последняя ниточка, связывающая его падающую в пропасть бессознания жизнь, с рассудком).

У режиссера Балабанова доктор Поляков утешается сексом с Анной Николаевной, Вертинским и синематографом. На периферии его сознания: снежная метель и пожар революции. Фильм так организован, что невольно, без какой-либо подсказки режиссера, обе стихии соединяются в одну. Фильм так организован, что в зале кинотеатра приходится переживать не столько за вчерашний, сколько за сегодняшний день.

Доктор Балабанов пользуется прошлым как медицинским инструментарием, с помощью которого простукивает, прослушивает, делает анализы крови, мочи, кала и что еще там приходится рассматривать под микроскопом. Только при этом надо иметь в виду, что доктор Балабанов – по медицинской специальности не терапевт, не хирург, не анестезиолог. Он – врач-диагностик.

В поминавшемся рассказе «Звездная сыпь» есть эпизод с пациентом, который пришел к врачу с жалобой на горло. Доктор сразу понял, что это сифилис. Но несколько замедлил с определением, опасаясь повергнуть больного в шок. Потом все-таки мягко сказал ему, что тот болен нехорошей болезнью – сифилисом. Вопреки ожидавшемуся эффекту, пациент не испугался. «Это что же?» – спросил он. И потом, сколько доктор не рассказывал ему о возможных последствиях заболевания, о том, как долго ему придется лечиться, мужчина никак в толк не мог взять, почему из-за заложенной глотки он месяцами должен будет втирать в себя какую-то черную мазь.

А на дворе – Революция, Заря новой жизни...
Случай уже не медицинский, а исторический.

Сквозь кристаллик давно оставшегося позади времени видно, почему нам не удаются рывки и прорывы в светлое будущее, к звездам... И понятно, почему раз за разом, хоть в 17-м, хоть в 56-м, хоть в 91-м после всех упований и надежд, проваливаемся в бездну разочарований и тяжелой безнадеги.

...Надежда возродится, когда для начала мы перестанем обижаться на докторов-диагностиков, а затем поймем, что лечиться от бессознания надо долго и упорно. Без революций и потрясений.

Ария Кочегара из оперы Верди «Риголетто»

Показанный на Выборгском кинофестивале «Окно в Европу» фильм Алексея Балабанова «Кочегар» стал событием в нашем кинематографе. Правда, в самом Выборге он удостоился только утешительных наград главного жюри, что, наверное, неслучайно. Зато его по достоинству оценили критики, что тоже неслучайно. Такова участь незаурядных картин. Фильм несложен по языку. Напротив – прозрачен до самого дна. Вернее – до бездны.

История простая, ясно изложенная, абсолютно законченная, отдаленно напоминающая трагическую участь шута Риголетто из одноименной оперы Джузеппе Верди. Впрочем, судите сами.

Жил-был кочегар. Он жил-был с утра до вечера в кочегарке. Страна давала на-гора уголек, а он его кидал в топку в такт музыке, звучащей за кадром. Его бывшие однополчане, а теперь добросовестные и безотказные киллеры привозили в черных полиэтиленовых мешках трупы тех, кого им заказывали конкурирующие меж собой фирмы. Трупы заправляли в печи, подталкивали кочергой и объясняли молчаливому якуту, что это плохие люди. Он верил. Барыша с этого не имел, кроме пачки чистой бумаги, на которой выстукивал рассказ о доисторическом русском разбойнике. Рассказ не дописал по вполне уважительной причине. В один из зимних вечеров привезли очередной мешок, сказали, что проститутка, еще бог знает что наплели, словом, плохой человек. Воткнули труп в огненное горло, протолкнули кочергой...

Когда он понял, что сжег собственную дочь, рыдать не стал, подобно шуту Риголетто, без разговоров порешил своих сослуживцев, вернулся в кочегарку и вскрыл себе вены. Умирал он на глазах ничего не понимающего ребенка, который сфотографировал на свою мыльницу смерть кочегара.

Вот собственно и все, если не считать черно-белого послесловия. Оно – своего рода экранизация рассказа героя о русском каторжанине. На экране как бы доисторическое прошлое, чуть ли не каменный век. Заросший детина убивает якута, насилует его жену, а потом просто лупит ее палкой. Женщина не против того, чтобы ее колотил насильник; она только молит, чтобы он ее бил не очень больно. Засим финальные титры. Чтобы это значило?

* * *

Контуженный майор спрятался в кочегарку от реальности, отгородился от исторической несправедливости мира думой, которую тщетно пытается перенести на бумагу.

Биографических подробностей немного. Пожилой якут прошел Афган, дослужился до майора, за одну из успешных операций получил звезду героя Советского Союза, по контузии демобилизовался. Жена далеко – в Детройте, откуда надоедает дочери международными звонками с просьбами позаботиться об отце. Дочери не до этого – у нее бизнес и любовник.

Семья разбежалась. Истлели и прочие узы. В их числе и те, что были нажиты воинской службой в Афганистане.

Если биографических подробностей наших героев в фильме – по минимуму, то психологических нюансов и вовсе нет. Герои убивают без эмоций, рутинно и деловито. Так же кремируют трупы. Так же занимаются сексом.

Эффект иронического остранения действия создают проходы двух героинь под бодрящую и вместе с тем монотонную тему музыканта Дидюли. Под нее шагает при полном параде отставной майор с орденами, медалями, со звездой героя Советского Союза. Он шагает, чтобы убить убийц своей дочери. И опять – без тени эмоции.

* * *

Новая картина Алексея Балабанова, несмотря на весь аскетизм изобразительных средств (оператор Александр Симонов) убеждает в первую очередь своей художественной стороной. При этом совершенно как будто бы и неосязаемой, неосознаваемой.

Ну, швыряет человек уголь лопату за лопатой...

Ну, покачиваются в джипе два амбала с непроницаемыми лицами...

Следуют одна за другой монтажные перебивки. Это самое начало фильма. Но сразу понятно, что это не просто кино, но что это

кинематограф. Что это настоящее, подлинное. Это беспощадный диагноз тем процессам, что идут в глубинах массового подсознания, что таят гуманистическую катастрофу.

В отличие от «Груза 200», с которым прослеживается очевидная связь нового балабановского фильма, «Кочегар» не бьет по нервам какими-либо шокирующими сценами, он просто оседает в сознании зрителя нечаянными и продуманными метафорами, двусмысленными образами, ассоциативными отсылками...

В «Грузе 200» ясно проступил метафорический смысл названия. Гробом с живым трупом, по мнению Балабанова, оказалась позднесоветская действительность. И не выветрился тот запах, как дохнуло новым гниением. 90-е годы автор ощущает и интерпретирует еще страшнее. Сначала на общем плане мелькают высокие дымящие трубы. По ходу сюжета – они все ближе. И по мере того как кочегарка отставного майора все вернее ассоциируется с кремационной печью, надземное пространство осознается грандиозным символом глобального крематория.

* * *

Опера Верди в XVIII веке вызвала общественный скандал с политическими обертонами. Спектакль запрещался. Чтобы его спасти, монарших особ приходилось понижать в званиях. «Плохой человек» у Верди – не король (как у Гюго), а всего лишь Герцог. Светскую публику шокировал мешок, в котором был упакован труп дочери Риголетто и т.д. Но было понятно, что спектакли подогревали революционные настроения масс. В XXI веке общественный цинизм пустил корни столь глубоко, что под подозрением оказалась «священная корова» русской интеллигенции – русский народ.

Алексей Балабанов не в первый раз делится им с нами. В «Морфии» он об этом же говорил. Что же удивляться, что жюри Выборгского фестиваля поостереглось с главной наградой для фильма... И не станем удивляться будущим нападкам на фильм и обвинениям его в русофобии, с одной стороны, и в антилиберализме – с другой.

Записки простодушного кинорежиссера-2

Книжки у Георгия Данелия (а он их написал уже две: одна – «Безбилетный пассажир» и «Тостуемый пьет до дна») как его фильмы – легки, простодушны и мудры.

О первой мне довелось написать рецензию, которая называлась «Записки простодушного кинорежиссера».

Последняя книжка читается как продолжение первой. Хотя правильнее было бы сказать: как дополнение к ней. Отсюда и заглавие ниже предлагаемой рецензии.

Видно, не все, что было на памяти у автора о том, как он снимал свои фильмы и путешествовал с ними по странам и континентам, уместилось под обложкой «Безбилетного пассажира». Понадобилась еще одна обложка.

Она и все, что оказалось под ней, надобны и читателю – почитателю таланта этого одного из самых простодушных режиссеров отечественного кинематографа.

...Какие бы случаи, обстоятельства, курьезы ни описывал автор, видно, что сам процесс припоминания, рассказывания – это для него удовольствие и наслаждение, сравнимое только с тем, когда он сидит за столом с друзьями и тостует. Все истории очень вкусные. Их приятно смаковать, что, собственно, Данелия и делает. Их приятно смаковать читателю. Они смешные, теплые и трогательные. Иные – до слез.

Есть только одно исключение из этого праздника. Это безвременная кончина сына Коли. На отдельной странице помещено короткое стихотворение Коли Данелия. Там строчки: «Разнесся выстрел в отголосках. Скривились рты на перекрестках. А он летел, летел, летел».

В них боль трагического предчувствия сына.

В них и боль утраты, пережитая отцом.

Сказки, которые Георгий Данелия рассказывал сыну Коле, когда он был маленьким, всегда кончались хорошо. В том числе и для злодеев – для Злого Великана, для Бабы-яги, для Карабаса-Барабаса... Все они, по требованию мальчика Коли, обязаны были стать добрыми.

Так все без исключения сказочные персонажи образовали цепочку добра.

В предыдущей книжке в «Безбилетном пассажире» сюжетом была любовь к кинематографу. В «Тостуемом» – любовь к людям, с которыми автора связал кинематограф.

Каждая глава – тост. Все они сложены из обыкновенных слов, но сложены так, что проникаешься к тостуемым нежностью и любовью. И к великому сценаристу Тонино Гуэрра, и к юной ассистентке Оленьке Калымовой, к дворняге Зарбазану, к директору картины Саше Яблочкину, к соседу по подъезду Юре Росту, к котам Шкету и Афоне... Проникаешься даже симпатией

к некогда известным функционерам. Например, к грозному когда-то генеральному директору «Мосфильма» Сизову.

Такое впечатление, будто Данелия в жизни не встречался с несимпатичными людьми. Впечатление, скорее всего, обманчиво. Видимо, он просто их не замечал – так уж устроено зрение этого человека.

В такой книге трудно поставить точку. Как в жизни. Точку ставить неохота. Как и в жизни.

Читаешь жизнь художника Георгия Данелия и думаешь: вот человек, который умел жить сбоку от советской власти, который время от времени шел с ней на компромиссы, как идет на компромисс прохожий, уступая дорогу грузовику.

Мораль в том, что компромиссы не сломали его, не исказили его, что называется, творческий облик. Секрет в том, что у него «творческий облик» больше облика советского режима, оказавшегося частной подробностью в его жизни.

...Испив до дна за всех тостуемых, читатель вправе и обязан поднять бокал выдержанного грузинского вина за тостующего – Георгия Николаевича Данелия. Пьем до дна.

«Предстояние». Длинно, нецензурно, шероховато...

По всей вероятности, задумана была эпическая фреска.

Задумано было что-то громоподобное, что-то вроде росписи купола гигантского виртуального собора, где есть место для Леонардовой «Тайной вечери», для Дантова ада, для Рафаэлевой мадонны, для Брейгелевых слепых, для «Герники» Пикассо, для «Апокалипсиса» Копполы, для «Титаника» Кэмерона и т.д.

Такой храм не может быть рукотворным; он должен быть природным. Его купол – само небо. Его своды сходятся в надмирной вышине. Его слава – на века.

Хотелось как у Микеланджело, а получилось как у Глазунова. Это очевидно. Это засвидетельствовано в бесчисленных рецензиях и откликах любителей кино. Ярче всего – в памфлете Михаила Трофименкова.

Аркадий Аверченко в свое время так отреагировал на samotный опус: «Длинно, нецензурно, шероховато». Применительно к «Предстоянию» это исчерпывающая рецензия. Но у фильма есть и адвокаты. Это, как правило, дамы.

Одна сказала, что после фильма почувствовала себя вернувшейся с фронта; еще трижды уходила на фронт и всякий раз плакала по возвращении с него. Другая – что Михалков – это

русский Вагнер. Третья: что «УС-2» – это не мейнстрим, а артхаус, потому что танк долго и медленно переезжает человека. В нормальном блокбастере танк наматывает кишки на гусеницы много быстрее.

Как ни смешно, но, возможно, девушка и права, поскольку я на вечернем сеансе в большом, на пятьсот мест зале смотрел картину в обществе двух десятков зрителей. Моим знакомым повезло еще меньше – 10, 15, 8... Может, действительно, это артхаус, фильм, доступный пониманию только «глубоких зрителей», как выразился бы Александр Гордонкихот?

Чем удобно такое объяснение, так это тем, что Михалкову не надо будет стыдиться за провал в прокате. Не исключено, что он будет им гордиться.

...Шутки шутками, но отчего же вместо заранее объявленно-го триумфа вышел такой конфуз?

Первый напрашивающийся ответ: замысел не по таланту, а амбиций выше неба. Ответ, наверное, и правильный, но слишком общий. Если на экзамене в средней школе на вопрос, что такое электричество, ответить: форма движения материи, то можно схлопотать и двойку. Общие ответы – не ответы.

* * *

Не стану отвлекаться на исторические и эстетические несуразности, коих в фильме не счесть и кои уже достаточно полно инвентаризованы.

Но надо признать – анализировать эту «фреску» легко и просто; она так художественно немощна и неубедительна, что все смысловые глубины ее замысла лежат голенькими на поверхности.

Выделю два нагих лейтмотива, доминирующих над всеми сюжетными хитросплетениями повествования. Один – это Божий промысел. Другой – идея отмщения за унижение.

Божий промысел в том, что случилась Великая Отечественная война и освободила зэка Котова, похороненного было автором в «Утомленных солнцем». И теперь комдив в воде не тонет, в огне не горит, из-под земли вытаскивает себя, видимо, за волосы, и бомба перед тем как упасть на него, берет паузу, давая возможность герою выпрыгнуть из белого храма в чистое поле. За его спиной гроыхнуло, полыхнуло, и от симпатичной белоснежной церквушки осталась в целостности и сохранности только икона.

Нужны ли еще доказательства, что Бог есть?

Если нужны, то вот вам история о том, как спаслась девочка Надя: только ее перекрестил безногий священник, как налетела немецкая эскадрилья, побросала на баржу с ранеными бомбы. Баржа потонула, тела всплыли, как в «Титанике». Надя обнаружилась на мине, которая ее и добуксировала до берега. Утомленная Надя, нежно с миной протившись, вышла на берег, а мина поплыла дальше, прямиком к тому пароходу, что отказал до этого дочери комдива в спасательном круге, и взорвала его к чертовой матери.

Бог хранит добрых людей, а недобрых наказывает, как это и было наглядно продемонстрировано в вышеописанном эпизоде.

Если до кого не дошло, то вот вам другой случай. Надя, спасаясь от фашистов, забежала в деревню, стучалась во все окна и двери, и ни одна сволочь не приютила девушку. Казалось, что деревня вымерла. А потом, после фабульной двухходовки, героиня могла увидеть, как в деревню наехали эсэсовцы, повытаскивали из нор перетрусивших стариков, матерей и детей, согнали в сарай, облили его бензином и сожгли всех матерей с детьми и бабушек с дедушками к чертовой матери.

Надя посочувствовала и обрыдалась, а автор безжалостен: таков Божий промысел, такова кара небесная за малодушие.

Если и после этого у кого-то останутся сомнения, что сам Господь Бог во время войны управлял судьбами героев, их смертями и спасениями, то я уж и не знаю, чем еще мог бы подкрепить Михалков свою мысль.

Хотя вру – знаю. В сценарии, фрагменты которого Михалков как-то зачитывал на Выборгском фестивале «Окно в Европу», есть еще более выразительный эпизод. Он будет, видимо, представлен в следующей серии «Утомленных». Мчит машина с советскими солдатами в чистом поле. По пути ребята подбирают сильно беременную женщину. Беременна она от немецкого оккупанта. Тут же в кузове начинает рожать. Полуторка останавливается. И аккуратно в этот момент опять налетает стая штурмовиков, которая бомбит на бреющем полете. Когда ад кончается, выясняется, что живы все кроме тех, кто пытался убежать от бомб. Жив и новорожденный, которого назвали не то Гансом, не то Иваном – уже не припомню. Камера взлетает вверх, и мы, зрители, должны увидеть эту самую полуторку, окруженную воронками.

* * *

Столь же назойливо в фильме звучит мотив унижения и отщепености. Это очень личная тема для автора. Идея реванша дви-

жет им и в жизни. Начиная с того момента, когда на выборах правления Пятого съезда коллеги-кинематографисты прокатали его. Недаром после этого он так триумфально обставил свое возвращение на пост председателя СК РФ. Съезд Победителя прошел в Кремлевском дворце при стечении всего кинематографического люда. То был не съезд. То была инаугурация, похожая на помазание. Лет пятнадцать он правил, особо себя не затрудняя. Случались от съезда к съезду возмущения, но он их так или иначе перелаamyвал, превозмогал.

Возмущение в конце 2008 года обернулось для него унижением. Его не избрали делегатом на очередной съезд, его работу признали неудовлетворительной, его не выбрали главным. Тогда-то он и начал свою собственную Великую Отечественную войну за возвращение на пьедестал. Воспоминания о том, что было дальше, достаточно свежи.

...Комдив Котов за свое лагерное унижение расплатился в сновидении, где он макает товарища Сталина мордой в кремовый торт с шоколадным барельефом товарища Сталина. Просыпается от ужаса и... на войне. В штрафном батальоне.

Тут новые унижения. От немцев. От их танков, самолетов... От их психических атак: огромные полотнища-знамена со свастикой на надвигающейся армаде танков, сверху кроме бомб сыплется свистящая туча дырявых алюминиевых ложек, напарник немецкого пилота, вывалив свою задницу из кабины самолета, пытается насрать на пароход с ранеными бойцами.

Унизительно беспорядочное отступление. Унизительна неразбериха. Унизительны страхи.

Снисходительные к Михалкову критики и историки спрашивали его: отчего так беспросветно показано начало войны – ведь были же и успехи на отдельных участках фронта? Он отвечал невнятно, словно боясь выдать важную военную тайну.

Тайна в том, что ему нужны были беспросветность, безысходность начала войны, чтобы как можно сильнее была сжата пружина унижения. И чтобы она затем эффектно разжалась. Так, как принято в голливудских блокбастерах. Таковы правила формата. Человеческое достоинство сверхчеловека сначала должно быть размазано, с тем чтобы потом оно возродилось из пепла, из грязи, из сгустка запекшейся крови.

Но вот в чем незадача: голливудским киночеловекам этот фокус, как правило, удается, а у нашего получился конфуз.

Все-таки не могло не сказаться то, что война в фильме – это такой грунт, на котором автор «рисует» свои комплексы и обиды, свои мстительные чувства и непомерные амбиции.

Еще материя Войны пошла на декорации, на обмундирование, на оправдание диких затрат бюджетных денег. Рекламно-финансовая кинопирамида была раздута, но не прошло и трех дней после премьеры, как она лопнула в прокате.

Михалков в устных интервью не раз уверял, что все громадные деньги, потраченные на картину, видны на экране.

50 миллионов живых долларов – это зрелище. Ради него стоит потратить 300 деревянных рублей. Вот только для пущей убедительности было бы правильно снабдить каждый эпизод ценником – что почему.

Почем вырытая траншея? Почем массовка? Почем компьютерная графика, муляжи рук, ног, голов? Каковы ставки актеров на эпизодические и главные роли?

Так смотреть кино было бы интереснее, раз уж Никита Сергеевич напирает на свою честность.

* * *

Недоброжелатели Михалкова заикнулись на его отношениях с властями. Что правда, то правда: отношения хорошие, стабильные. Но они, смею утверждать, не ключевые в его творческой биографии.

Ключевые, возможно, отношения с Богом.

Поначалу он чувствовал себя рабом Божьим. Потом – его младшим партнером. Затем – его заместителем в России. Далее – конкурентом. Еще далее – Великим Инквизитором.

Куда же дальше и выше? Если только Всевышним?..

Без этой амбициозной параболы-гиперболы умонстроений автора, думаю, не объяснить его полномасштабную творческую и человеческую катастрофу.

* * *

А «Божий промысел» все-таки есть. Он не в том, что России была ниспослана Великая война. Он в том, пожалуй, что у «великого» режиссера отнято то, чем он был одарен, – талант. И король оказался абсолютно голым.

«Антихрист». Цивилизационный вызов?

Начитавшись кинокритиков о новом фильме Ларса фон Триера «Антихрист», я долго не решался его посмотреть. Не хотелось

себя грузить. Посмотрев, не знал, что делать со сворой мотивов и комплексов, спущенных автором с цепи. А делать что-то надо было. Потому решил написать. Не то чтобы надеялся вытеснить мотивы и образы фильма из сознания. Понадеялся (скорее всего, бессознательно) поставить их под контроль сознания.

...Общий глас пишущих о фильме: все это по уровню мастерovitости режиссера высоко и прекрасно, но по смыслу и содержанию – ужасно. Слишком много в кадре материально-телесного низа, слишком жестко герои с ним обходятся. Особенно – героиня, которая не пощадила «низа» ни своего мужа, ни своего собственного.

Кто-то не без брезгливого ехидства определил: триллер с элементами порнографии и членовредительства. Да еще это замедленное падение младенца с балкона многоэтажного жилого комплекса в момент, когда его родители занимаются наслаждением.

В падении – странная неясность.

Младенец – симпатяга. Падает ребеночек с плюшевым зверем без тени страха на лице, без единой слезиночки. И, что подозрительно, я, зритель, провожая летящее в бездну невинное дитя и не особо переживая, успеваю дать себе отчет, как хороша и изысканна «картинка» по цвету, по свету и композиции... А потом, откручивая фильм в голове обратно, думаешь, что летит неразумное дитя навстречу гибели с едва уловимым чувством удовлетворения словно в назидание своему папе и своей маме.

Режиссер одному ему ведомым способом сумел как-то обставить и подать гибель ребенка как нечто потустороннее.

Это же не падение, это парение.

Как ребенок убили, мы не видим. Мы видим похоронную процессию, бредущую за гробом. Мать падает, потеряв сознание, чтобы затем впасть в сексуальное саморазрушительное безумие.

Уединение супружеской пары в лесу приближает катастрофу. Лес черен, природа темна и иррациональна, разум пуст и бессилён перед тремя «нищими», о которых напоминает автор: Скорбь, Отчаяние и Боль. Согласно преданию, когда они являются втроем, кто-то должен умереть.

«Нищие» предстают в образах вороны, лисы и лани. Сначала они мелькают порознь. Не сразу понимаешь, что каждое из этих животных – аллегория. Одну из них (ворону) мужчина тщетно старается прибить, придушить, изжить. Речь, видимо, идет о Скорби.

И только когда они все вместе заходят в дом к обессиленным безумцам, начинаешь догадываться, что речь, скорее всего, идет

о предзнаменовании чего-то более глобального, нежели смерть отдельной человеческой особи.

* * *

Клинический случай, патологический казус в какой-то момент (не сразу осознаваемый) начинает считываться с экрана как философская притча о конце рода человеческого и космоса человечности.

– Миром правит Хаос, – саркастически и надменно изрекает человеческим голосом Лиса.

...Если оборотиться на две предыдущие, видимо, самые важные картины режиссера, то надо отдать должное его последовательности в хождениях по мукам нравственных поисков.

В «Танцующей в темноте» автор повествует о том, как Среда отторгает человеческую Душу.

В «Догвиле» Душа отчуждена, но на цепи. Здесь человеческий космос – это уже собачья деревня. И ничего иного этот мир не заслужил, полагает автор, кроме как намордника. Как тоталитарно-деспотической узды. То есть – фашизоидного режима жития-бытия.

В «Антихристе» мир обречен на Хаос. Человеческие чувства задавлены. Самое главное из них – Любовь – вовсе изъято из межличностного обращения. Суверенный Рассудок психиатров пытается управлять поступками героев, лечить их от скорби, боли и от отчаяния, но быстро обнаруживает свое бессилие и свою ненужность.

Человечеству оставлены два основных руководящих и направляющих его жизнедеятельность инстинкта: воля к жизни и половая похоть.

По Триеру, они и сходятся в последнем смертельном поединке.

С половым всесилием тщетно пытается справиться героиня, поскольку это дьявольское всесилие. И никакой иной возможности покончить с ним, как что есть силы ударить мужу между ног попавшимся под руку поленом и отстричь себе клитор портновскими ножницами, у нее не оказалось.

* * *

Все это могло сойти за физиологическую патологию, если бы не один привет из XIX века.

Привет от Льва Николаевича Толстого.

В последнее время нам все больше аукается Достоевский с его упованиями на Бога, на неиссякаемые нравственные начала человека, на его спасительную религиозность. С его грозными предупреждениями о революционной каверзе бесовщины.

А тут аукнулся Толстой. Вспомнилась не эпопея «Война и мир», а вспомнились небольшие повести: «Крейцера соната» и «Отец Сергей».

«Боже мой! Да неужели правда то, что я читал в житиях, что дьявол принимает вид женщины», – восклицает ушедший в монастырь князь Касатский.

Нагая женщина молила его о помощи. Он топором отсек себе палец, чтобы подавить искушение болью.

Женоубийца Позднышев из «Крейцеровой сонаты» вопрошал: «Отчего азартная игра запрещена, а женщины в проституточных, вызывающих чувственность нарядах не запрещены? Они опаснее в тысячу раз!»

И твердит дальше: «Мешают страсти. Из страстей самая сильная, и злая, и упорная – половая, плотская любовь... Половая страсть, как бы она ни была обставлена, есть зло, страшное зло, с которым надо бороться, а не поощрять, как у нас».

Зло, по уверениям героя, тотально. Греховно не только прелюбодеяние, но и супружество. Но и деторождение.

Описывая свои отношения с женой, Позднышев словно комментирует то, что мы видим у Триера: «...ко мне у ней не было другого чувства, кроме постоянного раздражения, только изредка прорываемого привычной чувственностью».

А дальше – словно внутренний монолог одного из триеровских персонажей, а может, обоих сразу: «Я удивлялся нашей ненависти друг к другу. А ведь это и не могло быть иначе. Эта ненависть была не что иное, как ненависть взаимная сообщников преступления – и за подстрекательство и за участие в преступлении».

Сраженный невероятной наивностью собеседника автор задает ему совсем уж детский вопрос в том духе: как бы без нее, половой страсти, продолжался бы род человеческий?

Суть ответа Позднышева (и, вероятно, Толстого, и наверняка Триера) в риторическом вопросе: а должен ли он продолжаться, если его назначение только в том, чтобы продолжаться?

Когда нет великой цели – скверно. Когда она есть, то ее достижение ставит предел дальнейшему бытию. То есть его обесмысливает. И тоже – тупик.

Это XIX век. Все еще не так страшно. Переживания и нравственные муки героя «Крейцеровой сонаты» кажутся частностью, привилегией узкого круга образованного общества.

«Мужику, работнику, – размышлял в те поры женоубийца, – дети нужны, хотя и трудно ему выкормить, но они ему нужны, и потому его супружеские отношения имеют оправдание. Нам же, людям, имеющим детей, еще дети не нужны, они – лишняя забота, расход, сонаследники, они тягость. И оправдания свиной жизни для нас уж нет никакого. Или мы искусственно избавляемся от детей, или смотрим на детей как на несчастье, последствие неосторожности, что еще гаже. Оправданий нет. Но мы так нравственно пали, что мы даже не видим надобности в оправдании. Большинство теперешнего образованного мира предается этому разврату без малейшего угрызения совести».

И все-таки это XIX век. Толстой говорит о верхних слоях общества. Он имеет в виду городскую субкультуру, где «человек может прожить сто лет и не хватиться того, что он давно умер и сгнил».

Но тогда еще непахаными оставались необозримые духовно-географические пространства за пределами городов.

XX век все ускорил, все форсировал. Общество стремительно массовизировалось, глобализировалось, поверхностно образовалось. Все, чем попрекнул Толстой светский круг Позднышева, уже может быть отнесено ко всем слоям населения.

В XXI веке счет цивилизации выставляет Ларс фон Триер своим «Антихристом». Уж теперь отчетливо и предельно ясно видно, что все тревоги и ужасы, которые одолевали когда-то автора «Крейцеровой сонаты», «Отца Сергия» и, между прочим, «Анны Карениной», приобрели особо отчетливый характер. Секс отделился от человека. Он гуляет по мегаполисам и догвилям сам по себе. Как нос майора Ковалева по Невскому.

И возможно, наша цивилизация не хватилась, что она давно умерла и сгнила.

Впрочем, Ларс фон Триер, похоже, хватился.

Его герой, добывая дьявола в образе жены, видит многорукое человечество, тянущееся к нему из-под земли. Когда он выбрался из черного леса на солнечный косогор, ему кажется, что он победил. В этот момент он видит толпу цивильных покойников, бредущую к нему, и понимает: он все-таки умер и сгнил.

Анна Новикова

Картины мира и образ современности на телевидении

Понятие современности, вынесенное нами в название исследования, – одно из базовых для общественных наук. С исторической точки зрения, современность – новая общественная формация, сложившаяся в Западной Европе и Америке XIX – начале XX века. Аналитическое понятие современности содержит перечень определяющих черт и признаков этой разновидности общественного устройства. Одним из первых набор признаков современности представил и систематизировал О. Конт. С тех пор больше века философы и социологи спорят о том, когда началась и когда закончилась современность (закончилась ли вообще?) и что наступило после нее. Если о начале «современности» принято говорить как об индустриальном обществе, то в отношении XX века мнения ученых разделились. Как только не называли и не называют общественное устройство, становление которого продолжается до сих пор: «постиндустриальное общество», «информационное общество», «сетевое общество», «потребительское общество», «виртуальное общество», «постсовременное общество», «общество риска», «открытое общество», «новая современность», «поликультурное общество», «общество спектакля». Каждая научная школа, предлагая новое название, выделяет один из определяющих признаков современности как доминирующей. Систематизация существующих научных концепций,

касающихся современности, – отдельный вид научного творчества¹. Видимо, прав был С. Аверинцев, заметивший как-то: «Переосмысление современности – это то, чего сама современность требует от нас вновь и вновь, непрерывно ставя под вопрос привычные понятия»².

Описывая современность, Э. Тоффлер³ отмечает в качестве его характерных черт крайнюю изменчивость интересов людей, недолговечность ценностей, резкое увеличение научно-технической информации и разнообразие жизненных явлений. Для того чтобы описать изменения, происходящие в обществе, ученые предлагают новые термины или наполняют старый понятийный аппарат новым содержанием, отвечающим, как им кажется, требованиям современности. Эти новые термины подчас оказываются лишь удачной метафорой или прижившимся шаблоном, ничего не объясняющим, а лишь уводящим от цели исследования. С этой проблемой мы будем встречаться не единожды в ходе нашего исследования. Однако некоторые из таких «модных» понятий, редко используемых в исследовании журналистики, на наш взгляд, помогают понять процессы, которые происходят на современном телевидении.

Одним из ключевых для нашего исследования станет понятие «картина мира». Вслед за социологами искусства мы будем подразумевать под картиной мира некую ментальную конструкцию, «субъективную карту пространства и времени, схему отношений между объектами, набор формул порядка, систему правил, управляющих тем миром, в котором живет человек»⁴. Концепция истории ментальностей (культурно-историческая антропология) утверждает, что разным народам в разные исторические периоды было присуще специфическое «видение мира» – ментальности. Социологи же уверены, что различные ментальности присущи и представителям социальных групп (субкультур), живущих одновременно часто бок о бок. Представители каждой из субкуль-

¹ Среди них те, на которые мы преимущественно опирались в данном исследовании: *Мальковская И.А.* Многоликий Янус открытого общества: опыт критического осмысления ликов общества в эпоху глобализации. М., 2005.; *Уэбстер Ф.* Теории информационного общества. М., 2004.

² Из материалов конференции «Переосмысляя современность». Режим доступа: http://igrunov.ru/vin/vchk-vin-civil/crisis/reth_modernity/vchk-vin-civil-postsept_confer-averincev.html

³ *Тоффлер Э.* Шок будущего. М., 2004.

⁴ *Жидков В.С., Соколов К.Б.* Искусство и общество. СПб., 2005. С. 139.

тур имеют своеобразные картины мира, несколько отличные от общей, являющейся «ядерной» для всего социума в целом.

Не вдаваясь в подробности теории культурной стратификации общества, скажем только, что в обществе все время происходит борьба сильных субкультур за влияние на ядро культуры. Победа одной из субкультур изменяет ядро культуры (иногда достаточно существенно) и приводит к власти представителей доминирующей субкультуры. Культурная политика государства при этом состоит в отборе для распространения в обществе таких элементов культуры, которые являются основополагающими для доминирующей субкультуры. Если взглянуть на телевидение с точки зрения этой теории, то первая его задача – распространять те элементы господствующей субкультуры, которые помогают формированию ядра субкультуры данного общества, общенациональной (общегосударственной) картины мир. Федеральное телевидение в силу масштаба охвата аудитории справиться с этой задачей, на наш взгляд, может лучше, чем какие-либо другие СМК. Не являясь в экономическом отношении государственными, федеральные каналы должны служить интересам государства, которое «стремится защитить ядро культуры от чересчур агрессивных субкультур» и «поддерживает субкультуры, близкие к ядру субкультуры»⁵.

Но это не единственная задача федерального телевидения в данном контексте. Отвечая интересам общества в целом, федеральное телевидение должно информировать зрителей обо всем разнообразии субкультур, составляющих структуру общества. Ведь разнообразие субкультур, причем не только консервативных, но и новаторских, – необходимое условие развития общества для его выживания. А знакомство с картинами мира различных субкультур, составляющих общество, дает человеку возможность вести активную социальную жизнь. Телевидение в данном случае не может стоять только на стороне государства, которое никогда не занимает нейтральную позицию в борьбе субкультур, а «всегда ведет беспощадную борьбу с “периферическими”, особенно с революционными и криминальными субкультурами»⁶. Федеральное телевидение (благодаря общедоступности и обязанности быть площадкой для общественных дискуссий) должно в

⁵ Цветущая сложность: Разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультуры и этносов / Науч. ред. К.Б. Соколов; ред.-сост. П.Ю. Черносвитов. СПб., 2004. С. 76.

⁶ Там же.

идеале адекватно отражать соотношение субкультур в культуре общества.

Телевидение, ориентированное на зрителей из разных субкультурных обществ, проживающих на территории разных государств, но в условиях глобализации вынужденных гораздо чаще и теснее общаться, порой оказываются в ситуации борьбы национальных субкультур друг с другом. Борьбы, целью которой является создание наднациональной, надгосударственной субкультуры глобального общества. Это требует навыков адаптации разных картин мира к привычной картине мира той или иной части аудитории. Без корректной адаптации адекватное восприятие повседневной жизни и художественных произведений иных народов будет крайне затруднено. Ведь если картины мира отличаются слишком сильно, как это, по мнению многих исследователей, происходит с европейской и азиатской культурой, непонимание может порождать конфликт культур, который может приводить к военным конфликтам.

При этом нельзя не учитывать еще одну важную деталь. Люди, работающие на телевидении, сами тоже являются представителями различных субкультур и обладателями различных картин мира, которые в процессе создания передач вольно или невольно вступают между собой в конфликт, формируя в итоге особую субкультуру. Которая перед телезрителями предстает только вершиной «айсберга» – в лице телезвезд (части элитной субкультуры «богатых и знаменитых»). Их картина мира – очень далекая от реальности – становится частью картины мира телезрителей, воздействует на ядро культуры общества в целом.

Таким образом, очевидно, что телевидение не может транслировать целостную картину мира, адекватную реальности. Мешают этому не только специфика социокультурных задач, но и особая природа телевидения. По мнению В. Михалковича⁷, одно из важнейших отличий кинофильма от телепередачи в том, что фильм – это островок времени, и все, что художник хочет сказать о действительности, локализовано на этом островке, то есть фильм, как любое произведение искусства предлагает зрителю целостную картину мира. Телевизионная передача же, напротив, «знает», что она – часть целого: «Поскольку передача предназначена стоять “в ряду” других, она не стремится создать впечатление, что в ней уместилась “вся” реальность; передача усердно дает понять зрителю, что являет собой частичный взгляд на

⁷ *Михалкович В. Очерки теории телевидения. М., 1996.*

действительность – один из многих, не исчерпывающий то, что о действительности можно сказать»⁸. При этом, как и кинофильм, телепередача выполняет одну из важнейших задач искусства – дополняет и обогащает картину мира зрителей, позволяет им выйти за границы своей субкультуры, а значит, принимает участие в формировании картины мира отдельных людей, развитии субкультур и культуры общества в целом.

Не претендуя на то, чтобы как полноценное искусство создавать и демонстрировать зрителям целостные картины мира, телевидение в каждой передаче демонстрирует фрагменты картины мира той или иной субкультуры с обозначенными в них эмоциональными отношениями к разного рода предметам и явлениям. По этим фрагментам трудно составить полное и адекватное представление о субкультуре, но полученную информацию зритель вполне может применить к своей картине мира, тем самым обогатив ее. *Соединенные в программе канала фрагменты картин мира вместе составляют противоречивое и постоянно дополняемое целое, которое мы предполагаем называть «образом современности».*

Совокупный образ современности создают и классические искусства. Однако писатель будет обращаться напрямую к читателю, который, ориентируясь на собственную картину мира, либо воспримет предложенное ему художественное произведение как образ-образец, «применимый» к своей картине мира, либо отторгнет его. К тому же писатели, как и художники, обращались вовсе не к массам, а к представителям своей субкультуры или субкультур, близких к ядру культуры. Самые оживленные дискуссии вокруг литературных произведений XIX – начала XX века разворачивались на страницах литературных журналов, то есть в своей культурной среде. И лишь значительно позже система образования превращала те или иные произведения, рожденные в недрах субкультуры, в общекультурные ценности, достойные того, чтобы формировать ядро национальной культуры. Исследования субкультур показывают, что каждая субкультура «предпочитает воспринимать (и создавать) вполне определенный, столь же своеобразный пласт искусства»⁹, а пласты искусства, противоречащие их картине мира, члены субкультуры просто не в состоянии воспринимать.

⁸ Михалкович В. Очерки теории телевидения. М., 1996. С. 54–55.

⁹ Цветущая сложность: Разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов // Науч. ред. К.Б. Соколов; Ред.-сост. П.Ю. Черносвитов. СПб., 2004. С. 17.

С этой точки зрения, телевидение в ряд искусств не вписывается. Оно рождается вне недр какой-либо субкультуры, трудами представителей различных субкультур (научно-технической и творческой интеллигенции), а служит интересам правящих элит. Искать *своего* зрителя телевидение на начальном этапе своего существования не может. Оно сразу должно быть воспринято представителями всех субкультур. А точнее, оно должно сформировать новое общество – массовое общество телезрителей, имеющих общую картину мира.

Социологии искусства хорошо известен закон: когда новая сильная субкультура приходит к власти, ее искусство становится инструментом распространения картины мира новой элиты и изменения ядра культуры. Такие изменения можно наблюдать в истории раннего христианства, когда церковное искусство рождалось в недрах субкультуры первых христианских общин, а потом стало ядром культуры Византийской империи. Нечто подобное было в России в эпоху реформ Петра I, когда молодой царь решил в корне изменить картину мира российской элиты – бояр. Позже, в XVIII–XIX веках, дворянская субкультура России вновь активно перенимала западное искусство, а с ним и систему ценностей. Такие процессы, разумеется, происходили в революционный период начала XX века и в конце того же XX века – на волне перестройки.

Со временем менялись не только властные субкультуры, их ценности и картины мира. Менялись искусства и средства распространения элементов культуры. Национальная культура дореволюционной России была многослойна. В ее ядре доминировала картина мира субкультур, близких к власти (дворянства, купечества, чиновников, офицерства, духовенства и т.д.). Но внутри элитарного искусства продолжало жить искусство народное, что с очевидностью читается в произведениях А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и многих других. Картины мира донских казаков, уральских рабочих, рязанских крестьян значительно отличались друг от друга, но их искусство (народное искусство, именуемое сегодня фольклором) было понятно подавляющему большинству населения России, хотя оно и не входило в ядро официальной национальной культуры. «Всякая культура многослойна, – писал Ю.М. Лотман, – и интересующую нас эпоху русская культура существовала не только как целое. Была культура русского крестьянства, тоже не единая внутри себя: культура олонецкого крестьянина и донского казака, крестьянина православного и крестьянина старообрядца;

был резко обособленный быт и своеобразная культура русского духовенства (опять-таки с глубокими отличиями быта белого и черного духовенства, иерархов и низовых сельских священников). И купец, и городской житель (мещанин) имели свой уклад жизни, свой круг чтения, свои жизненные обряды, формы досуга, одежду»¹⁰.

XX век был веком значительных перемен в укладе жизни не только крестьян, но и образованных слоев общества. Именно в это время в России, как и в других европейских странах, активизировались процессы урбанизации, а вместе с ней и общественной жизни. Перед властной элитой стала проблема распространения своих ценностей на представителей периферийных субкультур, в частности крестьян, приезжавших в большие города в поисках работы. Идея образования народных масс уже в последние десятилетия XIX века стояла перед европейским миром достаточно остро. С отменой крепостного права она встала и в России. До этого отечественному государству не было необходимости формировать национальную картину мира, ядро которой было бы принято и элитой, и крестьянами, и ремесленниками. Раньше простонародье не было необходимости привлекать к общественной жизни. Государству достаточно было подавлять народные бунты, зревшие в недрах агрессивных субкультур. Главным ядром национальной культуры была картина мира, предлагаемая православной церковью, к которой, хотя бы формально, принадлежало подавляющее большинство жителей императорской России. В остальном представителям разных сословий позволялось жить так, как они привыкли.

Однако к началу XX века картина мира отечественного дворянства была уже очень далека от каноничной христианской картины мира, тогда как в крестьянской среде эта картина мира была существенно размываема невытравляемыми языческими традициями, воспринимавшимися образованными людьми с нескрываемой иронией. У вышедших из деревень и заселявших города новых активных членов общества картина мира претерпевала серьезные изменения. Она трансформировалась под воздействием новой среды обитания и активных контактов с представителями других субкультур. Города превращались в большой «плавильный котел», где зрели новые субкультуры,

¹⁰ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 15.

которым предстояло сражаться за власть. Разумеется, подобные процессы происходили не только в России, но и во всем мире.

В это время на авансцену культуры стало выходить массовое искусство или, как ее чаще называют, массовая культура, подразумевая, что до высокого звания искусства ее образцы не дотягивают. Исследователи дают ей следующие определения: «Исторический феномен, сложившийся в эпоху индустриализации и особенно расширившийся в период информационных технологий. <...> Массовая культура может рассматриваться как культурная универсалия, обозначающая одну из областей культуры, которая понимается большей частью населения»¹¹. Ее специфической особенностью является «ориентация на вкусы и потребности “среднего человека”»¹².

Но ведь с точки зрения теории субкультурной, стратификации «среднего человека» попросту не существует. Следовательно, принципиальное отличие массового искусства от элитарного и народного в том, что оно не созрело в недрах какой-либо субкультуры. Оно искусственно создано для того, чтобы на доступном для малообразованных масс (состоящих из представителей различных субкультур) языке распространять в обществе элементы культуры и ценности, отобранные как наиболее полезные в целях управления обществом. Эти ценности не должны были противоречить ценностям властных элит, но и не должны были им соответствовать.

Чтобы быть понятной большинству, массовая культура проявляет высокую гибкость: ее язык включает в себя упрощенные элементы языков высоких искусств, она способна «трансформировать артефакты, созданные в рамках других культур, и превращать их в предметы массового потребления»¹³.

Несмотря на то, что массовая культура сформировалась задолго до появления телевидения, она с самого начала была связана со средствами массовой коммуникации. Поначалу это были массовые газеты и журналы, музыкальные машины, фотография и др. Позже многие из отработанных тогда механизмов при-

¹¹ Массовая культура: Учебное пособие / Аюпян К.З., Захаров А.В., Кагарлицкая и др. М., 2004. С. 19.

¹² Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2006. С. 68.

¹³ Там же.

способления и тиражирования произведений искусства¹⁴ были использованы радио и телевидением.

Суть культурной политики российского государства начала XX века – умеренное образование народа, умеренное вовлечение его в общественную жизнь – чтобы не допустить новые субкультуры особенно близко к власти. Для этого очень подходит формула, известная еще со времен Древнего Рима: «Хлеба и зрелищ». Массовая культура популяризировала лишь те элементы элитарной культуры, которые могли развлекать народ, слегка корректируя его картину мира. Результаты коррекции должны были быть понятны и легко предсказуемы, а язык по возможности приближен к языку фольклора, знакомого новоиспеченным горожанам по опыту жизни внутри родительских субкультур. Кроме того, массовое искусство активно использовало в ходе творческой деятельности архетипические сюжеты, общие для разных эпох и культур. Ведь массовая культура, в отличие от искусств, рожденных внутри субкультур и не стремившихся быть понятыми всеми, ставила перед собой задачу показаться своей как можно большему количеству людей, внедриться в как можно большее число индивидуальных картин мира.

Был ли план этого внедрения четко продуман или он формировался спонтанно – вопрос для отдельного исследования. Но последствия его оказались весьма ощутимы – массовая культура, заполонив картины мира представителей различных субкультур России, превратилась в эффективный способ управления обществом. Образ современности на телевидении – один из инструментов этого управления.

¹⁴ Подробнее об этом: *Беньямин В.* Произведения искусства ...

Валентина Рогова

Анахорет из России

Русскую Галатею звали Люканида

Древние греки создали притягательную легенду о страстной любви мифического скульптора Пигмалиона, оживившей статую Галатеи, изваянную им из слоновой кости. Предание о том, как Художник становится рабом своего творения, классически воплощено в мировой литературе (Жан-Жак Руссо, Иоганн Бодмер, Август Шлегель), музыке (Иоганн Кристоф Фридрих Бах, Луиджи Керубини, Жан Рамо, Франц фон Зуппе), изобразительном искусстве (Франсуа Буше, Пабло Пикассо, Леон Джером, Этьенн Фальконе), балетных произведениях на сюжет из «Метаморфоз» римского поэта Овидия.

Невероятный успех имела пьеса «Пигмалион», написанная Бернардом Шоу для актрисы Стеллы Патрик Кэмпбелл в 1912 году. Только в лондонском «Театре Его Величества» спектакль выдержал 118 представлений! А через 25 лет появилась её конгениальная киноверсия, снятая англичанами.

У истоков проекта стоял Габриэль Паскаль, продюсер, уникальный, как Александр Корда. Гусарский офицер бывшей австро-венгерской армии покорил кинематографом нобелевского лауреата Шоу как Александр Дранков – яснополянского мудреца Льва Толстого.

Режиссёр Антони Асквит экранизировал театральную пьесу блестящим киноязыком с совершеннейшим пиететом к драматургии Шоу. Соавторами киношедевра были Карл Маейр <...> и любимец мэтра Лесли Хоуард (накануне он покорил кинопубли-

ку в роли Ромео, от которой отказался Лоренс Оливье, в боевике Джорджа Кьюкора).

Переиграв немеренно скептиков-интеллектуалов в Голливуде, Лесли во время съёмок педагогических экспериментов профессора Хиггинса бесцеремонно вводил свои реплики и гэги. После премьеры картины «Пигмалион» Хоуард стал кинозвездой первой величины.

Авангардную музыку к фильму написал французский композитор Артур Онеггер. Элизу сыграла Венди Хиллер, а смонтировал картину будущий оскароносец Дейвид Лин. Первая киноинсценировка пьесы Шоу, по мнению критики, превзошла большинство её театральных постановок. Своё девятое десятилетие писатель начинал кинотриумфатором.

Ещё, достойно Шоу, экранизировали комедию «Пигмалион» немцы (реж. Эрих Энгель), голландцы (реж. Людвиг Бергер) и вновь англичане (1942 г., реж. Дэйвид Лин). В СССР перенесли на киноплёнку в 1958 году спектакль Малого театра.

Последнее кинорождение пьесы 1912 года о человеке, оживившем своё творение, произошло в Голливуде в 1964 году и стало мировым событием. Мюзикл назвали «Моя прекрасная леди». Режиссёр Кьюкор (скопировал бродвейскую постановку 1957 года) и актёр Рекс Харрисон (профессор Хиггинс) были удостоены премии Оскар. В картине блистает Одри Хэпберн. Музыка сочинил Фредерик Лоу.

Такова эскизная история одного зарубежного шедевра 1912 года в юпитерах славы, аплодисментах эстетов и экзальтированных поклонниц... Выставленного всему миру напоказ.

А что же наш Пигмалион из Москвы и его изумительные Галатеи, заблеставшие с 1912 года на серебряных экранах в императорских покоях и «Pallas Hotel»s, в американских «никель-деонах» и европейских «иллюзионах»?

Первая отечественная Галатея именовалась Люканидой и была жуком, а не прекрасной девушкой. Однако изваял её кудесник под стать Пигмалиону – Владислав Александрович Старевич. И сам же (не обращаясь за помощью к богине Афродите) оживил своё произведение технической магией изготовления трёхмерного анимационного изображения. Старевич верно понял неисчерпаемые возможности художественного применения объёмного мультипликационного принципа. Это была незаурядная выдумка: полвека киномир верил в то, что его аристократичная Люканида – отлично выдрессированное насекомое. Её редкий успех не угас до сих пор.

Битломания от Ханжонкова

Исключительное международное признание кинофирме Александра Ханжонкова принесли кукольные художественные мультипликации, впервые созданные Владиславом Старевичем¹. Современники нарекли его «Эзопом XX века»² – а век только начинался!

Стремительное формирование нового вида кинематографа произошло благодаря партнёрскому союзу мелкого служащего из прибалтийского местечка Ковно³ и процветавшего московского предпринимателя: художник-отшельник нуждался в мощной финансовой поддержке и уникальном производственном кинотеатре, а создатель национального кинематографа – в творцах. Более того, Ханжонков, как провидец, оценил дивный дар Старевича, а польский самородок доверился честному слову русского офицера.

Благо и для культуры и для бизнеса, когда такие люди находят взаимопонимание.

О ваятеле-любителе Ханжонков узнал из виленской газетной заметки, информировавшей о призёрах конкурса карнавальных костюмов и масок. Не зная Старевича лично да и слыша о его хобби всего ничего, Ханжонков пригласил провинциала в Москву. Эти фанатично преданные своему призванию киномогикане встретились в начале 1911 года и, что называется, нашли друг друга.

Старевич был «среднего роста, плотного сложения с большой почти квадратной головой, редкими волосами. Его лицо напоминало сатира, каким его изображали художники эпохи Возрожде-

¹ Мнение о том, что трёхмерную мультипликацию открыл в 1906 году петербуржец балетмейстер Александр Ширяев, представляется несостоятельным. С большим основанием отсчёт жанру истории кино К.Ф. Куэнк и Жорж Садуль ведут с картины испанца Сегундо де Шомона «Электрическая гостиница», 1905 год. И ещё более убедителен исследователь Семён Гинзбург, увидевший принцип объёмной анимации (правда, как аттракциона, преддверия искусства) ещё в представлениях «Оптического театра» француза Эмиля Рейно (1892 год). Несомненно одно: экранное оживление рукотворных скульптурок путём изменения их форм Старевич начинал не с «*tabula rase*».

² Определение английского киноcritика Мэри Сетон.

Профессор Владислав Евсевицкий озаглавил так свою книгу о Старевиче (Jewsiewski W. *Ezop XX wieku. Wladyslaw Starewicz – pioneer filmu lalkago i sztuki filmo wei.* Warszawa, 1989).

³ С 1917 года – город Каунас.

ния, – оставил мемуарное свидетельство Александр Левицкий. – Много читал, хорошо знал русскую и иностранную литературу. Я никогда не видал его сидящим без дела. Он был остроумен... С окружающими Старевич был в высшей мере любезен, никогда не входил в какие-либо конфликты, споры. Жил миром своих интересов»⁴.

Для Владислава Александровича знакомство с Ханжонковым было похоже на момент сказки о золотой рыбке: при первой возможности кинопромышленник организовал необыкновенные условия для его творческой работы: оборудовал специальное кинофотоателье на Саввинском подворье (с 30-х годов это двор дома 8 по Тверской улице); перевёз в Москву его семью и предоставил просторную квартиру на Житной улице (потом при ней было обустроено уникальное киноателье), назначил оклад 300 рублей (в 10 раз превышающий прежний – чиновника казначейства), профинансировал все технические и художественные эксперименты первого отечественного мультипликатора, не ограничивая его свободу в выборе тем и сроках исполнения фильм.

«И не ошибся, – констатировала известная дореволюционная киноактриса Софья Гославская. – Разносторонние дарования Старевича были предметом чёрной зависти владельцев других кинофирм»⁵. Несомненно, что все достижения Старевича в русском кино – это кинопроизведения, созданные в компании Ханжонкова. Самым обильным и впечатляющим по результатам был 1912 год.

Кукольное анимационное кинодело, и сегодня связанное с огромными материальными затратами⁶, стало подвижничеством Александра Алексеевича во славу русского искусства, невиданным в киномире. Известно, например, что Леон Гомон требовал от великого Эмиля Коля выпускать графический мультик каждые две недели и не желал слышать об «искусстве». Измученный Коль попытал счастья у Шарля Пате, где ситуация повторилась. Весной 1911 года он оказался на студии Форт Ли в Нью-Джерси (французском Голливуде), где именовался лишь «человеком Эклера», а новые хозяева ужали сроки исполнения рисованной анимашки до нескольких дней (да ещё в пожаре сгорели все работы Коля). И через год отец французской художественной мультипликации ушёл в никуда....

⁴ *Левицкий А.А.* Рассказы о кинематографе. М., 1964. С. 118.

⁵ *Гославская С.Е.* Записки киноактрисы. М., 1974. С. 93.

⁶ Сегодня стоимость поризводства 1 минуты анимационного фильма – от 10000 долларов.

Вначале Старевич заявил о себе как об уникальном кинооператоре-биологе. Он загорелся идеей снять стадии размножения головастиков (личинок бесхвостых земноводных) в природной среде для научно-популярной киноленты «Развитие головастика». Вероятно, эта мысль возникла после изумительного фильма «Аксолотль» (аксолотль – это личинка хвостатых земноводных). Братья Пате прокатывали его в России с 1910 года, а сегодня документальная картина представлена в коллекции Российского государственного архива кинофотодокументов (г. Красногорск).

На даче Ханжонкова в тогда ещё подмосковном Крылатском (где в это время размещалась и часть производственной базы его компании) летом 1911 года Старевич часами тщательно фиксировал кинокамерой личинки лягушек и нападающих на них стрекоз из специально изготовленного ящичка с оконцем на полметра ниже уровня воды в пруду. (Аналогичный сюжет и во французской киноленте: «Аксолотль в аквариуме. Яйца аксолотля, напоминающие студенистую массу. Зародыши двигаются внутри яйца. Зародыш аксолотля с жабрами. Зародыш аксолотля вылупляется из яйца. Пятнистые, белые и чёрные аксолотли»⁷.)

Эксперимент не удался: Старевич не сумел достичь оптического совмещения в кадре живых подвижных головастиков. Но Ханжонков поверил в самобытный талант затворника, и поиски цейтраферной съёмки продолжились.

К счастью, подлинной страстью Старевича было препарирование и коллекционирование бабочек, шмелей и жуков. Он собрал колоссальную коллекцию насекомых. И вначале гениальный энтомолог (как и его дядя) и великолепный фотограф действительно задумал лишь зафиксировать на киноплёнке сценки реального существования своих любимцев. Зная повадки беспозвоночных членистых животных, он их чудесно вымуштровал, и в сумерках жуки исполняли все задумки Старевича. Но едва он включал мощный электроосветительный прибор (юпитер) и начинал киносъёмку, герои его фантазий цепенели. Великий маг был бессилён.

Тогда и возникла у Старевича дерзновеннейшая мысль скульптурно смоделировать любимый мир, снять и оживить его

⁷ Баталин В.Н. Кинохроника в России 1896–1916 гг.: Описание киносъёмок, хранящихся в РГАКФД. М., 2002. С. 260.

методом мультипликации⁸. На этом пути король волшебников создал абсолютно авторское кино, оригинальный творческий мир, став сценаристом, кукловодом, режиссёром, художником, декоратором, костюмером, бутафором, макетчиком, фотографом и оператором своих анимационных лент.

«А.(лександр) и В.(ера) Ханжонковы, – читаем в монографии Семёна Гинзбурга “Рисованный и кукольный фильм”, – имели возможность присутствовать на его съёмках, и В. Ханжонкова смогла рассказать нам о том, как он работал в “павильоне”. Анализ сохранённых М. Пащенко отдельных кадров из ранних фильмов Старевича подтверждает его слова»⁹.

А именно: во времена русских кинорун Старевич открыл закон чуда оживления – уникальную экранную эстетику кукольного мира, по сути сохранённую и XXI веком, и киноязык, на котором разговаривает красота. Залогом феноменального успеха Старевича была сложнейшая и кропотливейшая, под силу только архитрудоголикам, технология киносъёмки. Как говорится, судьба любит, когда пашут.

И уже сто лет авторитет Старевича-творца в этом виде киноискусства непререкаем. Ему также не оказалось равных и по количеству кукольных кинокартин, и по их хронометражу. Это до сих пор определяет уникальное положение Старевича в мировом кинематографе. К тому же в силу чрезвычайной трудоёмкости объёмной мультипликации её становится всё меньше в общем потоке экранной продукции, она уже давно превратилась в эксклюзивный жанр.

Мировая история трёхмерной анимации открывается придуманной Старевичем изумительной киносказкой о рыцаре и его даме сердца «Прекрасная Люканида, или Война усачей и рогачей». Это ключевое произведение кукольной художественной мультипликации сегодня хранится в Национальном киноархиве Англии в Лондоне.

Такова каноническая версия.

Однако Старевич, согласно польским источникам, сберег дневниковые записки о том, что в 1909 году он сам приехал в Москву в поисках кинокамеры и плёнки для съёмок этнографической хроники по просьбе Ковенского музея. Помог ему, «оговорив

⁸ Лат. «умножение».

⁹ Гинзбург С.С. Рисованный и кукольный фильм. Очерки развития советской мультипликационной кинематографии. М., 1957. С. 58.

право первой покупки фильма», Ханжонков (Марина Карасёва, пропагандирующая этот апокриф, ядовито уточняет: «тяжёлой и уже успевшей устареть камерой “Урбан”»¹⁰).

К слову, Владимир Антропов ещё более категоричен: фабрикант к проданной кинокамере «дарит несколько рулонов плёнки с условием, что всё, сделанное В. Старевичем, отныне будет принадлежать фирме Ханжонкова»¹¹. В этом контексте уместно подчеркнуть, что Антропов, опытный архивист, в первом отечественном фильме о Ханжонкове¹² увязывал эту историю с другим фактом: Старевич вначале обратился к московским представителям французской фирмы братьев Пате и сам предложил расплачиваться за оказанную техническую помощь созданными кинокартинами. Но в ответ слышал только смех.

Согласно польской версии, Старевич, сняв на ханжонковской аппаратуре первые киноленты: видовую «Над Неманом» (1909 г.) и энтомологические «Жизнь Стрекоз», «Жуки-скарабеи» (обе 1910 г.), «одобренные в Москве» (кем, снисходительно не оговаривается), в поисках нового сюжета случайно увидел на лугу «сражение» жуков-рогачей. Эта сценка и осенила его прозрением трёхмерной анимации. И уже в 1910 году Старевич в квартире-мастерской головных уборов на Никольском проспекте в городе Ковно (его жене Антонии¹³ принадлежал шляпный магазин для местного бомонда) создал мультипликационную картину «Прекрасная Люканида».

К тому же, Карасёва голословно утверждает: «Первый анимационный опыт занимал 110 метров плёнки, по длительности практически не отличаясь от познавательных фильмов»¹⁴. Одна-

¹⁰ Карасёва М. Владислав Старевич // Мигающий синема. Ранние годы русской кинематографии. Воспоминания, документы, статьи. М., 1995. С. 150.

¹¹ Антропов В.Н. Старевич Владислав Александрович // Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М., 2002. С. 518.

¹² «Ханжонков и Ко», ВГТРК, 1992 г. Реж. Александр Шамайский. Личный архив автора.

¹³ Есть источники, в которых она именуется Анной. Впоследствии жена Старевича стала профессиональным бутафором, макетчиком, костюмером, кукловодом... Только её он посвящал в свои замыслы. В эмиграции Старевичу, работавшему в полном уединении, стали помогать дочери.

¹⁴ Карасёва М. Указ. соч. С. 151.

ко уцелевшая кинокопия «Прекрасной Люканиды» насчитывает 230 метров.

Опубликованные документы солидных архивных учреждений опровергают высказывание киноведа и о том, что только после оглушительной премьеры «Прекрасной Люканиды», состоявшейся 26 марта 1912 года, то есть спустя два года по окончании первой кукольной анимации, Старевича вместе с семьёй «пригласили на постоянное место жительства в Москву» (безлично, как в советские времена!), где осенью он выпускает ещё четыре мультфильма, снятых в 1911 году в примитивном ковенском ателье, а «Месье кинематографического оператора» – «непосредственно вслед за “Люканидой”».

Далее больше: «В день Рождества 1912 года состоялась всемирная премьера новой работы Мастера – “Стрекоза и муравей”... 22 февраля 1913 года состоялся первый показ в Москве»¹⁵.

Но эти сроки априори немыслимы для раннего кино!

Не смущаясь бесконечными алогизмами, Карасёва даже утверждает, что киномагнат воспользовался советом своего сотрудника Тодди, когда принимал решение по Старевичу, о чём сам написал в мемуарах о «первом мультипликаторе». Однако в указанном очерке¹⁶ об этом нет ни слова. А в воспоминаниях «Первые годы русской кинематографии», также широко известных, Ханжонков упоминает о В. Тодди (Владимире Вольберге) только как о поставщике газетных вырезок «*по интересующим меня вопросам*»¹⁷. Заметим, что в уже упомянутом издании Гинзбурга однозначно указано, что о «советах» Тодди известно лишь со слов самого Тодди¹⁸.

Очевидно, что польские тексты о судьбоносной для русского кинематографа встрече двух знаковых людей необъективны, а потому не вызывают доверия.

Ещё при жизни Старевича увидела свет некрофильская версия изобретённого им киночуда. Жорж Садуль писал: «Оказалось, что жуки-рогачи, поединок которых он собирался заснять, не выносят жара прожекторов и погибают. Тогда Старевичу при-

¹⁵ Карасёва М. Владислав Старевич // Мигающий синема. Ранние годы русской кинематографии. Воспоминания, документы, статьи. М., 1995. С. 154.

¹⁶ Ханжонков А.А. Первый мультипликатор // Из истории кино. Вып. 7. М., 1968. С. 200–203.

¹⁷ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.; Л., 1937. (Републикация, 1997). С. 66.

¹⁸ Гинзбург С.С. Рисованный и кукольный фильм. Очерки развития советской мультипликационной кинематографии. М., 1957. С. 50.

шло в голову, что можно снимать мёртвых жуков, «оживляя» их при помощи всем известной в ту пору покадровой съёмки. Затем, отказавшись от трюковой съёмки научно-популярных картин, он смело перешёл к съёмкам кукол, поставив фильм “Любовь мстит”¹⁹.

Получается, что маститого французского историка, к трудам коего обращаются все исследователи раннего кино, не остановила даже мысль о том, что Старевич не мог наряжать заочеченелые трупики жуков и лягушек в человеческие платица, костюмчики и затем двигать их хрупкими конечностями...

(Далее идут грубые ошибки в тексте Садуля про научно-популярные фильмы на зоологические темы и неверное примечание редактора: ибо «Любовь мстит» – галльское название не «Прекрасной Люканиды», а анимационной ленты Старевича «Месье кинематографического оператора», выпущенной Ханжонковым в русский прокат 27 октября 1912 года. Разумеется, именно к нему относится французская реклама:

«Любовь мстит, или В сетях танцовщицы» –
Жестокая драма в исполнении жуков.
Роль Айседоры Дункан играет стрекоза.)

Таковы наиболее заметные киноведческие плоды необычности кинотехники и художественных персонажей московского Пигмалиона.

Люканида – Королева жуков

Первая кукольная мультяшка метко пародировала уже сложившиеся к 1912 году киношные штампы популярных датских мелодрам с Астой Нильсен (первой кинолегендой, создавшей типаж «роковой женщины», впоследствии названной американцами женщиной-«вамп»), «Filmes d'art» и итальянских фильмов-колоссов а'ля «Последние дни Помпеи» и «Ромео и Джульетта» Марио Казерини...

Владислав Старевич написал киносценарий о возвышенных отношениях и чувствах: очаровательная Коро-

¹⁹ *Жорж Садуль*. Всеобщая история кино. Т. 2: Кино становится искусством. 1909–1914. М., 1958. С. 202. Во французских источниках эта мысль была заявлена до 1951 года. См.: *Гинзбург С.С.* Рисованный и кукольный фильм. Очерки развития советской мультипликационной кинематографии. М., 1957. С. 58.

лева рогачей Люканида (жуков-олений; *Lucanus cervus* – их европейский вид, верхние челюсти в виде рогов имеют только жуки мужского пола) и Граф усачей (жуков-дровосеков, *hegos* – наименование вида) Герос полюбили друг друга. Сбежав с бала, в парке у фонтана они изысканно кланутся в верности под нежную мелодию вальса.

Но их земное счастье невозможно. Стражник невольно становится свидетелем великой страсти и доносит на Королеву. Цервус, оскорблённый муж Люканиды, желает смерти Графа и вызывает его на поединок. Счастливый Граф побеждает отвергнутого Короля и благородно дарует жизнь супругу своей возлюбленной. Это лишает Цервуса последних мозгов...

От стыда Люканида желает с французским шармом утопиться в реке. Герос успевает спасти её, бросившись в потоки воды. И влюблённые оказываются на противоположном берегу, уже во владениях Графа. Цервус же, испугавшись, потерял время и с досады прыгнул в воду неуклюже, смешно зависнув на дереве и отчаянно перебирая короткими широкими лапками.

Галантный Герос увозит Люканиду на своём боевом слоне в фамильный замок, охраняемый усачами. Они на верху блаженства. Но Король рогачей, застрявший в глубоком средневековье, не смирился с позором, предъявил (через гонца) ультиматум: в течение 24 часов вернуть Королеву, иначе он начнёт войну²⁰ и уничтожит всех усачей. Рыцарственный Граф, за малейшим жестом которого чувствуется целый кодекс принципов, его презрительно отвергает.

Жук Цервус в латах и шлеме торжественно выступает во главе королевской гвардии и осаждает графский замок. Пушки стреляют, снаряды рвутся, разрушая стену. Опускается подъёмный мост.

Усачи героически сражаются с полчищами Цервуса, но Герос понимает: им не одолеть рогачей. В последние минуты битвы он спешит в башню замка, где ждёт его красавица Люканида. Перед смертью она выглядит безупречно, сохраняет бодрость духа и прелесть обхождения. Романтическая Королева рогачей желает погибнуть вместе с любимым мужчиной. Беспощадно долго длятся их последние секунды в несправедливом миру...

И в миг, когда Цервус врывается к обречённым, Граф обнимает свою Прекрасную даму сердца и поджигает заготовленный порох.

После страшного взрыва, уже в загробном мире, Герос и Люканида падают в чашечку розы, которая прячет их в своих

²⁰ Усачи и рогачи в природе не дерутся.

лепестках. Под звуки мелодии торжествующей любви Граф и его преданная Богиня обретают покой в царстве вечного блаженства.

Гибнет и их враг Цервус²¹.

Своих киноперсонажей (жуков, улиток, муравьёв, лягушек, кузнечиков, стрекоз, птиц, божью коровку) Старевич делал из пластилина, гибкой гуттаперчи (кожеподобной массы), замши, бархата, мелких стекляшек, кусочков жести, бумаги и проволочек. Все конечности мастерски слепленных миниатюрных фигурок были на шарнирах, и это давало возможность «анимировать» (лат. «оживлять, одушевлять») их: на съёмках пофазово (каждый раз покадрово выставляя свет) придавать им разнообразные жесты и позы, особенно в сцене битвы королевской рати и графской дружины.

А пластику движения насекомых и животных Старевич копировал исключительно! «Нас, специалистов кино, тогда не так поражала тщательность и продуманность всех мельчайших деталей постановки, как та феноменальная память, которой обладал молодой постановщик, – акцентировал Александр Ханжонков. – Ведь надо же было запомнить роль и линию поведения каждого из многочисленных персонажей в этой обстоятельной картине, чтобы правильно и в определённом порядке сделать многие тысячи передвижек»²².

Главным действующим лицам киносказки – королевским особам и Графу – Старевич сконструировал ещё и мягкие индивидуальные подвижные мордочки, изображающие всевозможные гримаски-эмоции. Волшебник экрана стремился к тому, чтобы зрители были ясны и мысли его зооморфных героев. Они были превосходно персонифицированы через ритмические движения и жесты, аффектированное представление (лицом, глазами) на первом плане. Выразительность их кинозгляда французская пресса всерьёз сравнивала с актёрским искусством звезд немого экрана, а Старевич называл – «психологической».

Механические фигурки по-разному костюмированы (одеты как люди). И отличались манерами, походкой. Эти прелестные скульптурки были столь восхитительно достоверны, что даже посвящённые в тайны ханжонковского анахорета не могли с близкого расстояния отличить очаровательные куколки от на-

²¹ Содержание картин изложено автором по дореволюционным источникам с учетом сохранившегося кинематографа.

²² Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.; Л., 1937. (Републикация, 1997). С. 201.

стоящих жуков. Они воспринимались как живые существа, совершающие человеческие поступки.

Безусловно, уже первая мультяшка Старевича решала серьёзные художественные задачи.

«Вся историческая атрибутика фильма была изображена, как настоящая, – утверждает Семён Гинзбург, наш культовый киновед. – Тщательно изготовленные макеты изображали дворец короля Цервуса и замок рыцаря Героса. Воины – жуки и муравьи тащили за собой маленькие пушки и были вооружены крошечными арбалетами. Столкновение “безусловной” среды с условными персонажами очень остро вскрывало нелепость сюжетных штампов исторических кино melodрам... И любовное объяснение жука Героса с прекрасной Люканидой вызывало смех потому, что оно в точности повторяло сотни аналогичных сцен игровых кинофильмов»²³.

Виртуозная техника исполнения анимации околдовала кинооператора Луи Форестье, выписанного из Франции Ханжонковым: «Первая объёмно-мультипликационная картина Старевича... – образец исключительной талантливости и невероятного терпения – произвела сенсацию, – записал в мемуарах 1945 года бывший сотрудник фирмы Гомон. – Созданный в условиях самой примитивной техники мультфильм “Прекрасная Люканида” был действительно чудом. Какой адский труд пришлось проделать!»²⁴.

В анимационной ленте совершенна вылепленная светом пространственная глубина кадра. Она наполнена романтической атмосферой, а в конце – аурой парадиза. Камера Старевича подчёркивает живописные достоинства фильма, демонстрируя своеобразный каталог операторских приёмов и высокое качество экранного изображения. Отсюда умные и тонко отшлифованные детали.

Премьеру «Прекрасной Люканиды», мультипликационной пародии на средневековую костюмную трагедию, Ханжонков организовал 26 апреля 1912 года²⁵ только в московском кинотеатре «Художественный» на Арбатской площади, д. 14. Но придуманный Старевичем волшебный мир образов, фантастическая техно-

²³ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 150.

²⁴ Форестье Л.П. Великий Немой (Воспоминания кинооператора). М., 1945. С. 42.

²⁵ Здесь и далее все даты русского кино приводятся по старому стилю.

логия кинопроизводства произвели фурор на весь мир: несколько лет кукольные мультфильмы были самым знаменитым русским киобрендом. Имя аниматора – всеоДАРёнейшего профессионала с прекрасным чувством юмора – стало громким. Только один историк старого кино Ромил Соболев сказал, что кинокартина «Прекрасная Люканида» была встречена довольно сдержанно²⁶.

Ошеломлённые современники слагали о фигурках Старевича, окутанных флёрот таинственности и поразительной реальности, бесконечные мифы. Их всячески поддерживали ханжонковцы.

Суеверный страх кинозрителей преследовал Старевича до глубокой старости. Вот типичный образчик рассуждений французов об анимационной картине «Мышь городская и мышь деревенская» (вольная экранизация 1926 года басни Жана де Лафонтена): как он выдрессировал грызунов, известно, но как он заставил их одеваться?

Разумеется, от изощрённой выделки фильма сто лет назад в растерянности была и профессиональная пресса. Критика уверяла, что в кукольном первенце «Прекрасная Люканида» играют обученные живые насекомые, писала о перевороте в кино! «*В гневе они (жуки. – В. Р.)* трясут усиками и поднимают рога, шагают совершенно как люди.

Как всё это сделано? – удивлялась в 1912 году английская газета “Evening News”. – Никто из видевших картину не мог объяснить. Если жуки дрессированные, то дрессировщик их должен был быть человеком волшебной фантазии и терпения. Что действующие лица именно жуки, это ясно видно при внимательном рассмотрении их внешности. Мы стоим лицом к лицу с поразительным явлением нашего века»²⁷.

«Разыгрывается жуками целая “потрясающая драма” с романом и кровопролитной войной и даже поэзией, – вторила зарубежным рецензентам ханжонковская пресса. – Картина настолько необычайна, настолько нова и оригинальна по замыслу, что ставит в тупик даже специалистов кинематографического дела»²⁸. Сам Старевич, как и положено божеству, молчал.

Впервые в истории десятой музы кинопроизведение высмеяло клишированные приёмы мирового экранного искусства.

²⁶ Соболев Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 39.

²⁷ Цитату впервые ввёл в научный оборот Владимир Антропов.

²⁸ Вестник кинематографии. 1912, № 28. С. 16.

Фильм стал событием международного кинопроката. При этом мощный коммерческий визуальный хит содействовал эмансипации русского кинематографа. Достоверные источники, разжигая конкуренцию на кинорынке, сообщали, что в течение нескольких месяцев более ста зарубежных дистрибьюторных фирм приобрели у Ханжонкова запечатленных кинематографом дрессированных насекомых. Кинодельцы резонно полагали, что о достоинствах целлулоидного товара лучше не сказать.

Так началось путешествие по миру первого кинопроизведения трёхмерной анимации. С «Прекрасной Люканиды» открывается слава национальной художественной кинематографии. Конечно, столь безупречная победа отечественного искусства была подготовлена альтруистской деятельностью Ханжонкова в традициях русского меценатства, а не американского спонсорства.

Разумеется, первый мультипликационный киноопыт «не был лишён отдельных технических недостатков: недоставало ещё плавности и выразительности движений», – как сразу же откликнулся фирменный журнал «Вестник кинематографии». Тем не менее в «Прекрасной Люканиде» уже была найдена форма, установился эстетический принцип аниматора и определился стиль Старевича. Родился новый вид киноискусства.

К слову, революционные потрясения 1917 года «отредактировали» и эту сказку о любви. В советское время легенду анимационного кукольного жанра демонстрировали до 1926 года под названием «Куртизанка на троне». В это время Люканида, мультикоролева жуков-рогачей, успешно соперничала на отечественном экране с Ритой Жоливе, пленившей все континенты в роли императрицы Византии в средневековой кинопоэме о рыцарях «Куртизанка на троне» («Теодора»), созданной итальянской фирмой Артуро Амброзио в 1919 году на сюжет Викторьена Сарду.

Кукольный папарацци

С одержимостью первооткрывателя в 1912 году Владислав Старевич вручную создаёт ещё четыре кукольные анимашки – побеги из одного корня. Конечно, «Прекрасная Люканида» стала для них подсобным материалом.

И сегодня изумляет его мастерство в мультипликационной комедии «Месть кинематографического оператора», украшающей Государственный фильмофонд России. Эффект человекоподобия жуков паразителен. Эта, одна из лучших анимационных лент Ста-

ревича, была исполнена в фирме Александра Ханжонкова. Битлз разыграли пародию на дайджест иностранной кинопродукции, захлестнувшей русский экран в начале прошлого века.

По мнению знатока истории отечественного кино Семёна Гинзбурга, «были удачно высмеяны стандартные приёмы кинофарсов и комических лент – неожиданные *qui pro quo*, погони и преследования. Фильм пользовался выдающимся успехом в России и некоторых странах Западной Европы»²⁹. Словом, зрители вновь смотрели сатиру на дурные штампы, заполонившие ранний кинематограф. А по мысли Вениамина Вишневого, в картине уничижались и россиянские «нравы артистической богемы и кинодеятелей»³⁰.

В этой курьёзной анимации Старевич блеснул как сценарист-выдумщик. В 285 метрах целлулоидной плёнки столько страсти и измены, любви и мести, что их хватило бы на 285 серий нынешней «мыльной оперы»:

В нежности и согласии жили супруги Жуковы до отъезда главы семейства в Петербург по делам, не терпящим отлагательств. Верная жена, вся в слезах и тоске от неизбежного расставания, любовно собирает мужа в дорогу. После страстных поцелуев, объятий и пламенных клятв в верности почтенный господин Жуков с непосильным трудом отрывается от своей бесценной Жучки.

Но в столице обыватель, враз потеряв голову от свободы и роскоши жизни, окунулся в океан порочных увлечений. Здесь его очаровывает сексапильная танцовщица мадемуазель Стрекоза, «знаменитая Босоножка»³¹. Она ошеломительно хороша. Темпераментная красотка, изысканно демонстрируя свои прелести и рискованные *pa a`la modern*, жестоко разбивает сердце Жукова.

Ей удаётся вызвать у него чувство ревности, обольтив друтого посетителя кабаре. И провинциал героически постановил: «Она будет моей!» Жуков оказывает Босоножке необычайные знаки внимания, расточая гвардейские комплименты. Фри-

²⁹ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 151.

³⁰ Вишневский В.В. Художественные фильмы дореволюционной России (Фильмографическое описание). М., 1945. С. 21.

³¹ Стрекозу, в энтомологии – хищное насекомое, исполняет куколка кузнечика. Впервые она появляется в этом мультфильме.

Айседора Дункан танцевала без обуви. Ей подражали. Отсюда появилось название «танец босоножек». Впервые в России Дункан выступила в 1904 году, часто приезжала в нашу страну до 1913 года, пыталась организовать танцевальную школу при МХТ и императорских театрах.

вольная Стрекоза начинает отдавать ему предпочтение, даже обещает допить с ним последний бокал шампанского тет-а-тет.

В шикарном автомобиле сладкая парочка примчалась в гостиницу.

Но, здравствуй, ужас! Влюблённый Жуков безответственно не обратил внимания на отвергнутого воздыхателя Стрекозы, который следовал за ними на мотоцикле, желая отомстить за отнятую любовь Босоножки. А был он Кинооператором...

Захлопнулась дверь шикарных апартаментов, и солидный Жуков пал на колени, восторженно объясняясь в любви прелестной Стрекозе. Она отвечала ему пылкими объятиями и поцелуями. А тем временем его соперник пристроил объектив кинокамеры к замочному отверстию в двери гостиничного номера Жукова и снимал, снимал, снимал «кино, залитое шампанским».

Ненаглядная Жучка, блондинка до прозрачности, также мило развлекалась в своём захолустье. От скуки она решила влюбиться и сделала это. Маэстро Усачини писал её живописный портрет, и во время творческих сеансов она стала дамой сердца художника, воспылав страстным плотским желанием.

К randevу неверная жена велит прислуге разжечь камин. Жучка ждёт возлюбленного, томно возлега на кушетке. Красавец Усачини приходит с уже готовым портретом своей богини. Незаметно в пылу страсти пролетает время. Вдруг, как снег на голову, досрочно появляется совершенно измученный дон Жуан: ветреная Босоножка его отвергла, как только кончилась платёжеспособность Жукова. И любовь его превратилась в жгучий пепел памяти.

Благородный Усачини, не желая запятнать честь фривольной дамы, презирает опасность и скрывается в горящем камине, пытаясь через дымовую трубу вскарабкаться на крышу. Однако рыцарственный Усачини обжёг свои крылья и в полубморочном состоянии грохнулся на тротуар к ногам разъярённого ревностью мужа, безуспешно стучавшего во входную дверь своего дома.

С перебитой душой еле живой художник приплёлся к себе домой.

А Жуков, рукоприкладством удовлетворив на Усачини гнев отвергнутого любовника и обманутого мужа, великодушно простил жене адюльтер и опять был готов её радовать. Вечером, собрав обломки нежных чувств, супруги пошли в иллюзион. До радости уже было рукой подать, как свершилась лютая месть Кинооператора: на экране им показали хронику любовной сцены Жукова и Стрекозы-Босоножки.

Далее следует мизансцена «публика в кинозале»: кутерьма из истерики мадам Жучки, хохота зрителей и осатанения мсье Жукова. Круша в неистовстве полотняный экран и будку

киномеханика, прелюбодеи учинили пожар. Сгорели кинотеатр и плёнка-компромат. Добро, что кинозрители в ужасе смогли разбежаться.

А супруги продолжили своё примирение в полицейском участке...

Неувядающая брутальная мультяшка увидела свет 27 октября 1912 года. Как говорится, хороший сценарий успешно сам себя снял. Во времена, когда в кино, как правило, всё ещё зависело от скорости, Старевич уже продемонстрировал острокомедийную нюансировку и потрясающую детализированность: «И всё это – исполнено опять-таки жуками и только жуками, – разогревала публику кинокритика. – Если лента прошлого сезона вызывала удивление, то эта лента – ещё более мастерски выполненная, уже не имеющая тех небольших чисто технических недостатков, которые были заметны в “Прекрасной Люканиде”, – вызовет ещё большее изумление»³².

Это была первая попытка в России сделать «кино о кино». До последней ханжонковской комедии на эту тему «Хаим-кинематографщик», посвящённой семейству Дранковых-Лембергов, оставалось всего три года!

В фильме «Мечь кинематографического оператора» бесподобны вставные концертные номера. Некоторые современники кукольной анимации увидели в игривой Стрекозе намёк на танцовщицу Лидию Карантой, другие – даже на Айседору Дункан. Но Старевич, на наш взгляд, гротескно изобразил популярную танцовщицу варшавских кабаре Аполлонию Халупец³³.

Наиболее изысканное мнение высказал Михаил Ямпольский: «От “Сильфиды” (с Марией Тальони, 1832 г. – В. Р.) идёт целая плеяда балерин-бабочек, стрекоз, особенно характерных для разного рода феерий».

В балете особенно очевидным становится постепенное сближение скульптурного мифа с мифологией насекомых. Сближению этому способствуют физиогномические штудии того времени, выделившие насекомых из животного мира.

³² Вестник кинематографии. 1912, № 47. С. 5.

³³ Киномир её узнал в 1914 году как Полу Негри. Тогда она впервые появилась на экране в фильме «Раба страстей, раба порока» (реж. Рихард Ордынский, производство фирмы «Крео» Сергея Быстрицкого).

Андрей Чернышев высказал мысль, что это название было спародировано Александром Адабашьяном и Никитой Михалковым в советской картине «Раба любви».

Чернышев А.А. Русская дооктябрьская журналистика. М., 1987. С. 176.

...Пантомима оказывается «трогательной» даже у насекомых... Неоднократно попытки возвести кино в сонм высоких искусств сопровождаются трудно постижимыми сегодня скульптурными метафорами... “Месть кинематографического оператора” и сегодня выгладит чрезвычайно изящным, светским, но не бурлескным скетчем»³⁴.

Названием мультяшки Старевич также метко иронизировал над кинорепертуаром, пресыщенным адюльтерными драмами. Профессионалов забавляло пародирование в картине кинематографических приёмов съёмки: каширования, затемнения кадра...

Целлулоидный сказочник

А про киночудо «Весёлые сценки из жизни животных» (в наши дни можно видеть ханжонковский экземпляр с надписями на чешском языке) Роберт Перский всерьёз опубликовал: «Нашему оператору удалось подсмотреть ряд забавных сценочек из жизни животных и запечатлеть их на фильме: посмотрите, как уморительно ссорятся птенчики в гнезде, как сова спорит с вороной из-за куска мяса, как купается ворона и пр. и пр.»³⁵

Куклы-герои самого маленького русского мультлика Владислава Старевича (134 м) наделены абсолютными чертами человеческого поведения. Скульптурки чётко демонстрируют свои характеры. Эти артефакты (лат. «искусственно сделанный») сразу стали приметой визуальной культуры XX века. Старевич явно усовершенствовал свой монтаж: сумел передать напряжённый динамизм действия, присущий птицам в природе. Их среда оказалась золотой россыпью для остроумия Старевича. Разумеется, за ним навсегда останется преимущество первооткрывателя, но и сегодня на киноленте «Весёлые сценки из жизни животных» нет налёта дореволюционной архаики.

Этот первый в России детский фильм кишит новыми придумками Старевича. Он резко обогатил художественные возможности объёмной анимации и завоевал прочные симпатии кинозрителя провинции и обеих столиц. Экранная жизнь картины «Весёлые сценки из жизни животных» началась 1 мая 1912 года.

В канун нового 1913 года Александр Ханжонков колоссальным тиражом выпустил на отечественный и европейский рынки

³⁴ Ямпольский М.Б. Старевич: мимика насекомых и культурная традиция // Ямпольский М.Б. Язык–тело–случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 148, 149, 151.

³⁵ Киножурнал. 1912, № 8. С. 9, 10.

трёхмерную мультипликацию «Рождество у обитателей леса» («Сон куклы», «Святочные чудеса в решете»), которую разыграли фигурки Деда Мороза, майских жуков, божьих коровок, лягушки и стрекозы. Здесь каждый кадр как озарёнка.

Невозможно представить, что визуальная пластика ленты создавалась в эпоху ранних кинопримитивов, так поразительно её техническое мастерство. Семён Гинзбург в своём фундаментальном труде «Рисованный и кукольный фильм» пересказал воспоминания Веры Ханжонковой-Поповой о методе работы экранного гения: «Движения кукол Старевич фазовал при помощи длинного пинцета. Мимика отрабатывалась ... мельчайшими изменениями формы маски, изготовленной из мягкого податливого материала»³⁶.

Анимацию назвали самой прелестной детской сказкой кино-сезона³⁷. И время не разрушило её очарование:

В Рождественскую ночь, когда малыши уже сладко спали в предчувствии святочных подарков, в детской комнате на ёлочной ветке оживает человеческая статуэтка старичка Деда Мороза. Любимый всеми герой уморительно спускается на пол и, ковыляя, торопится на поляну, где в Сочельник встречались все лесные жители.

Порхают-кружатся в вальсе снежинки. Добрый кудесник бьёт своею волшебной палочкой по снегу и высекает царственную ёлку. Она богато украшена диковинными игрушками.

Хозяин праздника созывает обитателей леса, пробираясь по заснеженным чащам: «Эй, вставайте, просыпайтесь, спешите на полянку, там ёлочка вас ждёт».

Взрослые и их детки просыпаются от зимней спячки и собираются у наряженной ёлки. Дед Мороз дарит им рождественские подарки: хлопущку, коньки, лыжи. Все веселятся. Жуки несутся с горы на коньках. Лягушки с хорошими манерами брызгают на них конфетти. Божьи коровки барахтаются на спинках друг у друга. Стрекоза, «розовая пантера», мчится на лыжах. А Дед Мороз валится кубарем...

Наступает рассвет, и волшебник вновь оказывается на домашней ёлке. Висит Дед Мороз из ваты, как будто бы и не было праздника. Дальше, как говорили, экран исчезает.

По описанию Марины Карасёвой «голова и туловище (Деда Мороза. – В. Р.) были сделаны из пробки, ножки из проволоки в деревянных сапожках, жемчужина с чёрной дырочкой двига-

³⁶ Гинзбург С.С. Рисованный и кукольный фильм. С. 59.

³⁷ Вестник кинематографии. 1912, № 54. С. 7.

лась, имитируя глаза, а борода из ваты на проволочке казалась движущейся и “звещающей”»³⁸.

До обидного мало известно о несохранившемся творении Старевича «Авиационная неделя насекомых», поразившем искусством одушевления кукол, восхитительно живших на экране. Созданная на капиталы Ханжонкова, кинокарикатура на аэроманию всех и вся в России (особенно на авиахронику) была замешана на драматургическом приёме «кино в кино». Зрители приняли её с искренним восторгом.

В роли кинооператора блестяще выступила скульптурка уже известной Стрекозы. Неуёмное воображение аниматора сотворило из неё пластическое явление русского кино энциклопедического значения. «В одном месте картины буквально поражает дрессированная стрекоза, стоя на розе, ничтоже сумняшеся, вертящая ручку крошечного съёмного аппарата и снимающая летящую около бабочку, – сообщала кинопресса на заре русского кинематографа. – Всё снято, конечно, в увеличенном виде, всё удивляет, захватывает оригинальностью и новизной...»³⁹ Другие персонажи азартной спортивной анимации – фигурки жуков-авиаторов.

Поиски новых приёмов художественного киноязыка Старевич продолжил в кукольном шарже «Четыре чёрта» (1913 г.), адресно пародирующем киноклише психологических драм. Пропавшая мультяшка высмеивала экранный шлягер сезона про жизнь цирковых артистов, созданный в кинокомпании «Нордиск» режиссёром Робертом Динесеном по модному роману Германа Банга. В прокате инсценировка называлась «Четыре дьявола» (1911 г.).

До сих пор эта столетняя мелодрама считается одной из лучших среди картин, снятых в стиле «нового датского кино». Правда, Старевич не столько иронизировал над режиссёрской постановкой, как гротескно изобразил приёмы киносъёмки Альфреда Линда, отнесённые даже нынешними специалистами к операторскому искусству. Но зрители всё равно прохладно отнеслись к этой пародии на полюбившееся зарубежное зрелище.

Анимационную шутку исполнили скульптурки лягушек. Точность, ясность, уверенность камеры Старевича были идеальны.

Исчезла и сатирическая мультяшка «Всяк на Руси танго танцует» (316 м), выпущенная Ханжонковым 23 февраля 1914 года.

³⁸ Карасёва М. Владислав Старевич // Мигающий синема. Ранние годы русской кинематографии. Воспоминания, документы, статьи. М., 1995. С. 154.

³⁹ Вестник кинематографии. 1912, № 26.

В это время эпидемия танго достигла в стране такого, как полагали, неприличного распространения, что Император Николай II вынужден был самодержавно запретить исполнять его своим офицерам.

В хореографии Старевича куколки насекомых, лягушек, крыс и мышей в энергичном четырёхдольном ритме выразительно изгибались на экране в испанских па. Отечественная театральная критика, возможно, впервые сменила олимпийское презрение к киношным представлениям на недоумение: «Максом Рейнгардтом» этих необыкновенных актёров является некто В. Старевич. На постановку картины «4 черта», по его словам, он положил пять месяцев упорного труда»⁴⁰. Комизм достигался скульптурной отточенностью поз и движений щегольских фигурок. Конечно, публика обожала эту мультяшку.

Последние русские кукольные фильмы мультипликатор сделал в 1914 году. Ханжонков выпустил его агитационный лубок «Пасынок Марса» («Горе железного канцлера») со стихотворными надписями. Это был первый политический киношарж на германского императора Вильгельма II. Затем Ханжонков профинансировал кинокарикатуру «Сказка про немецкого грозного вояку Гогель-Могель и про чёрта Балбеску».

Семён Гинзбург убедительно присоединяет к ним фильм «Полёт на Луну» («Как немецкий генерал с чёртом контракт подписал») с комментарием: «Грубый и нелепый вымысел не спасала техническая изобретательность постановщика». По сути, он говорит о разных монтажных версиях одного киноматериала, предложенных Старевичем прокатчикам⁴¹.

Эти кинофантомы предваряла забавная киношутка Старевича «Тоже вояки» про двух маленьких девочек, объявивших войну гувернантке-немке. Титры к фильму были выдержаны в строжайшей военной терминологии и великолепно контрапунктировали с изображением детской. Была ещё киноюмореска «Мания войны», зло высмеивающая обывательский патриотизм.

Во время Первой мировой войны Старевич создаёт кинокартину «Лилия Бельгии» («Страдание и возрождение Бельгии») — фантастическую драму-аллегорию на 360 метрах киноплёнки. Это была первая в истории мирового кинематографа кукольная мультипликация, смонтированная с материалом, снятым на на-

⁴⁰ Рампа и жизнь. 1913, № 30. С. 13.

⁴¹ См.: Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 199–200.

туре. Её выпустил киноотдел Скобелевского комитета. Картина уцелела благодаря Польскому киноархиву⁴².

Семилетняя дочь Старевича Ирэна, как видится сегодня, весьма удачно выступила в роли внучки. Ей помогали фигурки жуков-немцев (от их преступного заговора погибала сломанная лилия), куколки стрекоз и цветы.

«Невыдержанно лишь играет дедушка, – справедливо укорял зоил, – не давший в начале скорбного образа печальника земли»⁴³. Профессиональный журнал отметил безукоризненность изобразительного ряда, особенно в сцене наводнения. Традиционно у Старевича получились батальные эпизоды, очень выразительны детали.

Скобелевцы подарили эту киноленту детям Альберта I, короля Бельгии.

В ялтинской картине производства Ханжонкова «Звезда моря», венчающей русское кинопроизводство, Старевич вновь обильно наполнил трёхмерной анимацией фантазмагорические сцены.

Пьяный чёртик

Ханжонков не раз отмечал, что изобретательности Старевича не было границ. В конце 1912 года он впервые в мировом кино сделал кукольную мультипликационную вставку в игровом эпизоде к санитарному⁴⁴ боевику «Пьянство и его последствия». По мнению Вениамина Вишневого, это был «крупнейший научно-документальный фильм, созданный коллективом Научного отдела фабрики А. Ханжонкова»⁴⁵. (А анимационную графику с изображением живого актёра впервые объединил француз Эмиль Коль в киноленте «Сияние испанской луны», 1909 г.)

Деградирующего алкоголика с измученными глазами животного великолепно сыграл «король русского экрана» Иван Мозжухин. Актёр тонкими мимическими нюансами глубоко передал психологические моменты души больного человека.

⁴² История обретения Госфильмофондом России в 1958 году картины Старевича «Лилия Бельгии» отражена в статье: *Якубович О.В.* В зарубежных архивах // В сб.: Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 6. М., 1965. С. 151.

⁴³ Экран России. 1916. № 1. С. 20.

⁴⁴ Так в раннем кино назывались ленты на медицинские темы.

⁴⁵ *Вишневский В.В.* Документальные фильмы дореволюционной России. 1907 – 1916. М., 1996. С. 188–189.

А его «партнёр» – пластилиновый чёртик – плясал в опустошённой бутылке, прыгал и жестоко дразнил мучающегося в «белой горячке» героя. Методами покадровой съёмки и двойной экспозиции (план актёра соединён с обратной съёмкой) замечательная куколка, проказничая, забиралась в бутылку, выпрыгивала из неё да ещё и гримасничала. Этот комбинированный кинокадр сохранился.

Неизвестно когда, в 1912 году или позднее, увидела свет скандальная кинодрама Якова Протазанова и Елизаветы Тиман «Уход великого старца» («Жизнь Л.Н. Толстого»). Она, в частности, известна «первенством» в использовании комбинированного изображения в сценах видения Христа и прохода Толстого (операторы Жорж Мейер и Александр Левицкий).

Просветительский фильм «Пьянство и его последствия» – первая известная киноработа у Ханжонкова семнадцатилетней монтажницы Верочки Поповой.

«В картине фигурировали жертвы алкоголя, снятые на Хитровом рынке, – поведал в мемуарах 1937 года кинобизнесмен. – Узнав о выпуске “Пьянства”, фирма “бр. Пате” в декабре 1912 г. выпустила картину на аналогичную тему, назвав её “Пасынки судьбы”, снятую на том же Хитровом рынке. В рекламе значилось, что в картине участвуют герои Максима Горького»⁴⁶.

Действительно, французы организовали настоящий «срыв» ханжонковскому научному фильму: «Пасынки судьбы» увидели свет уже 11 декабря 1912 года. Хронику качественно снял один из ведущих режиссёров архаичного игрового кино Кай Ганзен, тогда как «Пьянство и его последствия» делал малоопытный сценарист и режиссёр-монтажёр А.Л. Дворецкий.

Однако Александр Алексеевич запомнил: темы пьянства и Хитрова рынка на русском экране открыл Александр Дранков. Ещё в 1908 году, потрясённый коммерческим успехом патеевской военной хроники «Донские казаки», он бегом заснял и выпустил в прокат киноленту «Московский Хитров рынок». Фильм не имел кассы. Тогда Дранков с первобытным нахальством перемонтировал использованную киноленту и смог успешно продать её уже как новую документальную картину под названием «Бывшие люди – типы М. Горького (Хитровцы)».

Тем веселее триумф ханжонковцев: только фильм «Пьянство и его последствия» (1460 м) смог затмить коммерческий ус-

⁴⁶ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.; Л., 1937. (Републикация, 1997). С. 68.

пех «Донских казаков» Пате (135 м). Разумеется, грандиозный вклад в чистую кинопобеду внесли Мозжухин и Старевич своим игровым эпизодом с мультипликационным героем: публика была сражена этим невероятным для младенческого кино зрелищем.

Пресса сообщала, что сам граф Сергей Витте с супругой ознакомился с жемчужиной русского неигрового кино в просмотрном зале санкт-петербургского отделения Акционерного общества «А. Ханжонков и Ко» и остался доволен увиденным. А посетители кинотеатров были в состоянии полного восторга.

Научная кинолента «Пьянство и его последствия» была очень популярна и в двадцатые годы, составляя конкуренцию советским фильмам «Алкоголь» (реж. Ю. Геника), «Алкоголь, труд и здоровье» (реж. А. Тягай) и кинокомедии «Гонка за самогонкой» (реж. Абрам Роом).

Гоголевские киноэкзерсисы

Владислав Старевич впервые конгениально раскрыл удивительную кинематографичность гоголевской прозы. Он даровал счастье абсолютного перевоплощения Ивану Мозжухину, сыгравшему роль чёрта в фольклорном фильме «Ночь перед Рождеством» («Черевички»). Экранное рождение повести состоялось 26 декабря 1913 года в ханжонковском фирменном кинотеатре «Пегас» на Триумфальной площади в Москве.

Эта кинематографическая жемчужина ошеломила и синеманов, и профессионалов удивительно сочной операторской работой Старевича. Великолепно, с этническим шиком проведённые съёмки удовлетворяют, полагаю, даже взыскательный вкус весьма искущённого кинозрителя XXI века. Они напоены древнеславянскими представлениями, красотой народных обрядов и картин патриархального быта.

Старевич также написал киносценарий и срежиссировал картину с невероятным уважением к первоисточнику и его музыкальной версии Петра Чайковского. Опера «Черевички» («Кузнец Вакула») широко звучала в дни создания экранизации (Россия чествовала память композитора).

По уже сложившейся традиции Старевич был и художником ленты. Сейчас первая кинотранскрипция повести «Ночь перед Рождеством» – сокровище архивного фонда страны.

Для её постановки Ханжонков выстроил в Крылатском малоросское село. Старевич с помощью искусства грима, пастижёра и наклеек изменил рисунок головы и черты лица Мозжухина

до полнейшей неузнаваемости. И породистый красавец с огромными серыми глазами, мегазвезда отечественного экрана, кумир изысканных дам радовался своему мерзкому преобразению: его страсть к абсолютному перевоплощению была удовлетворена!

Критики дружно хвалили виртуозное лицедейство Мозжухина, расцветенное украинским юмором, и смелую фантазию режиссёра, реализованную в невероятных комических трюках. Зрители же без усталости хохотали.

Впервые в истории русского игрового кинематографа исполнение актёра сочетали с плоскостной мультипликацией: куражась, жуткий чёрт высокого роста вдруг на глазах зрителей становился размером с горошинку и залетал в карман кузнеца Вакулы (актёр П. Лопухин). Это действие (силуэтное графическое уменьшение) уместилось почти на двух метрах.

К удивлению публики, бес, клыкастый и рогатый, хотя и дёргался от ожогов, но ярко горящий серп луны с неба украл и нагло на нём качался, свободно паря в пространстве... Оптические фокусы Старевича столь восхитительны, что у современников киноверсии не было сомнений в том, что нечистый действительно прятал за пазуху раскалённый месяц. А уж полёты Вакулы верхом на чёрте и Солохи (акт. Лидия Триденская) на метле стали абсолютным явлением в области спецэффектов тогдашнего кинопроизводства.

(Кстати, роль чёрта в эротическом фарсе «Дамы курорта не боятся даже чёрта» оказалась лучшей в актёрской судьбе самого Старевича.)

В комедии «Ночь перед Рождеством» интересно был решён и эпизод с залетающим в рот графическим вареником.

Такой мощной перекодировки литературных образов на язык кино экранное искусство ещё не знало. В роли Оксаны выступила княгиня Ольга Оболенская, Чуба – Павел Кнорр, Головы – Александр Херувимов.

Проза Николая Гоголя споспешествовала ещё одному ханжонковскому шедевру: кинодрама «Страшная месть» по одноименной повести из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» была удостоена Золотой медали на конкурсе фильмов во время Всемирной выставки в Милане и стала первой кинокартиной с русскими титрами, показанной в Японии⁴⁷.

⁴⁷ См.: *Ямада Кадзую*. Борьба за экран // Сб.: Из истории кино. Вып. 6. С. 161.

Сто лет тому русская киномысль поддерживала строительство отечественного кино на мощном литературном фундаменте: «Гоголь на экране. Успех картины “Страшная месть”, по Гоголю, принудил “Акционерное Общество А. Ханжонков и Ко” выпустить ещё одну инсценировку произведения Гоголя. Инсценирована “Ночь перед Рождеством”.

После пошлых и трафаретных мелодрам заграничного производства такие картины заслуживают весьма сочувственного к ним отношения. В них кроме, как говорят кинематографщики, “...от коммерций”, многое и от искусства. Сделаны они с любовью, старанием и с весьма почтительным отношением к Гоголю. Прекрасна музыка, написанная к картине “Страшная месть” русским кино-импровизатором г. Худяковым»⁴⁸.

Киноинсценировка «Страшная месть» произвела фурор на московской премьере 26 ноября 1913 года: десятикратные экспозиции переплетались с рапидной съёмкой и оптическими искажениями. Старевич первым в России стал использовать светофильтры, экспериментировать с самодельными оптическими приспособлениями. Он никогда не любил театральную схему освещения (исключительно передний и верхний свет), лишённую глубины, понимая киносветопись как эмоциональное истолкование смысла кадра.

В экранном переложении «Страшной мести» Старевич вновь выступил как человек-оркестр, став сценаристом, режиссёром и оператором ленты. Он обогатил визуальную лексику блестящими кинометаморфозами в фантастических сценах гостей «с того света» (в разжиженной, как плазма, среде), ужасов «возмездия, сновидений и кошмаров. Он бросает вызов самому господину Богу и создаёт свой мир, экспонируя «эти сцены с помощью специального затвора на съёмочный объектив, который остроумно соорудил из выбракованного стекла. А при съёмке последней апокалиптической сцены, – излагала картину в конце XX века Марина Карасёва, – мастер переснимал 20 метров по 10 раз на одну плёнку: отдельно скалы, на среднем и общем планах, отдельно огонь и дым, отдельно воду, словно в кукольном кино».

Еженедельник «Рампа и жизнь» анализировал киноверсию «Страшная месть» и толстовскую экранизацию «Фальшивый купон»: «Весьма интересны для русской публики две новые ленты Русской Литературно-Художественной серии. Детальность постановки не уступает крупным кинематографическим зарубеж-

⁴⁸ Театр в карикатурах. 1913, № 15. С. 21.

ным фабрикам». А «Синефоно» в четвёртой книжке за 1913 год зафиксировал: «До сих пор русские фабриканты не делали ещё попыток на такие постановки операторов. И в этом отношении г-ну Старевичу, ставившему эту картину («Страшная месть». – В. Р.), принадлежит пальма первенства».

Слава Мозжухина, сыгравшего старого колдуна Петра, впервые вышла за границы Империи. Его партнёрами вновь были Оболенская (Катерина) и Кнорр (есаул Горобец). Вячеслав Туржанский сыграл Данилу Бурумбаша. К сожалению, сейчас этот фильм можно увидеть только на фотографиях.

Другая история у сохранившейся киноверсии повести «Портрет» (производство ателье Старевича на Шаболовке, прокат скобелевцев). Её исследовал отдел рецензий Кинематографического комитета советского Наркомпроса: «Инсценировать удалось лишь голую фабулу, вся сложность психологического сюжета оказалась незатронутой, и жуткость произведения в постановке отсутствует; вообще же постановка недурная, бытовые детали соблюдены; картина может служить иллюстрацией к повести»⁴⁹. Действительно, Старевич весьма вольно обошёлся с текстовым оригиналом.

Не дошли до наших дней и последние ханжонковские экранизации Гоголя, созданные Старевичем: «Сорочинская ярмарка», «Вий» с Марией Болдыревой (ведьма) и «Майская ночь», обогатившие художественные традиции раннего кино.

«Стрекоза и Муравей»

Полвека кинопублика верила и в миф о том, что экранные антиподы Люканиды с Геросом – попрыгунья Стрекоза (в прошлом знаменитая Босоножка, кинохроникёр и лыжница) и трудолюбивый Муравей из хрестоматийной русской басни, также прекрасно вымуштрованные насекомые, а не куклы.

Вновь одушевлённая искусством мультипликации Стрекоза в киноверсии Старевича так азартно с 22 февраля 1913 года танцевала на экране, страстно прикладывалась к бутылочке и томно играла на скрипочке, что, перефразируя нетленное выражение, изящной ножкой окончательно прорубила русскому кино окно на Запад. Великолепен и погружённый в прозу жиз-

⁴⁹ Кинобуллетень. Указатель просмотренных картин. Отдел рецензий Кинематографического комитета Народного Комиссариата Просвещения. Вып. 1. М., 1918. С. 19.

ненного практицизма Муравей. Картина была удостоена награды в Мюнхене.

Вольная киноинсценировка садистской истории Жана де Лафонтена под названием «Цикада и муравьяха», а вернее – авторизованного перевода, сделанного добродушным дедушкой Иваном Крыловым, в миру – милейшим служащим императорской Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге, десятилетия была хитом кинопоказов. Картина разошлась в 140 копиях, что тогда редко бывало даже в прокате игровых фильмов.

Парочка Стрекоза–Муравей стала притчей во языцех на всю Россию. К тому же добрых граждан не опечалила мстительная злопамятность и безжалостность Муравья: дождался своего часа (зимы) и наслаждался страданиями погибающей от холода беспомощной Стрекозы. Драматизм роли оказался к лицу Босоножке: её хрупкое очарование на фоне танцующей осенней листвы и кружащихся снежинок поистине трагично. Такое вот кукольное правосудие по-русски.

Уму непостижимо, но анимация «Стрекоза и Муравей»⁵⁰ (представлена в собрании Госфильмофонда России, 230 метров) была подарена Александром Ханжонковым (вероятно, с согласия его жены Антонины Николаевны!) Его Высочеству Наследнику Цесаревичу и Великому Князю Алексею Николаевичу (Солнышку), за что ведущая кинокомпания страны была удостоена Августейшей благодарности и наград. А во время рождественских праздников 1914 года в Копенгагене, на родине бабушки Наследника Престола Императрицы Марии Фёдоровны, мультипликация «Стрекоза и Муравей» открывала в кинозале «Pallas Hotell» второй сеанс.

«И в тот момент, когда Муравей, положив срубленные им деревца на тележку, повёз её, весь зал зааплодировал», – вспоминал очевидец. Далее ханжонковский рецензент замечает: «Это, кажется, положило начало здесь аплодисментам экрану, чего раньше ни в одном театре не слышалось»⁵¹. (Слышалось, и весьма бурно, после демонстрации в 1909 году фильмов великого Дэвида Гриффита «Пиппа проходит» и «Уединённая вилла» с Мэри Пикфорд, созданных в легендарном «Байографе».)

⁵⁰ Старевич срежиссировал ещё одну экранизацию «Стрекоза и Муравей» в 1927 году (Сатурнфильм – УФА). Премьерный показ для прессы состоялся 20 июня, а в июле фильм уже был выпущен в прокат.

Картина была заказана как вставной мультфрагмент для киноленты Георгия Азагарова «Бунт молодёжи» с Лидией Потехиной-Пфейфер.

⁵¹ Вестник кинематографии. 1914, № 83. С. 20.

Не меньший зрительский восторг вызывали и кадры наливающегося спиртным брюшка Стрекозы, её застольного дебоша с жуками-собутыльниками, расцвеченные крылышки Попрыгуньи, укрывающие её как плащ. Старевич достиг универсальной легкости движений.

Пространство фильма замкнуто массивными стволами деревьев до кроны. Неба нет. В траве трудятся насекомые. А Стрекоза порхает и пляшет. Но летнее веселье незаметно проходит. Опала листва, повалил снег, лес опустел. Стрекоза напрасно стучится в домик Муравья и просит: «Не оставь меня, кум милой!»... И вот уже она исчезает под бугорком снега.

Корреспонденты любовно расписывали сцену, в которой нестареющая Стрекоза весело задирала степенного Муравья, и эпизод, где она принимала скрипочку за бутылочку и пыталась во хмелю допить из музыкального инструмента последние капли спиртного. Кинокритики даже размышляли о психологических чертах экранных образов анимации.

Ханжонков за мультипликацию «Стрекоза и Муравей» наградил Владислава Александровича золотым медальоном, украшенным Пегасом, эмблемой его кинофирмы. Современники признали её непревзойдённой. Сегодня этот осколок культурного пепелища – самая известная вспышка гения Старевича в России.

Безусловно, все произведения, созданные Мастером в эстетике объёмной мультипликации, замечательны по фабуле, параллельной реальности, насыщены мыслями и яркими образами, уникальны по авторской интонации и технике исполнения. В них проступает самобытный взгляд творца, анимирующий мир. А жанр пародии отличает гротеск. Маленькие кукольные шедевры Владислава Александровича украсили великое национальное киноискусство.

Они стали первыми отечественными художественными фильмами, получившими признание в Европе и за океаном. И уже почти сто лет эти русские мультипликации – мировое культурное достояние.

Рождение огня на Саввинском

Чудно безапелляционное утверждение киноисториков о том, что Владислав Старевич первым из отечественных кинематографистов начал работать и в графической мультипликации, так как в фонде Российского государственного кинофотоархива

представлена лента «Электромагнитное поле» (101,5 м) производства Александра Ханжонкова. В уже цитируемых мемуарах он называет её «Получение электромагнитных волн» (вибратором Герца) и указывает, что фильм был сделан к лету 1911 года. Его автор неизвестен.

О картине упоминает Николай Лебедев в «Очерке истории кино» 1947 года. Концептуально важно, что этот библиографический свиток легко продолжить, потому что Вениамин Вишневский, Птоломей русского научного кино, об этой анимации умолчал.

И есть первостепенный факт – архивная единица хранения № 12216: «Мультипликация – процесс работы вибратора Герца, появление и стягивание силовых линий, – так её аннотирует справочник “Кинохроника в России 1896–1916 гг.”. – От вибратора отделяются силовые линии и образуют замкнутые кольца. Процесс выделения энергии вибратором. Процесс выделения от вибратора линий магнитного поля»⁵². Неизвестный исполнитель картины достиг идеальной непрерывности (текучести) графических линий даже с высоты кинематографа сегодняшнего дня.

Конечно, русская рисованная мультипликация – цветок запоздалый, ведь плоскостная анимация была изобретена Эмилем Рейно ещё в долюмьеровские времена, 30 августа 1877 года, а представления его «Оптического театра» начались в 1892 году в парижском Музее Гревен.

Традиционные же графические мультики известны с 1907 года («Магическое вечное перо», реж. Стюарт Блэктон, США). А классический фильм жанра «Фантасмагория» появился в 1908 году во Франции (его режиссёр Эмиль Коль сразу был приглашён в фирму братьев Гомон как аниматор). И уже в 1909 году Америка бредила французской мультипликацией.

Итак, первая старевическая плоскостная анимация, о которой известно, была создана под занавес 1912 года «для домашнего пользования», как резюмировал Ханжонков. По традиции, на новогодних торжествах сотрудники его кинокомпании и их родственники отсматривали самые интересные куски из ещё неизданных кинолент. Старевич предложил свой сюрприз.

Его «страшилка» «началась кадрами традиционного рождественского деда», – комментировал Александр Алексеевич. А под конец мультфильма ханжонковцы вдруг с ужасом увидели, что

⁵² *Баталин В.Н.* Кинохроника в России 1896–1916 гг.: Описание киносъёмки, хранящихся в РГАКФД. М., 2002. С. 260–261.

киноплёнка начинает загораться... «Дед Мороз на экране вдруг замер, – восстанавливал ужасник Александр Алексеевич. – Проекционный аппарат привычно потрескивал, но поза Деда Мороза не менялась. Это вызвало у зрителей подозрение, что плёнка остановилась под горячим лучом дуговой лампы. Искушённые в киноделе зрители знали, что так обычно начинаются пожары в кинотеатрах...

И вдруг в центре экрана появилось злоеющее темнеющее пятно, но быстро воспламенившееся и покрывшее экран огненными (жёлтыми. – В. Р.) языками. Паника охватила присутствовавших...»

Горящие кинематографы в те времена были подлинным бедствием во всём мире. Естественно, люди в жутком страхе бросились бежать из просмотрового зала. К счастью, вместо огня из будки выбежал смертельно бледный киномеханик с криком: «Ну и жулик же наш Старевич! У меня здесь всё в порядке, а пожар на экране – дело его рук!»⁵³.

Прямо на киноплёнке аниматор выцарапал-нарисовал «рождение огня» и раскрасил её вручную. Эффект естественности был чрезвычайно велик, и в появлении огня зрители даже не усомнились. Так, шутки ради, любимец Ханжонкова изобрёл в 1912 году технику рисунка (процарапывания) непосредственно на киноплёнке. (В конце 30-х годов это открытие припишут канадскому художнику-аниматору Норману Мак-Ларену, только в 1914 году родившемуся!)

Вскоре для «домашнего пользования» Старевич создал ещё одну графическую мультяшку. Она называлась «Петух и Пегас». Этот моцартовский подарок ханжонковцам не сохранился.

В эксцентрической сатире были шаржированно использованы эмблемы двух крупнейших конкурирующих компаний отечественного кинорынка: фабричная марка фирмы «Pathe Freres» (горлающий Петух) и бренд акционерного общества «А. Ханжонков и Ко» (крылатый Конь). Так Старевич конвертировал в кино свой опыт художника-карикатуриста журналов «Оса» и «Кривое зеркало», известный ещё с ковенских времён. Гротеск был его любимым стилем и в кино.

Содержанием анимационной шутки стала модная в кинематографических кругах тема: франко-есаульская киноборьба. В начале фильма жирный Петух самодовольно выгуливался,

⁵³ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М., Л., 1937. (Републикация, 1997). С. 202, 203.

чинно склёвывая подвернувшиеся зёрнышки. Он успешно отражал атаки тощего коня. Но, разумеется, голодному русскому Пегасу, то есть кинокомпании Ханжонкова, удаётся-таки победно проглотить уже довольно помятого галльского Петуха, киномонополиста Пате, хотя тот несколько раз и выскакивал зловредно из-под его хвоста. Мультипликатор карикатурно изобразил и крылатого Коня: во время боя он не раз превращался в помятую клячу.

Эта восхитительная киновещь не попала в прокат: самый влиятельный наш кинопромышленник не посмел нарушить пакт о ненападении, негласно заключённый им с Морисом Гашем, представителем братьев Пате в России.

1 января 1913 года Ханжонков издал, как оказалось, единственный номер экранного журнала «Пересемешник», уникальный в истории русского дореволюционного кино. Доподлинно известно лишь то, что в нём были сатирические рисованные мультипликационные вставки в исполнении Старевича.

Кинокудесник

Мэтр анимационного жанра с конца 1912 года весьма успешно и новаторски начал работать в игровом кино. Фильмография Владислава Старевича насчитывает более 50 постановочных картин, и среди них есть подлинные шедевры. Прежде всего это его гоголеада. Не уступали мировым кинообразцам и его «Снегурочка» по пьесе-сказке Александра Островского, «Руслан и Людмила» по Александру Пушкину, пронзительная киноверсия лермонтовской «Тамани»... Уникальный кинопыт Старевича связан с визуальным переложением исторического романа Алексея Константиновича Толстого «Князь Серебряный»: его начали экранизировать в фирме Александра Ханжонкова в 1911 году без режиссёра, а закончили фильм спустя несколько лет операторы Луи Форестье, Старевич и Александр Рылло.

К сожалению, неосуществлённым остался любопытный замысел Старевича – киноинсценировка шекспировской пьесы «Сон в летнюю ночь».

Первой его режиссёрской работой в актёрском кино стала обычная, на поверхностный взгляд, экранизация нашумевшей повести Ивана Шмелёва 1911 года «Человек из ресторана», постоянной на бесконечных мотивах вины и искупления. Это был снайперский кинопроект Ханжонкова, начавшего играть в «русскую рулетку»: воспевать на экране профессиональных револю-

пионеров и нравственные достоинства низшего сословия. К этой психологической истории русского кино, перефразируя Зигфрида Кракауэра, до сих пор никто не прикоснулся.

А создателей первой киноверсии «Человека из ресторана» последний раз объединил деникинский Крым. Но уже в 1923 году Старевич творил на своей вилле во Франции, нищий Ханжонков прибыл в СССР, а Шмелёв опубликовал эпопею «Солнце мёртвых», «кошмарный, окутанный в поэтический блеск документ эпохи»⁵⁴ о садистском уничтожении своего единственного сына. Писатель свидетельствовал, что спасли его от смерти в большевистском Крыму татары, почитавшие автора повести «Человек из ресторана», и безвестный комиссар, насмотревшийся её экранизаций, и потому не пустивший подранка-отца в расход.

Культовый фильм эпохи русской киногонки «Человек» («Драма наших дней») имел хорошую прессу. Она отмечала «прогресс постановки», «интересные штрихи» и безукоризненность проведения главной роли. Василия Михайловича Баркова, «человека» из ресторана, сыграл Павел Бирюков. Он демонстрировал страдания измученной русской души в беспомощном обиходе маленького человека. Это лучшая работа известного в своё время актёра на экране. Бориса, сына Баркова, изобразил Андрей Громов⁵⁵ бескомпромиссно и мощно. Татьяна Шорникова (Лиля) на архивной плёнке мила и очаровательна.

Хотя «Синефоно» Самуила Лурье скупой извещал: в «Человеке» «отражается всё уродство царящих в нашем обществе предрассудков», что было ничего не значащим штампом в дореволюционном рецензировании, Ханжонков киноинсценировку удачно продал прокатчикам до 16 октября 1912 года, а спустя несколько лет – профинансировал её римейк: публика жаждала видеть иллюстрацию любимой повести Шмелёва на кинополотне⁵⁶. Великолепно снял Старевич для Петра Чардынина пушкинские экранизации «Домик в Коломне», «Сказка о мёртвой

⁵⁴ Определение Томаса Манна.

⁵⁵ В справочнике Вишневого В.В. «Художественные фильмы дореволюционной России» в этой роли ошибочно заявлен Иван Можухин.

⁵⁶ В 1916 году были созданы три экранизации повести Шмелёва «Человек из ресторана»: у Ханжонкова – «Дочь «человека» («Жертвы разгула»), реж. Иван Лазарев; у Александра Дранкова – «В жизни всё бывает» («Всё в жизни бывает»), реж. Вячеслав Висковский; у Григория Либкена – «Человек из ресторана», реж. Сигизмунд Веселовский. Пятую киноинсценировку повести снял Яков Протазанов в 1927 году в СССР, что не поддаётся никакому объяснению. Заглавную роль сыграл Михаил Чехов.

царевне и семи богатырях», толстовскую – «Фальшивый купон» и арцыбашевскую «Ревность»⁵⁷. Работал как оператор на фильме Владимира Касьянова «Может быть, да, может быть, нет...» по роману Габриэля д`Аннунцио. С Евгением Бауэром Старевич поставил психологический этюд «Страничка жизни» («Под натиском страсти»), а с Александром Ивановым-Гаем – «Сказку о золотой рыбке» по Пушкину.

Время сохранило очаровательнейшую кинокомедию «Домик в Коломне». Вековую плёнку невозможно перехвалить: с экрана брызжет тёплая аура от детского купания Ивана Мозжухина в простенькой роли гусара-кухарки.

Счастливая судьба и у киноверсии «Сказки о спящей царевне и семи богатырях»: она была любима сто лет назад, она и сегодня радуется прелестью киностарины. Экранное зрелище, «заколдованное» искусством двух замечательных отечественных операторов Старевича (он же и художник фильма) и Рылло, удалось на славу. Отрадно откликнулась на её премьеру 29 декабря 1914 года вездесущая «Кинема»: «Красивые декорации и тщательная постановка со строгим соблюдением древне-русского стиля обещают картине первенство среди инсценировок произведений русских классиков».

Старевич был чудесником трюковых и комбинированных съёмок (причём с движения), пиротехником, известным всей кинематографической Москве под прозвищем «алхимик». Его постановки отличались необычными художественными приёмами, торопили время, а препарированные кадры создавали новую киноэнергетику. Поэтому сравнение чародея прихотливой экранной фантастики Старевича с королём кинофеерий Жоржем Мельесом некорректно.

В начале 1912 года Старевич спасал режиссёру Андре Мэтру и оператору Луи Форестье фильм «Невеста огня»⁵⁸ по рассказу Е.П. Иванова «Остап Кирчага» (производство братьев Пате). «Естественно, дело это было очень трудное, так как

⁵⁷ Некоторые источники указывают, что Старевич был оператором фильма Чеслава Сабинского «Страсть безрассудная».

⁵⁸ Первая экранизация. Она отсутствует в каталоге Вениамина Вишневого «Художественные фильмы дореволюционной России». Имела оглушительный успех.

В феврале 1913 года братья Пате профинансировали уже римейк этой киноверсии в режиссуре Кай Ганзена. Камера Жоржа Мейера. Художник – Чеслав Сабинский. Играли В. Горская, Николай Васильев.

Обе картины утрачены.

Ханжонков, конечно, ни за что бы не отпустил к конкуренту такого сотрудника. Как они смогли сговориться, до сих пор не понимаю»⁵⁹, – вспоминала в 1974 году о своём французском дебюте Софья Гославская в книге «Записки киноактрисы», ставшей уже библиографической редкостью. И описала технологию *монтажной* киносъёмки раннего Старевича:

«Заметив, что я побаиваюсь, он сказал:

– Если бы здесь была моя десятилетняя дочка, я бы с ней проделал все эти манипуляции. Доверьтесь мне, не бойтесь...

...Старевич зажгёт спиртовку, поставил на огонь кастрюлю, развёл в ней чёрную краску. Затем он взял кисть и, остудив краску, стал, посмеиваясь, размалёвывать талдыкинский сарафан (костюм из ценнейшей театральной коллекции Алексея Талдыкина. – В. Р.):

– Авось фирма «Пате» справится с этой прорухой.

Дошло дело и до моей косы. Он расплёл её, взбил, разбросал волосы по спине и плечам, отступил и сказал, удовлетворённо улыбаясь:

– Живописно!

Потом Старевич ещё раз проверил свою аппаратуру, которая должна была имитировать пожар, и скомандовал мне выбираться на крышу. Подобравшись к трубе, я вижу вздымающиеся клубы дыма, вспыхивающие то там, то здесь побеги жадного огня.

– Фукнет сейчас, не бойтесь, – слышу я голос Старевича, и вдруг чёрный клуб дыма вместе со снопом искр вылетает прямо мне в лицо. Отшатнувшись, я мечусь по крыше и припадаю в изнеможении к указанной мне трубе. Чувствую, как мёрзнет голое плечо. Из трубы снова доносится:

– Не пугайтесь, душенька, сейчас опять фукну.

Огненный смерч с дымом облаком окутывает меня. Это значит, пожар уже вырвался наружу. Я, простирая руки, кричу: «Спасите!»

И вот уже взобравшийся по скобочкам Краевский (знаменитый Стенька Разин из первого русского игрового фильма. – В. Р.) бросается ко мне.

– Пауза! – кричит в жестяной раструб Мэтр.

Мы замираем на несколько мгновений. Зрителю будет время налюбоваться, как я стою на самом коньке кровли с протянутыми к Краевскому руками, окружённая со всех сторон языками пламени. Стою в «холодном огне» Старевича. Я снова делаю шаг к Краевскому...

Слышу голос Старевича:

– Отлично! Конец!

⁵⁹ Гославская С.Е. Записки киноактрисы. М., 1974. С. 93.

Краевский осторожно опускает меня, и мы проползаем в дыру разобранной крыши... Теперь Мэтр предлагает взобраться мне на какие-то ящики и прыгнуть оттуда в объятия Ларину...

Я сыграла начало и конец – падение с крыши. А где же середина? Неужели не будет такого эффектного полёта?

– Середину кошка съела, видали, там рыженькая бегала? – отвечая мне, смеётся Старевич.

Но мне не до шуток. Мне уже ничего не страшно, хочется сейчас же взбежать туда на крышу и непременно броситься с неё.

Старевич успокаивает меня, говоря магическое слово – *монтаж*. Я уже знаю про кое-какие чудеса, которые получают-ся с помощью ножниц, и успокаиваюсь»⁶⁰.

Искусством многократных экспозиций (масштабных совмещений) Старевич надолго опередил иностранных коллег. И сегодня очаровывает кинопоэзия феерической экранизации «Снегурочка», в которой он воплотил изысканные творческие фантазии.

«Постановку картины хвалить не приходится. Она выше всяких похвал. Нам уже приходилось видеть много картин в постановке В. Старевича – все они проникнуты талантом, той искрой Божией чутья и чувства меры, – находил в 1914 году точные слова журнал «Вестник кинематографии», – которые среди нашей почти сплошной заурядности становятся явлениями всё более и более редкими. В области кинематографической техники «Снегурочка» выделяется из ряда самых выдающихся картин»⁶¹. Особенно прелестны в ленте женские лики Снегурочки, явленный актрисой Дорой Чаториной, и Весны, исполненный Гославской.

Она сказочно сыграла и пушкинский образ Людмилы в экранизации поэмы 1820 года. Это была последняя крупная дореволюционная постановка Старевича у Ханжонкова. Стояла осень 1914 года, но к инсценировке подготовились с русским размахом. Фильм «Руслан и Людмила» не уцелел в руинах старого кино, тем ценнее мемуарные строки о нём:

«На студии буквально ахнули, когда увидели декорации, сработанные Старевичем, – вспоминала Гославская. – В центре стояло роскошное ложе Людмилы, задрапированное яркими рельефными тканями, шкурами тигров и леопардов. Над изголовьем высился, раскинув крылья, разинув пасть, выпустив

⁶⁰ Гославская С.Е. Записки киноактрисы. М., 1974. С. 113–114.

⁶¹ Вестник кинематографии. 1914, № 98. С. 25.

когти, огромный золотой дракон. Негры должны были подавать золотые блюда с яствами. Вокруг – ковры, сказочные растения, невероятные цветы, чучела обезьянок, кошек, попугаев и райских птиц...

Вот бежит Старевич в перемазанном, замызганном халате. Он, как всегда, торопится. Его встречают аплодисментами. Актёры ценят талант и рады высказать Старевичу свой восторг»⁶².

Снежно-белого коня, на котором Руслан (Мозжухин) увозил Людмилу, раздобыл сам подъяесаул Ханжонков. Конь был красавец чистейших кровей (разумеется, казачий обер-офицер знал в них толк). А Старевич к нему воссоздал древнерусскую сбрую, парчовый чепрак, удлинил роскошную гриву, и всё украсил узорами под старинное золото. И все радовались его киноколдовству.

Экранный кудесник придумал виртуозные монтажные решения для сцен, в коих Руслан летал на борде старого карлы Черномора, а «волшебник страшный» тащил прекрасную Людмилу по небу... Его исключительно типажно сыграл напыщенный лилипут, бывший телефонист убиенного Великого князя Сергея Александровича.

Киносъёмочную площадку в Нескучном саду (принадлежал тогда царской фамилии) экранный колдун заселил роскошными павлинами: живыми и чучелами. И все они одинаково вертели головами и хвостами, играя разноцветными перьями, и даже ступали лапками на дорожки. А Старевич, наслаждаясь своей работой, сетовал на нехватку времени для обучения чучел бегу. Сценарист, режиссёр, оператор и художник киносказки он создал, как однозначно сообщают киноисточники, совершенно восхитительный визуальный текст.

Известно, что сначала в декорациях великолепного стеклянного павильона кинофабрики Ханжонкова на Житной засняли начало фильма: кадры во дворце князя Владимира, свадебный пир и похищение Людмилы, и его заключительную часть – эпизоды сна Людмилы, горя отца и богатырей, ищущих княжну, а затем уже – натурные фрагменты. Кинокритики Серебряного века единодушно окрестили эту экранизацию «высокохудожественной».

А 18 января 1927 года редактор цензурной комиссии Г. Васильев уже счёл бессмысленным показ фильма, назвав его «музейным уникамом». И хотя он запротоколировал: «Декоратив-

⁶² *Гославская С.Е.* Записки киноактрисы. М., 1974. С. 165.

ное оформление и приёмы актёрской игры довольно наивны – и конечно же устарели. Но с точки зрения фильмоведения – эта картина представляет собой совершенно исключительный интерес. Прежде всего поражает великолепная фотография, великолепная не только по тому времени, но некоторые кадры не уступят фотографии современных фильм. В особенности хороши натурные снимки. Необходимо отметить прекрасное владение специальными операторскими приёмами... напыльвы и двойная экспозиция, причём последняя выполнена очень тонко и художественно»⁶³ – фильм был уничтожен.

«Очевидцы свидетельствуют, – читаем у Ромила Соболева про другую заметную кинопостановку Старевича, – что в фильме “Пан Твардовский”⁶⁴ сцену шабаша ведьм он снимал с помощью тридцатикратной экспозиции! То есть он на одну плёнку снимал бессчётное число сцен, образовавших самые причудливые изображения»⁶⁵.

Это действие происходило в 1916 году в бывшем киноателье режиссёра кинофирмы Пате Кай Ганзена в Самарском переулке Москвы, арендованном для производства игровых кинокартин военно-кинематографическим отделом Скобелевского комитета, состоявшего под Высочайшим Его Императорского Величества покровительством. Факт, говорящий о предоставлении нормальных условий для киноработы. Известно, что в столичном кинотеатре «Форум» эта экранизация романа Ивана Крашневского шла «в течение долгого времени при битковых сборах».

Поэтому только сильным раздражением от навязчивого киноэкспериментаторства можно пояснить резкое выступление газеты «Кулисы». Некто Раевский негодовал: «Съёмки производились в микроскопическом павильончике, и это, разумеется, отразилось на постановке. У режиссёра фирмы (Старевича. – В. Р.) есть необычайная любовь к трюкам, к фотографическим трюкам, и нет, кажется, сцены, которая не была бы затемнена нелепым и часто непонятным трюком.

В этом же павильончике воспроизводились на ленте похождения пана Твардовского в Риме...»⁶⁶

Неудачной, фееричной назвал римскую серию фильма и

⁶³ «Идеологически и художественно негодна...» Из протоколов репертуарной комиссии 1926 года // Киноведческие записки. 1999, № 42. С. 210.

⁶⁴ Киноархив Eastman House (Рочестер).

⁶⁵ Соболев Р.П. Указ. соч. С. 41.

⁶⁶ Кулиса. 1917, № 4. С. 15.

всегда предельно доброжелательный к Старевичу лейбжурнал русской кинопрессы «Синефоно». Правда, его автор в другой книжке написал, что кинопостановка и декорации стильные.

Конечно, просмотрев картину сегодня, легче согласиться с её оппонентами. Невыразителен даже актёр Николай Салтыков в роли Твардовского-отца. А бывлые чудеса экранной алхимии затмила голая трюковщина. Старевичу явно изменил кинематографический вкус.

Эта пышная визуальная версия старинной польской легенды о человеке, продавшем душу дьяволу, о западнославянских ересьях, тяжёлых испытаниях и спасении души примечательна тем, что неутомимый экспериментатор дерзко ввёл в русское кино новые выразительные средства в изображение кинофантастики. Страстный новатор не изменил своим художественным предпочтениям: создал фильм – яркое кинозрелище, восхитившее профессора Юрия Желябужского: «Выдающейся его работой была инсценировка “Пан Твардовский”. В этом фильме была, например, сцена полёта ведьм на шабаш, в которой он применил тридцатидвукратное(!) экспонирование на одну и ту же плёнку»⁶⁷.

Время не сберегло кинопьесу Старевича «Иола» («Ведьма») по одноименной поэме Юрия Жулавского, созданную им в Торговом доме «Русь» Михаила Трофимова по сценарию и при участии знаменитой Ольги Гзовской (Маруна-Иола). Её выпустили в кинопрокат 12 ноября 1918 года с оригинальной музыкой В. Зирига. В киноленте снялись Арсений Бибииков (рыцарь Девы), Владимир Гайдаров (скульптор Арно), Александр Вишневский (инквизитор Дамасий), Николай Ларионов (паж). В эпизодах выступили Александра Хохлова и Любовь Дмитриевская. Постановку отличают глубокий психологизм и образная выразительность. В этой незаурядной картине Старевич изобрёл удобный для монтажа приём киносъёмки, ставший хрестоматийным: «затемнение, отъезд – затемнение, наезд».

Его лучше всех истолковал Соболев: «Эпизод кончался в затемнении и при одновременном отъезде камеры; затем лента при закрытом объективе протягивалась обратно, и новый эпизод снимался из затемнения и наезжающей из глубины камерой. Это делало монтажный переход незаметным, сказочным – один эпизод таял в дымке, другой возникал из неё»⁶⁸.

Фильм «Иола» видела Европа. Рижская газета «Сегодня» о

⁶⁷ Желябужский Ю.А. Мастерство советских операторов. Краткий очерк развития // Киноведческие записки. 1992, № 13. С. 258.

⁶⁸ Соболев Р.П. Указ. соч. С. 41.

ней, в частности, информировала 1 мая 1929 г.: «Спустя семь лет (огромный возраст для картины) обошла европейский экран как новинка и вызвала в Германии оживлённые споры и длительные восторги, явившись открытием в области режиссёрского искусства».

Сохранились фрагменты псевдоисторической кинодрамы «Калиостро» («Лжемасоны») по роману Евгения Салиас-де-Турнемир, которую Старевич снял своей волшебной камерой в окантном 1918 году. Практически она вся поставлена в трюковой эстетике, так как вместо огромных площадей режиссер располагал маленьким ателье. Сергей Козловский, один из художников на экранизации, раскрыл механизм трюка в павильоне «Дом Лоренцы»: «На фоне города с огнями появлялась вторая экспозиция – глаза Калиостро, который гипнотизировал Лоренцу на расстоянии. Этот трюк был проделан с помощью стеклянного шара, в отражении которого была снята первая экспозиция макета города и облаков, а затем накладывалась вторая экспозиция – глаза Калиостро»⁶⁹. В этом авантюрно-приключенческом фильме «Калиостро» Ольга Чехова сыграла Люцину Ротенштейн.

Вершиной своих достижений в актёрском кино Старевич полагал экранизацию времён гражданской войны романа Уильяма Локка «Звезда моря» («Стелла Марис»), последнюю свою постановку у Ханжонкова. Вероятнее всего она была создана весной 1919 года в Крыму.

Под занавес младенческого кино Старевич наслаждался сложнейшими экспозициями, многократными наплывами, смелыми трюками и насыщенными комбинированными съёмками. Кинокамера в его руках исполнила великолепный танец, украсивший картину восхитительными ракурсами.

В «Звезде моря» Старевич усовершенствовал технику трюковой съёмки, известную по финалу итальянского фильма-колосса «Кабирия», произведённую знаменитым испанским кинооператором и мультипликатором Сегундо де Шомоном в 1913 году (кинорежиссёром блокбастера был Джованни Пастроне). Если зарубежные кинематографисты разместили своих героев на большом поворотном круге, киноаппаратом вертикально сняли его движение, и персонажи как бы проплыли на экране, то Старевич, объясняет Семён Гинзбург, «снял аналогичный кадр, пользуясь неподвижным кругом. Вместо вращения круга он прибегнул к

⁶⁹ *Козловский С.В.* Смысл моей жизни // Сб.: Из истории кино. Вып. 7. М., 1968. С. 70.

вращению вертикально подвешенной кинокамеры. Этот технический приём, кажущийся сейчас элементарным, был для того времени удивительно смелым и неожиданным. В ту пору к подобному движению аппарата ещё никто не прибежал»⁷⁰.

Кинорисунок всемирного потопа на крымской природе прочитывался современниками как грандиозная кинометафора русской политической катастрофы. «Тут было и олицетворение молнии в образе прекрасной девы, рассекающей мечом грозовые тучи, – вспоминал Александр Ханжонков, – и падение этой молнии в пену бушующих валов на море, и кружевной замок, покоящийся в воздухе над морскими просторами. В апофеозе – венец из человеческих тел вращался на фоне ниспадающих облаков»⁷¹.

Старевический кинодворец жил под восхитительную музыку, которую играл оркестр малюток (до 14 сантиметров). В главных ролях картины выступили красавица княгиня К. Вяземская и Эрнесто Ваграм (Папазян).

У нас в стране это киночудо не демонстрировали. И судьба ленты полна слухами. Одним из последних о «Звезде моря» упомянул парижский журнал «Кинотворчество». Он оповестил в 1924 году, что права на показ фильма в Германии приобрела прокатная контора Якова Узуняна. Голословно уточняют, что Ханжонков только её одну взял с собою в эмиграцию, выгодно продал и на вырученные деньги финансировал технические опыты по внедрению звука в кино.

Принято считать, что Старевич относился к актёрам диктаторски, как к своим куклам. Однако это сложно увязать с тем, что с ним успешно работали Ольга и Михаил Чеховы, Евгений Вахтангов, Иван Мозжухин, Ольга Оболенская, Амо Бек Назаров, Ольга Гзовская, Владимир Гайдаров, Ваграм Папазян, Александра Хохлова, Вячеслав Туржанский, Дора Читорина, Ольга Бакланова, Николай Салтыков, Андрей Громов, Софья Гославская, Олег Фрёлих, Григорий Хмара, Николай Римский, Ричард Болеславский, Варвара Янова, Николай Колин...

Старевич и сам любил актёрствовать. Вначале тайно играл на любительской сцене (при царизме до 1905 года польский театр был запрещён). Сегодня можно увидеть его лицедейство на целлулоиде: сохранился фильм Чардынина 1913 года «Братья», запечатлевший Старевича в роли ассистента хирурга. Вместе с

⁷⁰ Гинзбург С.С. Рисованный и кукольный фильм. М., 1957. С. 62.

⁷¹ Ханжонков А.А. Первый мультипликатор // Сб.: Из истории кино. Вып. 7. М., 1968. С. 202.

Андреем Громовым (Дидерихсом) в кинокомпании «Продагент» он поставил фильм «У последней черты» («В лапах безумия»), где нетривиально сыграл арестанта, вернувшегося с каторги. Старевич, как отмечала пресса, оказался достойным партнёром художественника Григория Хмары – «одного из наиболее глубоких и изысканных исполнителей в психологическом репертуаре русского экрана»⁷².

Но звёздный актёрский час наступил для великого мультипликатора, когда вышла фантастическая комическая «Житель необитаемого острова», в коей анахорет сыграл Фавна, вывезенного англичанином с необитаемого острова и развлекающегося на модном курорте. Кинофарсы – малоизвестная, но очень забавная страница в творческом наследии Старевича. Это тоже было авторское кино. Скобелевцы выпустили его рискованные эротические скетчи «Дамы курорта не боятся даже чёрта», «Где моя жена?», «Ночные приключения дарят нам наслаждения», «Без жён», а П. Пендрие и А. Хохловкина – кинопустячок «История её подвязки».

На перепутье

Люканида и Стрекоза, покоровившие русским киноискусством мирового зрителя, так и не стали символом ни одной из отечественных киностудий. Как известно, муравьи, чтобы выжить, собираются в сообщества, а в нашей истории, предсказанной ещё басней Ивана Крылова, они к тому же злопамятны и безжалостны⁷³. Поэтому в услугах Пигмалиона советское кино тоже не нуждалось: начался исход Мавров. В революционном порыве пролетарские муравьи сбросили всё национальное киноискусство с «парохода современности». Рыцарственная дама Люканида и беспутная лесная попрыгунья Стрекоза разделили судьбу русского кино: самое ценное из его наследия подверглось уничтожению, поруганию и забвению.

⁷² См.: Экран. 1921, № 2. С. 10.

⁷³ «Муравьи, – заметил Михаил Ямпольский, – многократно описывались Дали как насекомые гниения. (В фильме Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали “Андалузский пёс” муравьи вылезают из ладони. – В. Р.) Красные муравьи в стихах сюрреалистов – у Бретона, Переуподоблялись крови и т.д.»

Протокол одного заседания. «Проблема интертекстуальности в кинематографе». На защите докторской диссертации М.Б. Ямпольского... // Киноведческие записки. 1991, № 12. С. 47.

Вначале Владиславу Старевичу пришлось испытать свою чашу унижений и страданий. В 1914 году он ушёл от Ханжонкова и учредил собственное кинопредприятие в Москве на Шаболовке. И почти на десятилетие прекратилось развитие мировой объёмной мультипликации.

25 января 1915 года свет экрана увидела психологическая драма «Смятые цветы» («Разбитая жизнь»), понравившаяся зрителям. Старевич поставил её со своим другом Андреем Громовым.

Но вскоре он был призван на военную службу: оператором военной хроники и режиссёром на студию Скобелевского кинокомитета. И в жизни Старевичей всё переломалось-переключилось. О том, с чем пришлось столкнуться гению мультипликации на фронте, рассказала, в частности, «Рампа и жизнь» в корреспонденции «Первый раненый артист – Б.Н. Эспе»: «Интересные подробности рассказывает Б.Н. относительно расстрела славян австрийскими солдатами. Австрийцы сплошь да рядом заставляют “ненадёжные” славянские войсковые части идти в бой в первой линии. В случае, если поведение солдат-славян становится “подозрительным”, расположенные сзади немецкие и мадьярские части немедленно начинают стрелять им в спину. Положение славян, вынужденных к сражению с близкими им по сердцу русскими таким зверским приёмом, – поистине трагическое. И вот наши солдаты теперь уже безошибочно определяют наличие подобных обстоятельств и парируют австрийский гнусный приём, торопясь перейти от перестрелки к штыковому удару и пропуская несчастных расстреливаемых солдат-славян в интервалы своих цепей...»⁷⁴.

Старевич предпочёл любую киноработу в Москве. Он выступил оператором и художником на нескольких фильмах посредственного режиссёра Александра Иванова-Гая. Украшением его проходной кинодрамы «Жизнь – это глупая шутка» стали экранные сцены ужаса перед госпожой Пошлостью (символизировала царский суд) и смерти от пережитого шока интеллигентного человека. Камера Старевича откровенно солировала в картине.

Также он отработал кинодраму «В огне страстей и страданий», задуманную в память певицы Анастасии Вальцевой: «Лишь безукоризненная фотография, – отозвался киножурнал

⁷⁴ Война, театр и сценические деятели // Рампа и жизнь. 1914, № 36. С. 4.

«Проектор» Иосифа Ермольева, – дающая возможность любоваться дивной красотой русских зимних пейзажей и захватывающим зрелищем водопада Иматры, примиряют с картиной, делая её вполне приемлемой в целом»⁷⁵.

Этот стиль он продолжил, дивно запечатлев крестьян и солдат (их сняли вместо статистов), в патриотическом фильме «Геройский подвиг рядового Василия Рябова» («Как умирает русский солдат»). Мелодраматическая кинопоэма «Люди рабы... Только море свободно...» с Громовым (поэт Горский) и Олегом Фрелихом («курортный лев») критикой была единогласно объявлена пошлой мистикой. Её Старевич уже срежиссировал с Николаем Лариным. И для него снял примитивную бытовую драму «Последний нынешний денёчек». Это была вторая экранизация русской народной песни, просуществовавшая какое-то время в прокате только благодаря тому, что зрители любили первую, ханжонковскую, 1911 года (искусствоведы почитают её за операторское искусство Луи Форестье, а синеманы обожают героиню Таню в исполнении Александры Гончаровой, русской кинопринцессы актёрской крови).

Трюковая кинокомедия «Как немец обезьяну выдумал» имела хорошую кассу. Злободневную сатиру-феерию Старевич создал как сценарист, режиссёр, оператор и художник. Но более всего радовала зрителя неполиткорректная обезьяна в исполнении анимационной куколки и Яна Вишневого. Спустя полвека профессор Александр Левицкий с ностальгией вспоминал об исчезнувшей киноюмореске: «Сидит толстый немец, попивает пиво – делать ему нечего – вот он и решил выдумать обезьяну. Старевич применил метод совмещения актёра и мультипликации. От актёра требовалось много труда и терпения. Надо было часами сидеть без движения, пока Старевич из пластилина лепил обезьяну и снимал по кадрам её движение. Примитивный по содержанию, но мастерски выполненный фильм вызывал непринуждённый смех»⁷⁶.

Возможно, памятуя о коммерческом успехе экранного шаржа 1915 года, Старевич начал французский вариант «Романа о Лисе»⁷⁷ с потрясающей мартышки, представляющей у кинопро-

⁷⁵ Проектор. 1916, № 6. С. 12.

⁷⁶ Левицкий А.А. Рассказы о кинематографе. М., 1964. С. 119.

⁷⁷ Немой вариант вышел в феврале 1929 года.

ектора актёров картины, а затем, обезьянничая, и саму себя⁷⁸. Уместно вспомнить, что гигантская доисторическая горилла Конг начала свои киноприключения в преддверии 1933 года⁷⁹.

Запомнилась «интересная операторская работа» Старевича, вердикт фильмографа Вениамина Вишневецкого, на уголовной драме «Чёрные вороны»⁸⁰ («На варшавском тракте»). Похвально отозвался о ленте и уже цитируемый нами наркомовский «Кино-бюллетень». Наиболее ёмко написали о скобелевской ленте ермольевцы: «В руках добросовестного режиссёра (Старевича. – В. Р.) даже самый обыкновенный сюжет может превратиться в интересную кинопьесу. Благодаря удачным и оригинальным мизансценам картина смотрится легко. Ряд прекрасно сделанных эпизодических добавлений (рассказы графа о своих предках), сцены из “Принцессы Грёзы” Ростана, переплетающиеся со сценами кинопьесы, остроумные трюки оператора, – всё это расцветчивает картину и повышает её ценность»⁸¹.

Фильм не случайно насыщен сценами из произведения Эдмона Ростана 1895 года «Принцесса Грёза»⁸², созданного по мотивам средневековой легенды. Член Французской академии добровольно сражался на фронтах Первой мировой войны, впрочем, как и Морис Метерлинк, Эмиль Верхарн...

Героиню ленты Бронку преследуют театральные видения, прославляющие возвышенную рыцарскую любовь. Безусловно, Старевич не мог не заболеть пафосом мировой культуры. Но от созданных им великолепных экранных галлюцинаций, на наш взгляд, за 100 вёрст неслало его же трюковыми штампами, перефразируя Александра Герцена.

⁷⁸ С боевика Ханжонкова «Оборона Севастополя» (1911 год) в русском кино укоренилась традиция представления зрителям участников фильма.

⁷⁹ Легенда гласит: в 1931 году Мариану Куперу, лётчику и режиссёру, приснился сон об огромной обезьяне на крыше небоскрёба, хватавшей лапой пролетавшие мимо аэропланы. Вариации его первого фильма «Кинг-Конг» венчает блокбастер 1976 года с Джессикой Ланж (реж. Джон Гиллермин). Сегодня по экранам путешествует уже электронный Кинг-Конг.

⁸⁰ Под таким же названием и в это же время прокатывалась кинодрама Михаила Бонч-Томашевского, созданная в «Русской Золотой серии» (ателье «Эра»).

⁸¹ Проектор. 1916, № 15. С. 10.

⁸² К примеру, зимний сезон 1914 года театр Незлобина открыл возобновлённым ростановским «Орлёнком».

Бульварная кинодрама из жизни жокея «Сашка-наездник» удивила невыразительностью актёрского материала. Имитация действия разворачивается на фоне ночной столичной жизни: амёбный спортсмен безответно любит такую же цыганку.

Далее Старевич произвёл киносочинение «Песнь тайги», кое отличала тщательная и аккуратная установка света, а также зрительные образы, выстроенные в крепком монтажном ритме. Его психологическая киноновелла «Маленькая актриса» запомнилась глубиной содержанием и интересным монтажом театральной среды.

В упоминаемых Протоколах реперткома двадцатых годов значатся «халтурный и квазиисторический» (по оценке Вениамина Вишневого) дранковский фильм «Творец манифеста 17 октября – граф С.Ю. Витте» и его же – «Лея Лифшиц». Под алчным присмотром «первого русского кинопатриота» Старевич спасался как мог изошрённым монтажом. Но на экране картины провалились. Кагановскую экранизацию романа известного террориста Сергея Степняка-Кравчинского «Домик на Волге» Старевич уже так снял, что монтировать было нечего – это был своего рода киноконцерт актёров МХТ. Солировали Ричард Болеславский, Елизавета Порфирьева, Лидия Дейкун, Владимир Готовцев, Дмитрий Зеланд.

Скобелевский агитфильм «К народной власти» («До Учредительного собрания») априори никого не мог заинтересовать даже монтажными уловками. Тем более – убогий кинолубок про сектантов «Тёмная Москва».

Становилось очевидно, что центр творческой работы Старевича в кино всё больше перемещался в светопись и монтаж. В целом 1917 год представляется самой глухой киноокраиной его наследия.

Архиважно то, что означенный репертуарный источник сообщает про ленту 1917 года «Нина – уличная певица» (332м): «Налицо громадное мастерство Старевича (и как постановщика и, главным образом, мультипликатора)»⁸³. Но в судьбе творца до сих пор неатрибутированная анимация ничего не изменила: её в столицах определяли Александр Дранков и Григорий Болтянский.

Вскоре они напомнили Старевичу, с какой высоты он упал: уже в 1918 году гений мультипликации, самобытный постанов-

⁸³ «Картина махрово-мещанская. Переделке не поддаётся...» Из протоколов репертуарной комиссии 1926–1927 гг. (Часть вторая) // Киноведческие записки. 2000, № 45. С. 67–68.

щик художественных фильмов, уникальный изобретатель, поэт светописи... оказался в услужении оператора Самуила Бендерского на картине «Девьи горы» («Легенда об антихристе») шеф-оператора Юрия Желябужского (пасынка Максима Горького, сына Марии Андреевой, в те времена – Комиссара театров и зрелищ Петрограда).

Однако судьба Старевичей хранила. Никто из семьи не погиб и не умер от лишений, дочери Ирэна и Янина повзрослели, а в Крыму их ждал Александр Ханжонков⁸⁴. У него Владислав Александрович сразу возвращается к экранизациям своего любимого Николая Гоголя⁸⁵, впитывая живые соки национальной традиции. А затем вновь наступило время выбора судьбы. Старевич воспринимал несправедливости и удары, которые в военные годы наносила ему жизнь, как нечто неизбежное. Он не склонял головы. И созидал.

Гранд европейского кино

После бегства из Крыма от большевистского террора, организованного безумным Бала Куном и Розалией Землячкой (Залкинд), Владислав Старевич с семьёй 45 лет живёт во Франции. Есть и другие версии его эмиграции: выехал в 1919 году в Италию с частью труппы Московского художественного театра по приглашению кинокомпании «Икарус-фильм» и вскоре переехал в предместье Парижа; откликнулся на призыв к полякам маршала Юзефа Пилсудского вернуться на родину, желая обосноваться в Варшаве. Молва, разумеется, хищно возликовала. В СССР его назвали белоэмигрантом, что вообще смешно, и на десятилетия сделали табуированной фигурой.

Наиболее жёстко его биографическую коллизию представил в Николай Лебедев: «Часть творческих кадров враждебно отнеслась к победе рабочего класса... некоторые из них вместе со своими хозяевами боролись против советской власти, саботировали

⁸⁴ Источники из киевской периодики дают противоречивую информацию: весной 1919 года Старевич возглавлял конкурс сценариев о Тарасе Шевченко и в это же время находился в деникинском Крыму.

⁸⁵ Вениамин Вишневский полагал, что экранизации «Вий» и «Маяская ночь» Старевич начал создавать на московской фабрике Ханжонкова осенью 1918 года. Тому есть косвенное подтверждение Ивана Перестиани в мемуарах 1962 года «75 лет жизни в искусстве».

Исследователи не вполне убедительно относят к 1918–1919 годам комедию «Кобыла лорда Муртона» и драму «Любовь, одна любовь...», поставленные Старевичем у Ханжонкова.

её мероприятия, во время интервенции и гражданской войны бежали к белогвардейцам, эмигрировали за границу. Такой путь избрали Мозжухин, Лисенко, Старевич и другие»⁸⁶.

Старевич остался верен своему дару, живя отшельником на вилле Фонтенэ-су-Буа. Здесь в белом домике в лесу («*миленькой каменной хижине*»⁸⁷) он наладил своё целлулоидное производство. Старшая дочь Ирэна освоила профессию продюсера: она составляла все финансовые контракты великого сказочника. Была незаменимой ассистенткой отца и его сценаристкой.

Французская фильмотека Старевича, созданная титаническим трудом, насчитывает почти 60 картин, среди них около 30 анимаций и 20 рекламных кинолент. Открывает её в 1920 году мультипликационная кинофешь «В лапах паука» – пародия на высокую светскую мелодраму. В истории Мухи, ставшей содержанкой Паука-банкира, был увиден римейк фильма 1903 года «История, рассказанная Байографом»⁸⁸.

Затем он работает одним из операторов на французской картине Якова Протазанова «За ночь любви» по Эмилю Золя. Сегодня киноверсия литературного шедевра примечательна лишь актёрской игрой начинающего Рене Клера (Шометта). Старевич снимает ленту «К свету» («За монастырской стеной», реж. Александр Уральский), вышедшую на экраны Парижа 9 декабря 1921 года. В постановке блистали Варвара Янова, Владимир Стрижевский, Николай Колин, а Старевич – их крупными планами. Картины создавались в столичном предместье Жуанвилль («Товарищество П. Тиман и Ко»).

Достойны всяческого восторга кукольные фильмы Старевича с участием его дочери Янины (Нины Стар) «Женитьба Бабила» (в СССР демонстрировался с 1926 года как «Свадьба кукол»), «Пугало», «Маленький парад».

В 1922 году аниматор перенёс на киноплёнку басню Жана де Лафонтена «Лягушки, просящие короля». Трёхмерная мультипликация впечатлила Александра Куприна. «В ней, – аргументировал в лучшей эмигрантской рецензии о Старевиче русский писатель, – есть лёгкий юмористический привкус пародии. Надо видеть лягушинный парламент, со всеми преувеличенными поли-

⁸⁶ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. 1. Немое кино. М., 1947. С. 62.

⁸⁷ Выражение Александра Куприна / См.: Куприн А. Добрый волшебник // Театр и жизнь (Париж). 1928, № 1.

⁸⁸ См.: Ямпольский М.Б. Старевич: мимика насекомых и культурная традиция // Ямпольский М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 146.

тическими страстями и бурными выступлениями, чтобы понять всю прелесть этой шутки, остро понятной для взрослых и такой забавной для детей... Как уморителен главный делегат – лягушонок, читающий бесконечно длинное приветствие новому монарху, солидному аисту, и с такой торжественной простотой аист спокойно, одним клевком, заглатывает и оратора, и его тетрадь...

Творчество г.Старевича удивляет, восхищает и заставляет задуматься».

Затем камерный лирик создаёт анимацию «Маленькая уличная певица» по Гансу Христиану Андерсену – не ряд сменяющихся кадров, а киноживопись, на которой все предметы, линии рисунка и выражение лица героини приобрели необычайную одухотворённость. Затворник из России всё ещё лелеял мечту об искусстве, не сведённом к роли сивухи.

В 1925 году американцы наградили Старевича Золотой медалью Гуго Розенфельда за романтическую феерию «Голос соловья» (1923 год), воспевавшую силу и радость свободы. Единственным из европейских кинематографистов.

А журнал «Советский экран» проинформировал граждан в манере Максима Горького⁸⁹: «Недавно на конкурсе лучших

⁸⁹ Горьковеды «похоронили» в библиотечных журнальных подшивках интервью писателя, не вписывающееся в его пролетарский миф. Оно было дано в 1925 году Николаю Лебедеву, первому секретарю Ассоциации революционной кинематографии. Встреча состоялась в фашистской Италии близ Сорренто, на даче, принадлежащей классику советской литературы. Публикация ценна тем, что она разламывает клишированные представления об Алексее Максимовиче, в том числе и как вожде пролетарского киноискусства:

«Горький о кино.

Захолустные соррентские фашисты глубочайшим образом уверены, что Горький самый главный большевик в их районе, что от него, как и от всех прочих “агентов Коминтерна”, идёт смута по Италии...

– Как-то сию в кинематографе. На полотне приближается какая-то точка. Ближе, ближе – прямо на меня – Толстой, Лев Николаевич! (речь о первой съёмке Толстого, сделанной Александром Дранковым “скрытой камерой”. – В. Р.) Идёт живой... Даже жутко стало. А он 4 года тому назад умер... Нет, в этой вашей штуке есть какая-то мистика. Для меня не подходит.

И как-бы извиняясь повёл в сторону:

– Это Бунин, тот снимался, тот как-раз годится. Идёт вдоль стены, в руках большой букет, идёт и роняет цветы к собственным ногам. Сам – себе. Это для Бунина подходит. А для меня рановато. Сниматься не буду. (Горький отказал в съёмке и Александру Дранкову на Капри, но тот, как известно, не посчитался с его мнением. А Лебедев не посмел перечесть. – В. Р.)

короткометражных картин в Нью-Йорке золотая медаль присуждена Старевичу, ставящему фильмы, где играют куклы... Здесь воспроизводится сказочный лес, где под сенью мухоморов дают концерт кузнечики; их слушают пауки и муравьи. Не представляя большой ценности, эти картины показывают, каких эффектов можно достичь кукольной мультипликационной съёмкой»⁹⁰.

Анимация «Голос соловья» – первый цветной фильм Старевича. Мастеру предложили работу в США, но он отказался от всех лестных вариантов из боязни потерять творческую свободу.

Лента 1924 года «Чёрно-белая любовь» («Стрелы купидона») не может восприниматься как проявление безупречного вкуса. Эстетические гримасы демонстрировали марионетки, изображающие Тома Микса, Чарли Чаплина и Мэри Пикфорд.

Картина «Волшебные стенные часы» ценна кинематографической образностью. Её 15 февраля 1929 года доброжелательно популяризировала газета «Последние новости».

Старевич осваивает звук в объёмной анимации «Маленький парад» по поэтической грёзе Андерсена «Стойкий оловянный солдатик». Это был 1930 год. Мультипликатор заколдовал профессионалов гармонией звука и изображения. Парижскому журналу «Театр и жизнь» он высказал весьма оригинальное суждение: «Фильм этот “синхронизирован”, то есть сопровождается звуковыми эффектами и музыкой, оживляющей действие, но фильм неговорящий, ибо я остаюсь верным стражем “Великого Немого”, а говорящий фильм меня совершенно не увлекает».

Затворник выпускает кукольные анимации «Глаза дракона» (по старинной китайской сказке об окаменевших жителях страны Вечного Счастья, 1925 г.), «Королева мотыльков» («Городские приключения бабочки» по Андерсену, 1927 г.), «История о

... Всё это скоро кончится. Вашему кинематографу скоро будет крышка. Уж больно всё глупо... Вот бактерии там, или кровь под микроскопом – это кинематограф умеет делать хорошо. А драма – это чепуха, это умрёт. Скоро вернется к книжке...

Пишу, пишу для вас. В одном сценарии такого накрутил, что сам ничего не пойму – 77 приключений – замечательный сценарий... – продолжал иронизировать Горький.

– ... только денег никак не могу получить... Одной литературой теперь не проживёшь. А ваши ведь за всякую чепуху хорошо платят». (Киножурнал А.Р.К. 1926, № 1. С. 2.)

⁹⁰ Кукольные кинокартины // Советский экран. 1926, № 14. С. 15.

принцессе и 12 рыцарях» (1928 г.) и мультсериал: «Лев и мошка», «Лев в старости» (1932 г., по Лафонтену).

В годы фашистского безумия Старевич создаёт пятисерийную историю плюшевой собачки Фетише, у которой вместо сердца билась человеческая слеза. Она мужественно демонстрировала неприятие волчьих законов господствовавшей морали.

Целлулоидный сказочник инсценирует эпическую поэму Вольфганга Гёте «Рейнеке Лис»⁹¹. Это переложение средневекового сатирического животного эпоса было сделано великим немцем во времена Наполеона I. Меткость поэмы про отродье канцлера короля Нобеля заметил Фридрих Шиллер:

Якобы много веков назад это создано было.
Мыслимо ль это? Сюжет словно сегодня возник.

На вилле Фонтенэ-су-Буа, то ли от пережитого в России, то ли от неизбежности и непредсказуемости фашистской оккупации, воплощались гётевские строки:

Если бы гентское всё полотно превратилось в пергамент,
То и на нём не вместились бы все преступления прохвоста!
...глупцов очень часто надежды подводят.
...А змея отвечает:
«Вынудил голод меня...
“Нужно” с запретом не дружно».
Как же исправится мир, если каждый себе позволяет
Всё что угодно и хочет другим навязать свою волю?
Так мы всё глубже и глубже в безвыходном зле погрязнем
Сплетни, ложь, оговоры, предательство и лжеприсяга
И воровство, и грабёж, и разбой, – лишь об этом и слышишь.
Всюду ханжи, лжепророки народ надувают безбожно.
Рейнеке зол и коварен...
Он хаживал часто не только на кражи:
Прелюбодейство, убийство, грабёж и предательство сам он
Даже грехом не считал...
А самые жадные плуты ...возвышены ныне!
Мудрость, законность – в отставке!
Вельможами стали лакеи.

Первый вариант, немой, «Рейнеке Лиса» был готов уже к 1929 году: Старевич по-прежнему демонстрировал невероятную

⁹¹ Версия о том, что Старевич руководствовался средневековым французским эпосом XII–XIII веков из 25000 стихов в переложении дочери, представляется несостоятельной.

трудоспособность. В это же время он работал и над полнометражным фильмом «Гулливер» (картина незавершена).

Это было кино, написанное жизненной катастрофой. Когда Европа ещё безмятежно верила в то, что ужасы Первой мировой войны не повторятся, и в безудержном веселье навёрстывала упущенные годы, стараясь не замечать «потерянное поколение», Старевич уже трезво понимал, что времена его «Прекрасной Люканиды», средневекового рыцарства и романтики эпохи трубадуров, канули в Лету.

Он изваял диктатора Рейнеке Лиса и безжалостно предсказал время его власти – Старевич был Пигмалионом из России, а не из благополучных Англии или Соединённых Штатов Америки. Его иллюзии закончились на ханжонковской кинофабрике, и с того времени его прекрасные пани и панночки неустанно трудились, заботясь о финансовом положении семьи. Ведь и работа над кинопроизведением «Рейнеке Лис» зависела от платёжеспособности Старевича.

Это кукольное кинополотно – первый полнометражный мультипликационный фильм⁹² в летописи мирового кино. Он признан недостижимой вершиной эмигрантского творчества киноволшебника. Наверное, этот анимационный шедевр уже никем не будет превзойдён. Несомненно, картина обогащает зрителя и интеллектуально.

В экранизации «Рейнеке Лис» играют куклы от 10 сантиметров до человеческого роста, что было впервые в кино. У героев предельно индивидуализирована пластика – до 500 «масок-выражений». Картина насыщена оптическими трюками.

Технические приспособления для их исполнения, как всегда, придумывал-мастерил сам Старевич. Оптическая деформация персонажей запредельна.

Германский вариант картины был окончен в 1937 году. Французская версия вышла в 1941 году. Здесь фигурки ещё более персонифицированы. «По сравнению с техникой [Йиржи] Трнки фильм Старевича может показаться примитивным, даже тяжеловесным, – подчеркивал Ежи Теплиц, – но необходимо помнить об условиях, в которых он создавался, и время его появления. В общем, в конце 30-х годов единственным последова-

⁹² «Новый Гулливер» Александра Птушко датируется 1935г. (сценарий совместно с Григорием Рошалём), который современниками воспринимался тоже как политическая сатира.

тельным авангардистом был пионер мультипликации, осевший во Франции поляк Владислав Старевич».

В 1950 году на XI международном фестивале детского кино в Венеции Старевич с Соникой Бо (Кавуновской)⁹³ получил первый приз за фильм «Зинзабелла в Париже». Жюри заворожила забавная и поэтичная история о приключениях Жирафа в Париже.

Аниматор снимает «Цветок папоротника» (1949), «Газуйи, маленькая птичка» и «Воскресение Газуйи» (1953–1955), «Пасть лиса» (1954), «Нос по ветру» (1956). Лебединой песней Старевича стала киносказка «Северная карусель» (1958) о приключениях друзей: бурого медвежонка и кролика.

Кинохудесник не стал французом. Он сохранил дух ханжонковского киновремени. Ничто не заставило его отречься от русской памяти. Внучка Старевича Леона-Беатрис всегда рассказывает, что её дед или вообще не говорил, или разговаривал только по-русски.

А откликаясь на весточку из Москвы от Веры Дмитриевны, вдовы Александра Ханжонкова, с которой в молодости монтировал свои кукольные и игровые фильмы, Старевич написал: «Если Вы соизволите прислать на мой адрес Вашу работу, помогу Вам, вспоминая близкия сердцу наши годы киноработы. Привет товарищам и Вам сердечные пожелания. В моей памяти Вы вечно “Верочка”. Ваш Владислав Старевич».

Это было 19 ноября 1964 года. Через несколько месяцев создателя искусства кукольной мультипликации не стало. Его имя вписано царским золотом в историю мирового кино.

⁹³ Сценаристка фильмов Старевича, организатор парижского детского клуба «Золушка». Награждена международными дипломами и французскими орденами.

Александра Василькова

«Я хотел бы жить у моря»

Когда я начинала работать над книгой «Мир фильмов Ивана Максимова», режиссер снимал первый фильм трилогии «о сожительстве с капризной природой» (по собственному определению автора) – «Ветер вдоль берега». Где-то на середине работы вышел на экраны (по крайней мере, на экраны наших компьютеров – теперь уже все фильмы Максимова можно найти в сети) второй – «Дождь сверху вниз». И только недавно, когда книга была уже совсем закончена, выправлена и вычитана, появился третий, завершающий трилогию фильм «Приливы туда-сюда».

Трилогия снималась не подряд: между первой ее частью, законченной в 2003 году, и второй, появившейся в 2007, были сняты два фильма – «Потоп» (2005) и «Туннелирование» (2006), между второй и третьей – фильм «Дополнительные возможности пяточка» (2008), но две из трех этих работ я успела подробно разобрать в книге, а третья не настолько значительна, чтобы разговор о ней нельзя было отложить до тех пор, пока подвернется случай, вернее – тема. И несмотря на то, что о двух первых фильмах трилогии в книге говорится много, мне кажется, что ограничиться разбором одного только третьего было бы неправильно: трилогия изначально задумывалась как цикл, и мне хотелось бы поговорить о ней именно как о завершенном цикле, отказавшись здесь от разбора других работ, сделанных в те же годы.

Трилогия «о сожительстве с капризной природой» – первая и на сегодняшний день единственная попытка режиссера создать

цикл из нескольких фильмов, связанных между собой, что при обычном для Максимова отсутствии поддающегося пересказу сюжета особенно интересно. Кроме того, интересно проследить и за эволюцией режиссера внутри цикла, – а третий фильм заметно отличается от двух первых. И, наконец, мы видим, насколько изменился мир, в котором существуют персонажи. Если раньше режиссер охотно называл этот мир «домиком», в окошки которого он поочередно заглядывает и видит там разные истории, – но домик оставался неизменным, – то теперь его рисованный мир расширился и приблизился к реальному. Я бы сказала, что Максимова работа над «природной» трилогией дает возможность самому пожить в мире, перенесенном на экран из хорошо знакомой ему действительности, затеряться рисованным двойником среди собственных персонажей или хотя бы мелькнуть набросанным на стене автопортретом, что, впрочем, как раз и подразумевает присутствие в этом мире модели и художника, если не участие самого автора в происходящем.

«Я хотел бы жить у моря, только чтобы море было в Москве», – как-то в разговоре сказал он мне. Правда, желания жить в горах он при мне ни разу не высказывал, но всякий, кто хоть раз заглядывал на сайт Максимова (<http://pipestudio.ru/maximov/>), мог убедиться в том, что и горы занимают там свою нишу наравне с фильмами и иллюстрациями.

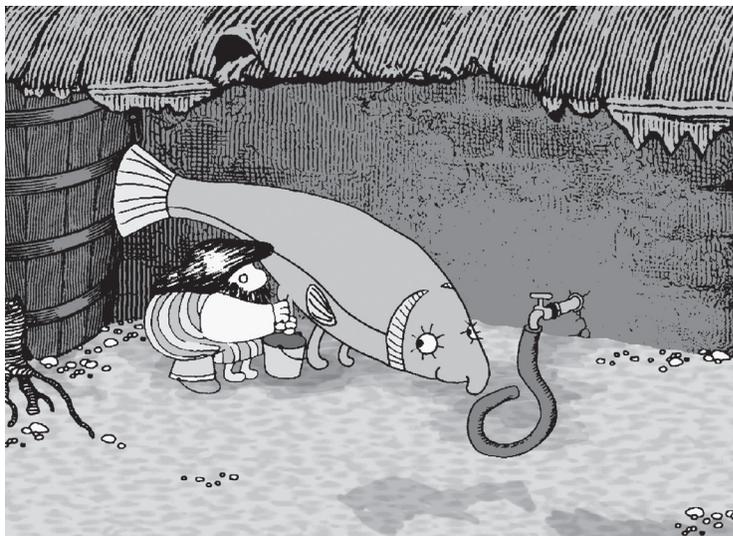
Итак, что же это за мир, в котором мы оказываемся вместе с автором? А это наш с вами окружающий мир, нарисованный более подробно и реалистично, чем обитающие в нем персонажи; при этом более подробно нарисованы не только «декорации», но и «реквизит»: например, лодка более материальна, чем сидящая в ней девочка. И действуют в этом мире обычные физические законы, обычные законы природы. Ветер, как и по эту сторону экрана, дует вдоль берега, дождь идет сверху вниз, а приливы чередуются с отливами.

В первой и второй части трилогии «сожитительство с капризной природой» мирным не назовешь, отношения между персонажами (а ветер и дождь, особенно ветер, – здесь тоже персонажи) складываются непросто. В каждом из фильмов есть завязка, конфликт и его разрешение. (И даже если посмотреть на развитие событий по отношению к экранному времени, окажется, что расклад одинаковый – драматические события начинают развиваться с точностью едва ли не до секунды во второй трети фильма.) И во всех трех – что естественно, учитывая сюжет, – погода пасмурная, солнце ненадолго выглядывает лишь в последних кадрах второго фильма.

Вспомним, что происходило в первом фильме трилогии, «Ветер вдоль берега», – кстати, ветер дул уже и в «5/4», только там он оставался фоном для действия, сам в действие никак не вмешиваясь, здесь же все подчинено главной теме: ветер управляет поступками персонажей и их движениями, а ведь именно движение и составляет суть анимационного фильма.

Мы оказываемся в маленькой рыбацкой деревушке (а в самых первых кадрах видим ее со стороны моря). Раннее утро, пасмурное, но тихое, тема ветра и вообще воздуха едва намечена: даже потревоженная летучей рыбой занавеска на окне в комнате спящей девочки – и та тотчас успокаивается и дальше висит неподвижно. Здесь все настолько спокойно, что один из персонажей безмятежно спит на улице рядом с домом. Впрочем, тишина и покой царят лишь на отгороженной от ветра домами улице, за пределами же ее, на берегу, ветер начал дуть, похоже, задолго до начала фильма, возможно, он дует там всегда. Заглянем в сценарий: «Маленькая рыбацкая деревня. Утро. Девочка просыпается. На прибрежной улице ветра нет. Жители тихо занимаются своими делами. Девочка с ведром и лопаткой идет по улице». И через несколько строк (заполненных описаниями мирных утренних занятий жителей деревушки): «Девочка с ведром и лопаткой идет копать на берег – там такой ветер, что ее сразу сдувает». В фильме все происходит не совсем так, как в сценарии, но общее настроение эпизода сохранено: в безветренной части деревушки жители неспешно просыпаются и начинают заниматься своими делами. «Со стороны моря по тропинке идет рыбак, ведя за собой пойманную рыбу – у рыбы есть маленькие ножки для ходьбы за рыбаками, но обычно их не видно» (из сценария). Здесь до того тихо, что мы отчетливо слышим любой звук, не только грохот опрокинутого ведерка, но и шорох песка. Девочка – главная героиня – идет мимо веревки, на которой сушится рыба, проводит по рыбкам лопаткой, они негромко постукивают, и снова все успокаивается.

Ветер все это время дует, но мы его не слышим, мы только замечаем иногда движение облаков в просветах между домами, действия ветра пока от нас скрыты, они происходят за пределами видимости. Чем ближе девочка подходит к берегу, тем ошутимее делается ветер, но здесь, на улице, он все еще безобидный: некто, принимающий ножную ванну, пускает мыльные пузыри, они уносятся, увлекаемые воздушным потоком, но сам он продолжает прочно сидеть в своем венском кресле, в ванночке у него штиль, не падают прислоненные к стене доски, не сдвигается с места валяющийся на земле плюшевый мишка.



Но вот девочка, сделав еще несколько шагов, выходит на берег моря, – и картина резко меняется. Ветер перестал быть движущимся фоном, он становится активным действующим лицом, и персонажам приходится с ним считаться: они должны или противостоять ему, или смириться с ролью реквизита. Ветер не только треплет траву и перегоняет с места на места кучи песка, он подхватывает и тащит за собой вперемешку людей, животных и неодушевленные предметы – или, как сказано в сценарии, «носит по берегу песок, мусор и жителей». Все действия совершаются с учетом ветра, все движения происходят или по воле ветра, или наперекор ему, если персонажи не подчиняются, сопротивляются ему – а иногда и пытаются его использовать. И не всегда ветер вторгается в жизнь персонажей, некоторые из них – и в первую очередь девочка – сами направляются туда, где дует ветер, добровольно вступают во взаимодействие со стихией.

У девочки есть цель, заданная в самом начале фильма: едва проснувшись, она отправляется на берег лепить куличики. И если судить по тому, что ведро так и стояло рядом с лавкой, на которой она спала, можно предположить, что это постоянное ее занятие, ее «работа», что свой маленький будничный подвиг она совершает ежедневно. (Напомню, что персонажам Максимова вообще свойственно повторять действия – а иногда то или другое действие один за другим повторяют несколько одинаковых

персонажей.) Девочка идет на берег лепить куличики, и она не отступит, для нее это занятие первостепенной важности, и ради выполнения своего то ли упорного желания, то ли долга (как и в ранних фильмах, мотивы поведения героини автора не занимают) она готова вступить в противоборство со стихией. Она знает, что на берегу ветер, он уже треплет ее волосы, она определяет его направление. Выйдя на берег, она оказывается беззащитной перед ветром, поначалу пытается устоять, потом ветер все же подхватывает ее и с бешеной скоростью тащит по песку, но она успевает по пути лепить куличики. Потом девочка ползет, прячась под лодкой, и снова ее, теперь уже вместе с лодкой, уносит ветер, и, наконец, ей удается окопаться: вырыв в песке яму, она упрямо продолжает лепить свои куличики в этом укрытии.

Одновременно с девочкой на берег выходит крылатый зайчик. После множества приключений он добирается до той же ямы и падает в нее, прямо на куличики. Стараясь загладить свою вину, он начинает помогать. Цель достигнута, работа закончена, да и яму начинает заливать водой, так что девочка и крылатый зайчик выбираются наружу и двигаются к дому. Что будет дальше с куличиками – значения не имеет; девочка довела дело до конца и ее, как буддийского монаха, не печалит, что ее песчаное творение будет уничтожено. Кульминация пройдена, напряжение спадает, дело близится к финалу. Девочка и зайчик покидают берег, все линии одна за другой завершаются, продолжается безмятежное течение жизни. Рыбки все еще сушатся на веревке, и девочка снова, только теперь в противоположном направлении, проводит по ним лопаткой. Рыбак доит свою рыбу с маленькими ножками. Все вошло в прежнюю колею. Но ветер продолжает дуть вдоль берега – только уже за пределами кадра.

Как я уже говорила, между первой и второй частями трилогии Максимов успел сделать два фильма, «Потоп» и «Туннелирование», в которых намечены темы «Дождя сверху вниз»: в «Потопе» – собственно тема наводнения, в «Туннелировании» – воссоединения героев после разлуки. Правда, в «Потопе» речь шла вовсе не о разбушевавшейся стихии – внезапный дождь всего-навсего пробуждает у героини фильма, ждущей на станции поезда, самые неромантические опасения – она начинает сомневаться, закрутила ли дома кран, и, вскочив на дрезину, девонька (именно так героиня обозначена в сценарии) мчится бороться с воображаемой стихией, а добравшись до дома, с радостью убеждается в том, что опасность была мнимой, воду вообще отключили.



В фильме «Дождь сверху вниз» автор рассказывает совсем другую историю. На первый взгляд, события развиваются так же, как и в фильме «Ветер вдоль берега»: безмятежную жизнь деревушки (на этот раз – горной) нарушает разыгравшаяся стихия, на нее обрушивается дождь, жители пытаются как-то справиться с бедствием, затем напряжение спадает, и все завершается счастливо. Но здесь совершенно другие и отношения между персонажами, и отношение автора к своим персонажам; да и сами персонажи уже не «монстрики» с хвостиками и хоботками, а вполне реальные люди и животные, правда, не всегда в своей реальной жизненной роли: если девочка, как и в нашей обычной действительности, качается на качелях, то (условно нарисованные, но, тем не менее, вполне узнаваемые) слоники сгребают сено и мечутся по дому, подставляя ведра под хлещущие с потолка струи.

Главная героиня, по словам автора, – все та же девочка, что лепила куличики на берегу («допустим, она к бабушке приехала на каникулы»), но теперь вместо крылатого зайчика рядом с ней маленький черноухий щенок, трогательный и беспомощный. Пожалуй, впервые с самого начала режиссер открыто показывает свое восприятие персонажа, придает ему черты, настраивающие на определенное отношение к нему и зрителя. И как было уже в «Нитях», когда речь заходит о чувствах, появляется цвет:

девочка на этот раз одета в красное платье, и это единственное яркое пятно в сдержанном по цвету фильме.

В отличие от первого фильма, где персонажи могли укрыться от ветра, который почти не вторгался на их территорию, здесь у них выбора нет, стихия наступает. Поначалу ничто не предвещает бедствия, и хотя ливень обрушивается внезапно и почти мгновенно, проблемы мелкие, трудности преодолимые: надо успеть увести сено, подставить ведерки под щели в крыше. Рыбак, сидящий с удочкой на нижней ступеньке спускающейся к реке лестницы, не уходит, он просто постепенно отступает, забирается все выше. И даже когда вода начинает прибывать, опасность осознают не все – модель покатывается со смеху, глядя на напрасные усилия скульптора, который пытается собрать расплзающуюся глиняную фигуру, зайчик прыгает от радости при виде лезущей из земли огромной моркови. Но вот уже, не выдержав морковного напора, обломился вместе с радостным зайчиком край обрыва, поток подхватил и унес слоников, которые пытались отвести воду, и, наконец, вышедшая из берегов река добирается до тазика, в котором свернулся клубочком щенок. Девочка, до сих пор продолжавшая безмятежно качаться, хотя вода и подступила к самой доске качелей (как раньше на берегу моря, несмотря на ветер, лепила куличики), меняется в лице и бросается на помощь. Она пытается спасти щенка, но ей это не удается, она и сама-то с трудом выбирается на сушу, мокрая с головы до ног, продрогшая, несчастная, отчаявшаяся... у зрителя нет ни малейших сомнений в том, что рисованный персонаж на самом деле все это чувствует и проживает. Вода реальна в условной реальности этого мира, опасность – настоящая. И чувства у этих условных рисованных персонажей – настоящие, и потому мы вместе с девочкой будем бояться, отчаиваться, горевать – и радоваться, когда окажется, что щенок мирно спит на охапке спасенного от дождя сена; а рядом сохнут слоники, которых, как и щенка, вытащил из воды старик с белой бородой, пришедший неизвестно откуда и ушедший неизвестно куда, но, в отличие от прежних максимовских персонажей, насквозь проходивших через фильмы, никого не замечая и двигаясь к неведомой цели, этот старик включается в происходящее.

Здесь, как и в «Ветре вдоль берега», есть полностью свободный от каких-либо персонажей кадр – портрет той самой «капризной природы» в чистом виде, не фона для персонажей, а равноправного партнера; в первом фильме это был продуваемый ветром берег, во втором – поднявшаяся река, которая уже унесла

всех и все, что только могла, и потому поверхность воды теперь пуста. Но и природа ведет себя не так, как в первом фильме: если там ее состояние, можно сказать – настроение, оставалось неизменным от первого до последнего кадра, здесь состояние меняется от спокойствия до неистовства, а после дождя выглядывает солнце.

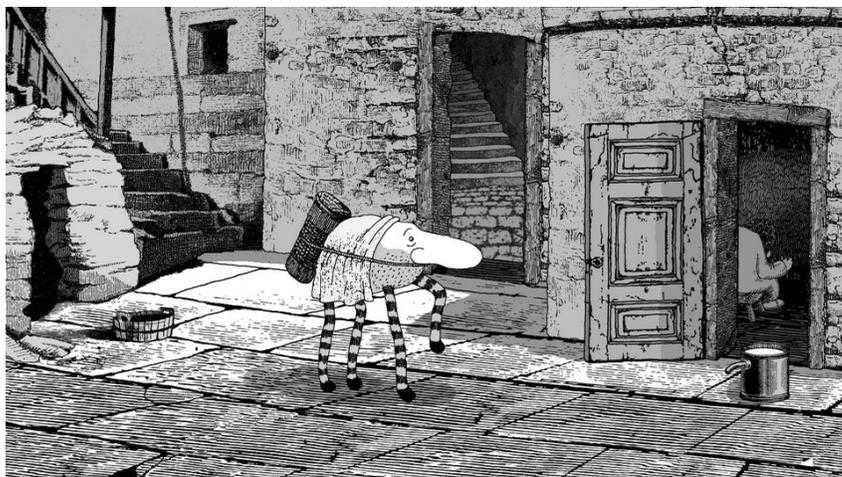
Третий фильм, в отличие от двух первых частей трилогии, развивается нелинейно, что заложено уже и в названии – «Приливы туда-сюда». Нет ни стихийного бедствия, ни конфликта с «капризной природой». Как объясняет сам режиссер, он – человек сентиментальный, и сейчас ему хочется делать фильмы исключительно «про борьбу хорошего с лучшим». Связного сюжета нет, и вообще, когда смотришь фильм в первый и даже во второй раз, ловишь себя на том, что не удается следить за событиями, очень быстро впадаешь в созерцательное состояние, если не в медитацию.

На этот раз в прибрежной деревушке все спокойно. Мирно дремлет слон-рыболов, мирно покачивается червяк в лодочке на конце лески – вместо того чтобы быть насаженным на крючок. Девочка с дедушкой играют в шахматы на выложенном черно-белой плиткой полу. Конечно, не обходится без мелких происшествий – должно быть, не всем сразу удастся приспособиться к капризной природе. Вот прачка, стоя на лестнице, полощет белье, спускаясь при этом все ниже и ниже следом за отступающей водой – и в конце концов упускает штанишки, но вскоре их находит зайчик и тут же натягивает на себя (и, как всегда у Максимова, в конце фильма, когда белье уже будет сушиться на веревке, зайчик появится снова). Вот рыбка оказывается выброшенной из воды на берег – но девочка тут же ее спасает. А потом другой персонаж спасает всех остальных оказавшихся на песке рыбок, недолго остаются в опасности и выпавшие за борт зайчики. И мало того, что всех спасают, – одно благополучное избавление при этом уравнивает другое: откачав при помощи шланга воду у зайчика, ее тут же вливают в рот рыбе. Общий повторяющийся ритм приливов и отливов подхвачен разнообразными повторяющимися мелкими событиями: вот двое в общей двойной шляпе дружно едят, сидя рядышком на лавке, вот идет мимо ряда удочек другой персонаж – на одних удочках уже болтаются шляпы, на других крючки еще голые, его шляпа повисает на одном из таких крючков, – а вскоре мы видим небольшую очередь в лавку или мастерскую шляпника, из которой каждый выходит в новом головном уборе, явно повторяющем старый (среди отова-

рившихся и наша «сиамская» парочка). Чернокожее существо в белой одежде доит кого-то неразличимого в темном помещении (правда, из окна выглядывает наружу голова с хоботом), потом выплескивает ведро с молоком вниз, через парапет – казалось бы, цитата из намного более раннего фильма «5/4», вот только на этот раз мы можем проследить дальнейший путь молока, видим, куда оно упадет и кому достанется. И в первый раз «доярка» выплескивает молоко после того как некто полосато-четвероногий (и сильно напоминающий автора фильма) одной из полосатых ног нечаянно наступает в выставленное за порог ведро, а во второй раз, похоже, просто по привычке.

Насколько легко поддаются описанию и пересказу более ранние фильмы – настолько трудно не только пересказать «Приливы туда-сюда», но и описать все происходящее на экране, фильм дробится на множество крохотных эпизодов, и пропадает главное – настроение. А на экране – топают куда-то вдоль берега моря, одному ему известным путем, полосато-четвероногий. В море медленно опускается заходящее солнце. Трое сидят у костра, один из них – спиной, черным силуэтом; костра мы не видим, только дрожащее пятно света. В это пятно вступает выбравшийся из моря зайчик, рука «черного» протягивает ему бутылку.

И здесь, как в «Дожде сверху вниз», в конце фильма девочка (на этот раз другая – негритянка в тельняшке) встречается с неким существом, неопределенной породы домашней зверушкой (помесь, скажем, щенка и улитки), но никакие драматические



обстоятельства этой встрече не предшествовали, нельзя даже сказать, что была разлука – просто каждый занимался своими делами, а теперь вот вернулись домой и рады друг друга видеть.

Возможно, если подсчитать по времени соотношение «натурных» и «интерьерных» сцен, в третьем фильме их окажется не больше, чем в первых двух, но именно от него исходит ощущение домашнего уюта. И в «Дожде сверху вниз» слоники хлопотали по хозяйству, но это были авральные работы – спасение сена от надвигающегося дождя. Здесь же занятия персонажей подчеркнута повседневные, циклические, повторяющиеся изо дня в день – стирка, дойка... и спасение утопающих или, наоборот, засыхающих, представляется тоже делом повседневным, нечто вроде подвига, вставленного в распорядок дня бароном Мюнхгаузенем.

Похоже, мирное сожителство с капризной природой и впрямь наладилось. Жизнь течет неспешно, без лишней суеты.

Могло бы показаться, что режиссер повторяет здесь «5/4», но между этим фильмом и «Приливами», на мой взгляд, есть существенная разница: там автор наблюдал «через окошко» за пусть и притягательной, но непонятной для него жизнью загадочных созданий в странном мире. Здесь – обустроил и наладил жизнь, возможно, не менее загадочных созданий в мире, служащем отражением реального.

Валерий Стигнеев

**Военный фоторепортер
Николай Хандогин
(1909–1989)**

Если бы фоторепортеры времен Великой Отечественной войны стояли в парадном строю на Красной площади, то впереди у знаменитых были бы классики советской военной фотографии, в первых шеренгах – классики чуть ниже рангом, корреспонденты ТАСС и Совинформбюро, столичных газет и журналов, а уж потом фоторепортеры фронтовых и армейских газет, чья работа проходила большей частью на линии фронта и была не менее важна, но известности у них было поменьше. Среди них мы бы нашли скромно державшегося старшего лейтенанта Красной Армии, прошедшего всю войну с редакцией фронтовой газеты «На страже Родины» Николая Ивановича Хандогина, снимки которого навсегда вошли в историю блокадного Ленинграда.

Его довоенная биография похожа на сотни жизнеописаний выдвиженцев из рабочей и крестьянской среды, пришедших в советскую журналистику в 1920–1930-е годы. Родился он в белорусском селе Вольницы в 1909 году и рос без отца, батрачил. Потом зарабатывал на жизнь пастухом, был чернорабочим, а когда вступил в комсомол, то его отправили учиться по комсомольской путевке на курсы киномехаников в Минск. По их окончании он стал ездить по деревням Белоруссии с кинопередвижкой, показывать фильмы. Школу композиции киноизображения он проходил ежедневно, глядя на белое полотнище экрана, по которому, сменяя друг друга, проносились кадры жизненных историй.

Когда его призвали на военную службу, там не было возможности заниматься кино, зато всячески поощрялись занятия фотографией (воспитательный характер фотографии был даже учтен в уставе Рабоче-крестьянской Красной Армии)¹. И Хандогин начал заниматься ею.

Он закончил специальные курсы, пробовал снимать для военной газеты. На красноармейском конкурсе за снимок боевого танка, преодолевающего водную преграду, был награжден первой премией – советским фотоаппаратом «Фотокор». После демобилизации решил связать свою судьбу с фотографией и отправился в редакцию газеты Ленинградского военного округа, куда не раз посылал свои снимки из воинской жизни, узнать, не будет ли работы. Шел 1935 год. Его взяли с испытательным сроком, и с этого времени Николай Иванович более сорока лет, без перерыва, состоял в штате редакции.

В армейском руководстве начинают понимать, что фотографии на страницах военной газеты принадлежит важная роль в агитационно-пропагандистской работе. Растет значение военного фотокорреспондента. Какие снимки требуются от него для газеты? – спрашивал автор установочной статьи полковник С. Гуров и отвечал. – Нужно показывать богатую и разнообразную жизнь Красной Армии, отличников учебы и энтузиастов военного дела как пример и образец для других. Показывать на снимках нашу могучую технику в работе – наиболее поучительные эпизоды ее боевых действий на маневрах и тактических учениях. Политическую работу в перерывах между учебными занятиями. Военному фотокорреспонденту надо разбираться в гуще событий, уметь выбирать интересные эпизоды и факты, для этого нужны военные знания, необходимо изучать боевые уставы и наставления, общаться со специалистами.

Особый упор в статье сделан на изобразительную сторону кадра: «Нередко фотокорреспондент в погоне за красивым снимком совершенно искажает действительность. Бывает так: орудие хорошо замаскировано и правильно наведено в определенном направлении. Фотокорреспонденту нужно показать орудие более выигрышно, он снимает его “крупным планом” снизу вверх. Получается действительно внушительно, но совершенно безграмотно с точки зрения маскировки и наводки.

¹ Ягов В. Фотография в военном деле // Фотоальманах II. М., 1929. С. 146.

Командир орудия и не подозревает, что фотокорреспондент допустил искажение, а на деле получается именно так». И на эту сторону работы военного фоторепортера (учитывая результаты идеологической дискуссии в фотографии, которая шла в Москве летом 1936 года) автор статьи требовал обратить самое серьезное внимание².

Во второй половине 30-х годов, когда Хандогин пришел в окружную газету в качестве фоторепортера, сложился стиль ее оформления снимками, характерный для военных газет такого ранга. Красноармейская газета Ленинградского военного округа «На страже Родины» была большого формата (А-2), на ее четырех страницах кроме текстовых материалов заверстывались обычно несколько снимков. На первой полосе обязательно крупный погрудный или поясной портрет отличника боевой и политической подготовки (красноармейца или младшего командира), инициатора социалистического соревнования в подразделении (социалистическое соревнование в армии существовало до начала Отечественной войны). По стилистике такая фотография обладала чертами парадного портрета, взгляд персонажа был обязательно обращен к читателю, иногда снимок приобретал плакатный характер. Частым героем первополосных портретов становился политработник. Но если, допустим, политрук, снятый в профиль, на снимке готовился к беседе, то такой жанровый по содержанию снимок оказывался на второй или третьей полосе. Там же часто встречались снимки, где агитаторы занимались изучением политических материалов или читкой свежих газет в подразделении.

Хандогин быстро проявил себя мастером как первополосных портретов, так и групповых, а также жанровых снимков с традиционными сюжетами «подготовка техники», «на учениях», «политработа в подразделении». Конечно, материал для съемки всегда организовывался, особое внимание обращалось на форму одежды, правильное расположение боевого оружия. При съемке групповых жанровых сцен Хандогин нередко использовал отработанную им композиционную схему. В сюжете «Агитаторы за самостоятельной работой в парткабинете части» он расположил фигуры красноармейцев по диагонали кадра снизу вверх, но в разных пространственных планах. Правую часть снимка занял стол с книгами и конспектами, в глубине виднелась еще одна

² Гуров Г. Военный фотокорреспондент // Советское фото. 1939, № 6. С. 3–4.

фигура за столом, и это также передавало глубину пространства. Для газетной фотографии того времени такой снимок не был привычным, на автора сразу обращали внимание. А опубликован кадр был в газете «На страже Родины» в ноябре 1939 года накануне «зимней войны».

В конце 1939 года, когда обострилось положение на советско-финской границе, войска Ленинградского военного округа по приказу командования перешли границу на Карельском перешейке (рано утром 30 ноября) и вступили на территорию Финляндии. Естественно, что к ним были прикомандированы журналисты и в их числе сотрудники окружной газеты.

Хандогин прежде всего начинает снимать портреты героев боев для первой полосы газеты. Это плакатный снимок комиссара А. Барина (проявил в боях мужество, отвагу и инициативу; номер газеты за 8 декабря). И парадный портрет орденосца Ф. Богатырева, отлично выполнившего боевое задание (помещен в номере за 11 декабря под шрифтовой «шапкой»: командиры и комиссары ленинско-сталинской закалки ведут полки Красной Армии к победе). В том же номере за 8 декабря на 3-й странице помещен жанровый кадр «Бойцы героического батальона слушают напечатанное в газете обращение ко всем красноармейцам, командирам и политработникам с призывом развернуть социалистическое соревнование в бою». Глубина пространства кадра подчеркнута фигурой бойца с ручным пулеметом на первом плане, остальные воины стоят плотной группой вокруг чтеца с газетой.

В номере за 13 декабря напечатан монтаж из семи снимков, озаглавленный «Батальон бесстрашных воинов», с различными сюжетами из боевых будней этого подразделения. И эти снимки, и те, что в предыдущих номерах, опубликованы за двумя подписями: Л. Бернштейна и Н. Хандогина; объясняется это тем, что оба были прикомандированы к одной воинской части, и в редакции, получив материалы, в подписи к снимку ставили двух авторов. Такая практика была распространена, когда на задание отправляли двух фотокорреспондентов.

Стояли сильные морозы (до -45°C), и у импортных «Леек», которыми были оснащены фотокорреспонденты Ленинградского отделения Фотохроники ТАСС, быстро замерзали штормки. Отечественная камера «ФЭД» оказалась более стойкой, но к ней у газетчиков не было сменных объективов, что сужало творческие возможности (скажем, взрыв долговременной огневой точки (ДОТа) Хандогин снять без телеобъектива не мог). Кадров боевых действий у него практически не было, что объясняется суровыми

зимними условиями и недостаточной технической вооруженностью. Но таких снимков не было и в других центральных газетах. Если перелистать подшивку «Правды» и «Известий», всесоюзного журнала «Огонек» за зимние месяцы 1939–1940 годов, то ни корреспонденций, ни снимков на военные темы не найти – впечатление таково, что в это время никакой войны не было: не было ни заметок, ни фотографий. И только в трех номерах в середине января в газетах напечатали огромные списки награжденных – отличившихся в боях бойцов и командиров.

Было специальное задание политуправления округа: снять всех орденосцев, находящихся на фронте, и всех героев прошедших боев. Скорее всего, именно это задание выполнял Хандогин, когда снимал серию портретов командиров, представленную на выставке. Учитывая одинаковые условия съемок и то, как одеты персонажи, ясно, что снимал Хандогин в тылу, в теплом помещении, возможно, перед награждением воинов или партийным собранием части. Из его событийных снимков на выставке стоит отметить живые кадры встречи красноармейцев в Ленинграде после окончания «зимней войны».

Свой первый снимок в Отечественную войну Хандогин сделал в летних военных лагерях частей Ленинградского военного округа, куда он отправился по заданию редакции рано утром 22 июня. Там-то он и узнал о начале войны. Его кадр – митинг красноармейцев с боевой выкладкой, заполняющих весь снимок, и выступающим с речью командиром на первом плане – был напечатан в газете 23 июня на первой странице.

С первых дней Отечественной войны работа военной печати была построена в соответствии с директивой Главного управления политической пропаганды Красной Армии (ГлавПУРа) от 23 июня 1941 года «О содержании фронтовой, армейской и дивизионной печати». Существовавшие в мирное время газеты западных военных округов были преобразованы во фронтовые газеты. В условиях отступления и тяжелейших потерь удалось наладить регулярный выпуск военных газет.

В положении о работе военных корреспондентов на фронте, утвержденном в 1942 году Управлением пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и Главным политическим управлением Красной Армии определялись обязанности военных корреспондентов и характер повседневного руководства ими. Там говорилось: «Главной задачей военных корреспондентов является показ людей фронта – бойцов и командиров Красной Армии (Военно-морского флота), хорошо владеющих техникой и тактикой ведения боя,

их инициативы, военной сметки и хитрости в борьбе с врагом, их ненависти к немецко-фашистским захватчикам, стойкости, самоотверженности и дисциплины в выполнении приказов командования»³.

С началом войны реорганизация в редакции «На страже Родины» была минимальной, потому что у ее сотрудников был опыт работы, накопленный в ходе советско-финской войны. Газета выходила ежедневно, правда, в блокаду с декабря 41-го года пришлось сократить ее формат наполовину. За всю войну было лишь три дня в тяжелейшем январе 42-го года, когда газета не была отпечатана. На ее страницах красноармеец находил и последние новости с разных фронтов, и материалы «науки побеждать» (как правильно отрыть окоп, как маскироваться и др.), и, конечно, снимки с линии обороны. Фотохронику боевых действий и жизни блокадного города вели три фотокорреспондента газеты – А. Секретарев, И. Фетисов и Н. Хандогин. Для выполнения сложного задания выбор часто падал на Николая Ивановича. Его не раз отмечали за хорошее знание военного дела. В номере за 20 августа 1942 года целая страница была отведена уроку солдатского мастерства – «Стремительно врываются во вражеские траншеи». Рядом с заметками отважных бойцов был заверстан его снимок.

Война приучила Хандогина быстро принимать репортерские решения, и если обстановка менялась, он сам по ходу дела искал новые повороты темы. В том же 1942 году редакционная стенная газета писала о нем в первоммайском номере: «Исполнительный, аккуратный и скромный, тов. Хандогин отличается тем, что не ищет легких сюжетов инсценировок, он пробирается в первый эшелон и снимает нужные для газеты кадры. В каждый его снимок вложена мысль и выдумка художника. Работая в труднейших боевых условиях, пользуясь самодельной лабораторией, тов. Хандогин все же сдает снимки хорошего качества»⁴. В зимнее время иногда приходилось проявлять экспонированную пленку при температуре раствора восемь градусов вместо положенных двадцати. Соответственно, возрастало время проявки. Отапливали помещения редакции буржуйками, трубы от которых были выведены в окна, тепло экономили. Отправляясь на задание в воинскую часть, приходилось чаще всего проделывать путь до переднего края пешком, особенно тяжелы были

³ Цит. по: Русская журналистика в документах. М., 2003. С. 343.

⁴ Ганшин В., Сердобольский О. Одна секунда войны. Л., 1983. С. 82.

«марши» в первую блокадную зиму. «Мороз подгоняет, а голод тормозит», – вспоминал впоследствии Николай Иванович. Служивцы считали, что на него всегда можно положиться, он не подведет, сделает. И если ему дано задание, он обязательно сделает вдвое больше.

Спустя много лет после войны Ф. Дьяченко, в те годы снайпер, рассказывал, что в их части Хандогина считали своим однопольчанином: «Добирался к нам и летом и зимой. Снимал на самом переднем крае, не боясь пуль. Сделает снимки, а через день-другой они уже в газете»⁵.

Какие сюжеты искал он, попадая на передний край? Больше всего газете были нужны портреты героев – отличившихся бойцов и командиров только что прошедших боев. Понятие «герой» было важной составляющей советской идеологии. В мирное время герой труда – ударник, стахановец являлся образцом для подражания на производстве. В войну героическое поведение одного солдата должно было вдохновлять на боевые подвиги других. Такие снимки сразу же шли в номер, изображенные на них красноармейцы ставились в пример. Снимок в газете был своего рода наградой, газета шла по рукам, ее посылали домой родным. Большинство кадров были сделаны в рамках принятых канонов: герой брал в руки оружие или становился у танка, самолета; часто точка съемки выбиралась заниженной, чтобы придать фигуре монументальный характер. Создавали образы богатырей, которым враг не страшен.

Пропаганда, прославлявшая отдельных героев, была направлена на создание массового героизма, а этот фактор признавался не менее существенным, чем умение воевать.

Как в реальной фронтовой обстановке делались «героические» портреты бойцов и командиров? В июле 1941 года писатель и военный журналист К. Симонов находился в местах ожесточенных боев в Белоруссии под городом Могилевом вместе с фотокорреспондентом «Известий» П. Трошкиным. В своей книге «100 суток войны», во многом написанной на основе дневников тогда же, но опубликованной спустя полвека, писатель привел поразившее его наблюдение: «Трошкин стал снимать бойцов в лесу за чтением газет, которые мы привезли из редакции. Я впервые с удивлением увидел, как работает фотокорреспондент. До сих пор я наивно представлял себе, что фотокорреспондент просто-

⁵ Ганишин В., Сердобольский О. Одна секунда войны. Л., 1983. С. 68.

напросто ловит разные моменты жизни и снимает. Но Трошкин десять раз пересаживал бойцов и так и эдак, переодевал каски с одного на другого (видимо, каски были не у всех. – В. С.), заставлял их брать в руки винтовки. В общем, мучил их целых полчаса»⁶. То есть прежде чем уловить момент жизни, фотограф в реальных условиях «лепил» из персонажей героический образ, а потом уже переводил его в плоскость кадра.

Хандогин владел искусством такого перевода. И еще ему было свойственно стремление романтизировать образ человек на войне, придавать его образу плакатные черты. Для этого надо было воплотить замысел в яркое формальное решение. В июльском номере газеты за 1942 год (№ 171), когда защитники города отражали очередной натиск противника, на первой полосе опубликован плакатный снимок наводчика противотанкового орудия красноармейца С. Осипова. Снятая чуть снизу на фоне неба его целеустремленная фигура, к тому же расположенная точно по диагонали кадра, обрела монументальный характер. Слева в кадр вписан едва прочитываемый фрагмент орудия, артиллерист поглощен процессом наводки, кажется, что он и орудие – это одно целое. Это был готовый фотоплакат героя войны.



За водой — к проруби на Неве. 1941 г.

⁶ *Симонов К. 100 суток войны. Смоленск, 1999. С. 459.*



Блокадные ясли. 1941 г.

Хандогин создал образ города-солдата в снимках блокадного Ленинграда, составивших второй пласт в его творчестве военных лет. По пути на передовую он каждый раз занимался съемкой на улицах города: снимал блиндажи на скверах, зенитные орудия на фоне Исаакия, аэростаты заграждения, прожектора зенитных расчетов, разрушения после бомбардировок и артиллерийских обстрелов и, конечно, ленинградцев, которые вынесли всю тяжесть блокады. В первых снимках лета-осени 1941 года много тревоги, ощущения, что жизнь преломилась. Это кадры, где скот прогоняют по Дворцовой площади, отремонтированный танк мчится на передовую, сворачивая с Невского проспекта, а вместо окон в стенах зданий зияют черные провалы.

Это горожане, бредущие по улицам в блокадную зиму, исхудавшие от голода дети на больничных койках. Город не сдавался, после бомбежек и артобстрелов шла уборка мусора, ремонтировались линии трамвайных проводов, непрерывно двигались колонны машин по «дороге жизни» на Ладожском озере – единственной ниточке, которая связывала взятый в кольцо город с большой землей. Сегодня мы извлекаем из снимков Хандогина визуальную информацию о повседневной жизни осажденного города.

У него была счастливая способность в одной фотографии выразить и ту боль, от которой сжималось сердце, и решимость ленинградцев отстоять свой город. Среди таких классических снимков его кадр – зенитное орудие и часовой с винтовкой на фоне Исаакия или снимок, где у проруби на Неве группа жителей набирает воду из проруби, а за ними в снежной пелене силуэты города. Или кадр: вдоль трамвайных путей женщина и подросток катят тележку, доверху нагруженную вещами. На самом вершине маленькая девочка в теплом пальтишке – это снимок-формула эвакуации. А есть снимки-символы, повествующие о траге-

дии людей, преодолевающих смерть. Дистрофик на улице города (голод стал нормой жизни, в те дни поэтесса Ольга Бергольц, чей голос ежедневно звучал по блокадному радио, писала о хлебном пайке ленинградцев – «Сто двадцать пять блокадных грамм // с огнем и кровью пополам...»), Дворничиха, наводящая чистоту на проспекте, огороды на асфальте городских улиц, окруженные заборами из камней (землю туда приносили и засыпали внутрь). Все эти и многие другие сюжеты Хандогин снимал, двигаясь по разным маршрутам из редакции на линию обороны.

Ему принадлежит репортаж, в котором сконцентрирована вся трагедия войны. Писатель А. Буров, а тогда фронтовой журналист, автор документальной хроники «Блокада день за днем», где зафиксирован каждый день осажденного города, описал, что случилось днем 8 августа 1943 года на углу Невского проспекта и Садовой улицы во время артобстрела. Он стоял на остановке, когда подошел переполненный трамвай, попытался вскочить на ходу – не удалось. И в этот момент ударил взрыв – на том месте, где он стоял, остались лежать двенадцать убитых, более сорока горожан было ранено⁷. Женщина, которая только что стояла рядом с ним с пучком молодой свеклы в руках, ничком лежала в луже



Скорбный путь. 1942 г.

⁷ Ганшин В., Сердобольский О. Одна секунда войны. Л., 1983. С. 80.

крови – это Буров уже увидел на следующий день в газете на снимке Хандогина. Тот оказался на месте события и сделал покадровый репортаж эпизода, как будто снимал кино (все-таки недаром он крутил несколько лет фильмы, всматриваясь в монтаж кадров). Перед подобными снимками уходит желание рассуждать о мастерстве фотографа и тонкостях фотографического дела (хотя и этим необходимо заниматься). Отметим только, что к мастерству фотографа следует в первую очередь отнести то, что авторское присутствие в снимках не ощутимо, словно он растворялся в ситуации и жизнь сама запечатлевала себя в трагическом облике.

Будущий известный советский поэт М. Дудин, а тогда литературный сотрудник редакции «На страже Родины», иногда писавший заметки в траншее рядом с «боевым репортером нашей фронтовой газеты Колей Хандогиным», в коллективной книге «1418 дней» (столько дней длилась Отечественная война) посвятил проникновенные слова этому репортажу-свидетельству о жизни и смерти⁸.

Снимки после обстрела Невского проспекта – лучшее из того, что Хандогин снял в дни блокады. Рядом хочется поставить его же фотографию оптимистического характера, снимок-символ, который хочется назвать «Блокадная мадонна». Это молодая мать с младенцем на руках, снятая весенним солнечным днем 1943 года. Снимок этот, наполненный светом, покоем и ощущением будущей счастливой жизни под названием «На прогулке. Блокадный ребенок» опубликован в фотоальбоме «Неизвестная блокада». В нем историк и исследователь фотографии В. Никитин представил читателям не попадавшие ранее в оборот документальные кадры блокадного города. Среди них много фотографий Хандогина⁹. Одна из них обращает на себя внимание – это три пленных немецких солдата, снятых летом 1942 года. Скорее всего, фотография сделана против их воли, но мнения пленных не спрашивали. По отношению к ним фотоаппарат был инструментом насилия, как винтовка в руках у конвоира. Тяжелый взгляд молодого мужчины слева, устремленный прямо в камеру, – единственный жест сопротивления, который пленный мог себе позволить. Этот взгляд передает всю мучительность состояния человека в плену.

⁸ 1418 дней / Сост. Трахман М. М., 1968. С. 57.

⁹ Неизвестная блокада. Фотоальбом / Сост. В. Никитин. СПб., 2009.

Да, фоторепортеры сняли далеко не все, что происходило в городе в военное время, а многое из снятого не публиковалось и тогда, и позже. Нельзя было снимать эвакуацию, беженцев, отступление войск – словом все, что как-то наводило на пораженческие мысли. И, наоборот, надо было показывать на снимках все то, что мобилизовало бойцов и работников тыла, укрепляло веру в победу. Когда писатели Д. Гранин и А. Адамович начали подбирать фотографии для задуманной «Блокадной книги», то выяснилось удивительное обстоятельство: оказалось, что в ленинградских архивах почти нет снимков совершавшихся тогда трагедий: «Мы знали, что это было: разбитые снарядами цеха, измученные, еле стоявшие у станков люди, подвизывающие себя, чтобы не упасть. Мы перебрали тысячи фотографий, сделанных репортерами в те годы, Что мы увидели? Мы видели снимки, сделанные как бы «наоборот». Мы видели за станками людей – рабочих, мужчин и женщин, суровых и улыбающихся, но неизменно бодрых. И никаких примет голода, мук блокадной обстановки – хоть сейчас печатай в газете. Не нашлось буквально ни одного снимка, который показал бы, что творилось тогда на фабриках и дома, как трудно было работать, как тяжелы были условия.

Вначале нас это возмутило: украшательство, фальсификация. Но, расспросив фотокорреспондентов тех лет, мы убедились, что тут происходило иное: это была та боевая задача, которую они выполняли в сорок втором – сорок третьем годах, считая своей обязанностью показать, как, несмотря на блокаду, голод, холод, обстрелы, люди продолжают работать и выполнять свой долг... Вправе ли мы предъявлять претензии тем фотографам из сегодняшнего дня?»¹⁰ И авторы «Блокадной книги» однозначно отвечали: нет, не в праве.

Во время командировок на линию фронта Хандогин часто снимал своего товарища, литсотрудника М. Дудина, с которым дружил и даже однажды спас его от смерти. Как-то в районе Синявинских высот они вместе шли по весенней дороге, разбитой танками, удаляясь от передовой, а потом свернули на поле. Над головами у них заливался жаворонок. И вдруг Хандогин закричал срывающимся голосом: «Стой, Миша! Стой!», а тот уже занес ногу над миной. Оказалось, что они невольно забрели на минное поле – недавно здесь проходил передний край. После войны про этот случай Дудин написал рассказ «На минном поле» и стихотворение «Жаворонок»:

¹⁰ Гранин Д. Необходима историческая ответственность... // Советское фото. 1990, № 12. С. 6.

Дрожит земля от бешеного гула,
На сорок верст ворочается гром.
А он вспорхнул и с вышины оттуда,
Рассыпался звенящим серебром.

Так у них и осталась в памяти картина: весеннее поле с остатками снега, жаворонок в синеве неба, и мины, несущие смерть.

Снимал Хандогин и других литераторов, сотрудничавших с газетой, – поэтов А. Твардовского, Н. Тихонова, А. Прокофьева. Их заметки и стихи регулярно появлялись на газетных страницах.

На передовой он в первую очередь снимал сюжеты, которые, будучи напечатанными в газете, могли воодушевить бойцов, укрепить их веру в победу. Можно понять, почему для таких снимков характерны повторяющиеся сюжеты. Реальный материал фронтовой действительности располагал к этому: изо дня в день красноармейцы наблюдали за обстановкой из траншеи, артиллеристы вели огонь, боевой расчет занимал позицию у пулемета, а связисты протягивали связь. Кроме того, существовали требования пропаганды и вытекающие из них задачи, поставленные перед военными журналистами. Но когда политическая установка и реальные факты совпадали, получались произведения большой выразительной силы.

Первую брешь в блокадном кольце воины Ленинградского фронта прорвали, когда овладели Шлиссельбургом. Бои здесь шли упорные, кровопролитные. Хандогин вошел в город с первыми подразделениями, под полущубком у него был припасенный заранее кусок красного кумача. Как только бойцы взяли комендатуру, Хандогин к ним: «Вот вам флаг, давайте на крышу», а сам бегом искать точку для съемки. Красный флаг означал победу, он был символом освобождения города, и такие кадры постоянно печатались в каждой военной газете.

Когда в январе 1944 года войска Ленинградского фронта прорвали оборону противника и овладели городом Красное Село, превращенным немцами в крепость, Хандогин снимал, как красное знамя водружают на ключевой высоте. На завтра снимок украшал первую полосу газеты, рядом был напечатан приказ Верховного Главнокомандующего.

Такие же сюжеты снимал Хандогин, когда вместе с танкистами гвардейской танковой бригады участвовал и в наступлении в январе 1944 года, и во время боев на Выборгском направлении в июле-августе, и в осенние месяцы, когда шло наступление на Нарву и Таллинн. Ф. Румянцев, комиссар, а затем замполит

гвардейской танковой бригады, где часто бывал Н. Хандогин и где его единодушно считали своим, написал книгу воспоминаний «Огнем и тараном», она проиллюстрирована снимками Хандогина. «Спасибо ему, – говорили танкисты. – На фотографиях будут вечно жить те, кого мы тогда потеряли».

Снимал он и разбитый петергофский вокзал, и разрушенные дворцы, и вырубленный парк (впервые – в мае 1943 года, когда находился в 250 метрах от немецких окопов). Так что не случайно в первом, самом тяжелом блокадном году Хандогин был награжден медалью «За отвагу». Потом были и другие награды и среди них самые дорогие – два ордена Красной Звезды и медаль «За оборону Ленинграда».

Наступление на Карельском перешейке началось 10 июня 1944 года с мощной артиллерийской подготовки, грохот канонады был хорошо слышен в Ленинграде. Чтобы дойти до Выборга и взять его в зимнюю войну 1939–1940 годов, понадобилось сто десять дней. Теперь на это ушло всего десять. А ведь линия Маннергейма была не только восстановлена, но чрезвычайно усилена. В газете «На страже Родины» в корреспонденции «Конец дота “Миллионер”» рассказывалось о том, как была повержена бетонная крепость длиной 12 и шириной 11 метров подвезенным ночью мощным 203 мм орудием. Кадры Хандогина показывали бой за Выборг, как красноармейцы с автоматами в руках передвигаются по его улицам, городскую крепость после взятия советскими войсками. На них видно, как вдоль дорог лежат горы разбитой вражеской техники, груды бетона и металла, остатки укреплений. Падение Выборга предвещало выход Финляндии из войны¹¹.

Военная фотоэпопея закончилась для Хандогина съемкой радостной встречи демобилизованных воинов, прибывших в Ленинград с первыми эшелонами в июле 1945-го. Сначала они прошли по улицам города, Невскому проспекту, а потом состоялся парад на Дворцовой площади. Хандогин снимал, как горожане чувствуют солдат, снимал ликующие лица ленинградцев, праздничную толпу на набережной, огни салюта.

После войны его родная газета снова стала газетой Ленинградского военного округа, и в ней Хандогин трудился до 1977 года, в отставку вышел в звании капитана. Теперь он показывал свои снимки времен войны на встречах в школах и учреждениях, воинских частях и домах культуры: «Когда я показываю свои блокадные фотографии, мне остается только добавить, ка-

¹¹ Гордон М.И. Невский, 2. Л., 1976. С. 321, 327.

кой это год, все остальное ясно из снимков». Для таких встреч у него была особая папка, перетянутая ремнем, а в ней более ста снимков – как он сам говорил, «походная выставка». Побывал он с ней и в родном белорусском селе Вольницы, земляки со всей округи приходили посмотреть снимки.

В 1965 году, когда после двадцатилетнего перерыва снова стали отмечать День Победы, Николай Иванович принял участие во Всесоюзной выставке фотографий, созданных фронтовыми фотожурналистами в годы войны. Он выставил пять кадров и среди них знаменитые «В осажденном Ленинграде. За водой», «После артобстрела. Невский проспект», «Дорога отступления». С той поры его работы постоянно участвовали в юбилейных экспозициях, посвященных Дню Победы, они непременно публикуются в книгах и фотоальбомах, посвященных блокаде Ленинграда. Есть они и в капитальной «Антологии советской фотографии 1941–1945», посвященной советскому военному фоторепортажу времен Отечественной войны.

Сегодня работы Николая Ивановича Хандогина представлены в постоянной экспозиции Музея истории Петербурга. Они дороги петербуржцам, потому что в них заключена память истории великого города.

Этим снимкам уготована долгая жизнь.

Жанна Васильева

Фестиваль «Мода и стиль в фотографии» как социокультурный проект

Московский фестиваль «Мода и стиль в фотографии» – один из самых ярких социокультурных проектов в России на рубеже XX–XXI веков, который решал задачи, связанные с включением страны в русло общемирового процесса глобализации.

Первый фотофестиваль с таким названием прошел в столице весной 1999 года. Но история его начинается годом раньше. В 1998 году в Москве второй раз проводился Международный месяц фотографии. Московский месяц фотографии был сделан по образцу парижского. В Париже для Месяца фотографии в качестве «фестивальных» заявляются три основные и достаточно общие темы, вокруг которых группируются все выставки. Точно так же в Москве в 1998 году были названы основные темы Месяца фотографии. Наряду с такими темами, как «Российские регионы: Россия – конец XX века», «Политический портрет», «Другая реальность», была названа и тема «Мода и стиль в фотографии». Кроме того, как и парижский, московский Месяц фотографии был заявлен как международный проект. Так, в открывающем каталог приветственном слове мэра Москвы Ю. Лужкова сообщалось, что «Фотобиеннале-98 проходит в рамках культурных соглашений между мэрией г. Москвы и мэрией г. Парижа, а также мэрией г. Москвы и Сенатом г. Берлина»¹. Как и в Европе,

¹ Второй Международный месяц фотографии в 1998. Каталог. М., 1998. С. 8.

Месяц фотографии в Москве был масштабным проектом. Во-первых, по числу площадок – было заявлено 102 выставки на престижных площадках города (в том числе Третьяковская галерея, ЦВЗ «Манеж», ЦВЗ «Малый Манеж», Музей истории г. Москвы, Государственный музей А.С. Пушкина и т.д.). Во-вторых, он был адресован массовой аудитории, а не только художественной общественности. В-третьих, фотофестиваль, пожалуй, впервые задействовал в таком объеме европейские стратегии продвижения проекта. Среди информационных спонсоров биеннале канал РТР, ИД «Коммерсантъ», «Коммерсантъ-Daily», радиостанция «Эхо Москвы», студия «Web Design». Помимо этого о фестивале написали практически все московские ежедневные газеты, гламурные журналы, были репортажи в телевизионных передачах о новостях культуры на разных каналах и по радио. Иначе говоря, по своей структуре, привлеченным ресурсам и стратегии продвижения это был современный международный проект с сильной медийной составляющей, ориентированный на массового зрителя.

После проведения Месяца фотографии в Москве 1998 года стало ясно, что заявленная тема «мода и стиль в фотографии» имеет потенциал гораздо больший, чем один фестиваль. Теперь, по прошествии десяти лет, очевидно, что выставочные проекты, которые впервые были показаны в Москве в 1998, и налаженные контакты с фотографами, фондами, Европейским Домом фотографии и музеями Европы, стали зерном, из которого выросли фотографические ретроспективы следующих лет, организованные МДФ. Например, выставки Робера Дуано и Эжена Атже (2001), ретроспектива Хельмута Ньютона (2003), ретроспектива Беттины Реймс (2006), ретроспектива Франсуа-Мари Банье (2007), ретроспектива Мартина Мункачи (2008).

Дело не только в том, что материала оказалось очень много, причем интересного зрителю. Тема «мода и стиль в фотографии» оказалась востребованной именно потому, что мода – своего рода «структурирующая структура» (П. Бурдье) общества потребления. Она предлагает способ самоидентификации субъекту, выявляет и маркирует социальные пространства, обеспечивает воспроизводство социальных практик потребления и при этом – укрывает свое мягкое принуждение за соблазном, развлечением, свободой выбора. Россия на рубеже веков переживала процесс становления общества потребления. Процесс неоднозначный и болезненный, разные аспекты которого описаны социологами и

культурологами². Неудивительно, что фотография моды в этой ситуации, по выражению Франка Перрена, куратора выставки на фестивале 2003 года, «становится глобальной иконой, тайной матрицей для нашего поколения-невидимки»³. Интересно, что происходящий процесс выхода фотографии моды на авансцену современного искусства был новым не только для русских кураторов, но и для западных. Характерно признание того же Франка Перрена в статье к выставке 2003 года: «Никогда еще фотография моды не влияла с такой силой на художественную, культурную и общественную сферы. Множатся выставки, жанр, долго считавшийся второстепенным, берет неожиданный реванш и обретает невиданную значимость <...> Она [фотография моды] фактически выражает полную эмансипацию, согласующуюся с нашей эпохой всеохватного сдвига»⁴.

Надо отдать должное Ольге Свибловой (в 1999 году директор созданного ею Московского дома фотографии): она быстро поняла именно социокультурную значимость темы. По крайней мере, во вступительном слове уже к первому международному фестивалю «Мода и стиль в фотографии» 1999 года она говорит об этом: «На протяжении всей истории человечества одежда была способом социальной и индивидуальной самоидентификации. <...> С появлением фотографии и массовых иллюстрированных журналов, посвященных моде, образ моды, созданный фотографами и стилистами, приобретает самостоятельное существование и даже диктует свои законы индустрии моды как таковой. Можно сказать, что стиль начинает доминировать над модой, определяя не только внешние атрибуты одежды и бытовой обстановки, но и более глубинные психологические и поведенческие характеристики человека»⁵. Объявлено, что фестиваль будет проводиться раз в два года. Одновременно расширяются международные контакты фестиваля – помимо французских партнеров появляются английские (Британский совет, Посольство Великобритании) и американские (Посольство США). Фестиваль сохраняет ту же структуру проекта, нацеленного на массовую аудиторию

² См. Дубин Б. Жить в России на рубеже столетий. Социологические очерки и разработки. М., 2007. Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы / Сб. ст. М.: ГИИ, 2005.

³ Московский Международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии 2003». Каталог. М., 2003. С. 137.

⁴ Там же.

⁵ Московский Международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии». Каталог. М., 1999. С. 3.

и осуществляющегося при мощной массмедийной поддержке. Но окончательно его структура формируется в 2001 году, ко второму фестивалю «Мода и стиль в фотографии». Он впервые объединяется с конкурсом – на лучший отечественный фотопроект в области моды и стиля («Серебряный венок»). В рамках фестиваля организуются мастер-классы (в том числе таких фотографов моды, как Лилиан Бассман, Хельмут Ньютон, Сара Мун, Франц-Кристиан Гундлах). Наконец, впервые фотофестиваль выходит из музейных залов прямо в пространство города – выставка француза Жерара Юфера «Материя грез» показывалась в ГУМе.

Стало понятно, что это проект, нацеленный на изменение культурной ситуации. В этом смысле его амбиции были в каком-то смысле сродни замаху авангарда начала XX века. Но, разумеется, отличия, обусловленные временем, бросаются в глаза. Во-первых, отличие целей. Русский авангард жил мечтой о движении к утопическому будущему. Кураторы конца XX века ставили своей целью движение к реальности настоящего, а именно – настоящего общества потребления, существующего на западе с конца 1950-х. Но одновременно это «настоящее» имело аналог в России до 1917 года. Вектор движения, можно сказать, обратный. Во-вторых, отличие средств. В эпоху массмедиа и массовой культуры медийная составляющая проекта была принципиальна. И тут организаторы опирались и на старинный опыт советской пропаганды с его опорой на административный ресурс (в данном случае – это поддержка московского правительства), и на западный опыт пиар-технологий.

Среди целей, которые ставили организаторы фотобиеннале, важнейшие были связаны, с одной стороны, с желанием включить отечественную фотографию в международный контекст, с другой – дать возможность российскому зрителю увидеть богатейшую мировую историю фотографии (и фотографии моды, в частности). Мотив диалога с миром, причем диалога на равных, звучал уже на первых фотофестивалях. Показательно, что свое вступительное слово на фестивале 2001 года мэр Москвы начинает словами: «Сегодня Москва по праву обладает статусом одной из мировых фотографических столиц». И почти сразу же шла ссылка на то, что «подобные фестивали существуют в Париже, Нью-Йорке, Лондоне и других культурных столицах мира». Иначе говоря, фотофестиваль рассматривается как доказательство того, что Москва занимает место среди культурных столиц мира. Точно так апеллирует к мировому опыту и директор МДФ Ольга Свиблова: «В 1990-е годы мировая мода пришла в Рос-

сию, и само слово “модный”, имевшее явно негативный оттенок в 1970-е застойные годы, приобретает совершенно другой, позитивный характер». Таким образом, тема «моды» одновременно подается как альтернатива прежней идеологии «скромных потребностей», аскетизма. Она становится, продолжает Свиблова, «свидетельством тех головокружительных перемен, которые происходят в различных областях отечественной жизни, где время в последние годы движется с невероятной скоростью». Итак, идеология фестиваля «Мода и стиль в фотографии» определяется, как минимум, двумя факторами: желанием преодолеть последствия «железного занавеса», расстаться окончательно с советским прошлым и говорить на равных и на одном языке (что чрезвычайно важно) с современными западными потребительскими обществами.

Чтобы говорить на одном языке с западным обществом потребления, нужно, как минимум, знать этот язык. В данном случае – язык фотографии моды. Как следствие – возникла необходимость знакомства с работами классиков фотографии моды. Во время фестивалей «Мода и стиль в фотографии» были показаны работы едва ли не всех ключевых мастеров: барона де Мейера, Э. Штайхена, Хорста П. Хорста, Ман Рея, М. Мункачи, У. Кляйна, Ж. Сиефа, Х. Ньютона, И. Пенна, Р. Аведона... А также нынешних известных мэтров: Ж.-П. Гуда, Д. Лашапеля, Н. Найта, П. Линдберга, Ф. Югье, С. Мун, Д. Иссерман, Э. Олафа и др.

При этом фотография моды понимается широко. Кроме классической постановочной фотографии, где «формальная триада персонажа, декора и одежды служит неколебимым цоколем нового визуального классицизма»⁶, на фотофестивалях показывают фотографии *streetstyle* – уличного стиля британских панков (1999, выставка *Look at Me*). В 2003 году были представлены фотографии папарацци – выставкой итальянского фотографа Тацио Секкьяроли. Причем значительную часть экспозиции занимали работы, сделанные во время съемок фильмов Феллини. В 2007 году основной темой фестиваля «Мода и стиль в фотографии» становится тема *celebrities*, в рамках которой была показана ретроспектива Франсуа-Мари Банье «Потерять голову», где преобладали репортажные живые фотографии, а знаменитости (среди которых можно было найти и 80-летнюю Лилию Брик) сняты без

⁶ Перрен Ф. Версия 01 – новая фотография моды // Московский Международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии 2003». Каталог. М., 2003. С. 138.

пафоса, но с тем же юмором и теплотой, как прохожие, монашенки и парижские клошары. Таким образом, практика экспонирования подразумевает, что и съемка папарацци, и репортажная съемка *celebrities*, и съемка уличной моды рассматриваются кураторами фестиваля как области, близкие к фотографии моды.

Принципиальная позиция, которую отстаивал Московский дом фотографии, заключается в том, что фотография моды — часть современного искусства. Предваряя уже первый фестиваль 1999 года, директор МДФ Ольга Свиблова проводит постоянную параллель между приходом в Россию современного западного искусства и фотографии моды, объединяя их тем, что они представляют «самое яркое выражение... духа времени на рубеже веков». Подчеркивает, что фотография моды развивается по тем же законам, что и современное искусство: «В плоском пространстве фотокарточки сворачивается трехмерная пластика художественных инсталляций, в едином мгновении останавливается сложное и прихотливое кинематографическое время. <...> Фотография моды все больше претендует на новые территории в искусстве».

Этот посыл мгновенно почувствовали и оценили художественные критики, работающие с современным искусством. Причем даже раньше, чем фестиваль успел сформироваться как отдельная самостоятельная структура. Характерно, что Екатерина Андреева, крупный исследователь российского современного искусства 1980–1990-х, сотрудник Русского музея, статью о фотобиеннале–98 начинает с четкого тезиса: «Благодаря своей исключительной популярности фотография в последние пятнадцать лет заняла большую часть рынка современного искусства»⁷. И дальше, сосредоточившись в основном на разделе «мода и стиль в фотографии», последовательно выделяет позиции, где фотография моды сближается с современным искусством. Во-первых, это постмодернистская готовность работать с образами классики. Во-вторых, «отрыв» от прагматических целей. Так, хитом выставки Е. Андреева считает «Олимпийские игры» Жана-Поля Гуда. Эта работа «гораздо больше напоминает фантастическую версию итальянской живописи (Паоло Учелло или феррарскую школу), нежели иллюстрации женского журнала. <...> “Олимпийские игры” манифестируют свою тотальную принадлежность миру воображения». В-третьих, концептуальные работы. «Чем концептуальнее фотопроект, тем он любопытнее, — замечает

⁷ Андреева Е. Фотобиеннале-98. Соблазн для глаза и ума // Новый мир искусства. СПб., № 3. 1998. С. 40–41.

Е. Андреева. – На выставке это особенно заметно в отечественных разделах. Стоит упомянуть Галину Смирнскую, “одевшую” в джинсы бронзовых московских писателей и поэтов <...>; Ольгу Тобрелутс, которая поступила аналогично с греко-римскими скульптурами и футболками; группу “Фенсо” и Владимира Фридкаса с проектом “Нари-Нари” <...>; наконец – “Русские вопросы” Владислава Мамышева». Итоговый вывод Е. Андреевой – «современное искусство вне фотографической техники невозможно, <...> именно фотография стала наиболее адекватным средством в новейшем искусстве».

Ее размышления перекликаются с тезисами кураторов фото-выставок. Например, Франка Перрена: «В своем новом качестве видения предельно открытого, фотография моды уже не просто фото чего-либо (одежды), а диалог, в который она вступает с чем-то иным, чем она сама (с искусством, архитектурой, музыкой)»⁸. Таким образом, территория, где встречаются фотография моды и современное искусство, оказывается особенно значимой для московского фотофестиваля.

Нельзя не упомянуть, что встреча эта воспринимается критиками отнюдь не однозначно. И если в ряде случаев, как было показано, между фотографией моды и современным искусством кураторы и критики готовы были поставить знак равенства, то в других – склонны были говорить об отношениях заимствования и влияния. Так, в статье, посвященной фестивалю 2003 года, критик Владимир Левашов пишет: «Модная фотография сегодня по-прежнему активно заимствует, откуда может, но и сама оказывается благодатным материалом для более высоколобного творчества (то есть искусства). А это последнее уже, в свою очередь, инвестирует идеи в различные области массовой индустрии вещей и образов, оказываясь необходимой частью всеобщего энергообмена культуры. Иллюстрацией этого нехитрого тезиса на фестивале <...> могли служить две прекрасные работы, сделанные именно художниками. Это “Ночная пирушка Лао Ли” Ванг Кингсонга и “Донбасс. Шоколад” Арсена Савадова»⁹. Нет ничего странного, что при таком «энергообмене» пространства фотографии моды и современного искусства пересекаются.

⁸ Перрен Ф. Версия 01 – новая фотография моды // Московский Международный фестиваль «Мода и стиль в фотографии 2003». Каталог. М., 2003. С. 138.

⁹ Левашов В. Вместо искусства // Артхроника. № 3–4. 2003. М., С. 122–131.

Но фестивалю интересны не только пересечения, но и «ближние» территории. Так, В. Левашов замечает о серии «Донбасс. Шоколад» А. Савадова, что это «совсем не мода, даже не контрмода». С этим трудно спорить. На постановочных фотографиях – обнаженные шахтеры в угольной пыли, принимающие душ после выхода из забоя. Причем в сцену включены статисты в грязных балетных пачках. Интерьеры душа вполне идентичные. Эта работа получила признание. «Савадова сделали победителем “Серебряного венка” в номинации “лучший фотограф, работающий индивидуально”». Вроде бы все правильно и справедливо, – пишет В. Левашов. – Цирк лишь в том, что официальное признание этого мрачнейшего произведения состоялось в чуждых ему “райских” сферах модной фотографии».

Меж тем очевидно, что сам жест этого награждения Савадова – провокативный, пробуждающий полемику по поводу границ фотографии моды. Жест этот получает объяснение, если вспомнить, что Первая международная биеннале современного искусства прошла в Москве в 2005 году. Фотобиеннале (проводятся с 1996 года) и фотофестиваль «Мода и стиль в фотографии» (с 1999 года) фактически взяли на себя функцию масштабного представления в России современного искусства. Фотография и, в частности, фотография моды, рассматривалась как часть актуальных художественных практик. Неудивительно поэтому стремление кураторов расширить границы фотографии моды и заглянуть на ближние территории.

Другой «смежной» территорией для фотографии моды на фестивале выступило видео. Понятно, что различие между «носителями» образа, то есть между видеоработами и фотографиями, может оказаться непринципиально, если есть объединяющее основание. Им стал тот факт, что видеопроекты представлены фотографами моды, и то, что они являются авторскими некоммерческими высказываниями. В 2005 году на фестивале демонстрировалась работа Элен Константин «Чайный танец». В данном случае фотограф моды выступала в качестве режиссера, снявшего фильм о танцах пожилых пар, собирающихся на традиционное чаепитие-свидание five o'clock. В ряде авторских проектов видео и фотографии были объединены. Так, одна из самых известных французских фотографов моды Сара Мун показала в Москве проекты «Красной нитью» (2005) и «Русалка Одервиль» (2007), где фотографии и видеоинсталляция дополняли друг друга. В проекте «Расставание» известного голландского фотографа Эрвина Олафа также видеофильм был включен в пространство

фотографической экспозиции. Проект в Москве было показан в 2005 году.

Следующая граница, которую осваивал фотофестиваль в Москве, была уже не разница между медианосителями произведений, а границы, заданные самим понятием моды. Если рассматривать моду не как индустрию, а в качестве «воплощенной телесной практики», как предлагает английская исследовательница Джозан Энтуисл¹⁰, то непосредственно связанными с понятием моды оказываются понятия социального пространства и ситуативной телесной практики. Иначе говоря, для понимания моды значимы пространство, где данный вариант моды уместен (необходим; недопустим), и телесная практика, которая определяется социальными нормами и ожиданиями других людей. На фестивале «Мода и стиль в фотографии» эти необходимые для понимания моды категории были представлены весьма широко.

Так, в качестве представления социальных пространств разных типов можно рассматривать такие выставки, как уже упоминавшийся английский проект «Look at Me» (1999), показывающий моду панков, съемки папарацци в Риме 1950-х (2003), «Париж. 50-е годы» Робера Дуано (2001), «Золотые двадцатые – берлинские кабаре» (2003), ретроспектива Жака-Анри Лартига (2007). И даже включение в 2001 в фестиваль «Мода и стиль в фотографии» выставки «Париж на рубеже веков» Эжена Атже (который снимал панорамы улиц французской столицы, избегая ярких примет новой эпохи, таких как Эйфелева башня) получает оправдание.

Не менее широко представлена фотография моды как свидетельство об изменяющихся телесных практиках своего времени. В 2001 году один из проектов так и назывался «Модная фотография – язык тела». Франц Кристиан Гундлах выступил одновременно в качестве автора и куратора. Он представил свои фотографии, сделанные за 40 лет работы фэшн-фотографом, сделав акцент в своем отборе на «жесты, мимику и позы моделей, которые приносят моду на рынок». Среди выставок, которые представляли меняющиеся представления о красоте, естественности, гендере, можно назвать также показ пикториалистических работ Александра Гринберга (2001), гротескный проект Владислава Мамышева-Монро «Секретные материалы» (2003), серию «Зрелость» Эрвина Олафа (2005).

¹⁰ Энтуисл Дж. Мода и плоть: одежда как воплощенная телесная практика // Теория моды. М., Вып. 6. 2007–2008. С. 96–131.

Итак, для фестиваля «Мода и стиль в фотографии» одной из основных стратегий стала стратегия выявления границ фотографии моды и их нарушение. В частности, границ между 1) фотографией моды и современным искусством; 2) фотографией и видеоинсталляцией; 3) фотографиями моды, социальных пространств и телесных практик.

Нельзя не заметить, что эта стратегия – одна из самых популярных в современном искусстве. Таким образом, фестиваль не только предложил рассматривать фотографии моды как произведения современного искусства, но и использовал актуальные стратегии.

К числу последних также можно отнести провокативность. Так, уже упоминалось вручение премии Арсену Савадову в рамках конкурса на лучшую модную фотографию.

Наконец, отсутствие снобистского отношения к массовому искусству также можно рассматривать как стратегию, типичную для современного искусства. Напротив, массовая культура рассматривается как один из источников образов для фотографии моды. Характерно, что в 2003 году фестиваль заявляет своей темой цирк, в 2005 – кинематограф, в 2007 – знаменитостей.

Такое последовательное, продуманное и масштабное использование радикальных стратегий современного искусства, адресованных к тому же широкой аудитории, в России происходило впервые. Эти стратегии воспроизводили в новых условиях опыт, уже существовавший к тому времени на Западе. Для России это был также новый опыт взаимодействия власти, российских и западных институций современного искусства. Позже этот опыт пригодился для организации и проведения Первой биеннале современного искусства в Москве в 2005 году.

Итак, не только содержательно, но и методологически фотофестиваль был проектом, опирающимся на современные западные стандарты работы с искусством, медиа, арт-институциями.

Наряду с этим фотография моды рассматривается как документация истории. В том числе ближайшей, которая в 1998 году осознавалась как «настоящее». В частности, когда на фотобиеннале 1998 года была показана выставка «Люди и мода “новой культуры”». 1984–1991», возникало ощущение, что речь идет то ли о «настоящем продолженном», то ли «настоящем совершенном». Короче, о «горячем» материале. Речь, тем не менее, шла о самых первых годах перестройки. Новая культура начала 1990-х осознавала себя прежде всего как альтернативная по отношению к советской. Главными ее чертами были: свобода (причем не толь-

ко от идеологии, но и от коммерческого заказа), сочетание резко выраженной заявки на индивидуальность (стиля, поведения, манер) и коллективности демонстрации этого индивидуализма. Как заметил Борис Юхананов, чье интервью предваряет эту выставку, «выбираясь из подполья, кучки одиноких интровертов вдруг с удивлением узнавали, что чувства, которые, казалось, принадлежат только им одним, разделяют тысячи таких же молодых людей по всей России»¹¹. Третьей особенностью ситуации было то, что все занимались всем. «Каждый из тусовки, делал ли он костюмы, репетировал сцену, придумывал новую песню или делал щелчок для очередной фотографии, ощущал себя в центре», – вспоминал Б. Юхананов. Он называет это свойство синкретизмом, синтезом, естественным мистериальным переживанием. Но понятно, что следствием его в ряде случаев могла быть не только свежесть чувств, но и определенный дилетантизм исполнения. При этом весьма показательно, что среди фотографов, чьи работы были представлены на выставке, как раз не оказалось любителей, которым все равно, чем было заниматься – шить костюмы или фотографировать. Достаточно взглянуть на список фамилий (А. Безукладников, С. Борисов, Г. Косоруков, И. Мухин, И. Пиганов и др.), чтобы понять, что многие из них к началу перестройки имели богатый опыт профессиональной работы.

Но Б. Юхананов прав в том, что «фотограф был участником происходящего и фотографировал свое собственное существование, выраженное в другом». В этом смысле фотография моды была буквально всем – частью перформанса и его документацией, фиксацией телесных практик в новой социальной ситуации и их утверждением. Единственное, чем она, пожалуй, не была – так это фотографией моды, понимаемой как часть фэшн-индустрии и глянцевого издания.

Помимо использования стратегий современного искусства как метода влияния на российскую культурную ситуацию фестивали «Мода и стиль в фотографии» решали и обратную задачу. А именно – включения российского современного искусства и отечественной фотографии моды в международный контекст. Эта политика проводилась также весьма последовательно.

Для этого использовались проектные исторические, позволяющие найти точки соприкосновения между западной и российской культурой. Среди них были проекты, показывающие

¹¹ Второй Международный месяц фотографии в Москве. Каталог. М., 1998. С. 94.

участие русских моделей в западной индустрии моды. Так, на фотофестивале 1998 года в разделе «Мода и стиль» была выставка «Сестры Черновы-Горленко», представлявшая двух русских манекенщиц в Париже 1920–1930-х годов. На фестивале 2003 года была выставка «Русские модели и модельеры в Париже. Первая половина XX века» из собрания историка моды Александра Васильева. Временной диапазон, который охватывала экспозиция, был достаточно широк: от фотографии Анны Павловой 1910 года (фото Хенсе Херрманна) до снимка Варвары Раппонет в костюме от дома Hermès 1943 года (фото Ж.-Л. Муссана). Но большая часть фотографий затрагивает период эмиграции после 1917 года. В основном на фото – юные русские аристократки (например княгини Трубецкая, Белосельская-Белозерская) в роли моделей. Что касается модельеров, то их гораздо меньше. В каталоге мы видим фото великой княгини Марии Павловны, в марте 1926 года владелицы дома вышивки «Китмир».

Кроме фотографий русских эмигрантов другими историческими проектами фотофестиваля, позволявшими продемонстрировать культурную общность западной и российской традиции, были выставки, обращавшиеся к традициям русского авангарда начала XX века. Фигурой, которая объединила фотографию, авангард и стилевые поиски в одежде, стал конструктивист Александр Родченко. Его наследие было широко представлено на фестивалях «Мода и стиль в фотографии». Уже в 1998 в программе фестиваля участвовали две выставки работ Родченко: «ЛЕФая мода» и «Лиля Брик. Женщина-стиль». Первая тема получила развитие на фестивале 2005 года. Тогда был показан проект «Круг Родченко. Стильные люди», цель которого была рассказать о художниках и поэтах 1920–1930-х годов «как о людях, непосредственно участвовавших в создании нового стиля жизни, <...> где было важно все, включая одежду, которую они сами придумывали и создавали»¹². В этой экспозиции портреты киноактеров и режиссеров (Б. Барнет, Л. Кулешов, А. Ган), писателей (В. Маяковский, С. Третьяков), художников (А. Родченко, В. Степанова) использовались, чтобы продемонстрировать связь их эстетики со стилем одежды, который они выбирали. Эта взаимосвязь в свою очередь подчеркивала не только цельность личностей, но и стремление художников рассматривать свое искусство как способ изменения мира. Как писал Родченко, «мы –

¹² Свиблова О. Вступительная статья к каталогу «Мода и стиль в фотографии 2005». М., 2005. С. 4.

не изображатели, а новаторы». Что касается Лили Брик, то к ее образам в фотографиях кураторы фестиваля вновь обращаются в 2007 году. Тогда в центре внимания был ее образ как «роковой женщины» («Лиля Брик. Femme Fatal»).

Наконец, в 2003 году в рамках общей темы «цирк» месяца «Мода и стиль в фотографии» была показана выставка «Парад-алле», представлявшая одну из последних серий Родченко, где мастер объединил конструктивистские ракурсы и мягкорисующую оптику, похожую на ту, какой пользовались пикториалисты. Фотографии были сделаны для номера журнала «СССР на стройке», подготовленного Александром Родченко и Варварой Степановой и посвященного цирку. Он был сдан в печать 17 июня 1941 года, но из-за начала Великой Отечественной войны не вышел. Для этого номера журнала снимали лучшие советские фотографы того времени: Альперт, Игнатович, Шайхет, Зельма, Шагин, Кудояров, Петрусов. В художественном оформлении журнала (помимо Родченко и Степановой) участвовали Эль Лисицкий и его жена Софья Купперс, Соломон Телингатер, Михаил Трошин. В экспозиции кроме фотографий можно было увидеть и компьютерную реконструкцию журнала по макету, который сохранился в семье Родченко.

Нельзя не заметить, что фестивали «Мода и стиль в фотографии» связали тему моды, судьбы модернистского проекта в России и искусства в исторической перспективе. Они поставили наследие Родченко и шире – конструктивистов, «ЛЕФовцев», группы «Октябрь» в современный контекст, показав масштаб этой фигуры и влияние его опыта на советскую фотографию.

Работа над этими экспозициями дала возможность подготовить в 2006 году серьезное монографическое издание о творчестве Александра Родченко¹³, а также организовать большую ретроспективу Родченко для показа в Москве и Лондоне в 2008 году. Эта ретроспектива, разумеется, не была связана с темой моды. Тем не менее истоком ее стали выставки, показанные на фестивалях «Мода и стиль в фотографии». В данном случае эти масштабные проекты интересны как подтверждение двух моментов последовательной политики МДФ. Во-первых, представления фотографии как важной части искусства. Во-вторых, расширение показа российского искусства на Западе. Причем не просто как локального явления, а значительного феномена мирового

¹³ Александр Родченко. Фотография – искусство / Авт.-сост. А. Лаврентьев, при участии О. Свибловой. М., 2006.

искусства XX века. Характерно высказывание Ральфа Ругоффа, директора лондонской Хейворт-галереи, где была открыта выставка «Александр Родченко. Революция в фотографии». Говоря о современности творчества Родченко, он обратил внимание на знаменитый фотомонтаж 1925 года. Тот, где Лиля Брик, приложив ладонь как рупор ко рту, рекламирует книги «Ленгиза». «Видите тот плакат? – спрашивал Ральф Ругофф. – Именно его использовала одна из самых популярных сегодня рок-групп Franz Ferdinand для обложки своего альбома. Не буквально, конечно. Они взяли композицию за основу. Вообще-то, они не единственные. То, что принес Родченко в искусство и дизайн XX века, до сих пор используется весьма эффективно. Для нас эта выставка интересна тем, что позволяет вернуться к первоисточнику, оригиналу, с которого начался современный стиль. Узнать истоки не только конструктивизма, а собственной повседневной жизни».

Третья историческая тема, к которой неоднократно обращался фестиваль «Мода и стиль в фотографии», связана с творчеством пикториалистов. На фотобиеннале 1998 года показана выставка «Модели Александра Гринберга». В 2001-м последовала ее расширенная версия – «Александр Гринберг. Избранное. 1920–1950-е гг.». Как и конструктивист Родченко, пикториалист Гринберг не снимал моду. Но он снимал сценические этюды, портреты и обнаженную натуру, из-за чего и был обвинен в порнографии и сослан в лагерь. Организаторы фестиваля рассматривали его творчество как забытую страницу истории и как искусство, которое вписывается в контекст современной культуры.

Можно упомянуть, что близкой теме была посвящена выставка «Человек пластический», не связанная с фестивалем «Мода и стиль в фотографии», а подготовленная итальянской исследовательницей русского искусства Николеттой Мислер. Она была показана в Риме (1999) и в Москве (2000). Среди фотографий, которые были показаны в 1920-х годах на выставках «Искусства движения», были и фотографии Александра Гринберга. Проект «Человек пластический» открывал западному и российскому зрителю одну из почти совершенно забытых страниц создания «нового человека». Его миссия, «по мысли первых адептов свободной пластики, состояла в воспитании свободного духа с помощью гармонизации человеческого тела»¹⁴. Таким образом, вы-

¹⁴ Человек пластический. Каталог выставки. М.: Театральный музей им.А.А. Бахрушина, 2000.

ставки «Искусства движения» 1920-х рассматривались как одна из эстетических утопий XX века. С темой фестивалей «Мода и стиль в фотографии» выставка перекликалась, поскольку речь шла о преобразовании человека через изменение его ситуативных телесных практик.

Выставки, построенные на историческом материале, – лишь один из способов включения российской фотографии в международный контекст. Другой способ – создание отечественных проектов в диалоге с западными художниками и кураторами. Например, в 2001-м на фестивале «Мода и стиль...» был представлен проект «Мануфактура». «Одиннадцать русских актуальных художников создали эскизы тканей, реализованные Александро-Невской мануфактурой. Из этих тканей одиннадцать российских молодых дизайнеров создали костюмы, которые были запечатлены одиннадцатью ведущими российскими фэшн-фотографами»¹⁵. Организаторы фестиваля подчеркивали, с одной стороны, что проект «Мануфактура» – продолжение традиций авангарда; с другой – рассматривали его как «ответ» на французскую выставку «Motif's».

Третий вариант включения российского искусства (и фотографии моды) в мировой контекст – это выбор таких художников, которые работают с западным материалом. Наиболее характерным примером тут может служить проект Марины Черниковой «Кастинг», показанный на фотофестивале 2005 года. Марина Черникова живет в Амстердаме, «Кастинг» снимала в Японии. Она снимала японских школьниц старших классов, у которых перед одним из городских парков – своеобразная тусовка. Девочки приезжают с огромными сумками, в которых костюмы вампиров, клоунов, медсестер, ведьм и просто зверей. Переодеваются и гримируются. А вечером возвращаются домой – уже в обычной одежде. Черникова снимала их на видео и делала фотографии. Проект ее интересен тем, что в основе – материал типично «глокальный» (если использовать термин У. Бека), где сплелись местная японская субкультура и представления детей о западных нарядах (вроде костюма европейской служанки) и моделях на подиуме; детская игра и взрослая театрализация жизни. Если мы вспомним, что снимает девочка русская художница и показывает свою работу на московском фотофестивале, то можно подумать еще об одном витке глобальной коммуникации.

¹⁵ Свиблова О. Вступительная статья к каталогу. «Мода и стиль в фотографии 2001». М., 2001. С. 5.

Московские тинэйджеры, которые пришли на выставку, могли увидеть японскую субкультуру, с одной стороны, как экзотику из Страны восходящего солнца, с другой стороны – как нечто похожее на популярные в их среде ролевые игры, где перформанс смешивается с игрой, а сюжеты заимствуются из фэнтези и саг старой Европы. В этом смысле японские подростки для московских сверстников отнюдь не странные незнакомцы. Их объединяет возраст и сходство молодежных субкультур.

Наконец, фотофестиваль охотно представляет отечественных художников, которые разрабатывают провокативные стратегии и проблемы, наиболее громко заявившие о себе в конце XX века. Например проблемы гендерные. Такой выбор понятен: женственность и мужественность (наряду с сексуальностью и статусом) – основные значения, с которыми работает фотография моды. Так, на ряде фестивалей были представлены проекты Владислава Мамышева (Монро). В частности, в 2003 году он показал проект «Секретные материалы», название которого недвусмысленно отсылает к известному американскому сериалу, эпизоды которого – расследование фантастических паранормальных событий. С другой стороны – работа Мамышева заставляет вспомнить соцарт. Благо за основу художник взял набор плакатов с портретами членов политбюро ЦК КПСС, которые создавались в целях идеологической пропаганды. Но если соцартисты использовали плакаты для деконструкции идеологического меседжа, то Мамышев занят деконструкцией гендерной идентификации героев. На строгие лица партийных лидеров наложен яркий макияж, плюс – они украшены париками и шляпками. В результате Чебриков предстает в роли «Маврикиевны», персонажа советской эстрады, Слюньков – в роли Мэрилин Монро, Зайков – в образе Марлен Дитрих и т.д. Плакат, предназначенный для публики, трансформируется в портрет «для своих». «Боевая раскраска» транссексуалов на портретах отсылает одновременно к детской забаве, работе Марселя Дюшана (пририсовавшего на репродукции «Моны Лизы» усы героине), грубому оскорблению в духе тюремной субкультуры, и к вольным нравам кварталов «красных фонарей». Место идеологического жеста занимает образ перверсивной телесной практики.

Представление фотографии моды как части мирового современного искусства было одной из ключевых позиций фестиваля «Мода и стиль в фотографии». Одновременно решалась другая задача. А именно – включение отечественной фотографии моды (и шире – российского современного искусства) в международ-

ный арт-рынок. Понятно, что эти задачи в обычных условиях исключают друг друга, поскольку стратегии современного искусства, как правило, подразумевают его неангажированность, некоммерческий характер проектов, что обеспечивает независимость авторской позиции.

С другой стороны, если нет определенного уровня умений и навыков, то о каких арт-проектах в области фотографии моды можно вести речь? Международный арт-рынок задавал планку, и в этом смысле он был интересен. Поэтому событием становится факт, когда фотография российского автора появляется на обложке не лицензионного издания, а журнала, принадлежащего западному издательскому дому («Vogue», февраль 2001, проект «Земля Санникова», фото Владимира Фридкаса).

Кроме того, была еще одна достаточно очевидная причина интереса к арт-рынку – фактическое его отсутствие в те годы в России. Опять же, в советское время одной из постоянных линий обличения капиталистического мира было напоминание о зависимости там художника «от денежного мешка, подкупа и содержания». Вряд ли нужно напоминать, что сам факт продажи картины иностранцам выглядел крамолой, которая вызывала внимание соответствующих органов. Проблемы нонконформистов в советское время были связаны не только с отсутствием возможности представить работы на официальных выставках, но и с невозможностью продавать произведения. Рынок в советское время для художников выглядел территорией свободы от государства, его цензуры и идеологического диктата. В конце 1990-х не было уже ни цензуры, ни диктата. Но не было и арт-рынка как четкой структуры галерей, дилеров, ориентированных на коллекционеров современного искусства. Соответственно художники, лишённые государственного заказа и частного спроса, оказались в тяжелой ситуации. Многие в это время уходят из профессии. К тому же коллекционеров современного искусства было немного. Характерны воспоминания Пьера-Кристиана Броше, одного из собирателей русского искусства 1990-х – «нулевых». «Конец 2000 года ознаменовался важным событием, – пишет Броше. – Как-то раз я встретил Василия Бычкова, директора Ехро-Park и «Арт-Москвы», и начали с ним обсуждать, что надо сделать, чтобы активизировать арт-рынок. Тогда я сказал, что любой рынок существует только при наличии не только предложения, но и спроса. И если он хочет доказать, что арт-рынок существует, надо показать, что в России существует спрос в лице коллекционеров... Я предложил организовать в рамках «Арт-Москвы»

некоммерческую выставку произведений из частных коллекций. Причем и Айдан [Салахова] говорила ему то же самое»¹⁶. Тут многое показательно. Но особенно то, что есть необходимость «доказать» существование арт-рынка, не говоря уж о задаче его «активизации».

Я привела эту цитату, чтобы стали понятны ожидания, потребности времени, в атмосфере которых создавался фестиваль «Мода и стиль в фотографии» и которые были актуальны примерно до 2005–2006 года. С точки зрения «рыночного» заказа, фотография моды была более перспективной, нежели современное искусство вообще. Благо с 1996 года в России быстро развивается рынок глянцевого издания, практически в каждом из них есть раздел моды. Поэтому точно так же, как некоммерческие проекты частных коллекционеров на «Арт-Москве» должны были способствовать укреплению арт-рынка, свидетельствуя о спросе, так и некоммерческий фестиваль «Мода и стиль в фотографии», пробуждая интерес в обществе к искусству фотографии, косвенно способствовал формированию рынка.

Каким же образом на фестивалях «Мода и стиль в фотографии» проявлялся этот интерес к рынку?

Как уже упоминалось, площадкой, где фотография моды всегда востребована, были глянцевые издания. На фестивале они участвуют со своими проектами, причем сделанные как западными, так и отечественными фотографами. Уже в 1998 году на фотобиеннале в разделе «Мода и стиль» показаны проекты журналов «Premiere», «Marie Claire» (с 1997 года в России), «Harper's Bazaar» (с 1996 года в России), «Elle» (с 1996 года в России), «Птюч» (с 1994 года). Все журналы, кроме «Птюча», издаются в России по лицензиям западных издательских домов. Параллельно была показана съемка для модных журналов, сделанная русскими фотографами в ряду авторских проектов на тему «Фотография моды. Мода в фотографии». Проекты весьма неоднородные по принципу отбора. Тут были образцы коммерческой работы: рекламная съемка (В. Клавихо – проект для обувной фирмы «Alba», 1997), съемка для журналов (И. Пиганов для «Птюча», В. Фридкин для «Premiere», В. Локтев для «Harper's Bazaar») – и проекты абсолютно некоммерческие. В частности, работы из домашней коллекции фотографов (М. Королев, С. Касьянов, Т. Изотов); фотография как документация художествен-

¹⁶ Будущее зависит от тебя. Коллекция Пьера-Кристиана Броше. 1989–2007. Каталог выставки. М., 2007. С. 35.

ного проекта (А. Беляев-Гинтовт, С. Клевак); фотографии работ альтернативных модельеров, которые рассматривают создание костюма как способ авторского высказывания (С. Клевак «Новая осень», авторы костюмов – Маша Цигаль и Банан); проекты художников (О. Тобрелутс, М. Герцовская, В. Буйвид и др.).

В дальнейшем этого смещения удастся избежать. На фестивалях, как правило, на отдельной площадке показывались спецпроекты журналов. В 1999 году журналов, участвующих в фестивале, уже 19, в 2001-м – 23, в 2003-м – 29, в 2005-м – 30, в 2007-м – 33.

С другой стороны, целый ряд проектов фотофестиваля был связан с рассмотрением самого понятия коммерческого/некоммерческого в фотографии моды. Так, в 2005 году на фестивале почти одновременно были открыты: выставка, посвященная китчу («Красиво жить не запретишь», китч в открытке и фотографии), и выставка фотографий для учебных плакатов 1968 года («Катя и Коля дома и в школе. Советская постановочная фотография 1960-х гг.»). Интерес кураторов вызывают «массовые представления о прекрасном и их эволюция с середины XIX до начала XX века»¹⁷. И одновременно – «некоммерческие» дидактические материалы для школы, которые, тем не менее, были все же опосредованным государственным заказом. Китч оказывается противопоставлен не только представлениям о прекрасном «высокого» искусства, но и «некоммерческому» идеологическому заказу. И простодушные открытки, и учебные материалы для школы не являются фотографиями моды, но несут свое представление о «правильном» поведении, «правильной» красоте и способах выражения чувств.

Наконец, были показаны проекты, отыскивающие в российской истории предвестия нынешнего общества потребления. В частности, это «Мода в зеркале фотографии. 1850–1910-е годы» (1998), «Сделано в СССР. Советская фотография моды: 1950–1970-е» (1998), «История ГУМа» (2001), «Начало авторской моды в СССР. Слава Зайцев. 1960–1980-е» (2003). Проекты ни в коем случае не нацелены на соцартовское высмеивание прошлого или акцентирование «дефицита». Напротив, они актуализируют ностальгическое воспоминание о прошлом. Но, вероятно, слово «ностальгия» здесь неуместно. Речь идет фактически

¹⁷ Свиблова О. Вступительная статья к каталогу «Мода и стиль в фотографии 2005». М., 2005. С. 4.

о новом угле зрения на прошлое. О взгляде, который выделяет не героическое (как предлагали официальные историографы), не трагическое (как диссиденты), но повседневное потребление, связанное прежде всего с одеждой. Особенно интересен в этом смысле был проект «История ГУМа». Понятно, что большинство фотографий были постановочные. Но были и репортажные (девочка, которой примеряют ботинки, женщина в примерочной, съемка показа моды в ГУМе). Покупка пальто, обуви в 1950-е, даже в 1960-е для многих семей была событием, на которое специально копили. Отсюда – на снимках на лицах можно увидеть не только радость покупки, но и серьезность, сосредоточенность. Такого отношения к одежде сегодня уже нет. Сегодняшние покупки нарядов менее ответственны, более случайны. Достаточно сказать, что, согласно опросу MasterCard 2008 года, 61 процент россиян считают шопинг лучшим видом отдыха¹⁸. Но можно предположить, что именно эта «серьезность» покупки одежды в 1950–1960-х и служит, как ни странно, поводом для теплого, «ностальгического» взгляда в прошлое сегодняшних зрителей. Она как бы подтверждает задним числом «серьезность» их покупки сегодня, подтверждает, что это «событие», успокоительно демонстрирует, что жизнь изменилась в лучшую сторону.

Одновременно на фестивалях эти выставки давали возможность увидеть параллели в развитии советского и западного общества. Тут характерен проект, показывающий начало авторской моды. Авторская мода Зайцева не рассматривается как советский аналог парижских модных домов. Понятно, что это разные весовые категории. Но авторская мода должна подтвердить вольнодумие, выросшее в оттепельные времена, воплощенное в наряды для звезд эстрады. Не случайно Владимир Левашов, анализируя фестиваль 2003 года, ставит рядом «два хита»: один – отечественный, другой – французский. Первый – представляющий Дом моды Зайцева, «реанимирует юность современного общества. Славные 60–70-е, отливая их в серебро вечности». Второй – «Шестидесятые» Жана-Мари Перье. «Трогательные цветные снимки, сделанные фотографом для молодежного музыкального журнала с чудесным названием «Привет, дружки», «Битлз», «Стоунз», Боб Дилан, Джонни Холлидей, Сильви Варган, Мирей Матье и еще куча неведомых французских звезд эстрады в призывных позах, шмотках и прическах. Смешнейшие коллажи в

¹⁸ Лошак А. Не просыпайся. www.openspace.ru. 22.09.2008

хипповском духе, романтический антураж и неправдоподобная яркость поп-реальности»¹⁹.

Итак, фестиваль «Мода и стиль в фотографии» был первым масштабным социокультурным проектом, сделанным с использованием стратегий современного искусства, зарубежного опыта продвижения проекта, с мощным медийным сопровождением. Он сыграл свою роль в продвижении мировой фотографии моды и западного современного искусства в Россию, стимулировал развитие отечественных арт-проектов. Он способствовал представлению работ российских фотографов и художников западным кураторам и галеристам. Одновременно он был катализатором процессов формирования арт-рынка в России. В этом смысле фестиваль оказался успешным проектом, который решал задачи, поставленные перед социумом общим ходом глобализации.

¹⁹ Левашов В. Вместо искусства // Арт-хроника М., 2003. № 3–4. С. 130.

Татьяна Долматовская

Глянцевые журналы: система, закономерности, функции

Глянцевые журналы мод, как этажи больших универсамов, делятся по сексуальному принципу – на женские и на мужские. При этом женские и количественно и качественно представляют собой более яркое явление, и все родовые черты глянца на их страницах проступают ярче.

Половой диморфизм в медиа – явление малоизученное, может быть, в силу относительной новизны, а скорее всего просто потому что средства массовой информации традиционно рассматриваются в ключе преимущественно мужской информации – политика, войны, спорт. Журналам, много и подробно повествующим о платьях, ювелирных украшениях и новинках косметологии, многие даже отказывают в принадлежности к журналистике. Это не журналистика, говорят многие, это род беллетризованного каталога модной лавки.

Беспристрастный взгляд на вещи, тем не менее, позволяет предположить, что журналы мод – один из родов медиа. Точно так же как и другие, он служит для информирования аудитории о процессах, людях и вещах из окружающего мира. Моделирует связи между вещами, людьми и идеями, позволяет читателю лучше понять и точнее встроиться в контекст потребительской цивилизации.

С формальной точки зрения журнал мод по своей структуре повторяет медийные архетипы. Весь набор традиционных жан-

ров – новости, комментарии, расследования, прогнозы – присутствует на страницах хоть *Vogue*, хоть «Работницы». И точно так, же как любое другое СМИ – глянцевый журнал не только отражает, но и моделирует действительность. Просто делая это, скажем так, несколько более нарочито, чем это получается у редакций информационных СМИ. И с привлечением большего количества визуальных и полиграфических эффектов. В информационных СМИ моделирование реальности – вопрос природы медиа как таковой, то есть вопрос выборочной сортировки разноплановой информации, вопрос жанра, политических и коммерческих интересов. Глянцевая же действительность схематична еще и потому, что отсекает большинство из того, что не укладывается в систему модных тенденций и потребительскую корзину, сформированную на основании этих тенденций. Эта узость взгляда также имеет сексуальную причину. Мужские глянцевые журналы интересуются мужским потреблением, женские – женским. Есть еще узкая прослойка изданий, проходящих под грифом «унисекс», то есть пытающихся нащупать универсальные потребительские коды, но их роль в системе медиа несущественна, потому что интенсивному потреблению нужны четкие ориентиры. Глянцевые СМИ ориентированы прежде всего на качество целевой аудитории, на четкость и прозрачность групп внутри нее. Размытые характеристики унисексуальных СМИ не слишком востребованы в кругу компаний, размещающих свою рекламу в журналах.

Во всех глянцевых журналах реклама товаров и услуг является не оппозицией, а дополнением содержательной части. Рекламодатели стараются не только попасть в контекст модных тенденций, описываемых на страницах журналов, а редакция – в свою очередь – пытается в той или иной степени оправдать присутствие рекламы на страницах, поддерживая их редакционными материалами – рекламодатели также создают соответствующие визуальные образы для представления своей продукции, не уступающие работам редакционных дизайнеров и фотографов. Это пересечение редакционного содержания и рекламы часто ставится в упрек глянцевым журналам. Считается, что читатель таким образом теряет нить, отделяющую правду от коммерции. То есть человек, читающий красивую иллюстрированную статью о достоинствах новых корсетов, произведенных Gussì, думает, что вдохновенные строки, которые посвящает им журнал, есть результат журналистского расследования и экспертного мнения. И тут же в журнале можно найти рекламную полосу этих корсетов, за которую Gussì заплатил десятки тысяч долларов. Прямой

связи между этими долларами и восторженностью статьи может и не быть. Но косвенно она все-таки присутствует. Эта статья получила возможность быть напечатанной в том числе и потому, что у глянцевого журнала есть коммерческие отношения с производителем корсетов. Стратегически и производители корсетов и журналы имеют единые цели – одни продавать информацию о модных корсетах и рекламные места для корсетов, другие – сами корсеты. Статья – точка, где эти интересы пересекаются. Скорее всего, если бы производитель корсетов не был рекламодателем журнала, восторженной статьи просто бы не появилось. Или она была бы значительно меньшей по уровню восторгов и объема. Разумеется, этот симбиоз медиа и коммерции в абсолютно чистом виде существует только в рекламных каталогах, но даже большие модные журналы в том или ином объеме подвержены этому. Другое дело, что там все устроено сложнее, а не по формуле «утром деньги – вечером стулья». Большие модные журналы и большие модные марки живут в одном мире и имеют возможность выстраивать многоступенчатые отношения, в рамках которых можно иногда даже слегка поругивать новую коллекцию Gucci, чтобы сохранить иллюзию независимости. Таковы правила игры в этом виде медиа. И в лучших своих проявлениях взаимоотношения коммерческого и редакционного содержания подвергаются определенному рода регуляции и контролю, который позволяет говорить об относительной объективности наполнения журнала.

С точки зрения периодичности журналы делятся на те, что выходят раз в квартал, то есть буквально соответствуя сезонному циклу. На те, что выходят ежемесячно, то есть, соответствуя основному потребительскому периоду, – от зарплаты до зарплаты. И на еженедельники, или издания, выходящие раз в две недели, пытаюсь соответствовать ритму жизни современного мегаполиса, где неделя так насыщена событиями и вещами, как в былые времена не был насыщен год.

Эра интернет-СМИ позволила еще более сжать хронометраж и дала шанс появиться глянцевым (в метафорическом смысле – потому что не на бумаге) изданиям, обновляющимся ежеминутно.

С точки зрения структуры большинство изданий повторяют модель ежемесячника – новости, репортажи, съемки вещей и людей в вещах. **Как правило, женские журналы содержат обязательные блоки, связанные с одеждой, модными тенденциями в этой области, с косметикой, пластической хирургией и просто здоровьем, с психологией семейных и производственных отно-**

шений, а также рассуждением на тему взаимоотношения полов. Обязательными элементами журналов, формирующих стиль жизни, являются также статьи или даже целые разделы, касающиеся путешествий и кулинарии, а также обстановки дома. Доля всех этих элементов может быть разной в зависимости от политики того или иного издания, от экономической ситуации на конкретном рынке СМИ, от состояния потребления в данном месте.

Глянцевое издание связывает индустрию моды – в широко понимаемом смысле – не только одежду и предметы роскоши, весь спектр потребления – с ее адресатом, потребителем. Кроме того, вокруг системы потребления формируется контекст, состоящий из знаков времени, выраженных в людях, событиях и явлениях окружающего мира, произошедших одновременно или символически связываемых с потреблением той или иной вещи. При этом глянцевое издание создает позитивную среду для функционирования вещи, погружая читателя в круг комфортных переживаний и ощущений. Б. Джозеф Пайн II и Джеймс Х. Гилмор в своей книге «Экономика впечатлений» особенно подчеркивают роль позитивных стимулов как двигателя продаж в обществе потребления¹. Часто позитивное приобретает в мире глянцевых медиа оттенки стерильности, и мир в отражении журналов, особенно женских, выглядит абсолютно лишенным резких черт, запахов и опасных свойств².

Ориентация человека в потребительском мире подчинена системе брендов: одежды, музыки, туризма и тому подобных. Современный человек выбирает не просто черное платье, но платье марки Prada или Martin Margiella. По данным английской газеты «The Gardian» за 2010 год, почти половина государственного долга Великобритании, к примеру, связана с тем, что жительницы этой страны тратят в год около семи тысяч кредитных фунтов на одежду, косметику и предметы роскоши. На бренды, рекомендуемые популярными глянцевыми медиа. Одни бренды ассоциируются с аристократическим образом жизни, другие проповедуют богемную свободу, третьи спекулируют на ценностях буржуазии. Соответственно, для того чтобы транслировать

¹ Пайн II, Дж. Б., Гилмор, Дж. Х. Экономика впечатлений: работа – это театр, а каждый бизнес – сцена. М., 2005. С. 73.

² Дуков Е.В. Современные цивилизационные тренды и крах массовой культуры // Сб. ст.: «От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации». М., 1998. С. 16.

эти бренд-коды, медиа нуждаются в формировании собственного бренда и собственного ассоциативного ряда. Скажем, журналы *Vogue* и *Harper's Bazaar* ассоциируются с более высоким, люксовым уровнем потребления, чем большинство их конкурентов. Так же они ассоциируются с высоким уровнем фотографии, которая на его страницах часто достигает музейного искусства.

По происхождению журналы делятся на локальные и международные бренды. Локальные бренды – например, «Крестьянка» и «Работница» – выпускаются на языке своей страны и не имеют международного хождения. Международные бренды – например, *Cosmopolitan* и *Vogue* – выходят во многих странах либо под эгидой материнского издательского дома, либо по лицензии, которую материнский издательский дом на тех или иных финансовых условиях передает местному издательству.

Вне зависимости от названия, юридической формы и прочей атрибуции каждое издание стремится занять свою нишу, найти своего читателя и своего рекламодателя, и на стыке этих кругов аудиторий возникает тот или иной медийный миф. Миф, помогающий продавать товары. Ибо сам товар, как пишет в исследовании «Философия моды» Ларс Свендсен, – объект нейтральный, и чтобы в нем заработали его символические составляющие, необходимы мостики – от вещи к сознанию потребителя³. Медиа в лице глянцевого журнала – один из этих мостиков. Во-первых, у глянцевого журнала, особенно если это журнал известный мировой бренд, есть образ настоящего качественного медийного продукта с многолетней историей и долго выстраиваемой и выстроенной репутацией. Поэтому для читателей эти издания выполняют роль советчиков, проводников. Мир моды многообразен, и редакторы журнала отбирают и эффектно подают все то лучшее, что сегодня на пике моды. Лучшие журналы допущены к телам и мыслям создателей моды, они имеют возможность транслировать мнения из первоисточников, а яркий визуальный ряд журналов позволяет подавать эти мнения в самых запоминающихся красках. И что немаловажно – журналы имеют периодичность, совпадающую с потребительскими циклами. Каждый месяц человек что-то покупает, то есть как минимум предварительно задумывается, что бы ему такое купить. И на помощь к нему в этот драматический момент приходит советчик в лице журнала, направляя покупательскую волю в нужное потребительское русло.

³ Свендсен Л. Философия моды. М., 2007. С. 171.

Василий Бирюков

Современная периодика и проблемы графического дизайна ее интернет-версий

В течение последнего десятилетия число пользователей персональных компьютеров, подключенных к высокоскоростному интернету, значительно возросло. Всемирная сеть стала не столько местом развлечения обеспеченных слоев общества, сколько площадкой для размещения последних новостей, мнений, материалов, публикация и распространение которых в виде «традиционных» печатных изданий потребовали бы неоправданно больших затрат. Интернет на фоне все большего ускорения темпов жизни позволяет публиковать и обновлять информацию гораздо более оперативно, чем традиционные печатные СМИ или телевидение; в связи с этим выглядит очевидным тот факт, что большинство печатных изданий находит естественной необходимость своего воплощения в цифровом виде.

Нормальное для настоящего времени цифровое воплощение периодического издания – не «просто сайт» с указанием названия издания, тиража и способов распространения, а полноценная сетевая версия, часто более полная, чем само издание. Интернет-версий печатных изданий сейчас огромное количество (версий для мобильных устройств существенно меньше, но они также распространены), однако единого принципа их формирования не существует; кроме того, влияние печатных изданий на форму соответствующих сетевых, как и обратное влияние формы сетевых изданий на печатные, практически не исследовано.

Эта тема освещается преимущественно в статьях (чаще всего – в статьях в интернете, а не в традиционных печатных изданиях); книги, хотя бы косвенно относящиеся к проблеме, в основном посвящены дизайну периодических изданий или веб-дизайну в целом; чаще это практические руководства, а не теоретические исследования. Возникает потребность в теоретическом осмыслении этой практики и выработки критериев оценки решений, определении перспектив. В данной статье эти вопросы пока лишь будут поставлены.

По-настоящему хорошо сделанных (и в отношении удобства пользования, и в информационном, и в графическом отношении) электронных версий периодических изданий не так много; основная их масса (а что касается отечественных изданий – то практически все) по своим проектным и дизайнерским качествам далеки от совершенства. Большинство веб-версий изданий (особенно отечественных) характеризуются двумя основными проблемами. Первая проблема – несоответствие духа, стиля и конструкции интернет-версии соответствующему печатному изданию. Переход пользователя от бумажной версии издания к интернет-версии должен быть максимально комфортным и выглядеть как нечто само собой разумеющееся. Однако существующие интернет-версии периодики, как правило, повторяют по конструкции новостные ленты интернет-изданий, заведомо никогда не бывших печатными и часто не приспособленных для подобного симбиоза. Более того, часто даже мелкие элементы оформления в веб-версиях радикально отличаются от используемых в печати. Между версиями для традиционных и цифровых носителей не оказывается ничего общего, кроме названия.

Вторая проблема большинства интернет-версий периодики заключается в том, что при всем совпадении их конструкции с конструкцией интернет-изданий, они отличаются архаичной подачей информации и далеко не в полной мере используют современные технические и художественные возможности, доступные в веб-дизайне. Скорость развития цифровых технологий вообще и интернет-технологий в частности значительно превышает скорость развития практически любых других носителей информации. Таким образом, решения трех- четырехлетней давности, как правило, уже выглядят архаичными. Однако эта закономерность в большинстве случаев игнорируется при проектировании веб-версий печатных изданий, которые часто страдают неорга-

ничностью использования всей широты и многообразия возможностей современного веб-дизайна.

Кроме веб-сайтов существует еще достаточно обширная группа версий периодических изданий для мобильных устройств, в которой особняком стоит версия для iPad. Эти версии также характеризуются достаточно стандартным набором недостатков и делятся на две ключевые группы. В первой группе – издания, построенные по одному из нескольких опубликованных шаблонов. В этом случае они никак не связаны по структуре и конструкции ни с печатной, ни с интернет-версией. В подобных решениях лишь повторяются печатные издания, но часто в несоразмерном масштабе и практически без использования возможностей мобильного устройства. Ко второй группе относятся версии для мобильных устройств, основанные на PDF-версии обычного макета издания, что усложняет чтение и навигацию при просмотре на экране.

Периодика как тип информационных изданий можно охарактеризовать как регулярную подачу информации в определенном формате, сильно зависящем от эпохи и окружающих обстоятельств. В историческом развитии периодики можно выделить несколько основных тенденций: постоянное ускорение создания, подачи и восприятия информации вместе с ускорением темпа жизни; изменение отношения пользователя-читателя к источнику новостей в сторону десакрализации. Для последнего времени характерна тенденция к самостоятельному формированию пользователем подборки той информации, в курсе которой он желает находиться.

Отсюда предстоит разобраться в современной типологии интернет-версий и мобильных версий периодических изданий во всем их многообразии, классифицировать цифровые версии периодики по типу подачи информации с точки зрения пользователя и с точки зрения дизайнера.

Возникновение печатной журнальной формы было напрямую связано с процессом репродуцирования. В отличие от книги, которая эволюционировала из рукописных форм к печатным, журнал изначально был рассчитан на тиражирование информации, ее максимально быстрое и относительно дешевое донесение. Таким образом, прообразом первых газет и журналов была не рукописная, а печатная книга. Однако помимо технологий печати влияние на сложение первых журнальных стилей оказали эстетические концепции, господствовавшие в Европе в XVII–XVIII веках.

Эпоха промышленной революции охватывает период с середины XIX века до 20-х годов XX века и включает в себя следующие стилевые направления: викторианский стиль, модерн, реализм, искусство и ремесло, плакат-стиль (согласно классификации стилевых направлений в периодике, предложенной в монографии О. Рожновой в 2009 году)¹.

Название эпохи продиктовано тем, что промышленная революция, охватившая практически все области жизни Европы XIX века, отразилась в кардинальном изменении технологии и эстетических предпочтений в печатном деле. Появление новых печатных техник, черно-белой, а затем и цветной иллюстрации, обновление и расширение арсенала шрифтов – все это дало дизайнерам изданий принципиально новые возможности. Однако главным стимулом к изменению эстетики стали не только технологические разработки, но в первую очередь изменение сознания людей, изменение темпа жизни. Появление таких понятий, как массовое производство и промышленное искусство, привело к изменению отношения к печатной продукции. Став одновременно более дешевым и изобразительно активным, журнал приобрел новые функции и новые средства их отражения. С наступлением эры промышленности и появлением специализированных профессий наборщиков и иллюстраторов журналов, периодика приобрела статус самостоятельного жанра. Переставшие быть низшими жанрами и в то же время свободные от каноничности, журнальный и плакатный дизайн оказались в авангарде и во многом определили тенденции развития зарождающейся профессии графического дизайна. Направленный не на достижение гармонии, а на привлечение зрительского внимания, журнал стал использовать различные средства образной выразительности – шрифтовые, орнаментальные, композиционные и иллюстративные. Вместо задачи гармонизации всех элементов проектного решения появилась задача ускорения процесса восприятия. Таким образом, в эпоху промышленной революции эстетичными считались такие решения, которые привлекали внимание зрителей.

Журнал из простого средства развлечения и информирования превратился в инструмент популяризации новой эстетики. Журнальный жанр, в отличие от станкового искусства, не требующий долгого времени и больших финансовых затрат, приобрел роль лаборатории по испытанию новых средств образной выразительности. С конца XIX века периодические издания

¹ Рожнова О.И. История журнального дизайна. М., 2009.

изменялись графически, но не структурно и функционально, пока широкое распространение цифровых технологий не разделило способы представления периодических изданий на печатные и электронные.

Сегодня все более широкое использование функции поиска в Интернете, особенно с помощью крупных поисковых систем, изменило привычки читателей. Вместо пролистывания изданий на общие темы вроде обычных газет, читатели стали стремиться к поиску конкретных журналистов, поиску по блогам, поиску персонализированной информации; традиционные газеты перестали соответствовать времени; на первый план вышла индивидуальная журналистика.

Сетевой автор не зависит от редактора, цензуры и общественного мнения.

Кроме официальных публикаций появились открытые журналистские проекты и индивидуальные комментарии, не зависящие от вышестоящих инстанций.

Критики газеты как носителя информации отмечают также, что несмотря на разницу внешнего вида нынешние газеты по содержанию недалеко ушли от газет столетней давности, в то время как технологическая революция позволяет читателю не ждать свежего выпуска ежедневной газеты, а получать информацию ежеминутно из новостных порталов, блогов и сервисов наподобие Твиттера.

Всевозрастающая доступность скоростного интернета делает такой способ получения информации очевидным и нормальным для большинства читателей; таким образом, издатели газет вынуждены выходить в интернет-пространство, что, возможно, приведет к отмиранию бумажной формы газеты.

С момента появления периодических изданий в современном смысле этого слова и до наших дней наблюдается постоянное ускорение подачи информации. Если в XVII веке новость недельной давности еще была свежей (учитывая тот фактор, что доставка новостей из одной точки Европы в другую также могла занимать значительное время), то с развитием транспорта и связи и ускорением доставки информации периодические издания, посвященные именно новостям, стали ежедневными, а в какой-то момент их роль в значительной мере взяли на себя ежечасные выпуски новостей по радио и телевидению, а затем – непрерывно обновляющиеся ленты новостных агентств в интернете.

Кроме скорости появления и устаревания новостей со временем изменяется еще и культура их потребления. Современный

пользователь, во-первых, стремится затрачивать как можно меньше усилий для получения новостей (например, походу за газетой он может предпочесть просмотр новостей на мониторе компьютера или экране мобильного устройства); во-вторых, часто пользователя интересуют более конкретные категории новостей или достаточно узкие их группы.

Следствием этого – с одной стороны, все большего удобства для пользователя, а с другой – все большей структурированности и конкретности информационного потока, – становится самостоятельное формирование пользователем тех групп новостей, которые он получает и прочитывает. Уже сейчас на большинстве новостных и специализированных сайтов возможно выбрать интересующие из множества тематических рассылок, а подписка RSS позволяет пользователю сформировать собственную, индивидуально настроенную новостную ленту на основе множества разных веб-сайтов. Все больше различий наблюдается между новостными и специализированными изданиями (как печатными, так и электронными), и в отношении скорости обновления информации, и в отношении глубины погружения в тему.

В современном сосуществовании печатных и электронных периодических изданий наблюдается тенденция к уходу чисто новостной составляющей в веб-версию. Публикация новостей в печатной версии становится нецелесообразной, так как с постоянным ускорением темпа жизни новости устаревают практически мгновенно. Уже сейчас редакции периодических изданий часто решают разделить функции электронной и печатной версий таким образом. Влад Вдовин, главный редактор газеты «Труд», считает, что «люди теперь получают новости в режиме онлайн – в сети, по ТВ, радио. А новую задачу ежедневных газет я, в основном, вижу в том, чтобы объяснять смысл: что стоит за вчерашними событиями и как они могут развиваться дальше».

Возникают и совершенно новые типы иллюстрированных изданий, которые исходно родились как интернет-версии, но по необходимости могут быть распечатаны и превращены в бумажные. Пример – фотографический журнал «Точка зрения» (www.viewpoint.liberty.su), который «выпускается» по инициативе и силами студентов мастерской «Документальная фотография» Школы фотографии и мультимедиа при Московском доме фотографии. Это издание состоит из двух основных частей:

- 1) Web-содержание – выпускается на интернет-страницах домена. Количество материала может быть ограничено только рамками его качества;

2) Zine-содержание – печатается «вручную» на бумаге в ограниченном и пронумерованном количестве экземпляров, что делает его более уникальным и авторским. Web & Zin объединяет только одно – тематическое содержание. Фотографии и другие материалы не повторяются, а дополняют друг друга. Web-содержание является общедоступным и бесплатным.

Электронные версии периодических изданий так же отличаются от бумажных версий, как вообще веб-дизайн от традиционных печатных медиа. Если для бумажного издания очень важными ограничивающими факторами являются формат, объем и количество красок, то для электронной версии эти ограничения снимаются; кроме того, в электронной версии возможно добавление интерактивности, звуковых и видеофайлов. Однако у электронных изданий есть и свои проблемы, в частности – проблема излишней свободы и непредсказуемости воспроизведения. Электронное издание, в отличие от бумажного, по своей форме и структуре скорее свиток (или система свитков), чем кодекс неизвестного заранее размера, и оно отличается заведомой неопределенностью. Цвет в электронной версии издания зависит от настроек монитора пользователя почти в той же степени, что и от изначального замысла проектировщика; размер и разрешение экрана варьируются в очень широких пределах; кегль шрифта может быть произвольно уменьшен или увеличен в зависимости от вкусов и зрения читателя; использованный шрифт может быть автоматическим заменен на другой и так далее.

Однако в последнее время наметилась и обратная тенденция: электронная версия издания, помещенная в жесткие рамки мобильного устройства и особенно планшетного компьютера, снова приобретает фиксированные размеры, а также, например, заранее заданный шрифт и кегль.

Проблемы веб-версий периодических изданий во многом совпадают с проблемами веб-дизайна вообще. Можно выделить две основные проблемы. Первая из них – конструктивная: структура веб-изданий часто архаична или пытается имитировать структуру бумажного издания; современные технические возможности веб-дизайна часто не используются или используются не в полной мере; часто веб-дизайнеры (или дизайнеры бумажных изданий в попытке переместиться в интернет-пространство) просто не знают о существовании тех или иных современных дизайнерских или технических средств. Вторая проблема – графическая: подача информации в электронных изданиях часто сумбурна,

а страницы пестрят разноцветной или анимированной рекламой, не сочетающейся с визуальным стилем издания.

Однажды заданный и спроектированный облик периодического издания не остается статичным, но может изменяться от выпуска к выпуску, учитывая как практические соображения, так и новые веяния в графическом стиле времени. Таким образом, журнал каждой конкретной эпохи является отражением эстетических пристрастий читателей, являясь носителем не только информации, но и развлечения. В свою очередь, в истории возможно было и обратное влияние – журнал мог стать манифестом нового графического стиля и формировать визуальные вкусы публики. Сейчас такое влияние оказывает на пользователя визуальная культура интернет-среды и мобильных устройств, и в ближайшие несколько лет мы сможем более четко проследить результаты этого влияния.

Александр Лаврентьев

Графический дизайн и проблемы «гибридных» жанров

Еще в конце 1990-х годов голландский теоретик дизайна, главный редактор журнала «EYE» Макс Бруинсма в своей статье «Интерактивное дизайн-образование»¹ о подготовке дизайнеров-графиков обратил внимание на то, что повсеместное использование компьютера в разных сферах человеческой деятельности не может не сказаться на культуре в целом. Он отметил тогда основной процесс, определяющий работу с компьютером самых разных специалистов (агентов по снабжению, музейных работников, продюсеров, режиссеров, художников и дизайнеров) как «вызывание и обработку информации». Его призыв – необходимость организации рабочих команд из разного рода специалистов при создании проектов, с тем чтобы будущий дизайнер-график как можно ближе познакомился с реальными профессиональными практиками и нашел свое место в коллективах при решении сложных культурных экономических и экологических проблем.

Вместе с тем есть и еще одно следствие. Самый распространенный на сегодняшний день рабочий инструмент – компьютер – заставляет любого автора (будь он музыкант, писатель, архитектор, сценарист или редактор) мыслить проектно и сис-

¹ *Bruinsma M. Design Interactive education. The Education of A Graphic Designer / Edited by St. Heller. N.Y., 1998.*

темно. Искусство алгоритмизируется, создание произведения может сводиться к разработке художественных программ – то есть своего рода полей формально-эстетических возможностей. Такие художественные программы могут существовать в форме графических или фотографических серий, программ проведения художественных акций, видеороликов, макетов книг, путешествий в смоделированном виртуальном пространстве и т.д.

Вполне возможно, что следствием однородности и однотипности инструмента и является легкость появления всевозможных «гибридных» жанров на основе мультимедиа, а также необычных комбинаций различных видов искусства. В искусстве керамики появляется «видеокерамика» (художник из Красноярска А. Пашт-Хан), одежда может оказаться буквально кинетической скульптурой, меняющейся на ходу (британский дизайнер Хуссейн Чалаян), привычная бумажная форма плаката заменяется экранной анимацией (дипломный проект В. Шихачевского, МГХПА им. С.Г. Строганова).

Процессы «гибридизации» жанров и искусств коснулись и графического дизайна. На стыке графического дизайна как проектно-художественной деятельности, связанной преимущественно с плоскостными композициями, и архитектуры как искусства пространственно-средового проектирования возрождается интерес к суперграфике и колористике. Шрифт, фотография и рисунок, увеличенные во много раз по сравнению с обычными формами книжной, журнальной и плакатной графики, становятся необходимыми элементами пространственной среды городов. Современные студии графического дизайна (например, студия английского дизайнера-графика Невилла Бруи – researchstudios.com) в своих проектах интерьеров торговых центров и музейных пространств повсеместно применяют шрифтовые типографические или фотографические композиции гигантских размеров. Человек, попадая в такие пространства, оказывается внутри текста, внутри графических изображений, причем не обязательно реально нанесенных на поверхности, а нередко фантомных, световых, осуществленных при помощи проекций. Американская художница Дженни Хольцер (**Jenny Holzer**) занимается тем, что гигантскими проекциями текстов на фасады зданий превращает город в своего рода книгу, в которой можно прочесть различного рода изречения, цитаты.

Графический дизайн вторгается в сферу дизайна моды, создаются текстильные орнаменты, основанные на фотографии и шрифтовых композициях, бумага – основной материал графиче-

ческого дизайна – активно осваивается модельерами. Пример – организованная афинским музеем Benaki в содружестве с организацией Atopos по разработке международных выставочных проектов в 2007 году передвижная выставка под названием «Бумажная мода». Сохраняя преданность идее эллинизма, Бенаки проявляет интерес к неожиданным сочетаниям видов творчества и инновациям. Новым полем деятельности оказалась встреча печатной графики, бумаги, искусства и моды, предполагающей активное движение.

Проект «РРРИПП! Бумажная мода» придумал Вассилис Зидианакис. Название возникло из попытки передать звук рвущейся бумаги.

В «свингующие» 1960-е годы бумажные платья были на пике популярности. Их рекламировали и использовали в качестве фона для рекламы. В 1966-м «отцы поп-арта» также обратили внимание на бумагу. Энди Уорхол сделал платье с надписью «Хрупкое», а Джеймс Розенквист сшил себе костюм из упаковочной бумаги. Бывало, что всем гостям для вечеринок заказывали однотипные платья из бумаги. Это было броско, дешево, прикольно, свободно.

Каталог выставки убедительно показывает, что бумага как материал письменной культуры широко встроена в культуру одежды. В годы Первой мировой войны в Германии умерших хоронили в специально выпускавшейся бумажной одежде, чтобы сберечь настоящую для живых. Вспомним бумажные воротнички для служащих или шапки маляров из газеты. Те самые, знаменитые «одноразовые» бумажные платья выпускались из специально приготовленной и обработанной бумаги, что придавало ей физическую прочность и водостойкость.

То, что история с бумагой и газетой продолжается в современной моде, подтверждают платья Шарля Кастельбажака 1980-х годов «Посвящается прессе», модели Джона Гальяно 2000 года для Дома Диора, творения японских модельеров. Иногда это отпечатанные на платьях коллажи из газетных вырезок наподобие тех, что когда-то в 1936 году сделала модельер-сюрреалист Эльза Скиапарелли, вдохновившись головными уборами из газет на рыбном рынке в Копенгагене. Для новых композиций с текстами в ход идет любая печатная продукция, главное, чтобы источник был узнаваем: Yellow pages, Chicago Sun-times или что-либо еще. Заимствование из низовой или повседневной печатной культуры сразу же переходит на уровень культуры элитарной. Одни модели были рассчитаны на то, чтобы стать рекламой – как напри-

мер платья-плакаты Гарри Гордона (Harry Gordon) 1968 года, другие – на то чтобы поразить оптическими и цветовыми эффектами, третьи – приглашали к самостоятельному творчеству: в коробку вместе с белым бумажным платьем помещали и баночки с краской.

Британский модельер Хуссейн Чалаян (Hussein Chalayan) в 1999-м сделал даже «авиапочтовое платье». Оно разворачивается из обычного почтового конверта, причем цветные полосы оказывались изысканной декоративной каймой. Для Чалаяна вообще характерны эксперименты по созданию того, что еще в конце 1990-х годов московский художник и дизайнер Вячеслав Колейчук назвал «квазикостюмом». Его модели – это скорее прозрачные конструкции из стержней, нитей и сеток, которые служат не столько одеждой, сколько демонстрируют изобретательные легкие ажурные структуры. Чалаян спроектировал и «построил» (иное слово тут неуместно) световое платье, которое, как он считает, является отражением поклонения свету. Вся поверхность платья заполнена отражающими кристаллами. На некотором расстоянии от платья на маленьких кронштейнах укреплены поворачивающиеся лазерные светильники. Свет то отражается от кристаллов, то блуждает в пространстве зала в виде крошечных светящихся точек, как бы убежавшего с поверхности ткани светового орнамента. Одежда для модного дефиле превращается в высокотехнологичный арт-объект.

Карл Лагерфельд в 2007-м сопроводил показ модного дома Шанель бумажными цветами, скатертями и головными уборами. «Предпочитаю бумагу всем другим материалам, – объяснял Лагерфельд. – Это начальная точка для рисунка и итог для фотографии. Есть что-то особенное в физическом контакте с бумагой, что я не в состоянии объяснить».

Модели бразильского дизайнера японского происхождения Джума Накао (Jum Naкао) демонстрировались на выставке на экране. В мягком приглушенном освещении под музыку двигались фигуры в черном трико. Медленно в такт шагам покачиваются как бы светящиеся изнутри бумажные платья со складками и без, полностью закрывающие фигуру или слегка набросанные на манекенщиц. Казалось, что этому дефиле (съемка в 2004 году в Сан-Паулу) не будет конца, на подиуме все новые и новые варианты. Но вдруг цветное изображение сменялось черно-белым, движение становилось прерывистым, дергающимся. В течение нескольких секунд все это бумажное великолепие было повержено, растоптано, разорвано. 700 часов труда превращено в бумажный мусор, напоминающий опавшие листья.

Синтез бумаги, графических технологий печати, трансформации плоского листа, графической композиции, основанной на пятне, линии и точках, информационности и знаковости образа с моделированием одежды привел к необычным, ярким, остроумным, динамичным решениям.

Графический дизайн, таким образом, не только осваивает новые поля деятельности, но и связанные с ними категории: пространство, время, динамику. Намечается синтез с литературой, все активнее используются в дизайне смысловые и семантические конструкции, проникают в дизайн конструкции визуального языка, основанные на смыслообразовании и повышенной семантической нагрузке.

Движение – одна из тем творческого эксперимента в современном графическом дизайне. Проблему динамики в графическом дизайне можно рассматривать на нескольких уровнях. Прежде всего на уровне динамики формы, на уровне динамики композиции. Здесь важную роль играет ритм, а также общее суммарное направление всех входящих в композицию элементов. Иными словами, визуально выраженное движение, композиционная динамика, которая существует наравне со статикой. Экспрессивность движений фигур охотников эпохи неолита и неистовый динамизм футуристических композиций родственны именно в композиционном смысле. «Секреты» композиционной динамики разгадывал в 1920–1921 годах И. Голосов, создавая свою теорию движения в архитектуре. В его схемах это движение – есть результирующая внутренних движений форм, расположенных в определенных ритмических комбинациях.

В более практический план проблему движения переводят художники иллюстрированных и периодических изданий. Именно на динамичность череды разворотов журнала «Харперс Базар» 1940-х годов обратили внимание современники и исследователи творчества дизайнера этого журнала Алексея Бродовича. Не случайно возник и термин, дающий ключ к пониманию его методов: «бумажное кино». Принцип «бумажного кино» Бродовича предполагает, во-первых, заданность движения взгляда читателя по развороту страниц издания. Например, глаз читателя следует за направлением движения идущего человека или поворотом головы модели в фотопортрете. Во-вторых, сквозную композиционную связь всех разворотов издания. Повтор выбранного направления, чередование нагруженных разворотов и пауз, предельное укрупнение, кадрирование фотографии, создающее эффект

выхода изображения за пределы формата в определенных местах страницы.

Однако в современных электронных средствах, мультимедийных программах мы все чаще сталкиваемся не только с иллюзорно-композиционными формами динамики, но и с различными формами анимации. На наших глазах отдельные буквы собираются в логотип, вспыхивает и гаснет рекламный текст, проигрывается небольшой видеоклип. Всеобщее увлечение динамикой по-своему подхватывает и печатная графика. В ее арсенале также есть несколько механизмов, позволяющих придать движение картинкам. Это, например, принцип вращательного движения или конструкция из двухслойных изображений, входящих друг в друга.

Именно графика была предтечей кинематографа. Нарисованные на дисках по кругу отдельные фазы изображений – скачущей лошади, кувыркающихся клоунов, жонглеров, танцующие пары были центральной частью устройства под названием «фенакистоскоп» 1832 года. Изобретатель этой конструкции бельгиец Жозеф Плато тогда же опытным путем установил, что время сохранения изображения на сетчатке при умеренном освещении составляет около $\frac{1}{3}$ секунды. Это явление получило название стробоскопического эффекта.

Дедалиум, колесо жизни – более сложная конструкция, изобретенная в 1834 году английским ученым Уильямом Хорнером. Барабан с прорезями по краю и полосками с нарисованными картинками. Вращая барабан, установленный горизонтально на подставке, мы каждый раз видим лишь одну-единственную фазу движения. Назначение щелей – отсечь лишние фазы, сузить поле зрения до одной стадии. Похожие по конструкции аппараты получили название «зоотроп». Как правило, все ленты изображали различные типы движения животных.

«Основные сюжеты для лент зоотропов были подсказаны трюковыми или цирковыми номерами. Это были всевозможные типы жонглирования, различные пируэты и акробатические номера, клоуны с дрессированными собачками, различные комические сценки из арлекинады»². То есть все то, что было связано с уличным, балаганным, массовым зрелищем. Именно как потешные картинки для развлечения и продавались сначала фенакистоскопы конструкции Плато, а затем и зоотропы.

² *Кривуля Н.Г.* Ожившие тени волшебного фонаря // Научная серия «История и теория анимации». Краснодар, 2006. С. 226.

Зоотроп позволял уже не одному, а нескольким зрителям наслаждаться иллюзией движения. Следующий шаг – соединение той или иной конструкции с проекционным аппаратом. Француз Эмиль Рейно в 1878–1879 гг. усовершенствовал конструкцию зоотропа (зоопрактископа), добавил лампу для освещения картин, зеркала, в которых отражались изображения рисунков на кольцевой ленте, а затем и вовсе предложил перематывать ленту сколь угодно большой длины с одной бобины на другую, заложив тем самым основу для создания рисованного сюжетного анимационного фильма. Рейно же предложил разделить игровой слой (движение персонажей) и фон, на котором происходило действие. В своем оптическом театре он использовал несколько проекторов – один для изображения детально разработанного пространства, другой – для фигур героев.

Устройство под названием «волшебный фонарь» – предтеча диаскопов и фотоувеличителей – использовалось для проекции вручную разрисованных на стекле слайдов. Умелый демонстратор мог так быстро менять стекла, что на экране возникало впечатление динамической картины.

Я упоминаю здесь эти известные всем примеры из «детства» кинематографа, чтобы обратить внимание на простоту достижения иллюзии движения именно графическими средствами. В детской книге «Цирк» Николая Асеева (иллюстрации Марии Синяковой) 1929 года вертикального формата некоторые страницы разрезаны по горизонтали. При перелистывании половинок мы оказываемся свидетелями элементарного действия: силач поднимает гири, злой клоун бьет обезьянку, скачет лошадь. Достаточно всего двух резко сменяющихся фаз, чтобы создать иллюзию движения. Сознание зрителя дополняет кинетический образ уже своими ассоциациями.

Пара сменяющих друг друга изображений вызывает у зрителя неразрывное впечатление. Это похоже на определение поэзии, которое дал Федерико Гарсиа Лорка: «Что такое поэзия? А вот что: союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать новую тайну всякий раз, когда их произнесут»³.

Хорошо знакомые многим детские книги-панорамы с «встающими» картинками содержат еще и возможность динамики, то есть возможность демонстрации фаз движения. В поднимающихся на развороте изображениях использован механизм по-

³ Цит. по: *Лапин А.* Фотография как... М., 2004. С. 90.

воротного шарнира, складки. На этом принципе основаны встающие цифры в детской книге английского дизайнера-графика Чака Мёрфи (Chuck Murphy), посвященной счету. За цифрой «1» оказывается лягушка, откинув цифру «2», мы видим двух пингвинов, цифра «4» скрывает четыре стула и четырех кошек, под цифрой «8» прячутся восемь бабочек, и так далее.

Другой механизм – принцип переплетения нескольких слов. Вставленные в прорези полоски с частями изображения дают возможность двигать детали в продольном направлении, слегка покачивать и вращать. Фигуры покачивают головами, размахивают руками, переставляют ноги. В окошках появляются и исчезают изображения.

Конструкция вращающегося диска с фазами изображения перекочевала в книги и дидактические издания из ранних графических опытов кинематографа и приобрела совершенно новые функции. На вращающемся диске напечатаны с поворотом цифры, изображения, тексты и прочие виды графической информации. Поверх диска накладывается другой – с прорезями-окошками. Вращая нижний, мы можем менять выскакивающие в окошках данные и изображения. На этой основе в 1930-е годы в Англии была создана, например, карта Европы для школьников «Europe at-a-Glance». В прорезях содержалась информация о площади, народонаселении, главной реке и самой высокой горе, названии столицы, государственном флаге и государственном устройстве той или иной страны. Получилось что-то вроде простейшего компьютера, содержащего базу данных по некоторому локальному вопросу.

У художника Георга Фолмера – выпускника немецкого Баухауза есть кинетическая абстрактная графическая работа, построенная на том же принципе. В каком бы положении мы не остановили верхний вращающийся диск с деталями композиции, – композиция оказывается завершенной. Дело в том, что она задумана не как статичное изображение, а именно как графическая программа, позволяющая каждый новый поворот воспринимать как новое состояние работы.

Как ни странно, опыты рисованной графики продолжались и в более технологичную эпоху зрелого кинематографа. Немецкие режиссеры Ганс Рихтер и Вальтер Руттманн, швед Викинг Эггелинг шли к кинематографу от оживления абстрактной живописи. Живописные и графические работы художников авангарда подчиняются законам серийности благодаря минимальности средств выражения и каждый раз четко определенным

принципам построения композиции, набору элементов. Один из фильмов Ганса Рихтера 1925 года, в котором действие было связано с превращениями квадрата, назывался «Ритмы». Фрагмент раскадровки другого был опубликован в книге «Экспрессионизм и кино» под названием «Фуга из абсолютного фильма». В фильме Эггелинга «Диагональная симфония» 1921–1924 годов также возникают вполне отчетливые ассоциации с органной музыкой Баха. Исходная форма растет, движется вверх, дополняется новыми и новыми элементами. Динамика форм в кадре строилась на поочередном вариативном изменении абстрактно-геометрической композиции.

«Нет рассказа, психологического значения, за исключением тех, что сам зритель вкладывает в образ. Но это все не случайно – поэзия строится на ассоциациях. Фильм сам себя раскрепощает, расширяет свои возможности выражения, обретает свободу», – утверждал Рихтер.

Эггелинг и Рихтер оживляли живопись, что было заложено в самих композициях авангардных картин. Не случайна в этой связи идея сотрудничества Эль Лисицкого как автора квазианимационной сказки «Про 2 квадрата» и Викинга Эггелинга. Они планировали снять вместе анимационный абстрактно-геометрический фильм.

К анимации живописи шли с другой стороны театральные художники. В «Механическом балете» Фернана Леже 1924 года анимированы плоскости, детали машин. Пикассо и Брак изучали механику машин как механику их восприятия человеком. Леже исследовал машину как самодостаточный объект. Люди-машины, ноги-трубы, люди как скульптуры из железа или причудливые жесткие костюмы наподобие тех, что были восстановлены для выставки «Видение танца. Сергей Дягилев и русские балетные сезоны» в ГТГ в 2009 году⁴.

Другой путь абстрактной анимации был связан с непосредственным рисованием на движущейся, проецируемой киноплёнке. Новозеландский кинорежиссер Лен Лай (Len Lay) вошел в историю как пионер кинетического искусства, создатель динамических скульптур в 1960-е годы. Однако его первые опыты кинетической графики были связаны с созданием абстрактных рисованных фильмов и рекламных роликов по заказу Британского

⁴ Видение танца. Сергей Дягилев и русские балетные сезоны / Под ред. Джона Э. Боулта, Зельфиры Треуголовой, Натали Ростичер Джорджано. М., 2009.

почтового ведомства в 1930-е годы. Его тематика – ритмы линий и цветных пятен. Материал – рисунок на пленке. Его техника – кино без киноаппарата. Свой первый анимационный фильм он сделал в 1929 году, в 1934–1935 открыл для себя возможность рисования на целлулоиде, занявшись таким образом «прямым кино». Его цель – сочинение движения, так же как композитор сочиняет музыку.

В молодости он изучал танцевальные ритуалы полинезийских островов и австралийских аборигенов. В Австралии он и начал заниматься созданием фильмов, которые казались ему идеальным средством для воплощения его идеи «чистого движения». Фильм 1935 года «Ящик с красками» стал необычной рекламой почтовой службы. Ритму цветных пятен вторила музыка Дина Баретто в исполнении кубинского оркестра. Контекст этнической тематики возникает за счет наложения ритмической музыки на изображение. Таков один из наиболее известных фильмов Лена Лая 1958 года «Свободные радикалы». В этом фильме изображение – то есть череда танцующих, бегающих, сталкивающихся линий – процарапано на эмульсии. Лен Лай применял разные инструменты: трафарет, аэрограф, расческу, скальпель и даже фотограмму (фильм «Крик цвета», 1952).

Дергающееся, стробоскопическое изображение зоотропа оказалось по своей алогичности, экспрессивности, балаганности близко опытам беспредметного кино и научным экспериментам Плато, исследовавшего феномен устойчивости, зрительной инерции изображения на сетчатке.

Необычный синтез динамики и архитектурной суперграфики представляет собой проект оформления одной из закрытых станций нью-йоркского метро, осуществленный в 1980 году. Билл Бранд (Bill Brand) назвал свою работу Masstransiscope. На стенах заброшенной станции были установлены 228 раскрашенных вручную планшетов с абстрактными геометрическими композициями. Композиции были выполнены таким образом, что каждая из них представляла собой фазу динамической композиции. Пассажиры поезда из-за мелькания в переплетах окон и прорезей в установленной посередине перрона стене могли видеть эти композиции лишь по отдельности и в течение короткого промежутка времени. В результате возникала ситуация, похожая на движение зрителя вдоль гигантской кинопленки. Поездка на метро в сторону Манхэттена превращалась в аттракцион. 20 лет спустя панели были отреставрированы, и «метро-кино-скоп» снова в действии. Уже первые опыты абстрактного кинематогра-

фа показали, что движение форм на экране подчиняется музыкальным ритмам, вызывает ассоциации с теми или иными музыкальными темами. Канадский режиссер Норманн Мак-Ларен в качестве музыкального сопровождения фильма «Горизонтальная линия» 1962 года использовал произведения П. Сигера для флейты и банджо. Он считал, что «мультипликация – искусство не рисунков, которые движутся, а искусство движений, которые нарисованы». В своих фильмах он почти рисовал фонограммы на пленке, подобно тому как это делали в 1930-е годы изобретатели технологии записи звуковых фильмов Арсений Авраамов, Николай Воинов, Евгений Шолто, Борис Янковский. Они проводили уникальные опыты синтеза звука при помощи света и рисованных звуковых дорожек⁵. Отдельные оптические фрагменты звуковых волн переносились на фотограммы киноленты. Было установлено, что тембр, ритм рисованного звука зависит от количества и ширины линий, их частоты и интенсивности, величины точек. Существовал и до сих пор даже существует в Музее музыкальной культуры аппарат, позволяющий «рисовать музыку». То есть наносить штрихи, точки, волнистые линии, а затем прослушивать их как звуковую композицию.

Для Юрия Норштейна мультипликация – меньше всего кинематограф в традиционном смысле как засъемка жизни, поскольку здесь все от первой линии эскиза и до звукового наложения в готовом фильме требует авторской интерпретации. Он считает, что это «совершенно непонятное искусство», сравнимое с литературой, а затем – с театром. Связь мультипликации (и дизайнерской анимации в том числе) с театром в особом соотношении «условности и сверхнатуральности». Тот эффект «сверхнатуральности» возникает именно на контрасте правдоподобно реального звука и заведомо условного двухмерного изображения. Даже простая имитация кинематики движения человеческого тела какой-нибудь настольной лампой или детским автомобилем в мультфильме приводит к тому, что мы оказываемся во власти фантазии.

⁵ Уникальные материалы, связанные с «графическим звуком» и изобретением необычных акустических устройств, демонстрировались на выставке «Поколение Z» в рамках 3-й Биеннале современного искусства в 2009 году и в рамках Фестиваля Нового искусства в ЦДХ в 2010 г. Подробнее – на сайте организатора а автора выставки – Андрея Смирнова – asmir.info/genz_r.htm

«Мы же знаем, что в театре достаточно темноты и сценической коробки, только черного провала сцены, и вдруг какой-то натуральный звук – гудок паровоза или парохода, и темень сцены становится для нас содержательной и живой. В том же самом и сила мультипликации: сквозь условность – угадываемая реальность и внезапная радость узнавания»⁶.

Развивающийся сегодня в графическом дизайне жанр компьютерных видеопрезентаций часто строится на том же принципе угадываемой реальности в условном проектном пространстве. А техника «**stop-and-motion**» роднит его с самыми первыми опытами оптических игрушек.

Граница между дизайн-анимацией и художественной анимацией будет, видимо, проходить не по использованию тех или иных выразительных средств (потому что палитра оказывается общей), а по художественным целям. В одном случае будут преобладать научно-исследовательские, экспериментальные, коммерческие задачи. В другом – образно-типические, философско-этические. В одном случае ролик решается на материале дизайна, средствами дизайна (используются пиктограммы, элементы чертежной графики, графические трехмерные модели, инфографика и т.д.), в другом случае материалом становится судьба человека.

⁶ Норштейн Ю. Снег на траве // Лекции по искусству анимации. М., 2005.

Татьяна Чулюскина

Дизайн-анимация: кино или дизайн?

Сегодня редкий диплом в Строгановке по специальности «коммуникативный дизайн» обходится без небольшого ролика. Это видеопрезентации, заставки каналов, ТВ-программ, видеоплакаты, видеоинструкции, титры к фильмам, видеоклипы. В англоязычной литературе все это вместе объединяется понятием motion graphics или motion design, общепринятого перевода которого не существует.

На русском языке практически нет литературы по моушн-дизайну, поэтому нет устоявшегося термина или перевода. Буквальный перевод – движущийся или анимированный дизайн – громоздкий и неудобный. Мультимедийный дизайн – соответствующий, но длинный термин. С учетом того, что само слово дизайн английское, то сочетание моушн-дизайн выглядит органично, хотя пока что непривычно. В дальнейшем для краткости и удобства я буду употреблять этот термин наряду с термином дизайн-анимация.

Существует проблема определения дизайн-анимации – нет устоявшегося набора слов, точно описывающего и очерчивающего границы понятия. Проблеме определения движущейся дизайн-графики посвящена статья Марка Вебстера¹, в которой он рассматривает недостатки и достоинства существующих определений.

¹ Webster M. Motion Graphic Designer: A Misunderstood Profession PART 1. 2008, <http://motiondesign.wordpress.com/>

В статье Матта Франца² дизайн-анимация определяется как «неповествовательные, абстрактные изображения на экране, которые изменяются во времени». Это определение неполно, потому что совершенно не учитывает функциональную и контекстную сторону дизайна. К тому же современная дизайн-анимация использует не только абстракции, но и персонажей, появляется сюжет, драматургия.

Историю анимированной графики Франц начинает с работ американского дизайнера-графика Соула Басса (Saul Bass), называя его «первым выдающимся моушн-дизайнером». Соул Басс – действительно выдающийся графический дизайнер, создавший в 50-е годы известные титры к фильмам «Человек с железной рукой», «Вертиго», «Анатомия убийства», «Психо» и т.д., но он далеко не первый, заставивший графику двигаться на экране. До него в аналогичном жанре работали авторы, более близкие к анимации и кино, режиссеры и видеохудожники, чьи работы невозможно не учитывать при рассмотрении истории данной темы. Это Вальтер Руттманн, Ман Рэй, Викинг Эгглинг, Ласло Махой-Надь, Лен Лай, Лотте Рейнигер, Норман Макларен, Дзига Вертов и др. Не все их работы можно назвать дизайн-анимацией в чистом виде, а чаще всего это эксперименты в области мультипликации³, мультимедиа и видеоарта, однако их упражнения с движением подготовили почву для появления этого жанра анимированного графического дизайна в современном понимании этого слова. В книге Джона Краснера⁴ говорится о том, что не только текст в моушн-дизайне несет информацию, но и само движение как таковое. Движение в зависимости от своего характера влияет на формирование художественного образа: медленно выплывающий из темноты шрифт создает ощущение загадочности или спокойствия, а, скажем, выпрыгивающая и крутящаяся надпись – радости или, может быть, нервозности. Вышеперечисленные художники всесторонне экспериментировали с движением, ритмом, так что их работы можно рассмат-

² *Frantz M. Changing Over Time: The Future of Motion Graphics. 2003. www.mattfrantz.com*

³ Кстати, известный мультипликатор Ф. Хитрук в своей книге, посвященной методике преподавания и истории мультипликации, говорит по поводу некоторой изолированности и искусственности этого русского термина, сравнивая его с общепринятым интернациональным – «анимация».

⁴ *Krasner J. Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. Focal press, Waltham. 2008.*

ривать в качестве прообраза более оформившегося в дальнейшем моушн-дизайна.

Есть еще один подход, в рамках которого можно рассматривать историю дизайн-анимации, так как ее корни уходят в историю кино и классической анимации. Киноведы делят анимацию на 3 вида по форме существования – коммерческую, авторскую и прикладную (или заказную)⁵. Таким образом, прикладная (заказная) анимация практически тождественна дизайн-анимации, но с некоторым новым оттенком смысла. Первая советская реклама содержит все формальные признаки дизайн-анимации (это движение графики на экране, включение типографики, наличие функции, например рекламной, небольшой хронометраж и т.д.), но в роликах преобладает литературная составляющая. На фестивале кино 2010 года в Белых Столбах из архива Госфильмофонда был показан рекламный фильм о пользе кроличьего мяса «Невероятно, но факт (мясо, мех, пух)» (1932 г.), снятый по заказу правительства Григорием Васильевым (одним из знаменитых «Братьев Васильевых», спустя два года выпустивших фильм «Чапаев»). Кролик подробно рассказывал, как можно использовать его мясо, кожу, шерсть, а также лапки и уши для клея, а потом возникала надпись «А вы можете быть так полезны стране, как мы?», затем кролик рассказывал, как они чистоплотны, в отличие от многих людей⁶. Этот рекламный научно-популярный ролик воспринимается сегодня как комедийный фильм, с явным оттенком черного юмора. Позже прикладной анимацией занимались такие известные режиссеры, как Юрий Норштейн, Роман Давыдов, Борис Дежкин, Геннадий Филиппов и др. В 1964–1980-е годы «Союзмультфильм» выпускал в год в среднем от двух до семи рекламных роликов и порядка 3–8 заказных картин. Подобные фильмы снимались чаще всего по заказам Управления пожарной охраны, ГАИ и Госстраха. Реже заказчиками выступали Институт русского языка (фильмы для иностранцев, изучающих русский), Министерство связи, «Мослифт», Минздрав, Всемирная организация здравоохранения, Росохотрыболовсоюз, торговые организации⁷. Эти ролики можно рассмотреть в качестве небольшой обособленной главы в истории моушн-дизайна, что также поможет проследить эволюцию

⁵ *Кривуля Н.Г.* Ожившие тени волшебного фонаря. Краснодар, 2006.

⁶ *Шмырова О.* БЕЛЫЕ СТОЛБЫ–2010, <http://moviescreen.info/>

⁷ Аннотация специальной программы Большого фестиваля мультфильмов 2009 года Советская заказная анимация. <http://multifest.ru/>

творческого подхода аниматоров, сравнивая с тем, что делают студенты университетов кино и анимации сегодня.

Характерный современный пример – курсовая работа студентки Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения Марины Мошковой «В масштабе». Это трогательно-комическая анимационная история о том, как птичка заботится о своем птенце. Характерная графика – ролик сделан в стиле чертежа, сквозное проектирование – открывающие и закрывающие титры тоже придуманы, спроектированы, продолжают идею фильма, минималистичный звук, визуальные эффекты возникают не на драматургическом уровне, а на уровне графики (кадр останавливается, и появляются подписи радиуса окружностей – головы, крыла птицы, новые кадры не просто возникают, а вычерчиваются и т.д.) – все это говорит о появлении дизайнерского проектного подхода в работе аниматора, хотя доминируют традиционные составляющие анимации – драматургия является основой, есть завязка, кульминация, финал, чувствуется присутствие камеры.

В ролике ВГИК-овца Владимира Посохина проектный подход проявляется еще сильнее. Это музыкальный клип, где сюжет утрачивает свою главенствующую роль. На ровном синем фоне возникает белая линия, графически передающая звуковую волну. На протяжении клипа она трансформируется в конкретные узнаваемые силуэты, с помощью которых передается примерно содержание слов песни. Сам по себе ролик выглядит очень минималистично и по-дизайнерски за счет исключения всех цветов, кроме синего и белого, включения типографики в композицию кадра, чистой сквозной идеи. Такой ролик мог бы быть сделан и на кафедре графического дизайна студентом Строгановки, что говорит о проникновении проектного подхода и в произведения режиссеров, художников.

Еще один показательный пример – ролик, получивший приз за лучший анимационный фильм по итогам 28-го Международного фестиваля ВГИК в 2008 году – «Loof and Let Dime» (режиссер Роман Верещак). Закадровый голос рассказывает стихотворение Кристофера Нюэлса, а параллельно разворачиваются анимированные типографические композиции с включением гравюру. Основным визуальным материалом здесь является типографика, с помощью которой не просто дублируются слова (то есть передается определенная информация), а благодаря композиции, ритму появления, характеру анимации создается пронзительный сложный художественный образ. Богатая красивая типографи-

ческая фактура и музыка придает стихотворению новый смысл, не выраженный словами. Мы воспринимаем все вместе – слова, типографику, звук – и это дает нам новое синтетическое произведение искусства, а не просто повторение стихотворения с помощью анимации. Действие в основном разворачивается в плоскости, параллельной экрану, а мы следим взглядом за растущей саморазвивающейся типографикой, хотя в нескольких местах уже появляются попытки моделирования пространства – например, вдруг плоскость экрана становится стороной невидимого куба, который быстро поворачивается к нам другой стороной, и возникает новая композиция. Но в целом все существует примерно в одном масштабе, на одной плоскости. Здесь показательно то, что для абсолютно «станковой», художественной работы используются средства, традиционные для графического дизайна.

Ролик, продолжающий тенденцию моделирования виртуального пространства, – социальная реклама «Всемирная декларация прав человека» Сета Брау («The Universal Declaration of Human Rights», Seth Brau). Здесь нет закадрового голоса, есть только фоновая практически нейтральная музыка, которая нужна для поддержания ритма. И если в предыдущем ролике оттенки смысла передаются тонкими нюансами в типографике с помощью различных начертаний шрифта – жирного, курсива, наборных элементов – фигурных скобок и т.д., то в этом ролике основные акценты расставляются за счет масштаба и композиции, в то время как шрифт выбран простой и нейтральный – Гельветика. Композиции дополняются минималистичной силуэтной графикой. Все действие разворачивается на огромном количестве «слоев», быстро перескакивая с одного на другой, масштабы очень контрастны – надпись, которая только что занимала весь экран, становится меньше толщины штриха следующей надписи. Подобное решение придает каждому новому слову значительность, весомость, что необходимо здесь по смыслу, так как все слова декларации важны, на них на всех сделан акцент. Через буквы мы, как в окно, заходим в новый слой, на котором разворачивается новая сцена. Это напоминает чем-то путешествие в компьютерной игре с эффектом присутствия. Перед нами не фиксация действия (как в кино или, отчасти, в анимации), а именно моделирование, проектирование, формирование среды, что существенно отличает анимацию, сделанную дизайнерами, от анимации, сделанной кинематографистами, хотя сегодня эти различия становятся все меньше и меньше. Типографика здесь выступает и как художественный материал, фактура, и как спо-

соб передачи информации. В целом ролик выглядит очень концептуально, минималистично, при этом информация передается в наглядной, понятной и неравнодушной форме. У ролика почти миллион просмотров на youtube (где он и предназначен был распространяться), а значит, даже сухая информация, поданная таким образом, может быть легко воспринимается и, следовательно, услышана благодаря в первую очередь анимации.

Схематично картину эволюции дизайн-анимации можно представить себе следующим образом. Движущиеся абстрактные картины Викинга Эггелинга, Лен Лая и др. явились предтечей, экспериментальной лабораторией дизайн-анимации. Второй источник – прикладные сюжетные советские и зарубежные рекламные и научно-популярные фильмы с повествовательной разворачивающейся историей, героями, персонажами, закадровым голосом и т.д. Далее происходило постепенное движение от повествовательности к проектности. Сегодняшние произведения мультимедиа и моушн-дизайна в большой степени обусловлены современными средствами проектирования – компьютером и соответствующими программами. Профессии графического дизайнера и мультимедийного аниматора сливаются. Диплом студента, сделанный в Университете кино и телевидения, похож на диплом студента-графического дизайнера. Сегодня уже можно говорить о присутствии кинематографического и дизайнерского подходов в современной дизайн-анимации.

Екатерина Лаврентьева

**Проектирование посредством текста.
ВНИИТЭ.
1970-е – 1980-е**

Об утопичности русских идей и культуры сказано многое – в частности, масштабный выставочный проект начала девяностых, посвященный авангарду, носил название «Великая утопия». Работа не только на настоящее, но и на гипотетическое будущее рождает уникальные проекты, в которых закладывается новая философия восприятия, новое мышление. Их уникальность в том, что параллельно с визуальной формой создается мифология вещи, архитектурного объекта, пространства: то есть проектируется мироощущение. И, возможно, подобные «модели» бытия для истории культуры оказываются гораздо важнее – как предпосылки развития стиля и ремесла, как «концентрат» грез и обольщений своего времени. Сегодня у большинства неискушенных исследователей, дизайнеров и простых обывателей объекты, спроектированные во ВНИИТЭ в 1970–1980-х, вызывают ощущение утопии – технологической или потребительской. Очень часто возникает вопрос: а для кого это было сделано? Но если относиться ко всему проектному опыту как к *науке*, претворявшейся в конце в практическую работу, то ситуация станет более ясной. Проекты следует оценивать не по степени их приспособленности к действительности (поймет рядовой пользователь назначение и идею объекта или нет), но по их внутренней инфор-

мативности – присутствию в них исследования, размышления об историко-генетическом развитии темы.

В это время во ВНИИТЭ, в отделе «Теории и истории дизайна» работала группа под руководством Ф. Сидоренко (Л.Б. Переверзев, В.И. Пузанов, А.П. Мельников, Р.О. Антонов, А.А. Рубин) и занималась разработкой методики художественного конструирования. Было подготовлено два издания – первое в 1978 году на базе типографии ВНИИТЭ и второе в 1983-м, сокращенное, как часть двухтомника (второй том «Эргономика») – на базе типографии в Югославии, с цветными иллюстрациями. В основе концепции этого издания также лежала идея концептуализации проекта, построения воображаемого ряда музейных (культурных) прототипов, принцип эксперимента. Методика предписывала дизайнеру проектировать вещь не на основе уже известных прототипов, а решать проблему. В этой книге впервые были сформулированы категории проектной деятельности: проектный образ, функции вещи, морфология вещи, технологическая форма вещи. В описание процесса художественного конструирования был введен в качестве исходного этап «Художественно-образное проектирование». И именно проектирование с помощью всех перечисленных категорий позволяло создавать вещи-рассказы, вещи-исследования, вещи-пародии, вещи-утопии.

«Статьи о проектах ... есть их естественное продолжение – своеобразная проверка на *содержательность*», – замечает Марк Коник¹, анализируя творческий опыт Сенежской студии. Данное наблюдение верно и для культуры проектирования, сформировавшейся в середине 1970-х во ВНИИТЭ, где «содержательность» объекта стала такой же важной его частью, как, скажем, эргономические или инженерно-конструктивные исследования. «Предваряющим этапом художественно-проектной деятельности может быть формулирование в словесной форме основных исходных посылок для проектного поиска, хотя этот этап не обязательно должен предшествовать собственно художественному проектированию, а может про-

¹ Коник Марк Александрович, (р. 1938) – дизайнер, художник, руководитель семинаров Сенежской студии, для которых разработал оригинальные авторские курсы «Основы композиции» и «Основы колористики».

ходить параллельно с ним... Информация для дизайнерского проектирования практически безгранична»².

«Содержательность» в проектировании – это информационное наполнение вещи, архитектурно-средового объекта, совокупность культурных, эстетических, личных предпочтений автора, отобранных в соответствии с темой, «текст», формирующий вещь *изнутри*. Визуальное в конечном итоге создается, чтобы спрятать внутри себя содержание, стать материально-проектной формой «текста», «сценария». В контексте же проектного эксперимента «содержательность» приобретает характер заявки, предъявляющей, говоря словами А.Н. Лаврентьева, «формальные и функциональные возможности, образные полуфабрикаты, идеи вещей»³. И в этом случае «текстовое» наполнение вещи оправдывает себя максимально, поскольку является документальным свидетельством опыта. Архитектор и художник В. Колейчук неоднократно организовывал во ВНИИТЭ научно-практические семинары «Эксперимент в дизайне». Каждый семинар был посвящен отдельной теме дизайнерского формообразования, куда входили актуальные стили в искусстве (кинетизм, оп-арт, поп-арт) или в дизайне (хай-тек, хай-тач, Мемфис). Цикл заканчивался выставкой работ участников, включавшей мобили, складчатые структуры, коллажи и ассамбляжи. Проектный эксперимент существовал в словесной и практической формах.

«Проектирование, в отличие от живописи, использует в качестве «строительного материала» не только образ, но и слово. Это единство слова-понятия и образа <...> составляет его внутреннее напряжение, становясь источником мук и радостей для художника-проектировщика. Источник муки радостей всегда один – поиск зеркального соответствия словесно-понятийной концепции проекта и адекватной ей формы»⁴. Внешнее становится следствием работы внутреннего мифопоэтического механизма.

² Сикачев А.В. Личное подсобное хозяйство как объект экспериментального дизайнерского проектирования // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 42. Проблемы оборудования жилищно-хозяйственного комплекса с приусадебным участком. М. 1983. С. 67.

³ Лаврентьев А.Н. Композиционно-графическое моделирование как форма проектного эксперимента // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 47. Проблемы художественной выразительности современной предметной среды. М., 1985. С. 42.

⁴ Коник М. Художник и проект. 1977 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 119.

Говоря о практических занятиях в Сенежской студии, М. Коники вкладывает в понятие «слова» еще одно значение – «средство общения с участниками семинаров»⁵. То есть здесь «текст» расширяется от инструмента проектирования, «начинки» объекта до образно-пластического языка, выходящего за рамки созданного предмета. Это имело значение, поскольку проект делался сообща, коллективно, становясь в конце некой «стенограммой» работы. Поэтому «содержание» проекта – не только то, что связано с концепцией самого объекта, но и окружающая его культурная среда, переключки, «общение» с ней.

У О.И. Генисаретского⁶ (сотрудника отдела теории ВНИИТЭ в те годы) есть схожее понятие: «ценностное содержание». Осознание его влечет за собой проявление, отбор «жизненных, художественных и духовных ценностей»⁷. Однако «большая часть представленного в концепции ценностного материала все равно останется в области подразумеваемого, духовно осязаемого. Зато проявленной окажется общая ценностная интонация, колорит и тон, в свете которых будет представлено все, захваченное концепцией, все, значимое для нее»⁸.

О «содержательности» объектов, спроектированных во ВНИИТЭ, об их внутреннем «тексте» можно рассуждать с разных позиций – литературы, мифа, науки, теоретического исследования и даже – отчетности.

⁵ Коники М. О себе и своем деле. 1994 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 16.

⁶ О.И. Генисаретский вспоминает: «Я оказался в стенах очень элитарного учебного заведения – Московского инженерно-технического института. Степень интеллектуальной свободы там я смог оценить уже потом, проработав лет пять-семь “на воле”. В то время была популярна кибернетика – как первая концептуальная дисциплина. В кибернетике тогда было принято осмыслять абсолютно все – от действия клетки, как простейшего живого существа до общества. И осуществлять ко всему проектное отношение». (<http://prometa.ru/olegen/11/10>). В 1965 году он поступил во ВНИИТЭ вместе с Г.П. Щедровицким, где начал заниматься вопросами теории и методологии системного и художественного проектирования, среднего подхода в дизайне и архитектуре, экологии культуры и эстетического воспитания. «Основная тема этих занятий, продолжающихся до сих пор, – проектность как качество, присущее не только деятельности проектирования, но также сознанию, окружающей нас среде и культуре». (<http://prometa.ru/olegen/11/10>).

⁷ Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 52. Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. М., 1987. С. 42.

⁸ Там же. С. 43.

Структура института⁹ подразумевала не только «сдачу работы в производство», но и научно-методологические исследования по каждой конкретной теме. Объект дизайна «автоматически» обрстал «текстом» за время своего формирования: и это были как «официальные» тексты – отчеты, а также публикации в журнале «Техническая эстетика» и в тематических сборниках серии «Труды ВНИИТЭ», так и авторские, индивидуальные исследования – «сбор материала». Отчеты представляли собой целый «труд»: от заглавного листа с фамилиями всех участников до детального описания проекта, включавшего исторический и экономический обзоры, концепцию и чертежи.

В искусстве 1970-х концептуализм определяется как «направление, объединяющее процесс творчества и процесс его

⁹ 26 апреля 1962 года А.Н. Косыгин подписал постановление о создании ВНИИТЭ. Ю.Б. Соловьев, его первый директор, пишет о процессе формирования института: «Структуру института я продумал заранее. Весь мой предыдущий опыт показывал, что дизайн – это не только способ создания удобных и красивых вещей, но и метод решения социальных проблем. <...> Обязательным было и опытное производство. <...> Сначала надо было создать чисто дизайнерские отделы. Я наметил три: отдел художественного конструирования изделий машиностроения, отдел художественного конструирования товаров бытового назначения и третий – средств транспорта. <...> Проектировать изделия, не учитывая психологические и физиологические особенности человека, невозможно. Поэтому появился отдел инженерной психологии (позднее – отдел эргономики; его «собрал» молодой ученый-психолог В.М. Мунипов). Кроме того, чтобы грамотно проектировать изделия, надо знать все недостатки, которые есть у прототипа, и все достоинства, которые есть у лучших существующих аналогов. Так возник отдел инженерной экспертизы (первым его руководителем был инженер Г.Н. Лист). <...> Одной из основных задач института стало формирование научной (теоретико-методологической) базы дизайна, необходимой для подготовки кадров в вузах и для обеспечения грамотной деятельности дизайнеров, пришедших работать в различные отрасли промышленности. С этой целью и был образован отдел теории». Библиотека института, научно-техническая литература и периодические издания для которой заказывались через Комитет по науке и технике, была тогда едва ли не лучшей в стране. Своеобразным нововведением стала и организация отдела исследований декоративных свойств материалов. «Отдел проводил большую работу в области эталонирования цвета пластмасс и красителей. <...> Мы ввели в качестве обязательной составной части дизайнерских проектов карты цветофактурного решения, где детально расписывались марки лакокрасочных материалов, эталоны цвета, технологические процессы отделки изделий (его возглавляла Т.А. Печкова).» *Соловьев Ю.Б. Моя жизнь в дизайне. Союз дизайнеров России. М., 2004. С. 121–127.*

исследования»¹⁰; то же можно сказать и о методах и системе дизайн-проектирования во ВНИИТЭ.

Важным для художника, архитектора и дизайнера тогда считалось именно *заявить* о себе, поскольку реальное воплощение («тираж») по цензурным или технологическим причинам в некоторых случаях оставалось невозможным. Проект могли назвать состоявшимся, если существовал сценарий или «инструкция» по его созданию (как в акциях и перформансах). В дизайне и архитектуре главным звеном проекта-предложения была идея, которая тщательно прорабатывалась с эстетически-культурной, теоретической, практической и даже литературной стороны. Все составляющие должны были соединиться в некую единую систему, где каждая деталь была бы оправдана по отношению к целому.

«В художественной проектной культуре 70-х–80-х годов термины “концепция”, “концепт”, “концептуальность” приобрели широкое хождение и столь же широкий смысл»¹¹, – пишет О.И. Генисаретский в статье «Проектная культура и концептуализм». И далее перечисляет: «Здесь и концептуализм как одно из направлений живописного авангарда, с его поэтикой пластического остроумия, и художественные концепции, предваряющие начальные этапы художественного проектирования, и собственно творческие концепции, как авторские самообразы творчества»¹². Концептуализм же в целом характеризует «прямое, открытое использование рассудка, мышления, интеллекта в создании, обращении и потреблении произведений искусства, других эстетических и культурных ценностей, включая средовые»¹³.

Каждая эпоха ставит свой акцент на составляющие творческого процесса – своеобразное «ударение», благодаря которому меняется эстетическое и потребительское значение создаваемого. Концептуальное искусство привило вкус к содержанию, тексту, спрятанному за оболочкой, часто вторичной по отношению к самому замыслу. Обращение именно к «содержательной» стороне проектирования в первой половине 1970-х, возможно, стало следствием нового, «литературного» отношения к визуально-

¹⁰ Бобринская Е.А. Концептуализм. М., 1994. С. 8.

¹¹ Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 52. Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. М., 1987. С. 43.

¹² Там же.

¹³ Там же.

художественному творчеству – деятельности московских художников-концептуалистов.

«Оттепель» 1960-х немного раскрепостила культуру, вернув запрещенные ранее имена в искусстве и литературе. Но, тем не менее, свобода была не полной, и в неофициальных, «полуподпольных» читательских кругах широкое распространение получает «самиздат». Среди авторов могли быть как современные поэты и публицисты, так и запрещенные к изданию классики Серебряного века, чьи тексты еще нужно было разыскать. Лилианна Лунгина, переводчик, вспоминает: «Стихи Цветаевой, Мандельштама, Гумилева, Ходасевича перепечатывали на машинке в четырех экземплярах, а то и переписывали от руки, переплетали в маленькие брошюры и их передавали друг другу. <...> В первом поколении самиздат имел характер не политический, а скорее литературно-художественный»¹⁴. И далее приходит к неожиданному выводу – «печатание книг, стихов оказывается важным моментом в высвобождении несчастной страны»¹⁵. Но наряду с печатным словом огромное значение приобретает и слово декламируемое – «свежее, живое»¹⁶. «Вскоре пошли эти грандиозные чтения, когда на спортивных стадионах выступали поэты (Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский, Андрей Вознесенский. – *Е. Л.*) и стадион не мог вместить всех желающих. <...> Нигде в мире не было ничего похожего – чтобы целые стадионы собирались слушать поэзию»¹⁷. Организовывали и стихийные поэтические вечера – например возле пьедестала для памятника Маяковскому. Туда «стекалась молодежь, чтобы послушать стихи Цветаевой и Пастернака, которые ребята читали по очереди, а главное – почитать свои собственные и послушать что пишут другие»¹⁸. Через некоторое время они образовали СМОГ – Самое молодое общество гениев и кроме литературы стали отстаивать определенную политическую позицию. Таким образом, за литературой, за всяким содержанием мыслилось не только сочинительство, умелая игра слов, но и ценности человеческого порядка – духовно-нравственная позиция, нечто глубоко личное, индивидуальное, подлинное.

¹⁴ Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. М., 2010. С. 247.

¹⁵ Там же. С. 269.

¹⁶ Там же. С. 234.

¹⁷ Там же. С. 234–235.

¹⁸ Там же. С.291

Внутри текста старались увидеть некую «модель» ситуации, которую можно спроецировать на себя (Лиляанна Лунгина пишет о том, что молодое поколение развивалось под влиянием литературы: в тридцатые кумиром был Хемингуэй, в 60-е и 70-е – поэзия и молодые поэты). И именно с таким знаком «поэтического моделирования» создавались многие дизайнерские и архитектурные концепции – не столько препарирование вещи или города, сколько рассказ о возможном существовании в некоем новом пространстве или среди неожиданных по форме и назначению предметов быта. Л.Б. Переверзев, теоретик дизайна, а также джазовый музыковед, называл это «проектной мифопластикой», «литературным околодизайнерским творчеством».

Но следует отметить, что обращение к литературе ни в коей мере не было лишь любованием словом, а являлось скорее изысканной формой подачи темы и «одним из методов исследования и выявления действительных нужд потребителя»¹⁹. И форма провоцировала на поиск параллелей, сравнений. Во всех исследованиях (как во ВНИИТЭ, так и на семинарах Сенежской студии) детально анализировалась современная ситуация, подвергались критике планировка городов, внешний вид улиц, ассортимент мебельных магазинов, бытовые приборы и т.д. Например, о мебели писали как о безликих, часто неудобных в пользовании конструкциях с недокомплектом деталей и дефектами сборки. Весь ассортимент был скрупулезно изучен, благодаря чему можно было определить типовое убранство московских квартир.

И. Преснецова (дизайнер, отдел «Оборудование жилых и общественных зданий», ВНИИТЭ) в рамках той же общеинститутской программы в статье «Размышления о мебели»²⁰ наряду с «серьезными» текстами по истории интерьера цитирует М. Цветаеву, И. Анненского, А. Тарковского, Г.Х. Андерсена, Дж.К. Джерома, стараясь также и через литературу объяснить необходимость создания острохарактерных вещей: «... в книге дизайнер ищет типы людей, увиденные писателем, особенности вос-

¹⁹ *Лаврентьев А.Н.* Концептуальные поиски молодых дизайнеров // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 28. Теоретические концепции и творческие школы в дизайне. М., 1981. С. 64.

²⁰ *Преснецова И.* Размышления о мебели в жанре концептуального проектирования // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 58. Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды. М., ВНИИТЭ, 1989. С. 76.

приятия вещей людьми, взаимоотношения человека и вещи»²¹. Из классических авторов особенно интересным для дизайнеров с точки зрения сопоставления вещи и ее обладателя оказался Н. Гоголь; в «Мертвых душах» герои преподносятся читателю через их предметный мир: «Чичиков еще раз окинул комнату, и все, что в ней ни было, – все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства, – словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или: “И я тоже очень похож на Собакевича!”». Для профессионального, проектного взгляда исключительную важность в литературных цитатах приобретают бытовые, «вещественные» подробности (будущую вещь как бы «выплавляют» из литературного текста).

Отдельную «кладовую» вещей будущего представляла собой научно-фантастическая литература, где сложился «круг» наиболее часто цитируемых авторов: Артур Кларк, Станислав Лем, Клиффорд Саймак²², Рей Брэдбери и братья Стругацкие. В фантастике неожиданным образом прорабатывались философские, гуманистические и даже практические аспекты проектирования. Ситуация, когда автор призван был создать *иное* и не был ограничен материалом, порождала сверхсложные техногенные объекты, а также вещи со знакомым обликом, но с иными функциями. С точки зрения проектирования это были как бы два разных метода: кардинального изменения среды обитания человека или, наоборот, бережного ее сохранения, следования привычным образам и потребностям. Большая часть цитируемых фрагментов связана именно с человеческими привязанностями: на фоне «космической эры» ценность приобретают предельно простые, но ставшие редкостью в далеком будущем вещи и способности, как например, старый дом, полный воспоминаний или умение

²¹ Лаврентьев А.Н. Концептуальные поиски молодых дизайнеров // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 28. Теоретические концепции и творческие школы в дизайне. М., 1981. С. 64.

²² На русском языке произведение К. Саймака появилось впервые в 1957 г. в журнале «Знание-сила». Это был рассказ «Однажды на Меркурии». Журнал стал первым в СССР печатать фантастические произведения от братьев Стругацких и Кира Булычева до Станислава Лема и Роберта Шекли.

фантазировать, сочинять («Земляничное окошко» Рея Брэдбери, «Сила воображения» К. Саймака). Дизайнеры обращали внимание и на сами сюжеты, поскольку описываемые ситуации несли в себе и некую метафорическую связь с действительностью. Например, в «Футурологическом конгрессе» С. Лема неприглядная действительность маскируется психотропными препаратами – «масконами»; предметный мир оказывается игрой воображения («нужно имитировать домашнюю утварь, еду и напитки, вежливость ребятишек, предупредительность служащих, научные открытия, полотна Рембрандта, перочинные ножики, заморские путешествия, космические полеты и еще миллион подобных вещей»). Если рассматривать эту цитату с точки зрения дизайнера, то всплывают этические проблемы профессии: маскировка проблемы за счет декоративного решения или изменение объекта изнутри, поиски его более рационального устройства и новой образности. В то же время она указывает и на ироничное (с долей трагизма) отношение к действительности вообще. Погоня за совершенством оборачивается иллюзией, которую создать проще, чем «починить» реальность. И дизайн как инструмент формирования предметно-бытовой среды оказывается, с одной стороны, чем-то вроде «масконов», способа имитации ушедших эпох, мест обитания (скажем, квартира превращается в джунгли, игровую площадку, цех и т.д.), а с другой – призван решать действительность изнутри, решая насущные проблемы (освещение, сна и отдыха, организации рабочего места и т.д.).

Интерес к фантастике возник также под влиянием разработок новой «информационной модели жилища», где все приборы были бы связаны в единую сеть, «умный дом». Собственно, эта идея впервые появилась именно у писателей-фантастов как образ совершенной среды обитания (например рассказ Р. Брэдбери «Будет ласковый дождь», 1950). В качестве новых компонентов «информационного жилища» дизайнеры предлагали телегазету и телекнижный шкаф, теледиалог (видеотелефон) и телеспектакль; сегодня такая «начинка» умещается благодаря интернету в пределах одного компьютера. То, что задумывалось как реформация среды обитания, превращения ее в некий высокотехнологичный «прибор», которым управлял бы человек, вылилось в создание иллюзорного, виртуального пространства, заполненного безграничным количеством информации, где различия между текстами (новости, личный дневник, литература) практически отсутствуют. Информационная среда таким образом стала развиваться как некое невидимое, удаленное сообщество, к которому периодически можно подключаться.

«Я вошел в эту жизнь, – вспоминает О.И. Генисаретский, – когда оппозиции естественного и искусственного не было»²³. Шестидесятые были временем, как позже его определила Галина Курьерова²⁴, – «сильной проектности». «Пафос проектности, того, что все есть проектирование и определял основное отношение к жизни. Затем, где-то в 70-е годы произошел существенный перелом, которому мы обязаны распространением экологического движения, экологического сознания, вместе со средовыми интуициями, с тем, что есть в природе нечто, что должно быть сохранено. И установки на проектное творчество, ценностные ожидания переместились в область сохранения, сберегающего. Природосбережение. Смыслосбережение. От сильной проектности к слабой. От твердого к мягкому. Вот эта экологическая рамка в себя абсорбировала все естественное, что когда-то было отодвинуто на периферию»²⁵. Сохранение и сбережение культуры – поэтому проектное исследование не ограничено рамками профессиональной сферы: в нем есть место и литературе.

С проектированием посредством «текста» связана и еще одна, характерная для 1970–1980-х область творчества – «бумажное проектирование». Оба вида деятельности как бы «генетически» продолжают друг друга: *текст пишется на бумаге*. В макетах бумага «наяву» – посредством трансформаций – воплощала идею *текста*, заложенную во всем исследовании. «В ситуации, когда дизайнерское проектирование в отраслевых конструкторских бюро стало скучной и сухой деятельностью, когда мало, что внедрялось, а хотелось видеть результат, <...> возникло это течение “Бумажного проектирования”, “Бумажного дизайна”. Строго говоря, такого термина нет. Есть “Бумажная архитектура”, авторы которой в начале 80-х годов завоевали немало наград на концептуальных международных архитектурных конкурсах

²³ Генисаретский О.И. Кое-что о себе, рассказанное на семейной игре 1998 года. <http://prometa.ru/olegen/11/10>

²⁴ Галина Курьерова, 1954–2001. Искусствовед, теоретик дизайна. Работала во ВНИИТЭ, в отделе теории, занималась итальянским дизайном. Самостоятельно выучила итальянский язык (как вспоминала позднее, разговаривать не могла, но читать и переводить статьи из периодических изданий – запросто). Одни из самых известных ее публикаций – статьи в сборнике «100 дизайнеров Запада» (М., ВНИИТЭ. 1994) и «Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века» (М., 1993).

²⁵ Там же.

(Ю. Аввакумов, М. Белов, А. Бродский, И. Уткин). Эта архитектура была “бумажной”, потому что заведомо не была рассчитана на немедленную реализацию. Это была “философия” архитектуры, выраженная в виде рисунков, офортов или тонко выполненных из металла, керамики, стекла, дерева макетов»²⁶.

Кроме этого, бумага – рулонный ватман, иногда картон – была едва ли не единственным доступным материалом для макетирования. То есть кроме поэтико-философских существуют еще и вполне «будничные» причины ее широкого использования. Дизайнеры оттачивали свое мастерство в работе с ней, учились делать с ее помощью фактуры (имитируя материалы), создавать объем, наслаждаться белым – чистой формой или, наоборот, раскрашивать, создавая копию реального – вещи или архитектурной среды. И. Преснецова параллельно с заказами во ВНИИТЭ занималась книжным оформлением в издательстве «Советский писатель». Иллюстрации большинства ее книг 1985–1986 годов сделаны из бумаги, продолжая традиции «бумажного проектирования», что говорит, в частности, об актуальности материала. В книжных иллюстрациях (сборники стихов Инары Роя «Знойная дорога», Владимира Кострова «Роза ветров») детали вырезаны, но не приклеены вплотную к фону, благодаря чему при съемке появляется тень и создается ощущение архитектурного макета. На выставке книжной графики (1986) И. Преснецова показывала свой объект «Словеса, наполняющие Вселенную» (материал – вновь бумага). Огромная книга (около метра в высоту) раскрыта; вместо страниц в ней – гора, с деревьями и людьми. Отдельные детали были куплены в магазине игрушек, но в «тон» бумажной среды покрашены белым.

Вместе с бумагой, текстом возникает и связанная с ними идея белого – чистого листа и макета, как одного из этапов проектирования. Здесь следует отметить, что макет изделия тогда принято было оставлять белым, чтобы ничто не отвлекало непосредственно от формы (считалось, что цвет может скрыть недочеты проектирования). Таким образом, в дизайне и других областях искусства складывается пластический язык, в котором есть отголоски архитектурного проектирования, приемов масштабного макетирования – моделирования «игрушечной» среды и образно-символической бумажной культуры.

²⁶ Назаров Ю., Лаврентьев А. Русский дизайн. Традиции и эксперимент. 1920–1990. Берлин, 1995. (Youri Nazarov, Alexander Lavrentiev. Russian Design. Tradition and experiment. 1920–1990. Berlin, 1995).

Начало «бумажному проектированию» дала уже упоминавшаяся в начале Сенежская студия, созданная в 1964-м по инициативе Евгения Розенблюма, архитектора и дизайнера. Официальное название звучало более громоздко: «Центральная учебно-экспериментальная студия художественного проектирования». С.О. Хан-Магомедов на обсуждении одного из сенежских проектов назвал студию «экологической нишей».

Деятельность студии стала отражением концепции «художественного проектирования», выдвинутой Розенблюмом в противовес официальному и строго технологичному «художественному конструированию». Каждый семинар был посвящен определенной теме (благоустройство города или создание концепции выставки, музея). В них принимали участие от 20 до 40 архитекторов, художников, дизайнеров. «Постепенно семинар превратился в своего рода театр проектного творчества, – вспоминает Марк Коник, – где мы сами писали пьесу (в нашем случае сценарий проекта), сами ее играли (то есть проектировали), и сами были ее первыми зрителями»²⁷.

В своей книге «Художник в дизайне»²⁸ Е. Розенблюм, рассматривая два метода проектирования, приходит к выводу, что «“художественное конструирование” и “художественное проектирование” – вовсе не два термина для обозначения единого процесса и даже не различные оттенки его трактовки, а два одновременно и параллельно развивающихся типа дизайна. И лишь в их взаимодействии возможно решение стоящих перед современным дизайнером проблем»²⁹. Одно можно условно назвать «плоть» – функционально-эргономические параметры вещи, другое – «дух» – активное использование личных приоритетов дизайнера, архитектора, введение в проектирование опыта «смежных» искусств.

«Понятие “художественное проектирование” было призвано объяснить такой род дизайнерских занятий, продуктом которого был самоценный по эстетическим свойствам макет, представлявший идею какого-то возможного будущего проекта. Причем это были не просто эскизы или картинки, а сложные сооружения из цветной бумаги и картона, иногда с реальной, иногда с условной перспективой. Заманчивым становилось само участие

²⁷ Коник М. О себе и своем деле. 1994 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 15.

²⁸ Розенблюм Е. Художник в дизайне. М., 1974.

²⁹ Там же. С. 16.

в этой игре, захватывающими были темы: подземный культурный центр, музей Космоса, культурный центр, посвященный Марине Цветаевой в Елабуге, проект реконструкции Дерибасовской улицы в Одессе и многое другое. <...> Так в дизайнерских структурах Союза художников возникла своего рода традиция представления, показа, подачи проекта как самоценного зрительного материала, станкового по существу, ибо никуда, кроме как на выставку, это изделие не годилось, более того, оно было эфемерно и уже через год-другой начинало разрушаться»³⁰. Марк Коник, описывая опыт тех лет, говорит об «экспозиционности как таковой»³¹ и «проектном нарциссизме»³². Но, несмотря на «станковой проектирование»³³, это были выставки, которые дизайнеры ждали с нетерпением – как материал для творческой подпитки. «Не став реальностью обыденной, повседневной жизни, наши проекты стали реальностью жизни художественной»³⁴ – и весьма заметной. Это не было демонстрацией проектных достижений – выставки Сенежской студии представляли собой совершенно иной род деятельности: наглядное обучение принципам образной организации пространства.

Все проектные предложения студии так или иначе были связаны с архитектурой – внутренним или внешним пространством, и реализовывались в свою очередь в экспозиционном пространстве, превращаясь в выставку, культурную утопию, которую почти физически (если не обращать внимание на масштаб) можно было примерить на себя. Выставки Сенежской студии считались своеобразным «стандартом» проектирования, бережного («экологического») и одновременно нетривиального, «игрового» отношения к окружающей культуре.

В это же время актуальность приобретает средовой подход, и дизайнеры обращают внимание на различные способы освоения пространства, от индивидуально-бытового, когда обитаемая среда есть результат личного осмысления и переживания культурно-эстетических норм, до комплексного профессионального проектирования. Ценность приобретает не столько «сделанность»,

³⁰ Назаров Ю., Лаврентьев А. Русский дизайн. Традиции и эксперимент. 1920–1990. Берлин, 1995.

³¹ Коник М. О себе и своем деле. 1994 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 17.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

функциональные и образные качества отдельных вещей, сколько формируемая с их помощью ситуация, или, перефразируя слова М. Коника о выставке и экспонатах, создаваемый ими «содержательный сплав»³⁵. По поводу организации экспозиционного пространства он пишет, что отдельно взятые предметы для создания впечатления не настолько важны, как их связь. Дело не в хорошем или плохом материале, с которым приходится работать дизайнеру, а в умении продемонстрировать идею, фабулу всего проекта различными визуальными средствами. «Художественная выставка по типу связей напоминает городской перекресток. <...> В его изменчивой атмосфере пересекаются, сталкиваются, пронизывают друг друга множество силовых линий, профессиональных интересов, человеческих судеб»³⁶. Эта же идея «экспозиции», «содержательного сплава» активно поддерживается и в проектировании жилой и предметной среды; таким образом, «выставка» как форма реализации проекта и образ культурно-художественного «перекрестка», целостной, содержательной среды, становится метафорой времени.

О. Генисаретский, выступая в Союзе архитекторов УССР летом 1978 года, назвал средовой подход «репликой на экологическую проблематику»³⁷. Среда, с которой работает дизайнер, – не только участок территории, но и некое культурно-знаковое поле, условно ограниченное едиными для всех на какой-то момент потребностями. Это могут быть потребности, связанные с нашим образом жизни, моделью поведения или ситуацией: город, дом, больница, вокзал, аэропорт и т.д. «Средовой подход, – отмечает он, – занимается средовой проблематикой скорее в переносном, метафорическом смысле, ибо речь идет не столько о природной среде, сколько о среде культурной, семиотической, наполненной всякого рода знаками и символами, в которой человек осуществляет осмысленное и переживательное поведение»³⁸.

Понятие среды имеет множество трактовок. Это может быть городская среда, интерьер – архитектурное пространство, или же нечто виртуальное, обозначение психологического поля, создаваемого одним человеком или группой лиц, обладающих схо-

³⁵ *Коник М.* О себе и своем деле. 1994 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 109.

³⁶ Там же. С. 108.

³⁷ *Генисаретский О.* Средовой подход в дизайне и архитектуре: содержание и основные моменты. Выступление в Союзе архитекторов УССР. 28.08.1978.

³⁸ Там же.

жими интересами. Физическими границами такая среда может и не обладать, есть вещи, обстановка – ее визуально представляющие; иногда ее носителями становятся сами люди. Оказываясь на новом месте, они обустривают его согласно своей психологической модели поведения, своим профессиональным и бытовым потребностям.

Например, мастерская художника – тоже психологически активная среда, воплощающая через предметы, обстановку творческое кредо автора. Данная «виртуальная» среда вроде бы и создается с помощью вещей, но не существует за их счет. Они делают ее видимой, но это не значит, что без них она исчезнет: личность, со своим характером и переживаниями, эстетическими предпочтениями – ее носитель и создатель. Без автора-носителя такая среда теряет смысл – человек другой психологической формации будет переделывать ее на свой лад. В отличие от архитектурной, реальной среды, которая принимает и воспринимает каждого, входящего в нее, она актуальна только в совокупности с «автором», жителем. Вещи без человека в ней перестают быть осмысленным сообществом.

Роль дизайнера в случае проектирования психологически гибкой среды сводится к созданию некоего конструктора, набора деталей, которые с помощью различных комбинаций могли бы формировать «личное», «уникальное» пространство или же, в другом случае, к моделированию серии «разнохарактерных» предметов.

Таким образом, средовой подход реализовал себя как в «дизайн-программах» (наподобие «Электромеры» Д. Азрикана, Р. Гусейнова, Д. Щелкунова), так и в философских и архитектурно-игровых проектах (например, «Психологическая мебель» И. Преснецовой – 1987 г., «Мебар» А. Сикачева и И. Лучковой – 1974 год, «ЭПО-КСИ»³⁹ А. Ермолаева, Т. Рубцовой, А. Симоно-

³⁹ ЭПО-КСИ – экспериментальный детский конструктор для сюжетно-ролевых игр. На обложке последнего за 1977 год номера «Технической эстетики» можно было увидеть фрагмент конструктора, а главной темой номера стало проектирование изделий культурно-бытового назначения для детей. «Основная его цель, как пропедевтического конструктора, – пишет А. Ермолаев в журнале ТЭ, – через игру ввести ребенка в мир основных материальных, пластических, пространственных категорий предметного окружения». Поэтому детали конструктора должны были демонстрировать полярные понятия: цветное – ахроматическое, простое – сложное, изящное – грубое и т.д. И вместе с тем изготовлены они были из настоящих, понятных ребенку материалов – дерева, ткани,

вой – 1976 год). В первом случае это было освоение общественной, надличностной среды, во втором – индивидуальной, где вещи и детали интерьера создавались исходя не столько из «общих» понятий удобства и эстетики, сколько воплощали некий индивидуальный тип мышления. Получалась своего рода дизайн-проекция внутреннего во внешнюю плоскость, где источник вдохновения – сам пользователь, сам обитатель. И главным критерием проектирования становилось в первую очередь «психологическое» удобство среды. «Мебар» был заявлен авторами именно как подобная психологически мобильная среда. Название проекта – это сокращение от словосочетания «мебель – архитектура». Мебель в нем полностью исчезала, превращаясь в архитектуру: система выдвигаемых, трансформируемых элементов, укрепленных на стенах, давала возможность менять «рельеф» комнаты. Конструкция была предельно проста – те же плиты из ДСП и рояльные петли, но вся система в целом позволяла чуть ли не ежедневно обживать комнату заново, создавая дополнительные полки, ниши, рабочие плоскости.

веревки. Процесс сборки также прост и является еще одной демонстрацией – на этот раз принципов создания каркаса. Рейки вставляются в пазы и крепятся дополнительно веревками. Далее конструкция «одевается» деталями из ткани, формируя по выбору ребенка одну из ситуаций: «Африканский пейзаж» или «Подмосковный июль», «Хижина», «Автомобиль» и т.д. Это был первый конструктор, позволявший создавать «реальные» ситуации. «Проектировать для детей – значит проникнуться детской психологией, то есть быть незащищенным перед проблемой, не подходить к ее решению с готовыми средствами, обо всем думать заново» – эти слова А. Ермолаева – не «модная» философия, а следствие личного опыта общения с детьми. Скорее всего, конструктор создавался им исходя из собственных, родительских наблюдений. ЭПО-КСИ демонстрировался на Первой выставке молодых дизайнеров в 1976-ом. Все цитаты взяты из статьи А. Ермолаева «ЭПО-КСИ». Журнал ТЭ, № 12, 1977. С. 9.

Для многих молодых дизайнеров, пришедших на работу во ВНИИТЭ в середине семидесятых, А. Ермолаев стал «учителем». Архитектор по образованию, он воспитывался на идеях простоты, лаконичности, брутальности конструкций и материалов. Эти же принципы он перенес в дизайн. «Проектировать по-настоящему я научилась только во ВНИИТЭ, – вспоминает И. Преснецова. – И во многом благодаря А. Ермолаеву. Он доказывал на примере своего творчества, что дизайн – это очень интересно. Научил думать о фактуре, о чистоте идеи, о художественной чистоте проекта. Что если есть только одна красная краска и неструктурные доски, то и нужно на них ориентироваться, а не выдумывать то, что в реальности никогда нельзя будет воплотить».

Не случайно Е. Розенблюм в своей книге «Художник в дизайне» говорит именно о *взаимодействии* «художественного проектирования» и «художественного конструирования», об их дополняющей роли. Схожую ситуацию можно было наблюдать в середине 1970-х – начале 1980-х и во ВНИИТЭ, где эти сферы в некотором роде были «поделены» между двумя отделами: восьмым – «Оборудование жилых и общественных зданий» и девятым – «Комплексное проектирование». Средовой подход был единой «нормой» для всего института, но, тем не менее, понятие «среды» в свете двух проектных концепций трактовалось по-разному. Это было обусловлено как поставленными задачами, так и личными творческими приоритетами дизайнеров.

Обратной стороной «игрового», «экспозиционного» понимания среды стал разработанный во ВНИИТЭ метод дизайн-программы – «формулировки системы принципов проектирования комплексного объекта»⁴⁰. Нормативная дизайн-программа должна была включать в себя «содержание, обосновывающее цели и задачи проекта; модель функционирования и развития объекта; стратегию проектного преобразования объекта»⁴¹. В качестве примера огромной работы такого рода можно привести дизайн-программу «Союзэлектроприбор» (дизайнеры Д. Азрикан, Р. Гусейнов, Д. Щелкунов), включавшую унифицированные электроизмерительные приборы, унифицированные рабочие места инженеров и техников, спецодежду, графические символы и шрифт, упаковку, эстетическую организацию производственной среды, где производились эти приборы и где ими пользовались в мастерских и лабораториях.

В рамках данной дизайн-программы была предложена проектная система, которая позволила объединить различные по назначению приборы и объекты в единое целое. Девятый и десятый номера журнала «Техническая эстетика»⁴² за 1981 год были

⁴⁰ Устинов А.Г. Системный дизайн и дизайн-программирование. Проблемы и суждения. По материалам научно-методического семинара ВНИИТЭ «Дизайн-программы в практике и методике комплексных и системных объектов» // Техническая эстетика, № 12. 1981. С. 4.

⁴¹ Там же.

⁴² Первый номер журнала вышел 1 января 1964 года. Обложка была навеяна элегантным костюмом Ю.Б. Соловьева, директора ВНИИТЭ, который выдвинул идею издания и был его главным редактором. В своей автобиографии «Моя жизнь в дизайне» он пишет: «Журнал ... был очень элегантный, с серьезными статьями и цветными иллюстрациями, напечатанный на хорошей бумаге». М., 2004. С. 132.

посвящены «Союзэлектроприбору». В своей статье Д. Азрикан детально анализирует этапы проектирования; в качестве первоочередной задачи он называет именно поиск «связи между элементами системы, которая должна стать не внешним дополнительным средством, а свойством, присущим самим элементам»⁴³. Связь должна формироваться не по номенклатурным группам, а «перпендикулярно традиционным классификациям – на «слои» однородных элементов»⁴⁴. В результате были образованы четкие группы, в которых объединяющими признаками оказались функциональные и пространственные качества вещи: «точечные элементы управления, коммутации и индикации; панели – «плоскостные» элементы оперативной связи «человек–прибор»; оболочки – объемы, хранящие функциональные подсистемы; несущие конструкции – пространственные, организующие деятельность в крупных средовых системах»⁴⁵.

После создания первого «комплексного» проекта возникла дискуссия, в частности, о качестве проработки отдельной вещи. Не поглощает ли унифицированная среда объект, поскольку в погоне за модульностью дизайнер вынужден игнорировать незначительные, но на самом деле выявляющие *природу* устройства, детали? Здесь, вновь обращаясь к дуализму «проектирования» и «конструирования», следует сделать вывод о двух различных способах обустройства и создания среды. Культурная среда формируется находящимися в ней объектами, она выступает как следствие их грамотной организации. В ней объект, а скорее связь объектов – первична по отношению к самому пространству. Их связь и дает ей образность. Другая – технологичная среда – первична по отношению к попадающим в нее объектам. Именно она определяет назначение объектов и их связь между собой, задает схему движения, расставляет приоритеты. Дизайн-программа как жесткая система может быть использована именно в такой, «технологичной» среде (обслуживание пассажиров в аэропорту, дизайн для экстремальных ситуаций, визуальные коммуникации на транспорте). Каждый тип пространства требует своих методов освоения, и поэтому те споры о ее недостатках или преимуществах теперь кажутся наивными. Оценивать можно лишь то, насколько выбранный метод проектирования соответ-

⁴³ Азрикан Д. Система средств электроизмерительной техники // Техническая эстетика, № 9. 1981. С. 8.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

ствуует назначению среды. Но тогда, по словам А.Н. Лаврентьева, «идея “дизайн-программирования” весьма напористо пропагандировалась в стенах Государственного института – центра дизайна. Эта ситуация имела значение для внутрипрофессиональной атмосферы, для определения приоритетов и ценностей профессии, для формулировки тех или иных научно-исследовательских тем»⁴⁶.

Любопытно, что и в случае с дизайн-программами авторы пользовались понятием «концепт», «содержание», только вкладывая в него иной, функционально-технологический, смысл. Работа отделов была построена таким образом, что собственно проектированию предшествовал сбор материала, научное исследование по теме. То есть «текст» присутствовал в любом проекте изначально; но определяющим становился позднее «угол зрения» дизайнера – функционально-технологический или мифопоэтический.

Тема (например, тот же «Союзэлектроприбор» или более поздняя «Жилая предметная среда», 1986–1987) охватывала весь институт. В десятом номере ТЭ перечислены все участники: девятый отдел «Методика художественного конструирования и разработка дизайн-программ», – осуществлял общее руководство и координацию работ, восьмой отдел «Исследование и художественное конструирование предметной среды жилища» – проектировал бытовую электротехнику (пылесосы, стиральные машины, электроинструмент и т.д., дизайнеры А. Гульцев, В. Ябров, С. Надточий, Б. Королев, В. Стольников), а также – филиалы, расположенные в союзных республиках. Масштаб деятельности был впечатляющим, но, тем не менее, сложно представить, что все созданное дизайнерами вписывалось в доминировавшую тогда жесткую «научную» концепцию проектирования.

Для ВНИИТЭ тех лет была характерна именно «одновременность существования, взаимовлияния различных моделей дизайна: господствовавшей на тот момент функционально-производственной, научно-прогностической и художественно-прогностической»⁴⁷. Первая отвечала за проектирование «стандартного» ассортимента изделий, вторая выявляла возможные перспективные направления. Третья же стремилась изобрести

⁴⁶ Назаров Ю., Лаврентьев А. Русский дизайн. Традиции и эксперимент. 1920–1990. Берлин, 1995.

⁴⁷ Таково мнение некоторых бывших сотрудников института.

новые механизмы формообразования, основываясь на образном, мифопоэтическом отношении к проектированию. Это проявлялось через индивидуальные проектно-творческие предпочтения дизайнеров и узкоспециальную направленность отделов (скажем, ранее анализировавшийся отдел «Комплексное проектирование» в силу разрабатываемых там тем не мог пользоваться иными моделями дизайна, кроме «функционально-производственной» и «научно-прогностической»).

В «недрах» же восьмого отдела («Оборудование жилых и общественных зданий») можно было наблюдать развитие «противоположной», «художественно-прогностической» концепции проектирования. Но здесь вновь следует оговориться, что и на уровне отдела возникала «одновременность существования» различных профессиональных проектных моделей. Группа А.М. Хауке – И.С. Преснецова работала с мифологией образа, занимая «особую» нишу экспериментального дизайна, опиравшегося прежде всего на экологию культуры и материала. В. Анисимов, Б. Королев, В. Стольников, А.С. Гульцев, Н. Григорьев придерживались «стандартного», функционально-технологического подхода к проектированию. Также нужно отметить, что в любой теме автоматически выделялись две области проектирования: первоочередные задачи и перспективные задачи. Первая охватывала жизненно важные проблемы, работала в «реально существующих» условиях; вторая – определяла направления развития отрасли, стремилась открыть новые свойства и функции предметов, показать их роль в истории культуры и представить новое визуальное воплощение вещи как естественную фазу ее развития. Именно для решения «перспективных задач» требовалось участие дизайнеров-экспериментаторов.

Девятый и восьмой отделы были разделены между собой еще и физически. «Комплексное проектирование» находилось в главном здании, на территории ВДНХ, в бывшем павильоне Сельского хозяйства, а «Оборудование жилых и общественных зданий» – до 1977 на Таежной улице, а затем в Хилковом переулке, дом два. Вместе с восьмым отделом в здании располагались отдел экспертизы (14-й) и отдел теории и методологии дизайна (2-й). Это место казалось обособленным от всего института, существовало как его своеобразный «филиал». Г.З. Каганов, сотрудник отдела теории называл особняк в Хилковом переулке «Касталией», по аналогии с вымышленной страной интеллектуалов, описанной в романе Германа Гессе «Игра в бисер». У Гессе Касталия – место, где сберегается и развивается высокая культура в противовес

существующей вовне «фельетонной эпохе». В контексте ВНИИТЭ это не было ни противостоянием, ни сохранением, а скорее неожиданно возникшей ситуацией духовной и творческой свободы.

Но, как показывают свидетельства очевидцев, подобная свобода распространялась, по сути, на весь институт, и в том числе на его филиалы. Возможно, в особняке на Хилковом переулке это ощущалось особенно остро благодаря присутствию там отдела теории – «сердца» формировавшейся тогда науки о дизайне. На форуме журнала «Как» после статьи⁴⁸, посвященной выходу книги Ю.Б. Соловьева «Моя жизнь в дизайне», разгорелась стихийная дискуссия о методах проектирования, условиях и качестве работы тех лет. Участники разделились на группы «за» и «против» признания масштабной роли института в формировании профессии. Конечно же, можно считать институт «потемкинской деревней», где настоящими являлись только «фасады» – названия отделов и проектных тем. Но несмотря на то, что многие проекты так и оставались на бумаге, ситуация внутри института была творчески и научно полноценной. Сформировалось сообщество, в котором дизайн воспринимался как цепочка проектных исследований, и здесь нужно говорить именно о «модели дизайна», совокупности идей, знаний, мастерстве, эрудиции, приводящих к конкретному результату. Возможно, в этом – вновь отголосок того, «бумажного» времени и «станкового проектирования», как его определил Марк Коник. И если воспринимать весь опыт 1970–1980-х как единый эксперимент – научный, теоретический, практический, – то ситуация обретет другой смысл. «Событийность, литературность, временное развитие», – так А. Лаврентьев в своих записях характеризует понятие «сценарности». Ключевое слово здесь – время, то есть любой объект рассматривался прежде всего как событие: проектное, интеллектуальное, тактильное, игровое. Процесс работы оказывается не менее значимым, чем собственно внедрение.

Игорь Левит, работавший с 1987 по 1997 год в Уральском филиале ВНИИТЭ, пишет на форуме журнала «Как»: «Где, в каком еще заведении дизайнер мог проявить себя в столь разнообразных областях проектирования? Только мне лично, например, удалось поработать над проектами сценической аудиоаппаратуры, трамвая, типажного ряда автопогрузчиков, промышленного барометра, детской прогулочной коляски, игрового компьютер-

⁴⁸ *Матвеев А., Самойлов В. BACK TO THE USSR.* <http://kak.ru/columns/designet/a1517/>

ного аппарата и “прочая, и прочая, и прочая”. Не говорю о более удачливых коллегах, которые вели, порой, до пяти проектов одновременно! В те годы в каждом проектном отделе лежала одна-две толстенных папки с заказами на дизайн! ... Работа, с предпроектными и эргономическими исследованиями, с обсуждением хода работ в профессиональном кругу, с тесным общением с заказчиками, с серьезной конструкторской проработкой и делала из нас настоящих специалистов. По сути, ВНИИТЭ стал для меня лично школой профессионального мастерства. Именно память о такой атмосфере ... заставила меня написать это послание».

А Дмитрий Азрикан в интервью интернет-журналу «Проектор» назвал «дизайн в СССР второй после джаза прорехой в железном занавесе»⁴⁹. Что любопытно, слова «дизайн» и «ВНИИТЭ» воспринимались как синонимы, а институт соответственно «окном в Европу» (во многом благодаря библиотеке, получавшей практически все европейские периодические издания по дизайну⁵⁰). «Тогда было две действительности. Одна во ВНИИТЭ, другая за его окнами. Во ВНИИТЭ дизайн понимался в целом так же как в Европе»⁵¹. Но сама система работы с заказчиком была частью именно отечественной системы. На вопрос: как Вы воспринимаете сейчас свою работу во ВНИИТЭ, Д. Азрикан ответил:

⁴⁹ «В молодежных кафе играли джаз, во ВНИИТЭ играли дизайн. Особо одаренные играли в обоих местах. Виртуозный пианист Дима Щелкунов в ресторане “Ли́ра” подражал Оскару Питерсену, а во ВНИИТЭ занимался методикой проектирования. Великий Леша Козлов, известный более как “Козел на саксе” подражал Дейву Брубеку, а во ВНИИТЭ работал в отделе теории дизайна». Д. Азрикан. Интервью для интернет-журнала «Проектор». <http://www.designet.ru/contentido/www.projector-magazine.ru>

⁵⁰ Библиотека располагалась в главном здании, но в определенные дни приезжала и в здание в Хилковом переулке. Журналы можно было взять «на вечер»: понравившиеся иллюстрации переснимали на слайды или ч/б пленку, переводили через кальку или просто перерисовывали. Затем их включали в «сбор материала», предварявший каждое проектное исследование.

Среди итальянских изданий были: Modo, Casa Vogue, Interni, Domus; Quatro Ruoto (4 колеса).

Немецкие: Graphis, Idea, Form, MD (мебель и дизайн), Form+Zveck (ГДР). Британский Design, американский Industrial Design, японский Idea, чехословацкий Tvar, польский Proekt.

⁵¹ Азрикан Д. Интервью для интернет-журнала «Проектор». <http://www.designet.ru/contentido/www.projector-magazine.ru>

«Science fiction... Потусторонний мир. Почти свободное творчество в несвободной среде. Заказчик как Дед Мороз: то есть физически он как бы присутствует, но верить в него не обязательно. Здесь и сейчас никому это рассказать невозможно»⁵².

Кроме глобальных программ институт получал и более камерные заказы от конкретных предприятий, собиравшихся модернизировать устаревшие формы или налаживать выпуск новых изделий. В отчетах фигурируют практически все проектные темы, и, просматривая записи, можно восстановить «рабочую» картину того же восьмого отдела, скажем, в 1980–1981 годах: «Разработка технического художественно-конструкторского проекта модернизации магнитофона “Парус-201” (автор старший художник-конструктор В. Анисимов), «Эскизный художественно-конструкторский проект бытовых электрозвонков с Лобненским электротехническим заводом», «Художественно-конструкторский проект унифицированной серии выключателей» (А.С. Гульцев), далее следуют электроплитка, кабинет химии (место пайки) и проект-предложение «Центр электробыта», где в витринах предполагалось разместить «аттракционы» – модели, которые наглядно могли бы рассказать о свойствах электричества, полезных функциях электроприборов и об истории изобретений (авторы А. Хауке, И. Преснецова). Проект так и не был реализован; как вспоминает И. Преснецова, на тот момент такая форма показа вещей была единственно возможной, поскольку по своим эстетическим и художественным качествам они проигрывали своим зарубежным «коллегам». Именно из подобной беспомощной ситуации родилась общая концепция «Театра вещей», где на первый план выносились не сами изделия, а их «родословная» и поэтико-метафорические свойства.

Таким образом, среди традиционных тем неожиданно обнаруживаются формулировки, в которых понимание дизайна не ограничивается функционально-технологическими проблемами. В этих случаях с помощью дизайна осваивается культурно-исторический опыт; профессия становится углом зрения, под которым рассматриваются вещи, люди, события, искусство, наука. Дизайн предстает не столько одним из видов творчества, сколько *средой*, способной настраивать и формировать наш образ жизни, поведения, мышления, создавая некое интеллектуально-функциональное «сообщество» людей и вещей. То есть дизайнеру

⁵² Из личной переписки с дизайнером. 9 марта 2010 г. В начале девяностых Д. Азрикан перебрался в США. Преподает и работает в Чикаго.

приходится исследовать различные модели поведения, которые в итоге будут определять облик и устройство вещи или архитектурной среды. И вещь тогда рождается из вполне определенных потребностей – личностных, функциональных, экологических; «взаимопонимание», обратная связь с обладателем становятся мерой ее качества. Интерес к подобному индивидуально-психологическому подходу в тот момент был связан с «модой» на эргономику (вещь создается для человека) и следствием восприятия дизайна не только как научно-технического творчества, но и искусства, авторского творчества (в подражание итальянским дизайнерам, в частности группам «Мемфис» и «Алхимия»).

Подбирая материал для общеинститутской темы «Жилая предметная среда» (1986–1987), А.Н. Лаврентьев выписывает строки из статьи О.И. Генисаретского, своего коллеги: «От пластических заклинаний мир стекла и бетона, бытовых комбайнов и комплексов, массового ассортимента никуда не денется, от этого он не “утеплится”. Задача совершенно в ином: в гуманизации самой основы проектной мысли, в расширении границ ее, во включении в нее таких вопросов, таких тем и уровней переживания, на которых “проект” станет вровень “художественному замыслу” как он был извечно известен в культуре»⁵³ и добавляет в конце от себя: «художество в технологии, в инструменте, в функциях, в организации, в техническом расчете, в чертеже». Нечто, объединяющее вещи между собой и связывающее их с человеком, О. Генисаретский видит в «гуманизации проектной мысли», а А. Лаврентьев – в «художестве». «Художество» и «гуманизация» относимы в первую очередь к творческому процессу – это и присутствие «я» дизайнера (не безликая вещь!), и обращение к некоему конкретному характеру (подразумевается психологическая совместимость объекта и пользователя). От дизайнера в данном случае требуется актерская игра: умение перевоплощаться в различных по характеру персонажей, видеть и ощущать мир каждый раз заново.

Игра и театр стали в институте эпитетами более раскованного, «эмоционального» стиля в дизайне, в противовес строгому функционализму. С одной стороны, они заранее настраивали на «несерьезность», экспериментальность работы, что позволяло трактовать такие проекты, как поиск возможных перспективных направлений (оглябая «острые углы», связанные с официаль-

⁵³ Генисаретский О.И. Образ жизни – образ среды // ДИ (декоративное искусство). 1984, № 9. С. 40.

ной стороной заказа). С другой – подобные вещи (вместе с более «правильными», например комплексом электроизмерительных приборов и легендарным такси Ю. Долматовского) Ю.Б. Соловьев с удовольствием демонстрировал западным коллегам, тем самым показывая неординарность и яркость мышления нового поколения дизайнеров. Но сами авторы воспринимали «театр» и его роль в дизайне гораздо шире. Для них это была не просто ширма, позволяющая «играть в дизайн», а осознанный метод создания вещей.

«Игровое» начало в отечественном дизайне 70–80-х возникло как реплика на стиль и проектные ценности итальянских дизайнеров – групп «Мемфис» и «Алхимия». Благодаря библиотеке, получившей современные итальянские издания по промышленному дизайну, сотрудники института могли следить за работами Андреа Бранци, Этторе Соттсаса, Микеле де Лукки и др. Каждый раз они наглядно демонстрировали, что дизайн – это *легко*, что дизайн – это искусство, а значит – в нем не могут доминировать условности и формальные правила. Как и в любой игре, важной становится сама ситуация, *название* игры, которое определяет облик и назначение предметов. В частности, многим дизайнерам из ВНИИТЭ запомнился проект студии «Алхимия» «Домашние животные», мебель в котором была сделана из шкур и березовых поленьев. Именно название указывало на идею приручения мебели, сосуществования вместе человека и вещей. К каждому проекту итальянские дизайнеры сочиняли манифест – как в свое время поступали футуристы. Манифесты печатались в журналах, их переводили, и яркость, неожиданность текста была заразительна. В одном из журналов был опубликован снимок: члены группы «Мемфис» сидят внутри кровати, спроектированной в виде боксерского ринга. Несмотря на неоднозначность метафоры, вся ситуация в целом напоминала некую огороженную площадку для игр или батут. Тогда такая свобода в проектировании и саморекламе казалась невероятным открытием; хотелось попробовать сделать «так же». И дизайнеры из ВНИИТЭ «копировали» прежде всего простоту и увлекательность проектного решения.

«Игра» в дизайн постепенно распространилась и за пределы работы – праздники в восьмом отделе стали устраивать по заранее продуманному сценарию. Например, «сладкую женщину», выложенную на столах из конфет, пряников и булочек, до сих пор вспоминают все, принимавшие участие в празднике. «Отдел теории» также проводил «нестандартные» мероприятия – регу-

лярные теоретические и практические семинары и отдельные «проектные занятия». Сохранилось следующее объявление: «Дизайн-студия МЕБЕЛЁР. Обыкновенная кухонная табуретка в стиле МЕМФИС. Участникам предлагается нарисовать в течение часа законченный графический проект табуретки. Объект может быть снабжен самыми неожиданными дополнительными функциями и принадлежностями: ящиками, светильником, громкоговорителем, карманами и проч. Цель: формальная раскованность образного мышления, накопление экспериментального визуального материала для отчетов, слайд-фильмов, выставок, статей и проч. Москва, 20 сентября 1985».

Но так же как и театр, проектирование – работа *коллективная*, то есть требует участия людей различных специальностей. И либо один автор становится носителем всех необходимых умений, либо вынужден приглашать в свой круг людей, обладающих различными профессиональными навыками. При этом остается важным общее восприятие темы, творческое единство.

Семинары Сенежской студии строились по схожему принципу. Марк Коник, стремясь раскрыть само «таинство» проектирования, пишет: «Художник-проектировщик – и автор, и режиссер, и актер, и зритель. Развертывая свободные цепочки ассоциаций, он попеременно находится во всех ролях, не отдавая предпочтения ни одной. Извлекая на свет очередной образ-идею, он “проигрывает” ее на себе и, рефлексировав на нее как зритель, первый готов осмеять ее или любоваться ею. Постоянная игра с идеями, их трансформация, комбинирование, уничтожение и возвращение к ним, пробы найти язык, в котором они могут быть выражены, – все это атмосфера этого этапа работы»⁵⁴. Во ВНИИТЭ, в восьмом отделе, возник особый термин – «проговаривание», означавший именно работу над концепцией, оттачивание «литературной» формы перед визуализацией идеи, выполнением в «материале». Множественность точек зрения, множественность вложенных профессиональных качеств делает объект проектирования открытым, способным «играть» на публике, вызывать эмоции, а не только нести «функциональную» службу. «Театр» в самом творчестве дает начало «театру вещей».

«Для художника, внутренне готового к акту проектирования, толчком к появлению замысла может стать все что угодно: кинофильм, книга, воспоминание, обрывок газеты на траве, тень,

⁵⁴ Коник М. Художник и проект. 1977 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 120.

звук, ветер, снег, практически все, что может быть отлито в проектную концепцию. Именно здесь необходима чрезвычайная пластичность творческого мышления: от умения отождествлять себя с объектом до способности представить себя по отношению к объекту то Гулливером, то лилипутом и т.д. Критерии этого этапа – традиционные критерии искусства: оригинальность, глубина, многозначность смысла, острота и простота его выражения»⁵⁵. По словам И. Преснецовой, чем проще (на первый взгляд!), а соответственно, и ближе к *человеческому* была идея, тем больше потенциальных возможностей могла в себе содержать. Гуманизация, о которой говорит О. Генисаретский, проявляется прежде всего в простоте, даже *обыденности* – на ней и держится жизнь, с предметно-бытовой частью которой постоянно соприкасается человек. Идея, метафора должна быть близка к *быту* и поэзии одновременно, чтобы легко читаться в начале, не отпугивая от своего «умного» содержания.

В 1988-м И. Преснецова спроектировала серию светильников – потолочный, подвесной и напольные – «Кувшин со светом» и «Лампа Аладдина». В «Кувшине со светом» тонкая белая ткань крепилась к круглому основанию, вверху собиралась в складки. Конструкция держалась с помощью ручки (как у обычного кувшина). Около семидесяти сантиметров в высоту, он должен был стать неким подобием домашнего очага – тепла, вокруг которого собираются люди. Его форма говорит о том, что тепло (как и воду) необходимо в дом приносить – в реальности и иносказательно. Весь словесный мифопоэтический ряд оказался спрятанным внутри вещи, созерцание и непосредственное использование в быту которой способно раскрыть его, сделать «читаемым». «Лампа Аладдина» (тоже напольный светильник) представляла собой низкий конус из молочного оргстекла, с металлическим, «стеблем», выраставшим из его вершины («стебель» можно было использовать как ручку для переноса светильника). В сказочной лампе заточили джинна, готового исполнять желания хозяина. В лампе – свет, который в силу своей многозначной природы, можно сказать, тоже обладает волшебством (хотя бы преображения интерьера).

О «превращении» идеи в проект Марк Коник пишет: «Рождение замысла есть одновременно рождение пластического языка проекта. Этот язык сочетает качества универсального

⁵⁵ Коник М. Художник и проект. 1977 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 120.

проектного языка и качества, сформировавшиеся только для выражения данной конкретной идеи»⁵⁶. «Кувшин со светом» и «Лампа Аладдина» – тому подтверждение: форма и философия образа, заложенные в названии, в дальнейшем проявляют себя в функционально-технологических особенностях светильников. Поскольку оба светильника напольные, их использование предполагает создание особой атмосферы, некоего эстетического и медитативного центра интерьера.

Посредством вещи разыгрывается спектакль – именно она, как живой актер, наделяется способностью удерживать на себе внимание, собирать «публику». Человек, однако, не пассивно наблюдает, а включается в само действие, оказывается внутри особого сценического пространства.

В промышленном дизайне за вторую половину XX века сложилось особое направление вещей-метафор, вещей-рассказов, которое в некоторых аспектах близко арт-дизайну или искусству инсталляции. Вещь в этом случае и функциональна, и театральна; несмотря на тираж, она остается своего рода «единственным» экземпляром, потому что имеет название, «имя». И здесь вновь следует вспомнить о тексте, содержании: имя вещи как раз и служит названием рассказа или пьесы, придуманным автором и вложенным в материальную оболочку. Немецкий дизайнер Инго Маурер, в подражание художникам поп-арта, сделал большую лампу накаливания и назвал ее «Колба» (1966); другие его работы – «Маленькое черное ничто», «От всего сердца». Алессандро Мендини для студии «Алхимия» «сочинил» кресло «Пруст» и диван «Кандинский».

В Сенежской студии, проектируя архитектурную среду, участники семинаров добивались схожего, «театрального» ощущения посредством нестандартного, «игрового» плана и «бутафорских», иногда сильно увеличенных (уменьшенных) в масштабе вещей. Зритель находился не вне «декораций», а мог активно воздействовать на экспозиционную среду. В проектах детских игровых площадок для различных городов, клубе «Ока» для садоводов-любителей в Пушкино, на выставках «Поэтика дороги в русской культуре» и «Мир детства» было предусмотрено то, что теперь носит название «интерактив». И если сегодня для тех же целей используют информационно-технические средства (экраны, компьютерные технологии), то в 1980-е ставили этюдник

⁵⁶ Коник М. Художник и проект. 1977 // Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М., 2003. С. 120.

с чистым листом бумаги перед напечатанной в натуральную величину фотографией («Поэтика дороги»), «Забор Тома Сойера» с ведрами с краской перед ним, белые щиты, на которых можно и нужно было рисовать («Мир детства»). Другой, более ранний проект – «Подземный культурный центр в Москве» (1977) – в представлении авторов должен был стать «питательной средой повседневной деятельности отдельного человека»⁵⁷. То есть не архивом или «магазином гуманитарной памяти человечества»⁵⁸, а именно живым, подвижным, чутко откликающимся на того, кто входит внутрь, пространством – «*опытом пребывания в истории культуры*»⁵⁹.

Дизайнеры при организации своих выставок пользовались схожими приемами, но в них не сопутствующие элементы, а сами экспонаты были носителями «театрально-игрового» начала. Первая выставка молодых дизайнеров (1976) демонстрировала «различные эстетики или принципы видения в дизайне»⁶⁰. И при этом все объекты были выполнены из настоящего материала – у дизайнеров «возник вкус к моделированию реальных обитаемых пространственных ситуаций»⁶¹. Керамическая посуда Е. Богданова – сельский пейзаж в миниатюре – была покрыта глазурью, раскрашена, ландшафт молодежного жилища из ковриков, матов, ширм, возвышений был реально смоделирован Л. Ентусом, М. Майстровской и И. Майстровским из самых настоящих тканей, поролона, веревок; мебель А. Ермолаева – из деревянных, грубо обтесанных брусков. В то же время отдельные объекты, например «Дерево памяти» Л. Озерникова, приглашали к философскому осмыслению вещей и своего существования. «Дерево памяти» – это своеобразный «семейный альбом» – полка, некое место в доме, где постепенно собирается история семьи. «На эту выставку, – пишет В. Паперный в журнале «Декоративное искусство», – приходили по разным поводам: посмотреть на новую мебель, почитать теоретические тексты, посидеть на надувных креслах, приводили детей поиграть с гигантским тря-

⁵⁷ Коник М. Об одном проекте. 1977 // Архив одной мастерской. Се-нежские опыты. М., 2003. С. 156.

⁵⁸ Там же. С. 157.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Назаров Ю., Лаврентьев А. Русский дизайн. Традиции и эксперимент. 1920–1990. Берлин, 1995.

⁶¹ Там же.

пичным яблоком, грушей и крокодилком, сюда приходили повидать знакомых, ... забредали, чтобы побыть в совершенно особой среде, где *посетитель находился как будто одновременно на сцене, за кулисами и в зрительном зале и чувствовал себя сразу и актером, и режиссером, и зрителем*»⁶².

Вторая выставка (1978) носила название «Дизайн для города». Ее идеей стало «одомашнивание улицы»⁶³: «Вещи из комнаты, увеличенные в масштабе, неожиданно оказавшиеся на улице, должны были вступить в контраст к крупному масштабу архитектуры и сделать улицу более уютной»⁶⁴. На второй выставке появились инсталляции и установки – вещи, которые должны были дополнительно поддерживать проектную идею автора.

Молодежная секция Московского союза художников также устраивала периодические выставки. Секция объединяла живописцев, скульпторов, графиков, дизайнеров и модельеров. Поэтому выставки представляли собой единое творческое сообщество, поле для разнообразных экспериментов. Модельеры и дизайнеры под руководством педагога Татьяны Кондратенко сплотились в самостоятельный коллектив, который получил название «Дизайн-театр». На открытиях молодежных выставок они устраивали показы новой, экспериментальной одежды. Работая смело с конструкцией одежды и материалами, они создавали необычные коллекции: трансформируемые юбки и брюки, платья из пупырчатой пленки, обычно используемой для транспортировки хрупких вещей (автор Людмила Надточий). В остальные дни модели висели на манекенах, составляя часть общей композиции. Само название коллектива, видимо, натолкнуло на идею показывать предметы дизайна и одежды вместе, что успешно практиковалось. Платья на одной из выставок дополняли аксессуары, «позаимствованные» у дизайнеров, например «Аэрон» (автор И. Преснецова, 1987) – прибор для ионизации воздуха, сделанный как украшение в стиле, чем-то похожем на минималистичный и роскошный ар-деко (хотя еще одной отправной точкой для проекта стал реквизит фокусника). Также среди одежды нашла свое место и суховоздушная баня (проект 1983 года, автор

⁶² Паперный В. Дизайн общения дизайнеров. Декоративное искусство. 1979. С. 18.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же.

И. Преснецова)⁶⁵. Украшения-приборы идеально дополняли идею функционального, «живого», трансформируемого костюма, а баня, возможно, могла представлять собой некое новое направление «разумной» одежды.

В 1987-м состоялась еще одна выставка «Мастера культуры за мир». Новым в ее организации стало проведение художниками мастер-классов. На «Дне дизайнера» посетителям продемонстрировали «чудеса» работы с бумагой – Т. Кондратенко со своими студентами и молодыми модельерами делали для всех желающих туфли и сумки из плотной бумаги. Еще одним мероприятием стала акция для детей «Бумажная планета» (сценарий И. Преснецовой). Из гофрокартона были сделаны силуэты жителей воображаемой планеты (среди них – кот и девочка). Детям предложили оживить планету – обклеить силуэты цветной бумагой. Для детей, родителей, учителей это была уникальная ситуация представления, которое разрешалось не только смотреть, но и участвовать в нем, напрямую влиять на его сюжет и «декорации». Для того чтобы оказаться на Бумажной планете, нужно было запустить бумажного голубя сквозь арку одной из декораций. Пройдя через нее, дети оказывались внутри картонного мира.

В этой бумажно-картонной ситуации, возможно, воплотилась и метафора дизайнерского творчества, как оно тогда представлялось художникам: создавать, обживать некие изолированные камерные пространства, но не всерьез, «на века», а с некоторой долей иронии и бутафорского отношения к предметно-бытовой среде.

«Взрослый» вариант подобной мобильной, «декорационной» среды был воплощен еще в 1975-м, для конгресса ИКСИД (авторы И. Березовский, А. Ермолаев, Е. Богланов, В. Зенков). Поскольку темой конгресса стал дизайн для человека и общества, дизайнеры решили на «толпе», «скоплении людей» построить визу-

⁶⁵ Баня была спроектирована как большой мешок, внутрь которого нагнетался воздух нужной температуры (управление находилось снаружи, нажимать кнопки можно было с помощью перчатки). При нагнетании внутрь воздуха она становилась похожей на колокол. Внутри человек сидел на складной деревянной скамейке, которая находилась в комплекте. Проект был реализован, но в «тираже», к сожалению, потерял многие эстетические качества: ткань, материал и покрытие самого прибора были заменены на более дешевые и часто употребляемые в производстве. Как и «Аэрон», суховоздушная баня была заказом от ВНИИ релестроения из г. Чебоксары.

альные коммуникации – идею общества отразить в своеобразном «зеркале», смоделировать наглядно ситуацию постоянного соприкосновения, сосуществования людей. На крупномасштабные силуэты из гофрокартона крепились булавками необходимая информация, а посетитель оказывался среди картонной «толпы», что отражало концепцию мероприятия – «любой человек в отдельности и все люди вместе в любых ситуациях имеют отношение к теме конгресса»⁶⁶ и косвенно становятся его участниками.

Мебель для отдыха, места для заполнения анкет и камерных совещаний – столы, кресла, стульчики – также предлагалось делать из гофрокартона. Мобильность оборудования, его нарочито демонстрируемая фактура и конструкция (идея. – А. Ермолаев) делали участников конгресса свидетелями некой дизайн-акции, «дизайн-театра». Фирменный стиль конгресса был построен на «его отсутствии» – без использования классической схемы проектирования и пространственного внедрения знака. «Знаком» стал материал и фактура – картон и контрастные фотографии случайных людей, использовавшиеся в обложках полиграфической продукции и стендах. Среда получилась, с одной стороны, «экзотическая» (в то время мероприятия такого рода в Европе и Америке предполагали активное использование фирменной символики: цвет, геометрические формы, шрифт), а с другой – рассчитанная именно на комфортное пребывание в ней; и ее эфемерность и недолговечность ничем не скрывались – как в театре и декорациях: герои, вещи, обстановка – настоящие, пока в них *веришь*. А вера в дизайне – это прежде всего убедительность, увлекательность «текста», идеи.

Среда конгресса оказалась насыщенной информацией разного уровня – от коммуникативной до образно-художественной. Эстетика упаковочного материала, способ печати фотоизображений, текст на стендах, выступления участников конгресса – воздействие на человека производилось сразу несколькими способами, формируя именно знаковую, символическую среду. При «средовом подходе» в дизайне объекты не могли создаваться изолированно; связь с местом, ситуация становились продолжением замысла. Информация поэтому приобретала некий «трехмерный» характер – она тоже обитала в пространстве. И это верно как для проектов, связанных напрямую со средой (город, интерьер), так и для отдельных объектов, где каждый имеет название,

⁶⁶ Серов С. Стиль в графическом дизайне. 60–80-е годы. М., 1991. С. 31.

обладает своей степенью влияния на интерьер, четко определенными функциями и правилами «потребления», своей мерой тактильных ощущений. Информация, которой наделялся объект, должна была заполнять собой пространство, видоизменять его, выходить за пределы вещи, материала.

Сегодня такое насыщенное информацией пространство принято называть мультимедийным. Оно не обязательно должно быть оснащено сложными техническими устройствами; главной является именно идея пребывания внутри некоей синтетической среды, познать которую можно созерцая, слушая, дотрагиваясь до разных фактур и т.д. Подобные идеи⁶⁷ впервые возникли в музыкально-драматическом искусстве. Рихард Вагнер в 1849-м мечтал о «тотальном произведении», где смогли бы синтезироваться все творческие практики – литература, актерское мастерство, музыка, пение, костюмы и декорации. По его мнению, именно опера должна была стать «искусством будущего». С изобретением кино и получением им статуса нового модного «развлечения», как в светских, так и художественных кругах, оно становится «искусством будущего». В 1916-м Ф.Т. Маринетти выпускает манифест «Футуристическое кино», где называет этот вид творчества наивысшим, поскольку оно объемлет в себе все прочие искусства (театр, фотографию, музыку – игру тапера).

С тех пор мультимедиа как метод создания информационной среды постоянно колеблется между театром и кино. Театр предполагает наличие сценического пространства, на которое смотрит и с которым на какое-то время отождествляет себя («входит» в него) зритель. Мультимедийные проекты (даже «ненастоящие», виртуальные) основаны на присутствии человека в искусственном пространстве, внутри которого он получает различную по способам восприятия информацию. Кино же в совокупности своего культурно-исторического развития – это проекции (эфемерные образы), в том числе светотеневые, и звук. Динамическое визуальное пространство в мультимедиа создается с их помощью, иногда специально отделяя звук от изображения, придавая ему отдельную смысловую нагрузку. Развитие технологий так-

⁶⁷ Подробно история мультимедиа анализируется в книге «Multimedia. From Wagner to virtual reality» (W.W.Norton&Company. NY, London). Электронная версия книги (в виде сайта, где гиперссылки делают чтение более увлекательным, а материал предстает «в объемном» виде, со связями между направлениями, художниками и технологиями) представлена здесь <http://www.w2vr.com/>

же оказывает влияние на мультимедийное искусство: художники как своими творческими потребностями «провоцируют» появление новых средств обработки и передачи информации, так и активно используют уже существующие⁶⁸.

В начале 1950-х в Америке складываются особые формы визуально-динамического творчества – перформанс, хеппенинг, видеоарт. Художники кроме исконно «театральных» и «балетных» приемов (создание картины на публике, представление себя в качестве произведения и т.д.) начинают использовать видео- и светомузыкальные устройства⁶⁹.

В СССР, в Казани, в 1962-м Булат Галеев, исследовавший проблемы синтеза искусств в эпоху НТР, организует КБ «Прометей». Увлечшись идеями Скрябина и Баранова-Россине, Галеев начинает эксперименты в области светомузыки – нового «космического искусства», «инструментальной световой хореографии»⁷⁰. Бюро проектировало светомузыкальные установки и осуществляло художественно-практические эксперименты с их помощью, занималось эстетико-психологическими прогнозами. Б. Галеев неоднократно участвовал в семинарах, которые проводились во ВНИИТЭ и знакомил публику с идеями свето- и цветомузыкальной организации пространства. Автоматические светомузыкальные устройства (тогда их сокращенно называли АСМУ) рассматривались им не только как неотъемлемая часть дискотек и молодежных вечеринок, но и как способ управления интерьером, мгновенного его преобразования. Различные их модификации оставались актуальными и в «до-

⁶⁸ В книге «Мультимедиа. От Вагнера до виртуальной реальности» перечислены открытия, неосуществленные проекты, изобретения в науке и технике, оставившие след в художественной практике: «Мемекс» Ванневара Буша (машина, хранящая информацию по ассоциативному принципу), Норберт Виннер и его идеи о «взаимопонимании» машины и человека, лазерные установки, системы, позволяющие в «действительности» ощутить виртуальную реальность.

⁶⁹ Нэм Джун Пайк, член группы «Флаккус», в середине 1960-х показывает свои первые видеоскульптуры и видеoinсталляции, где одна из частей композиции заменена изображением на экране. Билли Клэвер, инженер, сотрудничает с художниками – Робертом Раушенбергом, Жаном Тэнгли и курирует технологическую часть их проектов (свет, механику). В это же время в Англии Рой Аскотт, художник и теоретик, изучает использование компьютерных технологий в искусстве и увлеченно пишет о киберпространстве.

⁷⁰ Галеев Б. Что же это такое, светомузыка? // Музыкальная жизнь. 1988, № 4.

машинных» условиях, и в музейной среде (установка «Северное сияние» в Казанском планетарии, 1972)⁷¹. Создаваемое с помощью АСМУ «космическое» пространство было и «интерактивным»: к одному из телевизоров, например, прилагался пульт (модель 1975 года), с помощью которого на экране можно было создавать что-то вроде абстрактной компьютерной графики и затем проецировать ее на стены комнаты⁷².

«Представление о произведении искусства как о динамическом синтезе пространства, объекта, цвета, движения, света, музыки появляется именно в 1970-е годы»⁷³, — отмечает А.К. Флорковская, исследуя феномен выставок на Малой Грузинской, 28. «В творческую среду тогда входили такие понятия, как континуальность сознания, историчность, психоделика. Создавалось единое “культурное поле”, художники, литераторы, музыканты творчески взаимодействовали, не ограничиваясь возможностями своих профессиональных областей»⁷⁴. И далее пишет о Михаиле ЧекаLINE, композиторе, наиболее плотно работавшем с художниками и исполнявшем свои произведения “в живую”, на синтезаторе: «Выставки ... не были механическим “совпадением” во времени и пространстве музыки и изобразительного ряда, а являлись их сопряжением»⁷⁵, что говорит о податливости музыкально-живописной среды, об изменениях, которые в процессе импровизации музыкант вносил в исполнение.

Объект искусства воспринимается автором в связи с тем пространством, где он находится, оно есть его продолжение. О. Гени-

⁷¹ Сегодня о Б. Галееве (1940–2009) пишут как о медиа-художнике и пионере видеоарта. В начале 1990-х он создал серию видеoinсталляций, где «телеизображение вступает в конфликт с реальными вещами»: собаки на экране телевизоров лают на миску с долларами, парень с девушкой — изображения на двух различных мониторах — тянутся, чтобы поцеловать друг друга, «электронный мальчик» плачет в настоящей коляске.

⁷² Во ВНИИТЭ особой популярностью пользовался «полиэкранный», придуманный Ю. Решетниковым, сотрудником института. На экран с нескольких слайд-проекторов проецировалось сразу множество изображений. Одни исчезали, сменялись следующими — экран пульсировал, визуальная информация за счет соседства образов и динамики воспринималась острее. Такие «шоу» позиционировались как слайд-фильмы, призванные ввести присутствующих (часто руководство Комитета по науке и технике) в тему, продемонстрировав сбор материала или отчет о проделанной работе.

⁷³ Флорковская А.К. Малая Грузинская, 28. М., 2009. С. 189.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же. С. 190.

саретский подобно называет «осуществлять ко всему проектное отношение». И дизайн, проектирование в этом случае становятся шире обустройства быта и подразумевают своеобразную «ответственность» за дальнейшее существование объекта: схема его воздействия на среду, бытия в ней и возможность участия человека в этом бытии закладывается в нем изначально. И под «объектом» подразумевается уже вся совокупность его свойств вместе с ситуацией. Формирование окружения, «космоса» – сегодня бы сказали мультимедийного и интерактивного пространства – становится общей идеей в искусстве и дизайне. Поэтому, стремясь по-новому осмыслить предлагаемые темы, дизайнеры проектируют процесс, действие, то есть сам момент «общения» человека и вещи, их сосуществование.

В 1986–1987 годах во ВНИИТЭ проводились теоретические и проектные исследования по теме «Жилая предметная среда». Общая, глобальная тема, как правило, разделялась на ряд более мелких проблем, которые в свою очередь распределялись уже между отделами. Восьмой отдел, например, получил тему «Бытовая мебель». Спустя год исследования были обобщены в сборнике «Мебель и жилая среда» (серия «Труды ВНИИТЭ»). Статьи условно разделяются на несколько групп: история и проблематика проектирования современной бытовой мебели (С.О. Хан-Магомедов, И.Я. Гриц, А.Н. Лаврентьев), конкретный опыт проектирования: Эстония, Югославия, США (В.Р. Аронов, И.В. Рачеева, И.И. Терехова) и проектно-художественные исследования (А.М. Хауке, И.С. Преснецова).

Основной проблемой в проектировании бытовой мебели названа унификация, вытекающая из рациональности производства. Детали представляют собой «конструктор» из ДСП и крепежных элементов, что должно сказываться на цене, простоте сборки и стыковке отдельных объектов между собой (гарнитур). Но на деле промышленность выдает нечто «серое» и безликое, ограниченное по цветовой палитре и функциональным возможностям. Однако С.О. Хан-Магомедов и А. Лаврентьев высказываются не столько против унификации, сколько отвергают возведение этого принципа в абсолют. Л.Б. Переверзев, сотрудник института, убеждал дизайнеров в необходимости просмотра фильмов французского режиссера Жака Тати. Наиболее известным тогда был «Мой дядя». Лейтмотивом фильма является идея своеобразного противостояния, нестыковки мира современного и мира обжитого, накапливавшегося веками, мира, наделенного воспоминаниями. «Унифицированный» дизайн здесь – предмет

насмешки. Несмотря на свою внешнюю красоту, он и людей «переделяет» на свой функциональный лад. И главный герой (его играет сам Жак Тати), простодушный тип, постоянно встречает в этой красоте изъяны. Неумение обращаться с современными вещами, чувствовать себя комфортно в «совершенном» интерьере превращается в клоунскую буффонаду. Офис компании, куда устраивается на работу герой, представляет собой ангар, внутри которого ровными рядами стоят короба-соты: кабинеты секретарей, бухгалтеров, служащих. В них сидят одинаковые люди в деловых костюмах; герой Жака Тати – в шляпе, плаще, с трубкой, которую он выбивает о каблук – полная им противоположность и кажется единственным живым существом в этом четко выстроенном пространстве. Симпатия режиссера – несомненно на стороне его героя. Дизайнерски совершенная среда оказывается жесткой и требовательной к тем, кто внутри нее находится. «Технологизация жилища должна идти рука об руку с гуманизацией»,⁷⁶ – именно об этом напоминал своим коллегам Л.Б. Переверзев.

У каждого человека есть свой набор вещей, а если он представитель творческой профессии, то и инструментов для работы, которые необходимо разместить в доме. Не говоря о книгах, чья высота разнообразна: иллюстрированные альбомы часто оказываются выше, чем расстояние между полками. Стандартная стенка практически не обладает необходимыми функциональными качествами, более того она формирует комнату, в которой «нечего делать»: можно только «смотреть телевизор или разглядывать хрусталь». Выход из ситуации авторы видят в формировании нового, актуального стилистического языка, но не подражаниям в духе «ретро», а конструктивно-свободным и типологически разнообразным объектам. В качестве примера А. Лаврентьев приводит изделия итальянской группы «Мемфис».

Мебель и архитектура – взаимодополняющие формы; и в их сосуществовании дизайнеры и теоретики видели возможность преодоления унификации. Создание посредством мебели ситуаций, камерных пространств, где уже само их назначение, название способно дать начало к преодолению обезличивания («нечаянные»⁷⁷ зоны интерьера). Мебель должна проектироваться в совокупности с интерьером, либо сама по себе состояться как отдельный самодостаточный интерьер, как в случае

⁷⁶ Переверзев Л.Б. Вещи, живущие вместе с нами // Знание–сила, № 1. 1988. С. 77.

⁷⁷ Слово из лексикона А. Ермолаева.

с креслом С. Черменского (1976): «Кресло становится фрагментом мини-архитектуры интерьера, оно “обволакивает” человека. В его многочисленных карманах хранятся мелочи: ручка, бумага, карандаши. Обыкновенная трубчатая рама кровати-раскладушки с тканевым покрытием превращается в уютное гнездо для размышлений. В принципе, в каждой вещи, в каждом предмете обстановки заложена возможность для подобного насыщения мебели, превращения ее из пассивного объема или ящика в центр человеческой активности»⁷⁸.

Характерно, что именно в 70–80-х годах на страницах журналов публикуются советы и чертежи для тех, кто хочет сделать свой дом более интересным, удобным. Как правило, это были проекты оборудования детского уголка с письменным столом и спортивными снарядами, фотолабораторией в платяном шкафу или небольшой слесарной мастерской, которая также располагалась в шкафу. Необходимость адаптации среды понимали уже не только сами дизайнеры.

Однако ограниченность ассортимента бытовой мебели стала отчасти следствием проектирования предмета как части интерьера: строительство типового жилья стандартной планировки и размеров привело к тому, что укомплектовать его оказалось возможным только конструкциями нескольких типов. И изменить ситуацию предлагалось с помощью как отдельных вещей, содержащих в себе некий микромир («микросреду»), способных создать некий эмоциональный «оазис» в помещении, так и комплексов, ориентированных на определенную социальную группу, характер покупателя, его возраст или род занятий (профессию, хобби).

В теме «Бытовая мебель» было выделено отдельное молодежное направление, для которого дизайнеры (И. Преснецова, А. Хауке, Е. Порошина) предложили самостоятельную художественную метафору – вокзал. Вокзал – это место, куда постоянно прибывают новые люди и где сервис мобилен, рассчитан на быстроту обслуживания. В прихожей вас встречает многорукое и многоногое зеркало. Платяной шкаф заменяет гигантский рюкзак, а проблему застолья предлагается решить совсем просто: разместив сервиз, как кашпо на стене, наподобие шведского стола, к которому каждый свободно может подойти и взять понра-

⁷⁸ Лаврентьев А. Проектные концепции в области разработки отечественной бытовой мебели (60-е – 80-е годы) // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 56. Мебель и жилая среда. М., 1988. С. 27.

вившуюся еду. «В предметах, которые вы видели, воплощена авторская идея игры с вещами. И если вам нравятся условия этой игры, вы можете придумать свой сценарий праздника и к нему – соответствующие предметы»⁷⁹, – читаем в «Молодежном календаре '90». Набор предлагаемых новшеств вполне можно сделать самому: дизайнеры представляют не столько предметы, сколько идею сосуществования с вещами. То есть проектируют ситуацию их использования, которую можно реализовать практически самостоятельно: из манекена сделать вешалку, из двух щитов уголок для работы или учебы с треугольным столом внутри.

Еще одной проектной гипотезой стала идея «психологической», «одушевленной» мебели, «как объекта, несущего в себе наряду с функциональным и разнообразное эмоционально-ценностное содержание, выявленное, опредмеченное с помощью тех или иных дизайнерских средств»⁸⁰. Авторы идеи (И. Преснецова, А. Хауке) при создании проектной концепции отталкивались от литературно-художественных и театральных приемов – характеристики героев через их предметно-бытовое окружение и методов сценической игры с вещами. Поэтому возникла серия, где предметы названы характерами их будущих владельцев: кресла «Сплетница», «Мечтательное», «Любопытное», «Властолюбивое», стулья «Трепетный» и «Мнительный». Но ключевой идеей проекта стало не проектирование отдельных предметов, а именно «формирование жилой среды с помощью мебели»⁸¹. Каждый объект представлял собой некое условно изолированное, обустроенное по уникальным законам пространство, где человек с соответствующим характером мог бы чувствовать себя уютно. В большей степени это проявлялось в креслах, как в более массивных по архитектуре объектах. Так, кресло «Мечтательное» снабжалось книжными полками и настольной лампой, а у «Сплетницы» был телефон, зеркало, а в валике хранились драгоценности – вся ситуация в целом напоминала миниатюрный будуар. Ввиду ограничения жилой площади предлагалось создавать мини-архитек-

⁷⁹ Молодежный календарь '90. Приложение «Психологическая мебель». М., 1988. С. 125.

⁸⁰ Преснецова И. Размышления о мебели в жанре концептуального проектирования // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 58. Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды. М., 1989. С. 78.

⁸¹ Преснецова И., Хауке А. Проектно-художественное исследование путей развития бытовой мебели // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 56. Мебель и жилая среда. М., 1988. С. 103.

туру, соответствующую прежним назначениям отдельных комнат, – библиотека, кабинет и т.д.

Следует отметить, что идея «психологической» мебели опирается не только на литературу, но и на исторический опыт («родословную вещей»), который авторы проекта подробно анализируют в статьях. Мебель – не столько предмет интерьера, сколько элемент социального статуса владельца, визуальное воплощение его привычек – король обязан сидеть на троне, а согреться около камина можно в большом кресле, именуемом «бержере». Сюда же следует отнести украшение мебели резьбой, росписью. В большинстве случаев изображения играли не только декоративную роль, но и несли определенную информацию – охранную (оберег), литературную или историческую (иллюстрации к легендам и сказаниям). И дизайнеры стремятся с помощью своих проектов воссоздать подобное «эмоциональное» отношение к мебели.

«Живая образность» может быть достигнута следующими способами: метафорой (соединение уникальных, «драгоценных» элементов с обыденными; «тайники» в будничных вещах), преодолением замкнутости вещи, когда из нее, как из шляпы фокусника, владелец может доставать необходимые предметы, детали конструкции, превращая ее зрительно в совершенно иной объект. Сращиванием мебели с бытовыми приборами, вещами, решая весь проект в виде самостоятельной среды (парка, библиотеки, детской), оформлением тыльной, «оборотной» стороны шкафа, что позволяет превратить его в «круглую скульптуру», способную зонировать помещение, и обыгрыванием связей между вещами, когда цепочка предметов и деталей конструкции становится «мостиком» между шкафом, стулом, столом.

Речь идет об особой художественной композиции интерьера, сходной с обустройством сценического пространства. «Идея жизни как некоего театра, – пишут авторы проекта, – с различными человеческими ролями существует давно. Идея театра вещей также относится к уже классическим методам дизайнерского проектирования. Рассматривая мебель с позиций ролевых отношений в семье, можно попытаться создать необходимый антураж для разыгрывания “семейной пьесы”»⁸². Мебель, отмеченная определенным характером («кресло для двоих», «диван семейный», «стол гостеприимный», «шкаф радушный»), спо-

⁸² Преснецова И., Хауке А. Проектно-художественное исследование путей развития бытовой мебели // Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 56. Мебель и жилая среда. М., 1988. С. 104.

собна выступать как актер, сценический персонаж. Ситуация на «сцене» может меняться с помощью «одежды» для мебели – чехлов, играющих роль театральных костюмов. Стул может «нарядиться» в дедушкин халат, мамино платье, в бабушкину шаль. Вся панорама характеров отражена в серии эскизов (выполнены цветной тушью); сегодня эти листы воспринимаются как поиск образного решения костюмов для некоей авангардной постановки, где или люди изображают мебель, или вещи призваны играть людские характеры.

Как уже отмечалось ранее, театр, во всех своих возможных проявлениях – от искусства постановки до метафор и скрытых значений самого понятия игры, сцены – был одним из главных «увлечений» времени. Работа в этом «жанре» ставила под сомнение серьезность любого проекта, позволяя экспериментировать в моде и дизайне. В театре видели прототип целостной среды с уже сложившимися связями между отдельными составляющими – актером, декорациями, сценой, и кроме этого – вид искусства, предполагающий наличие текста, сценария в своей основе. Но одновременно популярность театра была связана и с концептуальным искусством, с распространением новых «жанров» художественной активности – перформанса, хешпенинга, акции.

Ю.Б. Соловьев как директор ВНИИТЭ активно развивал международные контакты. В журнале «Техническая эстетика» печатались материалы о родственном институте в Варшаве. Польский искусствовед Шимон Бойко в 1960-е – 1980-е годы знакомил с современным искусством как слушателей семинаров на Сенеже, так и сотрудников ВНИИТЭ. Особенно его интересовал в 1970-е и 1980 годы перформанс как актуальное явление культуры.

Шимон Бойко рассказывал о польских художниках Кшиштофе Заребском и Гельмуте Кайзаре, которые в своих выступлениях апеллировали сразу ко всем органам чувств – зрению, слуху и особенно осязанию. Они раскрывали образы вещей и материалов через их тактильные свойства. Параллельно этой же теме в своих исследованиях касается и Екатерина Громова (сотрудник отдела «Оборудование жилых и общественных зданий») – «все семь чувств человека должны быть задействованы, и тогда человек как бы перейдет совершенно в другой мир чувств, образов, восприятия». В отделе она занималась исследованием перспектив развития радиотехники в жилище, подбирала материал для проектировщиков.

Перформанс казался близким дизайну, поскольку оперировал действием человека по открытию свойств вещей.

В результате представлений не создается никакого реального, вещественного продукта, хотя есть множество действий и результатов этих действий. В дизайне присутствие вещи обязательно; однако предполагается и набор действий, которые могут совершаться с ней, – ее жизнь в человеческой среде. Часто ее раскрытие, «триумф» происходит как раз в момент работы с ней человека – диван раскладывается, лампа освещает комнату, пылесос позволяет быстро и качественно благодаря различным насадкам убрать квартиру. То есть то, что в искусстве перформанса является изюминкой, находкой, неожиданностью – «разговором с вещами», действием с вещами, в дизайне является само собой разумеющимся. И чем «мелодичнее», «эргономичнее», синхроннее будет «танец с вещами», тем более «человеческим» будет продукт дизайна.

Театр на Таганке под руководством Ю. Любимова также сыграл свою роль в накоплении визуального опыта дизайнеров. «Игра с вещами» (причем *вещью* могла быть даже тень) была доведена там до виртуозного режиссерского искусства. Лилианна Лунгина вспоминает о первом спектакле Ю. Любимова по пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана»: «Спектакль шел без декораций – только столы и стулья, в репетиционном зале. Туда хлынула вся артистическая Москва, поражаясь как можно создать такое волшебство столь малыми средствами»⁸³.

Художником театра стал Давид Боровский. «Центральным в его творчестве, – пишет сайт Театра на Таганке⁸⁴, – является уникальное соединение острейшей условности с пронзительной жизненной правдой. Это сочетание и ранее достигалось на театральных подмостках, но в разных театрах и у разных художников. У Боровского условность и правда соединились в одно целое. Как правило, он сочиняет спектакль из очень немногих и очень простых элементов. Любит вводить реальные бытовые вещи из реальной жизни, знакомые каждому зрителю и вызывающие глубоко личные воспоминания. Ассоциативное поле его сценографии широко и мощно. Умея поразительно точно найти (или построить) необходимую вещь, несущую отпечатки жизни целых поколений, он помещает ее в неожиданный и острый театральный контекст, заставляет играть наравне с актерами и в помощь им. И бытовая вещь, оставаясь сама собой, приобретает в ходе спектакля все новые и новые смыслы отнюдь не бытового, но философского характера. Игровую жизнь вещи в спектакле

⁸³ Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. М., 2010. С.290

⁸⁴ По материалам: <http://persona.rin.ru>; <http://www.goldenmask.ru>

Боровский называет “аттракционом”, к которому у него оказываются способны старые двери петербургского дома (“Преступление и наказание” Ф. Достоевского), камуфлированный кузов фронтального грузовичка (“А зори здесь тихие” Б. Васильева) и другие нетеатральные вещи».

Вещь может обладать памятью, душой, голосом – и не только в театре, но и в жилой среде. Театр об этом напоминает, подсказывает, какими средствами достигается превращение. Вещь в спектакле должна быть «многофункциональной» – многообразной, способной легко переходить из одного состояния в другое. Именно эта свобода перевоплощения, неожиданного фокуса была интересна дизайнерам: стул, меняя одежду-чехол, способен «пародировать» домочадцев, а многоярусная колонка-мойка для фруктов и ягод принимает облик садово-паркового фонтана.

В театре зритель по определению готов верить во все происходящее на сцене и, прежде всего, готов верить вещам – даже бутафорским. В реальной среде проектные эксперименты приживаются не так легко. Киносреда же обладает даже большей убедительностью, достоверностью, чем театр, поскольку способна показать мир от мелочей до космоса. Художник в фильме занят формированием некоей несуществующей среды, где функциональное, успешное использование введенных им в кадр вещей предопределено. Можно выдумать любой мир и сделать его практически настоящим. Не случайно мода на коктейли, определенный стиль макияжа, вечерние платья особого покроя в 1930-е возникла благодаря голливудским фильмам. Зрители стремились скопировать интерьер, манеру поведения актрис, заказывали у своих портних похожие платья. Мир на экране казался им идеально обустроенной иллюзией, достойной подражания.

В 1984-м группа дизайнеров из ВНИИТЭ – В. Ябров, С. Надточий, И. Преснецова – начали работу над фильмом «Вне времени» по роману А. Азимова «Конец Вечности» (режиссер Андрей Ермаш). Вначале в сценарии фигурировали бионические, выращиваемые вещи, облик и фактуру которых и должны были придумать дизайнеры. Свои поисковые макеты И. Преснецова сделала из стеклянных банок, обтянув их чулками. Банки обклеивались дополнительными деталями из проволоки и макарон, поэтому форма объектов при натягивании на них эластичного материала получилась «случайная», как бы не до конца застывшая, подверженная изменениям. Идея, однако, не была принята, и ей поручили сделать графику по эскизам В. Яброва и С. Надточия. Графика очень понравилась Борису Бланку, художнику-постановщику.

Фильм вышел на экраны в 1987-м под названием «Конец Вечности», но эпизоды с выращиваемыми вещами так и остались «за кадром» – в итоге эту сюжетную линию опустили.

Вячеславу Колейчуку в плане проектирования «виртуальных» вещей повезло больше: в фильме «Кинза-дза» на полках мастерской на Плюке можно увидеть придуманные им устройства, в частности гравиацпу.

На начальных этапах проектирования идею нужно было представить в серии рисунков (использовали цветные карандаши, фломастеры, тушь, иногда – технику коллажа, который позволял с помощью журнальных вырезок смоделировать «реальную» ситуацию). Художественных советов было несколько – первые проходили собственно в отделе, итоговый – в главном здании, на территории ВДНХ, в присутствии директора Ю.Б. Соловьева. На первый приглашались «товарищи по цеху» и начальник отдела; проект обязательно рецензировал кто-то из коллег. На итоговом совете можно было видеть руководителей всех отделов; «на выходе» проект обязательно рецензировали отделы «Комплексного проектирования» и «Стандартизации» (последний проверял правильность заполнения цветофактурных карт). К итоговому совету необходимо было подготовить планшеты – листы оргалита квадратного формата обтягивали черной или белой бумагой. На них изображали предмет, его чертежи, варианты применения в быту, проектную ситуацию.

Благодаря зарубежным журналам дизайнеры имели представление о западной графической культуре, о польском плакате и чешских иллюстраторах. Особо выделяли французских художников Ж. Фолона, Р. Топора, американскую студию «Пуш-пин» и проектную графику группы «Мемфис».

Графический материал для проекта подбирался так, чтобы его последующее цитирование добавило свою долю «текста» в проект – в папке, озаглавленной «Теплоventильаторы», оказалось множество фотографий, вырезок из журналов, посвященных авиации.

Гравюры, как правило, говорили о прошлом: подсвечник в контрасте с суперсовременным интерьером, фотографиями мог говорить об истории освещения, его «родословной». Подобная идея совмещения прошлого и настоящего была использована в программе «Электробыт» для оформления витрин. Такие «знаковые» коллажи становились частью общей проектной истории и занимали свое место на планшетах или в макетах интерьера. Фигурки людей – для того чтобы ситуация выглядела «обжи-

той», – вырезали из журнала или печатали на фотобумаге, подбирая нужный масштаб. Их помещали в макет или наклеивали рядом с эскизами на планшет. Традиционная архитектурная отмывка была «синонимом» изысканности (например, эскизный проект теплицы, сделанной «по мотивам» голландской архитектуры и стилия хай-тек, был выполнен автором А. Хауке именно в этой технике).

Проектная графика развивалась в совокупности с дизайн-процессом, создавая вещам необходимый антураж: техника рисунка следовала концепции.

Для темы «Жилищно-хозяйственный комплекс с приусадебным участком» (1982–1984) И. Преснецова в качестве метафоры предложила *коллаж*, поскольку в ходе проектных исследований было выявлено, что сельский быт представляет собой «контрастное» сочетание исконно крестьянской утвари и благ современной цивилизации: печки и телевизора, лоскутных одеял, вышитых салфеток, деревянных ложек и электроприборов. Кроме этого, существует традиция «кустарного» производства необходимых вещей, которые собираются из частей, принадлежавших разным объектам (для тачки могут быть использованы колеса от велосипеда, детской коляски и т.д.). И чтобы гармонично вписать новое в такую самодостаточную жизнь, требовалось найти нечто общее для сельской среды. Таким образом, была спроектирована серия объектов, отдельные детали которых могли комбинироваться между собой, образуя новые устройства. Сфера, разделенная пополам, превращалась в две емкости. Одна из них, наподобие дуршлага, могла использоваться как корзина или тарелка для мойки ягод, а в случае изготовления из прозрачного материала – парником. «Колесо», невысокий полый цилиндр, становилось ситом (снизу прикреплялась сетка), ведром (два «колеса», скрепленные ободом), трубой для хранения органических удобрений (много колес, соединенных вместе наподобие «гусеницы»). Воронка обращалась в закрытую грядку, умывальник, а две такие формы вместе, с насадкой для полива, – в лейку. Идея «сельского конструктора» состояла в том, что имея в наборе различные формы (объемные, плоские, трубчатые, соединительные и смысловые – ручка, душевая насадка, колесо), можно было «кустарно», исходя из личных, актуальных потребностей, создавать нужные устройства. И при хранении такой конструктор занимал гораздо меньше места, чем все вещи по отдельности. Для того чтобы графически оформить эту идею, была выбрана техника коллажа – вырезанные из полиграфической продукции «детали» соседствовали с карандашным рисунком.

Впоследствии для одной из осенних молодежных выставок И. Преснецова и А. Хауке создали полотно «Заречье» уже в технике объемного коллажа. На пейзаж, написанный реалистично масляными красками, были наклеены объемные детали – элементы средового дизайна, актуального для села: автобусная остановка, почтовый ящик, указатели. Возникает идея вмешательства городского образа жизни в сельский. Само понятие сельского пейзажа отсылает к идиллическим картинам, известным по литературе и живописным полотнам, например Венецианова. И здесь авторы используют «фактуру» пейзажной живописи и иронично, и как особый культурный пласт. На историю крепятся объекты новой действительности – в том числе и половинка игрушечного автобуса. Хотя картина не была принята на выставку, тем не менее для объяснения проектной идеи она остается знаковой. «Случайное» скрепление элементов, вызванное острой необходимостью, проявилось через соединение сельской «идиллии» и городской «реальности».

Другие сотрудники отдела проектировали кормушки и полки для домашней птицы, приспособления для заготовки продуктов, портативные газовые и электрические плиты, садовые инструменты, учитывая кроме функциональности и возрастной фактор (исследования по этой проблематике проводила Т.А. Сулова). Девятый отдел занимался средствами малой механизации. Однако основная проблема заключалась в том, что не существовало «модели сельского образа жизни»⁸⁵, средоточием которой является дом, жилище. Все вещи, приспособления, домашние животные, техника являются частью архитектуры. Веками обтачивались привычки, потребности, чтобы занять свое место. А градостроители на тот момент предлагали строить в сельской местности панельные дома, где не оказывалось места для заготовки продуктов, сушки одежды, хранения необходимых в деревне вещей. Людям предлагалось в квартире жить, а заниматься сельским хозяйством (и соответственно, держать инвентарь) в другом месте. Но, как пишет А.В. Иконников в сборнике, посвященном этой теме, «для жителя села природа не только фон для жизненных реалий и не сумма объективных факторов. Она – объект труда и основа неповторимого образа окружения, среда,

⁸⁵ Иконников А.В. Сельский образ жизни, типы поселений и структура предметно-пространственной среды //Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 42. Проблемы оборудования жилищно-хозяйственного комплекса с приусадебным участком. М., 1983. С. 22.

в которую он погружен, и та конкретность, которая определяет представление о родном очаге в памяти и эмоциях»⁸⁶. Начинать проектировать и одновременно создавать новую «модель сельского быта» нужно было именно с дома, который впоследствии «приютил» бы свое предметно-техническое наполнение.

В теме «Оборудование жилищно-хозяйственного комплекса» параллельно с проблемами села рассматривались и возможности модернизации небольшого дачного участка – «шести соток». Характерно, что именно в конце 70-х – начале 80-х дачных отдых – с возделыванием грядок, устройством теплиц, цветников – был на пике популярности. Здесь требовалось создание принципиально иной, отличавшейся от сельской, проектной концепции. Поскольку дача была делом выходного дня, отдыхом на «земле», главным приоритетом стала мобильность оборудования, быстрота его сборки, подготовки к использованию. В некотором роде такой подход можно назвать «репликой» на туристское снаряжение, с одной только разницей: дачное оборудование в большинстве случаев не требовалось таскать с собой в рюкзаке, оно должно было «разворачиваться» на том же месте, где и хранилось.

Одна из проектных версий называлась «Дом-забор»⁸⁷. Все постройки располагались сплошной «линией» по периметру квадрата, в них пряталось все необходимое – раскладной стол и стулья, небольшая газовая плита, садовый инвентарь, одежда. Часть «забора» по необходимости превращалась в крытое помещение для ночлега (в другой версии на ночь натягивался тент). В данном случае возникает другое отношение к пребыванию на природе, работе на земле: игра в земледелие. Поэтому вся предметно-пространственная среда стремится быть «вкусной» в употреблении (удовольствие от подрезания кустов специальными «дизайнерскими» ножницами гораздо выше, чем от выполнения той же процедуры перочинным ножом). И дело не только в удобстве, функциональности вещей, но и в их способности превращать обычное действие в праздничный ритуал. Один из таких «ритуалов» – выращивание рассады. Сложность заключается в том, что вначале рассада выращивается в квартире или на балконе,

⁸⁶ Иконников А.В. Сельский образ жизни, типы поселений и структура предметно-пространственной среды //Сб.: Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, № 42. Проблемы оборудования жилищно-хозяйственного комплекса с приусадебным участком. М., 1983. С. 23.

⁸⁷ Автор И. Преснецова.

а затем перевозится на дачу, где потом ее высаживают в грунт. То есть необходимо было найти место для нее как в городских условиях, так и в дачных. Возникла идея «дерева-этажерки», собирающегося по принципу детской пирамидки, где «кольца» снабжались бы отверстиями для небольших стаканчиков. Подобная конструкция вполне могла стать частью интерьера гостиной, а на даче элементом «садово-паркового искусства». А. Хауке предложил «облагородить» компостную кучу: архитектор по образованию, он сделал из нее небольшой садовый «павильон». В проектировании принимал участие и инженер В. Виноградов, доведший эскизы до готовых для производства вещей. Устройство для полива в виде вертикальной зеленой гусеницы получило патент (корпус изготавливался методом вакуум-формовки). В тот момент активно использовались различные технологии изготовления товаров бытового назначения из пластмассы: легкий, дешевый, с широкой цветовой гаммой материал позволял создавать вещи «игровые», с «оттенком» детской площадки.

Изделия не обязательно должны были быть долговечными: можно представить себе ситуацию «модных коллекций» на каждый сезон. Инвентарь и устройства, задействованные на участке, призваны были играть роль «малой архитектуры», в традициях классических садов и парков. «Театр вещей» здесь из интерьера перебирался на улицу, преследуя все ту же цель гармоничного сосуществования человека и предметной среды.

Тогда, несмотря на «дачный бум», многие предложения дизайнеров так и остались на бумаге. Но так или иначе, проектная деятельность многих дизайнеров, являясь нестандартной, экспериментальной, оказалась способна составить конкуренцию современным разработкам. Возвращаясь к теме «шести соток», можно с уверенностью сказать, что многие изделия были бы сегодня с восторгом приняты публикой. «Дачная жизнь» теперь поменяла свой характер: актуальным стало именно украшение, эстетическое обустройство участка.

В истории промышленного дизайна вторая половина 70-х – начало 80-х стали эпохой разнообразных «мифологических» поисков – от научного, рационального до эмоционально-образного. В это же время происходит и осмысление границ профессии, понимание ее неизолированности от остальной культуры. Сергей Серов позже назовет графический дизайн «перекрестком культур», но те же слова могут быть применимы и к обозначению проектной деятельности 70–80-х.

Константин Бохоров

Произведения современного искусства «вопрошают технику»

В XX веке то, что было предметом фантазии художников предшествовавших эпох, стало явью. Объединившись, художник, ученый и инженер создали произведения в равной степени принадлежащие миру науки и искусства. От искусства они взяли неутилитарность и совершенство исполнения; от науки – рационально-знаковую природу своей реальности.

Новое произведение явилось результатом длительного и противоречивого развития, ставшего одним из наиболее значимых факторов формирования культуры XX века. Но художественная рефлексия по поводу техники происходила и в области фантазии, подтверждением чему служит огромное количество научно-фантастических романов, фильмов, картин и т.д. Прославление или проклятие техники, которое в основном связано с ее образным отражением в традиционных художественных произведениях, в новых условиях оказались уже недостаточными, чтобы по-настоящему ее познать и помыслить. Мартин Хайдеггер говорил, что для этого ее надо сделать предметом вопрошания («надо ее вопрошать»)¹. Понимая это как художественную субъективизацию техники или объективизацию художника в мире науки, современное искусство перешло к практикам художественного

¹ *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге // Избранные статьи позднего периода творчества. М., 1991. С. 148.

конструирования реальности. Ценой этого стало радикальным образом изменившееся представление об искусстве. Сегодня задача популяризации научно-технических достижений может быть решена только в формах предметно-художественного мышления о технике, то есть в произведениях современного искусства. Поэтому понимание их генезиса представляется чрезвычайно важным, если ставится задача «помыслить науку».

* * *

В качестве эпиграфа к знаменитой статье Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технического воспроизведения» предпосланы такие слова Поля Валери: «Становление искусств и практическая фиксация их видов происходили в эпоху, существенно отличавшуюся от нашей, и осуществлялись людьми, чья власть над вещами была незначительна в сравнении с той, которой обладаем мы. Однако удивительный рост наших технических возможностей, приобретенные ими гибкость и точность позволяют утверждать, что в скором будущем в древней индустрии прекрасного произойдут глубочайшие изменения. Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности. Ни вещество, ни пространство, ни время в последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже изменят чудесным образом само понятие искусства»².

Описывая изменения в «древней индустрии прекрасного», Беньямин подверг анализу утвердившиеся в сфере искусства технические медиа – фотографию и кинематограф. Он говорит об изменении функции искусства с сакральной на репрезентативную. Изображение, созданное техническими средствами, более не вызывает священный трепет, а является материальным предметом культуры. В связи с этим он предупреждал, что искусство, ставшее повсеместным и имманентным в руках фашиствующих футуристов, грозит превратиться в разрушительное средство и призывал пролетариат ответить на это политизацией искусства.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М., 1996. С. 15.

В перспективе обсуждения темы «искусство и технологическое развитие» представляют интерес футуристы, поскольку они в начале века провели радикальную ревизию изобразительной природы художественного. Признание войны в качестве высшей формы художественного было связано с их преклонением перед предметным культом техники, многократно умножавшей творческие силы человека, превращающей его в «сверхкара» современности.

Футуризм – авангардное художественное течение, оформившееся в Италии, вдохновлялось теоретическими взглядами и публичными выступлениями поэта Томазо Маринетти. Идеи, высказанные им в ряде футуристических манифестов, объединили вокруг него широкий круг литераторов, художников, музыкантов, театральных деятелей и изобретателей. В их творчестве получила развитие тенденция художественного осмысления научных и технических открытий, которые в начале XX века сыпались как из рога изобилия. Противоречия их внедрения в реальную жизнь потребовали абсолютно новых, неконвенциональных методов диалога с публикой, выработки новых визуальных и перформативных стратегий. Эта потребность, хотя и вполне осознанная деятелями футуризма, в рамках этого течения была реализована лишь отчасти, на том уровне развития художественного дискурса, который существовал в начале XX века и был еще очень сильно обусловлен традициями искусства, сформировавшимися в эпоху Просвещения. Технократический авангардизм футуристов проявлялся в основном в литературных декларациях, в живописи, сочетавшей в себе элементы абстрактного формализма и экспрессивную экзальтацию, в социальном и театральном эпатаже, в использовании технических медиа фотографии и кино и только отчасти в конструировании технических артефактов.

В 1909 году был издан роман Маринетти «Футурист Мафарка». В этом произведении нашли отражение идейные основы футуризма: преклонение перед мощью техники и энергией войны, «преодоление человека», героизм юности, стремление к абсолютной силе и бессмертию. В образе Газурмаха, сына африканского короля Мафарки, была описана мечта футуристов о рождении бессмертного механического сверхчеловека, нового Икара, освободившегося от уз земного притяжения для радости полета. При всей фантастичности этого футуристического «постбиологического организма» в нем была заложена программа развития худо-

жественных экспериментов в области технологий. И Мафарка, и Газурмах, даже будучи невероятными порождениями поэтической фантазии, скандализировали буржуазную публику своим преувеличенным витализмом. В частности, Мафарка был изображен счастливым обладателем репродуктивного органа длиной одиннадцать метров. Возможно, именно герой Маринетти вдохновил американского художника Пола Макартни на создание его знаменитого «Человека спагетти» (1993). Значение футуристических фантазий заключается в их вызове обыденному, в том, что они вынуждали на новый лад переосмыслить популярный в общественном сознании образ героя-сверхчеловека.

Человек, наделенный силой машины, механический человек – мотивы, рекуррентно повторяющиеся в фантазиях футуристов. В начале 1920-х годов публике был представлен балет Деперо «Машина 3000», в котором действующими лицами были одни «механизмы». Тема была настолько избитой, что в 1921 году режиссер Андре Дид снял фильм-пародию «Механический человек». В фильме изображалась схватка между андроидами, управлявшимися посредством электромагнитных волн силами зла (коварная авантюристка Мадо, похитившая секрет машины) и добра (брат изобретателя, коварно убитый Мадо). Преимуществом футуристов в этом соревновании с поп-культурой было, однако, то, что они трактовали технически усовершенствованного человека как факт непосредственной реальности, а не как занимательную страшилку для публики. Хотя до реального проектирования искусственной жизни им было еще далеко.

Идеи футуристов развивались на фоне радикального пересмотра пространственно-временных отношений в физике под влиянием теории относительности Эйнштейна, опубликованной в 1905 году. В ее свете мир предстал в качестве производного от скорости и энергии, а в гипотетической возможности возврата во времени замерещился образ четвертого измерения. Изображение динамической структуры пространства, непознаваемой чувственным образом, стало определяющим направлением в визуальном искусстве и для футуристов, и для кубистов, и для таких художников, как Дюшан.

Ключевая идея футуристической живописи – отказ от визуальности твердых тел с фиксированными очертаниями в пользу мышления динамическими процессами. Картины футуристов изображали симультанный образ реальности, не настаивая на его логической обработке. Они стремились, насколько позволяли средства живописи, передать на холсте чувство «жизненной

непрерывности». Наиболее рационалистический подход к футуристическому живописному методу демонстрировал Дж. Балла. В его картине «Ритмы смычка» (1912) музыкальные вибрации запечатлены с фотографической достоверностью, заставляющей заподозрить использование художником оптического устройства. Подход к изобразительной процессуальности формы У. Боччioni, лидера футуристического изобразительного искусства, более образен. Он вводит в качестве концептуального обоснования своего стиля понятие «силовых линий». Его композиции («Состояние души», 1911, и др.), сохраняя элементы фигуративности, являются поисками заложенного во всех предметах стремления к бесконечности. Фигуративизм Боччioni – это, по сути, только «след», «отпечаток» энергетической природы объектов, стремящихся покинуть свое материальное состояние для участия в бесконечной череде психофизических превращений. В этом ключе следует понимать эстетику фотографических образов братьев Брагалья. Передавая благодаря длинным выдержкам «всплески» движения своих моделей, они в то же время обнаруживали невидимую глазом ауру состояния души.

Но изобразительность не была главной задачей для футуристов. Обнаруживающаяся в их картинах репрезентация структур реальности была побочным продуктом их метода. Их цель первоначально (еще в «Техническом манифесте футуристической литературы» 1912-го года) формулировалась как уничтожение «я» в литературе, что можно понимать как призыв к преодолению субъект-объектного союза с реальностью, природу которой они, возможно, еще только интуитивно понимали как знаковую. Отсюда наряду с требованием упразднения синтаксиса и служебных частей речи в том же манифесте провозглашался футуристический интерес к молекулам и электронам стальной пластинки, слиться с которыми для футуриста было более желанно, чем с человеческой женщиной. Возможно, особенное отношение к языку, очищенному от синтактики и семантики и превращенному в прагматическое средство информатики как средству перевода живых материальных явлений и вещей в умоглядное четвертое измерение и обратно пробуждало новую цифровую чувствительность футуризма, о которой Маринетти говорит в манифесте 1914 года («Геометрический и механический блеск и новая цифровая чувствительность»). Конечно, подобная интерпретация идей футуристов возможна только в свете позднейшего развития авангардных идей в практиках киберкультуры и «влажного искусства».

Следует также отметить волюнтаристский и изотерический характер научных интуиций футуристов. После 1920-х годов многие из них ударились в религиозные искания, как, например, изобретатель шумовых инструментов Л. Руссоло. Мистицизмом характеризуется и научное мировоззрение итальянского фашизма, с которым они были тесно связаны. В начале тридцатых продолжатели идей Балла и Боччиони создают сакральное искусство аэроживописи, которое в духе муссолиниевских мифов о покорении неба развивало старую идею Маринетти об Икаре, бросившем вызов земному притяжению. Поэтому неверно относиться к манифестам авангарда этого периода как к проповеди научно-технической рациональности и порядка. Его значение в том, что, как говорил Маринетти, это искусство оказалось в состоянии утвердить сакральный элемент культуры, насквозь рациональной и мертвенно правильной в своем целеполагании. Этот элемент до сих пор остается гарантией саморефлексии европейского общества, какие бы противоречивые исторические повороты судьбы ему не приходилось преодолевать.

* * *

Техническая среда, сформировавшаяся в результате индустриализации, появление новых физических концепций времени и пространства в физике, вызвавшие столь бурный энтузиазм футуристов, не могли остаться вне поля внимания других авангардных течений искусства начала XX века. Среди наиболее значительных попыток их осмысления следует назвать формалистические поиски кубистов (Глез, Метценже), русских и немецких конструктивистов, сюрреалистов. Они творили в том же русле идей, которые в своей манере осмысливали представители футуризма: преодоление ограниченности биологической природы человека, выход в новые измерения реальности, развитие художественной чувствительности зрителя и превращение его в сотворца искусства, изучение дискретной структуры реальности, позволяющей посредством ее информатизации совершать переход из материального в нематериальное состояние и обратно.

Значительным шагом вперед было освоение художниками, объединившимися вокруг учебно-исследовательского центра Баухауз, неконвенциональных средств репрезентации научно-технических идей в искусстве. Венгерский художник и изобретатель Ласло Мохой-Надь в 1930-х годах разработал ряд экспериментальных установок, позволявших создавать динамические

пространственно-световые композиции и их проекции на экраны, а также с помощью игры света выстраивать связи между разнородными образными модулями. В охваченной гитлеровским безумием Европе авангардные эксперименты с технологически медиа не укладывались в идеологические представления об искусстве. Многие художники, подвизавшиеся в этой области, вынуждены были переехать в США. В Чикаго на базе Массачусетского института технологий была возобновлена деятельность Баухауза. Мохой-Надь и Георг Кипеш продолжили свои художественные эксперименты с технологиями и оказали влияние на целое поколение американских модернистов.

В 1940-х годах важнейшим направлением научных исследований становится кибернетика, теория информатизации и управления системами, созданная американским математиком Норбертом Винером. На смену авангардным идеям преобразования мира приходит подход, изучающий переходные состояния систем, ищущий условия их стабильного развития, предлагающий методы их мониторинга и контроля. После мировых потрясений 1940-х годов интерес к кибернетике был вполне объясним.

В развитии кибернетики большую роль сыграла концепция информатизации, то есть представление динамических, в том числе и живых, систем в виде элементарных информационных кодов, позволяющих автоматизировать управление ими и в случае возникновения нестабильности своевременно вмешаться в их функционирование. Этот подход оказался сродни семиотическим концепциям авангардистов, пришедших еще в 1920-е годы к зачаткам цифровой чувствительности. Винеру самому были не чужды футуристические фантазии. Он предсказывал преобразование естественных систем в информационные и при условии более высокого развития уровня технологий гипотетическую возможность их обратной трансляции. В кибернетике также появились идеи создания гибридных существ, киборгов, в которых футуристы легко узнали бы свои фантазии о сверхчеловеке. Это направление расцвело пышным цветом в различных научно-фантастических домыслах того времени. Но, главное, они нашли свое воплощение в создании экспериментальных технических произведений следующего поколения.

В искусстве свое развитие идеи кибернетики получили в творчестве французского художника Николая Шеффера. Развивая линию конструктивистов, он в 1950–1960-х годах разработал и создал ряд динамических конструкций в виде башен, которые реагировали на изменение освещения и транслировали

улавливаемый ими свет в преобразованном виде в окружающее пространство с помощью укрепленных на их каркасе многочисленных зеркал, цветных пластин и призм. Шеффер назвал эти сооружения «кыспы» по первым буквам слов кибернетический и «пространственно-динамический» (spacio-dinamic). Он стремился создать такие художественно-кибернетические установки, которые, будучи интегрированными в городскую среду, реагировали на нее таким образом, чтобы сигнализировать о ее меняющемся состоянии посредством динамических свето-, цветозвуковых образов. Участие зрителя в этом художественном действии играло решающую роль, поскольку зритель мыслился как часть системы, а значит, его психофизическое состояние было обуславливающим фактором. Кибернетические эксперименты Шеффера были близки концептуально-эстетическим поискам композитора Джона Кейджа и американских художников минималистов, сыгравших важную роль в формировании современного искусства. В них радикально пересматривалось место зрителя в процессе художественного восприятия и утверждалась его активная творческая функция.

Еще одним художником, визуализировавшим глубокие изменения научно-технического состояния мира, был грек Такис. В «скульптурах», в которых с помощью магнита он добивался отклонения от оси или колебания подвешенных на нитях железных объектов, он представил действие магнитных волн или «сигналов», невидимых человеческому глазу. В России тема «сигналов» получила развитие в картинах живописца Ю. Злотникова. Сигналы, представленные в виде элементарных визуальных частиц, складывались в живописные коды, с помощью которых художник изображал процесс постоянно идущей информатизации систем.

В 1960-е годы наблюдается значительное усложнение принципов действия технических устройств и появление новых, обладающих свойствами наглядного представления информации (телевидение, компьютер). В искусстве тоже происходят радикальные изменения – отход от традиционных средств репрезентации, таких как живопись и скульптура. Художественное творчество начинает все больше пониматься как проникновение в самую структуру реальности, использование ее элементов для материализации художественных идей. Ключом к пониманию эпохи становится отчеканенная канадским культурологом Маклюэном фраза «media is message», то есть «средство есть сообщение». Соперничество художников теперь ведется не за качество

изображения, а за овладение новыми средствами и за их творческое осмысление или переосмысление. Освоение новых средств в области техники неминуемо ставит перед ними задачу коммуникации с научным сообществом. Процесс сближения этих двух профессий, который восходит еще к творческим контактам Маринетти со своим механиком Этторе Анджелини, или Шеффера с инженером Франсуа Терни, теперь получает новое наполнение. Возникают несколько крайне продуктивных альянсов, из которых самый известный инженера Билла Ключера и художника Роберта Раушенберга.

В сентябре 1966 года Билл Ключер, занимавшийся разработкой лазеров в Лаборатории Белла, основал и стал президентом организации под названием *EAT* (Экспериментирование в искусстве и технологиях). Его целью было адаптировать художников к технологическим изменениям и обратить внимание общественности на появление профессии художника-изобретателя. Организация Ключера открыла доступ художникам к новейшему оборудованию и установила контакты с инженерами и учеными, под руководством которых они смогли освоить последнее поколение программного обеспечения и коммуникационных систем, устройств обработки, ввода-вывода и хранения информации. Во главе совета директоров *EAT* встал известный американский художник Роберт Раушенберг. В октябре 1966 года Ключер организовал свой легендарный фестиваль «9 вечеров: театр и инженерия», в подготовке которого участвовали сорок инженеров и десять художников, совместно трудившиеся над разработкой и созданием технического оборудования. Группа *EAT* также разрабатывала техническое оснащение и художественную концепцию павильона Пепси на Экспо Осака–1970, провела художественное исследование экологии «зеленого» строительства (1971), разработала техническое предложение по созданию спутниковой телевизионной станции, которая должна была осуществлять вещание в соответствии с пожеланием американского народа *USA Present* (1971), изучала возможность создания системы массовой информации для регионов Гватемалы, отрезанных от цивилизации (1973). Значение деятельности Ключера заключалось в том, что он расширил границы понимания художественного труда в обществе, связывавшегося до сих пор только с визуализацией идей. В 1970-е годы в зону профессиональной ответственности художников вошли разработка и реализация социальных, исследовательских, образовательных, технологических и др. проектов, и творчество было отделено от задачи их представления в стенах художественных институций.

В 1960–1970-х годах чрезвычайно привлекательной областью исследования было создание и трансляция электронного изображения, художественное осмысление которой повлекло за собой возникновение нового вида искусства – видеоарта. Художники, пришедшие в нее работать, по большей части имели традиционное гуманитарное образование и изначально занимались кто скульптурой, кто поэзией, кто музыкой. Попав в технические лаборатории, им пришлось осваивать современные научные дисциплины и навыки или искать подход к «технарям», смотревшим подозрительно на их проекты. Так, американец Билл Виола, впоследствии выдающийся видеохудожник, выбравший в качестве места стажировки флорентийскую лабораторию Art/Tapes/22, работал там лаборантом-техником. Нам Джун Пайк, корейский музыкант, один из первых почувствовавший художественный потенциал телевизионных устройств, вынужден был прибегнуть к помощи японского инженера Шуя Абе, чтобы создать видеосинтезатор, технологизированный артефакт, позволявший в реальном времени видоизменять сигнал на телеэкране в соответствии с художественным замыслом. Были, конечно, и художники, сами достаточно подготовленные технически, чтобы разрабатывать и реализовывать свои технические артефакты, такие как Дэн Сандин, создатель «Процессора образов» (1973), Кэйт Сониер, внесший изменения в конструкцию первого электронного сканера и получивший в результате оригинальный инструмент художественного творчества, позволявший создавать коллажи из электронных изображений.

Особенно следует отметить, говоря об освоении художниками электронных технологий, деятельность Вуди и Стейны Васюлок. Эта супружеская пара (Вуди – кинематографист из Чехословакии, Стейна – музыкантша из Исландии) приехали в Нью-Йорк в 1965 году и стали активно экспериментировать с телевизионной аппаратурой. В 1971 году им наконец удалось при поддержке нью-йоркского фонда организовать хорошо оснащенный технически творческий центр «Кухня» (The Kitchen). На его базе было организовано широкое сотрудничество художников и инженеров над проектами, в которых телевизионная и компьютерная техника использовалась для решения таких художественных задач, которые обычно не ставятся на телевизионных студиях. В результате были разработаны и созданы устройства, позволявшие достигать самые смелые взаимопревращения и гибридизацию электронных изображений, комбинирование записанных образов с образами, получаемыми с камеры в реальном времени, наложение и визуализацию звука, создание насыщенной электронно-визуальной среды. На «Кухне» были

созданы Digital Video Effector (1972–1973), а позднее с помощью инженера Джери Шiera – Digital Image Articulator, или Imager (1976) – устройства, позволявшие в реальном времени производить монтаж видео с разных каналов, накладывать и соединять видео и звук, разбивать видеопоток на ряды чередующихся сцен, менять изображение. С помощью этих передовых для того времени устройств были созданы получившие широкую известность видеоработы Вуди Васюлки *Hybrid Hand Studies* (1973), *Organizational Models of the Electronic Images* (1975–1976) и др. Помимо настойчивого освоения технологий в творчестве Васюлок и других видеоартистов мы видим последовательно проводимую художниками «кибернетическую» линию на исследование возможностей информатизации реальности, усовершенствования художественных кодов для ее перевода из одной семиотической системы в другую.

В 1960-е годы проблема границ стала тревожить человека. Их преодоление стало насущной потребностью. Искусственные летательные аппараты вырвались в космос. Международная торговля вовлекала в единое экономическое пространство все больше стран. На передовой этих трансграничных процессов оказалась биологическая природа человека. Разум, как бы протестуя против сковывающих ограничений телесной оболочки, стремился овладеть реальностью во всей ее полноте. Эксперименты, проводившиеся Васюлками на «Кухне», имели символическое значение. Распадаясь на множество изображений на экране мониторов, художник, подобно Алисе в Зазеркалье, начинал жить в виртуальной реальности. Еще более символичными были проекты таких художников, как Гэри Шум, Нам Джум Пайк, Дуглас Дэвис и др. по освоению телевизионного пространства с целью художественного телеприсутствия. Дэвис вступал в долгое, буквально физическое общение с телевизионной камерой, транслировавшей его коммуникационный пароксизм через каналы спутниковой связи. Мечту о настоящем, вполне свободном телеприсутствии сковывала пока еще ограниченная система кодирования реальности. Примерно в то же время в лабораториях Стенфордского университета разрабатывался принцип бит-мэпинга, предложенный Дугласом Энгельбартом и позволявший общаться со счетно-вычислительной машиной не посредством программ и кодов, а посредством физического соприкосновения, манипуляции мышкой, то есть перевода физическое действие в виртуальное. Открывая двери в пространство цифровой реальности, Энгельбарт, Сазерленд, Кей и др. обеспечили условия для возникновения новых форм технологического искусства.

Изображения с помощью компьютерных технологий появились раньше, чем была озвучена идея дружественного человеку интерфейса, и актуальными стали идеи битмэпинга. Такие художники, как Ноль, Наке, Неез, Молнар и др. первыми стали заниматься их созданием, ставя вполне художественные задачи. Однако их эксперименты с принципом случайности или сериями повторяющихся форм мало что концептуально прибавляли к алеаторике Дж. Кейджа. Верно почувствовали потенциал компьютерных технологий художники, начавшие использовать их для своих интерактивных проектов. Одним из пионеров в этой области является американка Лин Хершман. Пользователи ее первого интерактивного лазерного диска «Лорна» (1979–1982) получили возможность взаимодействия с изображением дамочки, помещенной в буржуазный интерьер, на экране компьютера. Реагируя на нее с физиологической непосредственностью, пытаясь наладить с ней контакт в игривой манере, они получали от компьютера негативную реакцию, осуждавшую их поведение. Основываясь на феминистических взглядах автора, работа Хершман очеловечивала виртуальную реальность. По пути усложнения интерфейса пошел в своем творчестве австралиец Джеффри Шоу. Чтобы погрузиться в виртуальное пространство его «Читаемого города», пользователь должен был сесть на велосипед и начать крутить педали и поворачивать руль, (педали и руль были соединены с компьютером). Активизировав инсталляцию, он выезжал на улицы, составленные из гигантских букв. Поворачивая руль и переезжая с улицы на улицу, виртуальный велосипедист погружался в атмосферу общественных дебатов, происходивших в городах, где показывалась инсталляция Шоу. Например, в Нью-Йорке улицы образовывали высказывания мэра города Дональда Трампа и простого таксиста. Идеализировать виртуальную реальность не входило в планы Шоу. Он создавал ее как проекцию социальной озабоченности тех, кто в нее погружался. Его интерактивные инсталляции особенно остро проблематизировали границу. Возможно, преодоление физической ограниченности сознанием не столь спасительно – в конечном счете, и проблема заключается в нем самом.

Благодаря экспериментам с технологиями развитие искусства достигло такой степени, что экзистенциальная вовлеченность художника в процесс творчества сама стала художественной проблемой. Наиболее известным примером, иллюстрирующим это положение, является Стеларк, сделавший свое тело полигоном художественно-технических экспериментов. Начиная с 1976 года он провел несколько перформансов с подвешиванием,

во время которых его тело парило в воздухе, «распятое» на многочисленных металлических крючках (типа рыболовных), растянутых на шнурах в разные стороны. Художник декларировал несоответствие «устаревшей биологической природы человека» новым реалиям насыщенного техногенного пространства и ограничения, накладываемые ею, в освоении виртуального пространства. В 1980–1990-е годы Стеларк не прекращал искать пути усовершенствования человеческой природы, проводя на себе эксперименты по использованию компьютеризированных протезов (проект «Третья рука») или искусственных биологических органов («Искусственное ухо»).

Современная эстетическая мысль продолжила теоретические поиски авангарда, направленные на преодоление субъект-объектных противоречий. Одним из наиболее авторитетных теоретиков и практиков, работающих в этом направлении, стал англичанин Рой Эскотт. Он начал свою деятельность еще в 1960-х годах, подняв на щит идеи кибернетики, и провозгласил приоритет «процесса над продуктом» и «системы над структурой»³. Еще в 1980 году Эскотт организовал первый международный сетевой компьютерный проект Terminal Art, объединивший в реальном времени компьютеры художников из разных населенных пунктов США и Великобритании. Будучи одним из ведущих практиков телематического искусства, искусства, создаваемого географически удаленными участниками через компьютерные сети, Эскотт наметил в своих многочисленных сочинениях важнейшие эстетические, образовательные и социальные направления развития кибернетической культуры в новых условиях. Сегодня она характеризуется, по мнению Эскотта, радикальным конструктивизмом, поскольку развитие технологий вывело реальность на новый рубеж, на котором «сухой» силиконовый мир интерактивной среды встречается с «влажной» биологией живых систем⁴. При этом возникает новая движущая сила искусства – влажная среда (moistmedia), из которой ожидается возникновение реаль-

³ *Stiles K. Art and Technology. Introduction // Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings / Ed. Kristine Stiles and Peter Selz. – Berkley etc.: University of California Press, 1996. P. 396.*

⁴ О «влажной эстетике» и работах, созданных в рамках этого направления, см. *BioMediale. Современное общество и геномная культура / Сост. и ред. Дмитрий Булатов. Калининград: ГЦСИ. Калининградский филиал. 2002 и Evolutionhaute couture. Искусство и наука в эпоху постбиологии / Сост. и ред. Д. Булатов. Калининград: ГЦСИ. Калининградский филиал. 2009.*

но-нереального произведения влажного искусства, создаваемого из элементарных информационных частиц, доступных нам на данном этапе нашего развития: битов, атомов, нейронов и генов (так называемой «большой четверки»). Эскотт является автором «Влажного манифеста» (2000) и ведет исследовательские группы CAiiA (Университет Уэлса) и STAR (Университет Плимута), в работе которых участвуют яркие творческие индивидуальности, их усилиями в культуре постепенно утверждаются идеи нового художественного направления: Виктория Весна, Джилл Скотт, Эдуардо Кац, Чар Дэвис и др. В качестве исследователей, параллельно работающих над проектами в области влажного искусства, можно назвать Орона Катса и Йоната Цура (группа SymbioticA), Адама Зарецкого, Кена Ренальдо, Стеларка, Марту ди Минизиш, Джоржа Гессерта и др. Они ищут пути создания полноценного трансгенного живого произведения, мехатронных устройств, технологий смешанной реальности, внедрение в сеть гиперкоры головного мозга и др. Если понимать интерактивность как способ преодоления субъект-объектной границы, то утверждение Эскотта, что сегодня все искусство является интерактивным, можно понимать как указание на то, что мы сегодня живем на грани наших биологических возможностей.

Художники, работающие в рамках влажной эстетики, создали немало ярких запоминающихся проектов, вызвавших большой интерес широкой публики, научного и художественного сообщества. Группа SymbioticA вырастила в 2001–2002 году поразившие всех «Крылья свиньи, вариант птерозавра». Это искусственные биологические образования, выращенные из стволовых клеток свиньи на основе биорастворимых полимеров в форме крыльев, готовые для пересадки животному. Марта ди Минизиш, управляя развитием куколок, вывела серию бабочек с узорами на крыльях, которые не встречаются в природе. Возможно, эти попытки создания «полуживой скульптуры» в дальнейшем будут направлены на изменение физиологической природы человека. С другой стороны, они играют в культуре важную роль и проблематизируют этическую сторону применения геной инженерии, развитие которой обусловлено погоней за прибылью крупных корпораций.

Другое принципиально важное направление знаменует собой деятельность Эдуардо Каца, получившего известность благодаря выведенной им флуорисцирующей крольчихи Альбе (2000). До этого Кац разрабатывал тему трансгенной информатизации природы, позволяющую глубже проникнуть в строение ее внутрен-

них кодов, обнаруживающих явные метафизические основания. Вот как Дж. Гессерт описывает самую известную трансгенную работу Эдуардо Каца – «Бытие», которая была впервые показана в рамках фестиваля «Ars Electronica» в Линце в 1999 году. Кац «перевел в стандартный “четырёхбуквенный” код ДНК отрывок из книги Бытия, гласящий: “...владейте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всякой тварью, пресмыкающейся на земле”. Для этого он заказал в компании, поставляющей биотехнологические материалы для научных исследований, необходимое количество отрезков нитей искусственной ДНК, составляющих нужную последовательность, и затем, при помощи специалистов, пересадила эти фрагменты в ДНК бактерии».

На «Ars Electronica» «Бытие» демонстрировалось в полуосвещенном пространстве, с одной стороны ограниченном стеной, на которую белыми буквами было нанесено Библейское изречение; прямо перед зрителем находилась другая стена с изображенной на ней последовательностью ДНК, и, наконец, на третью стену проецировалось изображение чашек Петри с культурой генетически измененных бактерий. Благодаря световым эффектам «живая» проекция бактерий струилась как пылающий дождь, превращая инсталляцию Каца в захватывающее шоу. Она ошеломляла своей почти что классически выверенной красотой, которая только усиливала эффект разоблачения человеческой гордыни, становящейся еще более очевидной в контексте места проведения фестиваля (в свое время неподалеку от Линца родился Гитлер, очень любивший этот город).

Мы не знаем точно, какой именно смысл вкладывали древние иудеи в отрывок из Библии, который цитирует Кац, но в свете экологии и традиций, не относящихся к иудео-христианству, он звучит чрезвычайно надменно. Это презрительное и спесивое отношение к иным, отличающимся от человеческой, формам жизни сопровождало западную цивилизацию начиная с античных времен и передалось сегодня биотехнологии. «Бытие» Каца не преследует идеологических или дидактических целей, но, соединяя Библию и геномную инженерию, эта работа привлекает внимание к тем замшелым стратам культуры, у которых современная высокая технология перенимает, тем самым увековечивая их, древние образцы веры в человеческую исключительность. «Бытие» Каца несет в себе надежду на то, что осознание исторических корней поможет изменить такую ситуацию.

* * *

Осваивая технологии, искусство радикально изменилось. Художник не рисует больше картин, а создает искусственные живые организмы или преобразует себя в другое существо. Хотя в общественном сознании доминируют стереотипы поп-культуры с ее колоссальным потенциалом научной профанации, современное искусство стремится оставаться на почве реальности. В этом его огромное значение не только для здоровья общественного сознания, но и для популяризации науки.

Елена Петрушанская

Агит-гиньоль. О музыке для масс по Авраамову и Термену

Что такое «Агит-гиньоль»? Каким образом могли оказаться рядом сопряженные там понятия? В чем связь с *музыкой для масс* и с героями статьи?

Загадочный сплав «агит-гиньоль» стал авторским определением жанра в пьесе Сергея Третьякова «Слышишь, Москва? – Слышу». Ее поставил Сергей Эйзештейн в руководимом им в то время театре первого Рабочего Пролеткульта, к годовщине Октября в 1924 году. О спектакле в то время писали так: «Чем дальше, тем отчетливее театральная линия Московского Пролеткульта проходит под знаком агитационно-производственного искусства. Постановка “Слышишь, Москва” была сыграна 7 ноября в Дмитровском театре и прошла в плане агит-аттракционном»¹. Упоминаем эту утраченную пьесу-раритет не только потому, что в ней *забытое* обнаруживает близость, до зловещего сходства, с животрепещущим *настоящим*. Музыкальное оформление эйзенштейновской работы (ставшей последней для театра, руководимого гением монтажа) принадлежало активному деятелю формирующейся советской культуры, фантазеру и радикалу Арсению Авраамову (Арсу).

¹ Сов. литература. Факты. С. 216. webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:clTxxmhYkzUwJ:www.ruthenia.ru/sovlit/j/2938.html+

Нам не раз доводилось писать об этой яркой фигуре переломной эпохи² и о другом герое статьи, Льве Термене³. Взглянем же на них с иной точки зрения.

Герои...

При реанимации в 2009 году антитоталитарной идеи оркестра без дирижера («Персимфанса» первых десятилетий страны Советов) вновь обратились к звуковым идеям вышеназванного спектакля: «По инструкции забытого лидера музыки 20-х Арсения Аврамова реконструировали фрагмент постановки Эйзенштейна “Слышишь, Москва?”, где музыканты производили молотками “шумритмузыку”, сколачивая деревянную трапецию <...> Возродили даже пролетарский шумовой оркестр с “Интернационалом” на бутылкофоне. И сделали все это без идеологических камланий, а просто радостно подняли утопическое дело строителей нового мира»⁴.

Утопическое дело... не от глагола ли «утопить» предыдущие типы звучаний? Ныне, при обращении к идеям героев статьи, восторженная любознательность нам чужда. Сегодняшние волны дикого шума («камлания») напоминают о росте тех тенденций, что еще в 1920 году вызвали у неистового Арса желание подать Луначарскому проект не об утоплении, а о сожжении всех роялей, как тяжеловесных, вредных следов дворянской и буржуазной культуры.

И тогда ближе сердцу и слуху широкой публики считалась простота «шумритмузыки», «пролетарский шумовой оркестр». Вольное дитя идей и элитарных свершений итальянских футуристов, брютитизм (*bruit* – шум, стук, треск, хрип, *фр.*) обрел свою аудиторию в России, принципиально ориентирующей, перестраивающей культуру на *массы*. Плоды той перестройки ныне

² Впервые в нашей работе «Музыка и СМК: из прошлых прозрений и проблем» // В зеркале критики. Об истории средств массовой коммуникации. М., 1985. С. 214–230.

³ Музыка России первой трети XX века: между «техникой» и государством. Историко-теоретический аспект // Средства массовой коммуникации в художественной культуре XX века / Сб. ст. Т. 1. История. М., 2001. С. 194–214. А также: Терменовль. Интервью с Л. Терменом, литер. обработка и комментарии Е. Петрушанской // Там же. С. 215–254; Под музыкальной «крышей» // Музыкальная Академия. М., 1995, № 2.

⁴ *Поспелов П.* Возрожден Персимфанс, с 1932 г. не выступавший по независящим от дирекции причинам // Ведомости. № 15 (2285). 21.01.2009.

включают в «авангард 1920-х годов». А, по сути, такие эксперименты являли собой шаги навстречу неграмотной толпе, неграмотно встроенные в поэтику «фовистов» (*Les Fauves* – «дикие», *фр.*). Ведь воспринимать ритмошумовые послания, скрепленные пением «Марсельезы» и других общеизвестных революционных песен, мог каждый, и совершенно не знакомый с основами искусства и культуры. Как ни называй, ни трактуй с рафинированных искусствоведческих позиций этот примитивный гибрид, – он стал основой социалистического «искусства для масс».

Среди революционеров на пути низведения искусства для понимания его «простой аудиторией» встречаются два характерных персонажа: Арсений Авраамов и Лев Термен. Им по-разному довелось выразить в острой форме поворот эпохи Серебряного века от изысканного, богатого индивидуализма – к принципиальному нивелированию личности, осознанному и планомерному уродованию художественной реальности в угоду массовизации и «гильотинирующему» уравниванию в культуре.

Напомним о героях (базируясь на данном мне интервью Л.С. Термена и высказываниях А.М. Аврамова, преимущественно из малоизвестных и ранее не цитируемых работ, которые впервые вводим в научный оборот).

Термен Лев Сергеевич (1896–1993) – инженер, изобретатель, создавший в 1920 году прообраз электронных интерактивных инструментов. Был послан в длительную командировку в США для распространения созданного им первого электронного музыкального инструмента терменвокс. Под «прикрытием» этой творческой командировки занимался и промышленным шпионажем в пользу Советской России. Среди его изобретений – аналогичное терменвоксу интерактивное устройство для танцев⁵. Тайно вывезенный в 1938 году в СССР, Термен стал заключенным ГУЛАГа, потом работал в «шарашке» С. Королева и, после войны, – в лабораториях МГБ. Последние годы до глубокой старости – сотрудник лаборатории акустики Московской консерватории и физического факультета МГУ; после 90-летнего возраста вновь посетил США и узнал об успехе и перспективности своих изобретений.

Авраамов (Краснокутский) Арсений Михайлович (1886–1944) – музыковед, композитор, общественный деятель, один

⁵ Эфирно-волновая музыкальная танцплощадка (платформа) Термена / *Гуматзудинов К.* Терменовский «терпситон» // *Электроника. Музыка.* Свет. Сб. мат-лов. Казань, 1996. С. 18–20.

из организаторов Вольной философской Академии, научно-художественного общества им. да Винчи. Участник Пролеткульта, преподаватель созданной им 48-тоновой системы, сотрудник ГАХН и ГИМН, создатель модели и организатор проведения массовой «симфонии гудков» (Баку, 1922; Москва, 1923). Принимал участие в оформлении спектаклей и первых звуковых лент, в разработках системы «рисованного звука»; изучал фольклор народов Северного Кавказа.

Несмотря на различия (Термен – петербургский интеллигент «из иностранцев», профессиональный физик; Авраамов – казак из Донского кадетского корпуса, воспитанный в среде еврейской интеллигенции и получивший гуманитарное образование, в том числе – ученик С.И. Танеева), у этих ярких представителей своего времени было немало общего. Оба считались радикальными революционерами по целям и по средствам воплощения идей. Их новаторство проявилось в области смелых разведок «музыки будущего», в сфере ее поэтики. Оба жаждали изменений, выражая это с яростным публицистическим накалом; изменений в развороте на «массы», в особенностях бытования и функционирования в новых социальных условиях. Знаменательно, что именно их обоих государство сделало своими представителями на Международной выставке во Франкфурте (1927 год). Западная командировка явилась кульминационной точкой судеб наших героев. Термен, очевидно, был признан способным сотрудничать с ГПУ: вскоре был послан в США от «двух департаментов», продвигая производство своих изобретений, в основном терменвокса, – параллельно занимаясь промышленным шпионажем. Авраамов же с начала 1930-х годов все более отстранялся от общественной активности; он обосновался в основном на Кавказе, его «карьера» и жизнь пошли на спад.

Русский авангард вслед за итальянским футуризмом дал миру шансы изменять прежние представления о выразительных средствах музыки. Это происходило благодаря революционным экспериментам – таким, как четвертьтоновые опыты Вышеградского, Сабанеева (ультрахроматический орган) и Обухова (его электроакустический инструмент «Эфир» и «Croix sonore»), «визуальная музыка» А. Лурье, светомузыкальные композиции Кандинского и пр. Наряду с весьма элитарными открытиями первой трети XX века, в то время задачами «музыки будущего» считали расширение границ восприятия, «массовизацию» и предельную демократизацию публики.

Наши герои выразили эти стремления с особой внятностью, хотя и не создавали новую музыку, а формировали и декларировали ее технологические и эстетические предпосылки. Талантливый физик-изобретатель, Термен участвовал в разработке системы телепередачи и, работая над охранным устройством Кремля (позже – таким же для американской тюрьмы Синг-Синг), попутно создал предвестник электронного инструмента. По-любительски он обучался в юности игре на виолончели, и потому, возможно, его терменвокс схож со струнным инструментом с одной большой и невидимой струной. Авраамов же углубленно изучал музыку, брал уроки у корифеев-профессионалов, писал об искусстве, работал с хором. Но, как и Термен, он оппозиционен традиционному музыкальному профессионализму. Оба отдавали предпочтение «научному подходу» в искусстве, и, отрицая «старые принципы», боготворили физику, технику, электричество, что характерно для русской революционной эпохи. По словам Аврамова, «между работами его и Термена существует органическая связь: это союз молодой музыкальной науки с могущественной электротехникой нашего времени (...)», и «только такой союз обеспечивает появление на культурном рынке подлинных, не бутафорских музыкальных “тракторов”»⁶ (такowymi он считал мощные средства пропаганды и продвижения «искусства будущего» в массы).

... И ГИНЬОЛИ

Вернемся к гибриду «агит-гиньоль». Первая часть кентаврического словосочетания сокращает прилагательное «агитационный» (по аналогии с агитфарфором⁷), столь популярное и нужное властям в молодой советской России. А в чем специфические черты жанра (и стилей) *гиньоль*?

⁶ Аврамов А. Универсальная тонсистема // РАВИС. 1927, № 26 (68). С. 3.

⁷ Агитфарфор – тип росписи по фарфору, где революционные лозунги компоновались с рисунками, включающими новые советские эмблемы и жанровые сцены нового быта. Рожденный Октябрьской революцией, советский агитфарфор активно нес ее идеи, был обращен к широким массам, не к отдельным любителям и эстетам. Такая роспись на тарелках черным шрифтом различных агитационных лозунгов затем сблизилась с плакатом, оформлением революционных праздников. Для агитфарфора типична советская эмблематика, изображение серпа и молота, шестеренки, различных надписей, вплетающихся в орнамент.

В пьесе «Слышишь, Москва» – по описаниям, весьма характерной для поэтики искусства своего времени, – усматривают *черты гиньоля* в резком, до циркового аттракциона, *шаржа*, обострении сатирических черт персонажей. Насыщенный духом пролетарского разгула, спектакль Третьякова–Эйзенштейна воплощал актуальный тогда и безумный праздник «освобождения» от прежних норм. Его музыкальная палитра содержала вызывающе антиромантические звучания, связанные с машинерией, апологией *механистического* начала. Нарочито порывающие с «гуманитарным» отношением к искусству, они льстили неофитам, апеллировали к самой широкой публике.

С начала XX века, параллельно с интересом к «свободному духу» революционности (разумеется, особенно связанной с французской революцией), в России росло страстное желание «начать с самого начала», перевернуть историю, то есть разрушить, исказить прошлое, в том числе надоевшее, казавшееся обветшалым культурное наследие.

Толпа же, осознающая свою силу, издавна любила бесплатную еду и яркие, шокирующие зрелища. Симптоматично, что происхождение *гиньоля* связано с растущей тенденцией к массовости: открывшийся в Лионе в 1804-м и набравший популярность во время французской революции 1830 года, театр политической и бытовой сатиры стал воистину народным. И – нарицательным по имени центрального персонажа, остряка, циника, лионского рабочего Гиньоля, схожего с нашим Петрушкой, английским Панчем, итальянским Пульчинеллой. *Guignol* стало переводиться как «петрушка», кукольный театр; *faire la guignol* – паясничать⁸.

Слово ассоциируется и с куклой-марионеткой перчаточного типа (так называемой «верховой куклой»), то есть пустышкой, следующей безропотно движению невидимой руки властного кукловода.

Ведущей для жанра и стиля гиньоль становятся «жесткая поэтика», натуралистические элементы, а его тематикой – криминальные сюжеты, разнообразные злодейства, концентрация моментов жестокости, античеловеческих поступков, безжалостных драк, ужасов, преступлений. Гиньоль привлекает и множит

⁸ Ганшина К.А. Французско-русский словарь. Изд. 8-е. М., 1979. С. 419.

свою публику, наслаждающуюся зрелищами кровавых сцен; победоносное шествие зла превращается в развлекательный фарс, царит дьявольское веселье безнравственности. *Grand-guignol*⁹ – прототип и предок театра ужасов, жанра horror, будет активно эксплуатироваться поп-культурой. Его влияние (и своего рода воплощение) мы усматриваем в идеях и свершениях героев данной статьи, которые искали безусловные рецепты «музыки для масс». Кстати, впоследствии французские телепрограммы, прототипом которых явился *гиньоль*, – Les Guignols de l'info («Ужасы информации», «информационные кошмары») – явились одним из истоков анимационных политических телешоу, в том числе отечественной телесерии «Куклы».

Еще важный этимологический экскурс. Представляется, что «гиньоль» происходит от итальянского источника: существенно, что по-итальянски *ghigno* (произносится «гиньо») означает: злой

⁹ «Гран-Гиньоль» (Grand Guignol) — парижский театр ужасов, один из родоначальников и первопроходцев жанра horror. Театр работал в квартале Пигаль (13 апреля 1897 — 5 января 1963). В некоторых языках его имя стало нарицательным обозначением «вульгарно-аморального пиршества для глаз». Театр, названный по имени персонажа французского театра кукол, был детищем журналиста и драматурга Oscar Méténier (1859—1913) – бывшего полицейского, последователя Э. Золя. Своцарением антрепренера и драматурга Макса Мори (18-1914) стремление натуралистически изобразить «ужасное» во всех его проявлениях — социальных, нравственных, психологических, эстетических и гигиенических — стало самоценным трюком, театральным аттракционом, — и обозначило свою цирковую природу. Авторы гиньольных пьес-скетчей, не скрывая комическую основу своего ремесла, азартно использовали грубую бытовую лексику, выводили на сцену представителей социальных низов, девиантов, проституток и криминальных типов, потрясали зрителя количеством проливаемой крови и гиперреалистичностью сцен безумия. Симптоматично сотрудничество известного автора пьес жанра гиньоль Андре де Лорда с психологом Альфредом Бине. Деятельность монмартрского театра Гран-гиньоль, открывшегося почти одновременно с МХТом, привлекала равно обывателей и представителей художественного авангарда. Он оказал огромное влияние на культуру и искусство XX века; ему подражали во всем мире. Гиньоль как феномен массовой культуры стремились осмыслить многие теоретики и практики русского театра, — в их числе Николай Евреинов, Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн, Сергей Третьяков, Игорь Терентьев; его отражение находим и в опере Дьёдя Лигети Grand Macabre и в постановке этой оперы в духе гиньоля третьего тысячелетия группой La Fura dels Baus.

смех, саркастическая ухмылка, насмешливая улыбка (a *ghigna* – злобная, ехидная, наглая физиономия¹⁰; *fare ghigna* – насмехаться, глумиться, издеваться¹¹).

Продолжим линию аналогий в связи с устоявшейся метафорой, важной для нашего повествования. Дело в том, что так зовется и зловещая застывшая усмешка, полученная на лице после страшного разреза – специальной операции обезображивания, осуществляемой в целях заработка «компрачикосами», скупщиками беспризорных детей. Навсегда награжденные специфической печатью *гиньо*, бедные жертвы становились товаром: изуродованные с детства люди вызывали жалость и ужас, им подавали больше милостыни.

Зверское, ради наживы, насилие над человеческой природой сравнимо с тем, как уродуется «последовательными борцами» лицо естественной культуры, как искажаются ходом отечественной революции идеи, которые унаследованы от символизма и футуризма.

От такой улыбки зла «станет всем страшней»: гиньольной усмешкой, ударом, нанесенным естественной природе, искажается вкус и культура, подобно лицу от жестокого уродства, причиненного в целях спекуляции.

Характерны для советской истории манипуляции замороженной красивыми идеями жертвой. Ныне в героях статьи ощущаем их глубинную сущность как жертв маневрирования, энтузиастически способных и на «самокастрирование» в области идей. Гиньольным марионеткам, управляемым скрытой мощной рукой, подобны смелые и могучие в своих мечтаниях Термен и Авраамов, с их призывами к «огромным слоям населения», иллюзиями покорения с помощью новых технологий мегаполисов, стран, народов, материков...

Это болезненно близко проблемам, страстям, кошмарам, опасностям, «аттракционам» нашего времени. Потому важно обращение почти век спустя к давним манифестам и представлениям об «искусстве будущего».

¹⁰ Скворцова Н.А., Майзель Б.Н. Итальянско-русский словарь. Изд. 3-е. М., 1977. С. 360.

¹¹ Черданцева Т.З., Рецкер Я.И., Зорько Г.Ф. Итальяно-русский фразеологический словарь. М., 1982. С. 462.

**Связь искусства и точных наук.
Изобретение нового на основе достижений физики;
машина – «верный друг масс»**

Футуризм, воспевавший технологические революции, проник и вглубь музыкальной технологии. За манифестом Филиппо Маринетти «Musica Futurista» последовало «Искусство шумов» Луиджи Русоло (1913). Раскрепощение фонизма ранее предрекал текст «Свободная музыка» Н. Кульбина (1910). Музыканты-революционеры стремились передать дух людских сборищ, которые множились в связи с развитием технических производств и сопровождались совершенно новыми по интенсивности, ритмам и тембрам звуками. Особые сонорные краски были присущи огромным фабрикам, железным дорогам, трансатлантическим лайнерам, автомобилям, аэропланам, фонографам и пр. Потому Русоло создал ряд уникальных шумовых машин (Intonogrami, Rumorarmonio и др.), подражавших скрежету, реву, треску окружающей техносферы. Футуристы воспевали «наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, удар кулака», слияние человека и машины. В том ощущалось также и стремление к простоте, единству восприятия, шаги к профанной толпе, «массе».

Наследуя футуризму, на том же пути Арс Авраамов пропагандировал как ведущие – «научные методы художественного творчества». Он прославлял новый **синтетизм**, союз Науки, Революции и машинного прогресса, якобы решающий все возможные проблемы «музыки для масс» («В авангарде человечества победно шествует Синтез»), который создаст единство мифологического чувствования, интуиции, эрудиции и силы откровения: «Через эрудицию науки – к интуиции – такова единственно возможная формула всякого истинного – художественного и религиозного – мифотворчества»¹².

Опираясь на манифест Ф. Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907, русский перевод 1912), Авраамов пророчествовал, и в духе революционных идей, о необходимости повсеместного распространения точных копий, «равных оригиналу». Технику и нового бога **ЭЛЕКТРИЧЕСТВО** он считал панацеей в формировании «музыки будущего», «музыки для масс».

Размышляя об «электрификации музыки», он решительно отрицал прежние традиции, способы коммуникации, в пользу

¹² *Авраамов А.* В дебрях эстетики (интуиция или эрудиция?) // Скифы: Сб. 1. ПГд., 1917. С. 140.

нового пути «машинного распространения культурных благ». Еще в 1916 году Арс предрекал: «Будущее принадлежит машине... она даст музыке то, что дало некогда литературе машинное книгопечатание: творческий замысел художника в его собственной авторской интерпретации в десятках, сотнях тысяч экземпляров рассеется по всей стране <...> Технизация производства в распространении искусства должна будет стать преодолением вопиющей несогласованности донныне непроходимой пропасти, которая лежит между вершинами художественных достижений и «долиной» весьма низкого уровня, на которой ютится массовый потребитель музыкального искусства»¹³. Императивной необходимостью и целью технической революции, по такой этике, станет «справедливое распределение культурных благ массам»; потому ее лозунг — «Машине дорогу!»¹⁴.

До «Победы Октября» в традициях профессионализма превалировали критерии художественного качества, а не социальная ангажированность, приоритеты новизны в путях распространения. А проводник идей пролеткульта утверждал: «Полезно бывает стать над *профсоюзными интересами* во имя интересов классовых...»¹⁵: ведь «рабочий класс не заинтересован в том, чтобы нынешняя махровая халтура, как некая “иммортель”, цвела вечно, а наоборот... и в этом окажет добрую услугу верный товарищ-машинист»¹⁶ («халтурой» он называл современное ему творчество в русле традиций, не только подделки «под прежние образцы»).

Характерно, что впоследствии само слово «искусство» станет для Авраамова, как для многих его коллег «в сфере культуры» новой России, определением ругательным («народная песня — не искусство!»), относящимся только к «устаревшей классике» и непонятному *модерну*.

Чище, совершеннее станет «свободный язык духа художника», если будет все более вбирать в себя научное знание, — в это верил неистовый Арс, следуя антиромантическим концепциям деловой «работы деятеля искусств», продолжая идеи Николая Рославца о «ясных и крепких»¹⁷ рациональных началах творчества

¹³ Авраамов А. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. Кн. 2. ПГд., 1916. С. 100, 101, 82.

¹⁴ Авраамов А. Искусство массам, машине дорогу // М., 1917.

¹⁵ Авраамов А. Электрификация музыки // Советское искусство. 1928, № 1.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924, № 5. С. 136–137.

в эпоху социального переворота. И под «ясными и крепкими» рациональными основами «работы деятеля искусств» такие, как Авраамов (он-то изначально совершенно искренне, с разрушительным энтузиазмом!) имели в виду не только опору на новые изобретения, связанные с иными новаторскими технологиями в инструментари, – а главное, приспособление этих новаций для *агитации* в пользу советской власти, в целях управления населением.

Что считали революционностью в музыке для масс?

Не первый раз в истории власти стремятся определять направление развития искусства, но в молодой советской России это произошло резко радикально, с категоричным «оперативным вмешательством» в поэтику, творческие методы. Главным был пафос отрицания, перечеркивания основ прошлого, резкая сатира в его отношении, циничный выверт. Так, будто мстя за отсутствие собственного самобытного композиторского и исполнительского дара, Авраамов, получивший классическое образование, но оставшийся недоучкой, солидаризировался с диким, агрессивным «революционным народом» (сжигавшим, разбивавшим барские рояли) и считал роскошного «короля инструментов» вызывающим атрибутом классической культуры, противостоящим разрушительному хаосу Октября и тем враждебного «победившему рабочему классу»: «...подлинные музыкальные ценности отживают свой век по причинам технического несоответствия социальным потребностям современности: их камерный стиль, камерная звучность оригиналов и невозможность механического “усиления” без искажения их стиля и “смысла” – все это ставит неодолимые препятствия приближению “классики” к *массовой* аудитории...» Арс потому создавал свой инструмент, в противовес традиционным, – годным, по его мнению, лишь для уничтожения.

А Термен возвеличивал свое детище *терменвокс* как главную надежду культурного прогресса. Да и выстраивал неграмотные теории преодоления смерти, не будучи знаком с основами биологии. Известно, что в политическом и эстетическом смыслах различны революционность манифестов и методов и сути творчества. Деятельность обоих наших героев в 1920-е годы считалась соответствующей линии партии, и она была востребована. «Революционность» музыки для масс они видели в отрицании «старых рецептов», как – равномерной температуры. Действительно, в воздухе той поры витали идеи микроинтервалики, что отрази-

лось и в декларациях Авраамова, и в особенностях музыкальных строев создаваемых ими инструментов. Призывая к уничтожению прежнего и созданию нового инструментария, страстно возвеличивали терменвокс как символ победившего электричества и Октября.

Однако тут можно усмотреть удивительные парадоксы.

Отрицая прошлое, «старые рецепты», наши герои настойчиво призывали искоренить традиционную систему звукоизвлечения и равномерную темперацию как «элитарно-буржуазную», в пользу простой, «народно-массовой». Единственной панацеей виделась коренная реформа «системы тонов»: «Должна быть создана новая универсальная система, могущая охватить все три пласта современного музыкального творчества... тогда песнетворчество Востока вольется живым потоком в пересохшее русло западной музкультуры, а на самом Западе народится новая “классика”... *доступная* восприятию широких масс и *близкая* их современному “звукосозерцанию”»¹⁸.

Но, пропагандируя микроинтервалику 48-ми звуков в октаве, Авраамов тем самым противоречил своим же утверждениям о необходимости музыки стать «проще», идти «навстречу демократической массе», а также – стремиться к рациональным основам творчества. Ибо при микроинтервалике возникает усложнение звуковой системы, отсутствие дисциплинирующей темперации с ее условными делениями участков звукового столба. Из-за этого в извлечении и согласовании звуков неизбежен хаос, невероятно усложняется возможность коллективного музицирования. Да и само отрицание равномерной темперации, из-за принятых тогда условностей идеологического прочтения всего и вся, – звучит парадоксом в стране, возвеличивающей идею всеобщего равенства (тогда социализму должна соответствовать додекафония, но ее подвергали беспощадной критике!).

И снова встречаемся с превращением в гиньоль, «гиньолированием», если не *гиньотинированием* естественной звуковой реальности, в этих призывах к разрушению прежней темперации, к микроинтервалике, – в абстрактных фантазиях, не основанных на музыкальных реалиях. Оперативными методами стремились исказить путь музыкальной культуры, считая, что «современная музыка, идя путем «естественной исторической эволюции», за-

¹⁸ Авраамов А. Универсальная система // РАБИС. 1927, № 26 (68). С. 3.

шла в невылазный тупик...»¹⁹. Оправдывая измышления о своей (несуществующей) 48-звуковой «системе тонов (Tonsystem)», Арс голословно стремится убедить себя и читателей, обещая «легко оперировать 10-12-звучными «аккордами»: «...*сложнейшие* звукокомплексы благодаря их *органичности* (учтены физиологические особенности органа слуха) дают впечатление консонанса при первичном даже восприятии, *независимо* от квалификации слушателя... они суть прекрасный материал для той музыки, которая захочет, не впадая в “демократический” примитив, пойти навстречу художественным запросам широчайших масс»²⁰.

«Машинное тиражирование» как важный признак социального равенства сочли универсальным, быстродействующим средством демократизации музыки. Еще в 1916 году Авраамов назвал технизацию необходимой в «новой эре истории музыки», дабы, удовлетворяя потребности широчайшей аудитории, «пойти навстречу общей тенденции городской жизни... к массовому, машинному производству всяческих ценностей»²¹.

Здесь парадоксальным оказалось то, что в реальности именно в советской России «машинное производство» дискографической продукции оказалось связанным с тиражированием в основном не *истинных* и даже не «музыкальных ценностей». Многотысячное копирование на дисках тут рождало те *всяческие* звуковые товары, которые были нужны прежде всего для агитации, идеологического воздействия (записи речей, выступлений вождей; песенно-хоровой репертуар, связанный с революцией), затем – для «развлечения» простого люда и уж в последнюю очередь – в просветительских целях (тут тоже происходил жесткий идеологический отбор). Такая же культурная политика царила на молодом радио страны Советов.

На пути «музыки к массам» – благо абсолютизировалась роль новой техники – считалось необходимым заменить «буржуазный инструментальный» новым, обладающим иными возможностями (нетемперированным) и доступным непрофессионалам. Пример его изобретения подали и наши герои. По мифологии эпохи, все-все проблемы решит *электричество* с даруемыми им путями широкого распространения музыки средствами массме-

¹⁹ Авраамов А. Научная Организация художественного материала // Советское искусство. 1928, № 4.

²⁰ Там же.

²¹ Авраамов А. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки. С. 99.

диа: грамзаписи, массовой печати, радио. Оно также, считали, избавит людей труда... *от труда*.

Кто надеется одним махом решить вечный вопрос о симбиозе элитарного и массового (в пользу второго), получить многое без усилий? Люди достаточно неграмотные в сфере позитивного знания, философии, те, кто верил в сказку о добром волшебнике, новом боге; так апологезировали электричество и связанные с ним средства. Мечтой же героев русского фольклора (как и реальности) всегда являлось легкое получение желаемого, избавление от усилий. Потому и «новаторской базой музицирования» сочли «звукоизвлечение без труда». Снова удивительный парадокс: там, где радостно пели «Владыкой мира будет труд», – желанной целью явилось предельное избавление от него!

Потому всерьез грезил об «идеальном музыкальном инструменте», где «между исполнителем и генератором звука не должно быть *никакого механического посредника*: малейшее движение руки (или вообще тела) должно передаваться звуку, влиять на его музыкальную значимость <...> Несомненно, все эти драгоценные качества помогут электроинструментам успешно конкурировать с историческим наследством и вытеснять его с культурного рынка. Мало того, не трудно себе представить случай *полной автоматизации* исполнения...»²².

Однако сутью музыкального искусства, смыслом музицирования является на самом деле преодоление ленивой энтропии, извлечение звука с душевным, духовным и физическим преодолением, напряжением (воплощающим поиск и обретение прекрасного, истины). А наших героев особо радует, что владение «электроинструментами», как воображали, не требует длительного обучения; отношения с музыкой становятся «демократичнее», интонация способна «твориться» любым желающим... Таковым казался (пусть мнимо) терменвокс стремящимся овладеть им. По мнению Авраамова, он «приближается к этому идеалу: здесь возможно при желании улавливать даже нервную вибрацию двигательных мышц, даже изменение быстроты пульса...», соединены легкость, «свобода интонирования» (доступная профану) со стремлением «облегчения труда», вызванным всевластием электричества.

²² Авраамов А. Электрификация музыки // Советское искусство 1928, № 1.

Цит. по: Румянцев С. Арс новый, или дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М., 2007. С. 232–233.

Сильным «рекламным ходом» стал факт признания инструмента вождем революционного пролетариата. По рассказу Термена, Ленин «сразу стал музицировать на терменвоксе»²³ (истинность столь быстрого освоения подвергнем сомнению: «сыграть» на этом инструменте «сразу» практически невозможно!). Хотя, казалось бы, на терменвоксе мог исполнять мелодии и непрофессионал, даже и не знакомый с нотной грамотой, – однако для этого играющий должен обладать недюжинным слухом и хорошей координацией движений, немалое время учиться «обуздать» коварного воздушного столба.

Характерно, что в насыщенную «революционностью» эпоху этика и эстетика определяются магией кажимости, «легкости» извлечения готовых звуков из... воздуха, без человеческих усилий. Это преобладает в проектах новаторского инструментария, призванного заменить прежний, традиционный. Авторы этих утопических проектов, казалось бы, обязаны были славить «освобожденный труд». Однако напротив, игнорируя историю цивилизации как путь преодоления, они мечтали о сокращении до минимума трудовых усилий, в том числе при овладении музыкальным инструментом. Так возникает инфантильный миф о **ненужности труда в «искусстве будущего»**: и профану доступно такое музицирование! Ожидая чудес от всевластности машин и электричества, уравнивали «свободу исполнения» и социальную борьбу за «облегчение условий производства», не понимая естественную основу музыки: преодоление, организацию звукового хаоса, что и рождает выразительность интонирования...

Идея устранения 12-тоновой температуры «носила в воздухе». Авраамов утверждал: в 1915 году им изобретен не дошедший до нас нетемперированный полихорд; он предназначался, по словам изобретателя, не для «исполнения устаревшей классики, а для музыки Востока»²⁴. Опыт этот не удался. А в первых убогих терменвоксах, где возможны тонкие интонационные «перели-

²³ О демонстрации изобретения Ленину Термен многократно рассказывал. Сошлемся на его повествование в интервью / Терменвопль. Литер. обработка и комментарии к интервью Л.С. Термена, данном Е.М. Петрушанской // Средства массовой коммуникации в художественной культуре XX века. Том 1. История. М., ГИИ, 2001. С. 227–228.

²⁴ «Освободившись от шаблона температуры, слух человеческий делает такие успехи в тонкости мелодических восприятий, о которых мы сейчас едва можем мечтать» / Авраамов А. Смычковый полихорд // Музыкальный современник. 1915, № 3.

вы», тогда поражали не столько сонорная необычность, а факт его появления как достижение советской науки (Thereminvox, или aetherophon, ныне усовершенствован, имеет диапазон в пять октав и богатый тембрами «магический» голос). Инструмент стал материализованной метафорой поющего, работающего на Советы электричества, знаменем новаторства России, победы «электричества» над прошлым в искусстве, символом революционного звучания для масс²⁵. Щедро был одарен восторженными обещаниями «не просто “новый музыкальный инструмент”, как это думает наша музкритика...: это решение огромной социально-научно-художественной проблемы, это первый гигантский шаг в будущее... – социальная революция в музыкальном искусстве, его возрождение... Работа Термена – первая солидная мина под старый музыкальный мир и одновременно – один из краеугольных камней грядущего фундамента нового».

Создатель массового действа самокритичен и провидит в терменвоксе синтез желанных целей: «Это будет уже не примитивно-кустарная “симфония гудков”! Полная свобода тембровых и интонационных нюансов ведет к: а) расширению европейской тональной системы, загнавшей сегодняшнюю музыку в вышеописанный тупик, б) смычке с грандиозным искусством Востока, донныне не могшей быть осуществленною из-за тисков 12-ступенной “темперации”, в) небывало-глубокому синтезу с искусством слова, ибо речевые интонации и тембры охватываются диапазоном “терменвокса” и г) созданию новой, неслышанной дифференциальной музыки... – грандиозных гармонических глиссандо (? – Е. П.) ...обогащению средств даже в пределах старых форм. Чуткость и точность электроаппарата позволит наконец подойти вплотную и к проблеме “размножения” музыки, ее *автоматизации*, без неизбежного при этом снижения “качества художественной продукции” – это единственно-реальная возможность истинной демократизации музыкального искусства...»²⁶.

²⁵ Такое избрание произошло волей «верхов» и судьбы; помогли презентация в Кремле и «благословение» Ленина. В составе группы инженеров Термен работал над охранной сигнализацией для Кремля, а эффект звучания получился, по его признанию, косвенно: хотя, представляется, случайность тут обнажает закономерное совпадение желанных целей тоталитарного искусства.

²⁶ *Авраамов А.* Новая эра музыки // Советское искусство. 1925, № 3. С. 65–66.

Целеустремленная агитация за инструмент-символ революции в дальнейшем во многом не подтвердилась. Тут вновь усматриваем ряд парадоксов.

Считавшийся общедоступным, терменвокс, несмотря на мощную рекламу и обилие групп по обучению игры на нем, оказался фактически неуправляемым для «простого человека из толпы». Да и вся кампания по «промоушену» первого плода революционного инструментария явилась своего рода «куклой» (по криминальной терминологии) для сокрытия иной деятельности его изобретателя: промышленного шпионажа под музыкальной «крышей»²⁷.

Парадокс и в том, что истинная эмоционально-смысловая аура музицирования на терменвоксе и чужда «духу Революции», и, одновременно, – глубоко отображает ее результаты. Вне соприкосновения с клавишами, струнами или телом духового инструмента, при *игре* на терменвоксе звуки рождает «магия» движений рук: словно из эфира, из «пустоты» воздуха, из небытия. Утомительно-однообразный, «нечеловеческий» тембр ограничивает сферы использования инструмента, он соответствует в основном потусторонней сонористике, годен для создания *звуков космоса*, далеких от реальности, – и, казалось бы, он далек от революционной действительности!

Но по истинному содержанию, на наш взгляд, это совсем иначе.

Вслушиваясь ныне в его звуковой мир, можно увидеть в нем образ хаотической толпы мелких человеческих молекул, не ограниченных правилами равенства и твердых соотношений – как в системе равномерной температуры, – не ощущающих функциональных отношений между собой и даже не осознающих себя «единицами». В такой системе звучаний (и таком типе людского сообщества) исчезают прежние согласования, основанные на этико-эстетических договорах. Сонорным миром управляют некие Властные Руки, добывающиеся однообразной по окраске, но магической «простоты звукоизвлечения» из воздушного столба. Их движения не обусловлены профессиональными навыками, опытом культуры. Божественно-естественная природа звучания «взрезана» ничтожным вмешательством человека. Потому звучание искажено, словно жуткой гримасой гиньоля, новой «нечеловеческой» окраской, не способной выразить при-

²⁷ См.: Петрушанская Е. Под музыкальной «крышей» // Музыкальная академия. М., 1995. № 2. С. 41–47.

вычные чувства, а имеющей свой особый жутковатый «сверхчеловеческий» тембр. Все это напоминает иерархию и всю атмосферу наступления советской власти, не правда ли?

Вот же, по Авраамову, перспективы революционного «возрождения музыки» и ее направленности к массам: «Должна быть создана новая универсальная система, могущая охватить все три пласта современного музыкального творчества... тогда песнетворчество Востока вольется живым потоком в пересохшее русло западной культуры, а на самом Западе народится новая “классика”... *доступная* восприятию широких масс и *близкая* их современному “звукосозерцанию” <...> Полное решение проблемы придет вместе с созданием *электрического* музыкального инструмента (терменвокс – первый шаг по этому пути), позволяющего не стесняться технически с “количеством” нужных звуков в октаве и достаточно мощного, чтобы прорвать “камерные стены старых музыкальных форм” –... очевидно, что музыка, рассчитанная на многотысячную аудиторию, будет так “технически” отлична от “камерной”, как, скажем, станковая живопись от театрально-декоративной, фресковой, плакатной»²⁸.

Если микроинтервалика нашими героями была поднята на щит как антибуржуазная звуковая система, то иные музыкальные миры оказались отвергнуты, обруганы, признаны устаревшими, враждебными пролетариату. К ним относились стили прошлого, Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, додекафония и вообще все связанное с ответственным профессионализмом, с его укорененностью в лучших традициях, точностью, сложной организацией музыкального целого. Ясно, что помимо гигантомании в желании «прорвать человеческие границы» тут ощутима оторванность автора абстрактных деклараций от реальных музыки...

Революционность манифестов и реальные художественные вкусы

Удивительно: признанным революционерам-авангардистам, нашим героям оказались чужды, непонятны истинные новации художественной поэтики. Так, Термен предпочитал исполнять на своем детище лишь то, что выучил на виолончели юношей, в самом начале XX века: милые вещицы, доступные дилетантам и не соответствующие новым эстетическим возможностям тер-

²⁸ Авраамов А. Универсальная система // РАБИС. 1927, № 26 (68). С. 3.

менвокса. То были спутники обывательского мира: романсы, как «Не искушай меня без нужды», «Ямщик», «клерикальная» мелодия Гуно к Прелюдии до-мажор Баха (на молитву «Аве Мария») и прочее в том же роде.

И на легендарном показе в Кремле, лишь подтверждая чувствительность к малейшим движениям руки на примере своего инструмента, для доказательства эффективности (основанного на том же принципе) охранного устройства, – Лев Сергеевич озвучил на терменвоксе «дворянский» романс Глинки «Жаворонок» (исполнял сначала один, а потом «вместе» с В.И. Лениным).

Художественный вкус Авраамова тоже оказался банален и старомоден, вопреки его радикальным словесным декларациям. «Неистовый Арс» предпочитал уютную, невзрачную музыку В. Ребикова и отрицал, по его выражению, «выверты» модерна²⁹. Его критерии характеризует, например, резкая и профессионально необоснованная критика в 1927 году оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Скорее всего, не видя партитуры этого сочинения (в 1927 году Прокофьев жил вне страны, только совершал концертную поездку по России, об опусе рецензент мог судить лишь по постановке в Ленинграде), Авраамов усмотрел в опере «вытравление из Гоцци социально-политических моментов», «антирелигиозную агитку... реверанс перед советскою современностью в лице Главреперткома... вариации на темы маршей для джаз-банда, негритянскую опереттку»³⁰ (причем все это – пустые, ни на чем не основанные декларации, совершенно не соответствующие звуковой реальности сочинения).

Достаточно ознакомиться с безликими сочинениями самого Авраамова-композитора (как его вокальные опусы), проанализировать примитивную фанфару – основу его знаменитой «Симфонии гудков» (осуществленной в Баку в 1922-м, в Москве – в 1923-м году), – чтобы понять расхождение революционной пены масштабных словесных деклараций и – истинную безликость музыкальной сути этого «грандиозного замысла».

Итак, смелые революционеры – авторы манифестов, прорицатели путей «музыки будущего», дерзкие изобретатели – оказались обывателями по художественным пристрастиям. Их вкусы убоги и рутинны, представления о прекрасном, о звуковом содер-

²⁹ «Музыкальный ЛЕФ – сплошной выверт: ни корней, ни ростков в будущее» / *Авраамов А.* Универсальная тонсистема // РАБИС. 1927. № 26 (68). С. 3.

³⁰ *Авраамов А.* По старому рецепту // РАБИС. 1927, № 20 (62). С. 14.

жании «музыки будущего» весьма расплывчаты, ограничены, старомодны, как приблизительны, дилетантски их представления об основах исполнительства, овладении музыкальными инструментами, музыкальном интонировании, о современном им мире музыки...

Однако, вопреки этому, сама идея «жестуального» музицирования, особенности терменвокса ярко воплощают эстетику *звукосозерцания*, связи звука, «духа» и человеческой пластики, важные в первой трети XX века.

От «Предварительного» – к массовым действиям

Нет, не случайно одним из немногих композиторов прошлого, в первые годы после Октября, был признан А.Н. Скрябин. Его сонорные идеи по-своему соответствовали романтике революции: по меткой характеристике Б. Асафьева, они отображают «космическое начало», «силу творящей энергии», которая разрушает привычные связи элементов, «рождает новые миры, влечет их к экстазу, к полету в безбрежный эфир»³¹. Совершенно в ином аспекте, нежели привычное ныне понимание «музыки для масс», Скрябин стремился создать свои символистские Мистерии (с вершиной – «Предварительным действием») для духовного единения всего человечества. Конечной целью ее должна была стать *теургия – акт преображения мира*, осуществляемый волей соборного множества и средствами всех видов искусств (где музыка была первейшим). Он, задумывая всеобщие мистерии духовного преображения, представлял не столько «красочное зрелище, пусть и весьма впечатляющее, но магический ритуал, осуществляемый с помощью «посвященных»³².

Грандиозный этот замысел исходит от романтических концепций художественной деятельности, которую понимали как имманентную действительности и способную творческим актом ее изменить. С начала XX века театр мистерий отображал в наибольшей степени духовные, социальные утопии и ожидание исторического взрыва, свойственные отечественному символизму. Русский авангард продолжил эти утопические стремления тотального изменения действительности. А Пролеткульт ис-

³¹ Глебов Игорь (Асафьев). Скрябин. ПГД, 1921. С. 23.

³² Левая Т. Скрябин в контексте художественных исканий его времени. СПб., 2007. С. 87.

пользовал радикальные обновления музыкального языка и инструментария, стремясь модифицировать традиционную систему культуры в иную – ориентированную на «массы», а вовсе не на «посвященных» прежних мистерий.

Похоже, что наши герои, особенно явно – Авраамов – были приверженцами теургического направления. С миром «Предварительного действия» их роднит и идея экстатического преобразования³³ – смысл и цель которой, разумеется, совершенно иные. Ведь проекты «гудковых симфоний», поспешно-дилетантские, являются бедными наследниками миропреображающих мистерий, – хотя они развернуты в сторону агитационно-магического, а их грубые, в отличие от символистских, средства (ритмическая остигатность, оглушительная громкость, торжественные аккорды, по сути, звучащие гротесково, использование примитивных брутальных звучаний) парадоксальным образом близки гиньолю. К этому добавилось поклонение технике, «машине» и тому, что сегодня назовем средствами массовой коммуникации: в них предвидели «объединителей человечества».

Если в честь первой годовщины революции 1917 года исполнялся Интернационал и «Прометей» Скрябина, к третьей годовщине – «Мистерия освобожденного труда» («пленэрная форма синтетического типа», по Асафьеву), то к пятой – «Симфония гудков». пышное и убогое, это массовое действие в городском ландшафте соединяло по сигналам Арса оркестровые фрагменты, хоры, звучания гудков фабрик, заводов, паровозов, пароходов.

Странный симбиоз существенных в ту пору тем: скрытой эротики, с нарушением этических норм, поисков *новой сакральности, «революционности» и теургичности* – оставил след в «Симфонии гудков». В единственном принадлежащем Авраамову нотном фрагменте, представляющем собой скромнейшую звуковую формулу, мотто симфонии, спрятаны (совершенно несообразно задаче действия, но схоже с романтическими опусами Шумана) любовные пристрастия автора. Там, перемежая расшифровки звуков в различных типологиях буквенно-слоговой нотации, в мелодической основе формулы озвучено имя возлюб-

³³ «Экстатичность... выражает своеобразие жизни скрябинского духа, ставшего действительно как бы вне себя...выплеснувшегося из рамок своей ограниченности во времени и пространстве личности, чтобы пережить вселенную в ее движении, в ее танце» (*Шлецер Б.А.* Скрябин. Т. 1. Личность. Мистерия. Берлин, 1923. С. 110.)

ленной Авраамова (Ребесса: ре, си бемоль, до, до, ля), – а в выборе тональности отражено имя его законной жены³⁴.

Вновь характерный для эпохи парадокс: дважды прошедшая в крупных городах, эта новаторская по замыслу акция была чрезвычайно примитивна по механизмам воздействия, по используемым музыкальным средствам, – но с замахом на оргиазм и всеобщее просветление! А почему же, помимо упоминаний на его революционный дух, действие не оставило собственно музыкальных, художественных впечатлений у современников?

Фотография запечатлела замученного организатора «гудковой симфонии» в грязных сапогах на крыше какого-то амбара, с маленькими флажками для управления происходящим в руках. Без усиления звучания, без профессиональной координации усилий, реальность явила бледнейшую тень замысла. Сомнительно, чтобы можно было тогда прочувствовать, охватить суммарный звуковой эффект действия, столь рассредоточенного в пространстве. И знаменательно, что в этом революционном потомке «синтеза искусств» сами искусства, *художественная ткань* исчезли за ненужностью. «Новые Gesamtkunstwerk'и, правда, заменили соборность – массовостью, теургичность – агитационностью, а священные колокола – гудками, сиренами и канонадой... по принципу “обратного подобия” (соответственно “обратной теократии” по Н. Бердяеву)... что и отражало новый миропорядок»³⁵.

Пытаясь манифестами и дикими, безграмотными «новациями» вдохновить и соединить массы, на деле лишь «взбивали пену словоблудья» (пользуемся словами из «Представления» И. Бродского). Мифотворчество 1920-х годов при всех благих намерениях обновления, просвещения и демократизации массы имело признаки того, что Н. Бердяев называл «нестерпимой революционной пошлостью». Ибо по самой звуковой сути таких «революционных действий», декларируемых авторами смелых манифестов, новаций не было ни в той музыке, которую представлял пригодной для терменвокса его изобретатель, ни в сочинениях Авраамова-композитора. Ниспровергатели прежних богов по своим декларациям, отчаянные мечтатели и прожектеры, – они

³⁴ Вот что он писал далекой возлюбленной об основах избранной им музыкальной формулы: «Тема твоя, тональность ее...» // См. их переписку в кн.: *Румянцев С.* Арс новый, или дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М., 2007. С. 256.

³⁵ *Левая Т.* Указ. соч. С. 91.

предстают обывателями и даже реакционерами по собственным пристрастиям, художественным взглядам³⁶.

И все же некую новую, наследовавшую прежней, но ставшую особенно важной для властей функцию музыки оба почувствовали очень точно.

Неслучайно некое сближение героев этой статьи: в 1925 году Арс был одержим свежей богоборческой идеей, возглашая «новую эру музыки» с участием подобного Господнему гласу звучания «аппарата Термена, установленного над планирующим над Москвой аэро»³⁷. Вот это нам кажется близким еще одному значению слова *гиньоль*: оно появилось в век полетов человека, принадлежит авиационной терминологии и означает «рычаг управления»³⁸.

Музыка для масс как *рычаг управления* этими массами – вот аналог «агит-гиньолу», вот средоточие, соединение всех проходящих в этой статье тем. Наши герои грезили о «возрождении музыки», исполняемой новыми инструментами, подобными терменвокскому, а также в радио и в грамзаписи. Что же, прогноз оказался верным! С помощью электро- и электронных приборов, также усиления и коррекции, ныне осуществляются, в очень большой степени, многие музыкальные явления. Подчеркнем: речь о количественном сонорном показателе, основной массе звучаний, о том, что ныне называется «современной музыкой», а по сути, является лишь одним ее направлением, «эстрадной» (объединим этим определением все многочисленные жанры и стили «нефилармонической», неакадемической музыки, более предназначенной для развлечения). Без хай-текковых источников и преобразователей звучаний невообразимы также и разнообразные музыкально-зрелищные направления *Lives Electronics*, подчас направленные на вполне серьезные духовные цели.

³⁶ Достаточно послушать исполнение самим Терменом, с американизированной сладостью, так повлиявшей на эстрадную поэтику, русской песни «Не брани меня, родная» <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=S8f-xuF7J0U>, темы «Лебедя» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса <http://www.youtube.com/watch?v=VJ4dfYUIW1w> и, много позже, мелодии романса «Жаворонок» М. Глинки <http://www.youtube.com/watch?v=VJ4dfYUIW1w>

³⁷ *Аврамов А.* Новая эра музыки // Советское искусство. 1925, № 3. С. 65–66.

³⁸ *Ганишина К.А.* Французско-русский словарь. Изд. 8-е. М., изд. «Русский язык», 1979. С. 419.

Оправдалось и иное предсказание Авраамова: он предрекал, что в будущем такого рода сонорные продукты, с доступным им массовым тиражом, то есть возможностью единовременного и повсеместного обширного распространения звучаний, превратятся в главенствующие фигуры в культуре. Впоследствии потенции новых тембров более воплотились в сочинениях массовых жанров: в звуковых партитурах кино, телесериалов, рекламы. Их музыкальный ряд использует и включает в себя (выборочно, нередко опрощено) смелые открытия таких композиторов, как Р. Штраус, Э. Варез, Д. Шостакович, С. Прокофьев, И. Стравинский, Г. Попов, О. Мессиан, П. Грейджер и др. Осуществляются, хотя не так как представлялось Авраамову и Термену, «синтетизм» и «раскрепощение» музыки – в поп-, рок-синтетических шоу, в прикладной музыке, продукции направлений *new age*, *mu-zik*. Плоды в основном первых из названных стилей, собирая на радения толпы людей, имея огромную аудиторию в звукозаписи, способствуют коллективному развлечению, но и выплескам агрессии, реализации склонности к разрушению, присущими роду человеческому. Они «зомбируют» массы, определяя вкусы, эмоции, мораль, духовные ценности и притупляя реакции социального протеста. И тут неистово-энтузиастические построения «искусства будущего» пригодились как *агит-гиньоль*, в использовании музыки как рычага управления не только сознанием, но и сферой чувств, бессознательным...

На деле использованными властными структурами оказывались и наивно-воспаленные мечтатели вроде Авраамова и Термена, которые надеялись добиться успеха в искусстве путем декларативной революционности внешнего «хитинного покрова» музыкального творчества, с «волшебной палочкой» ТЕХНИКИ. Управляя честолюбивыми и энтузиастическими стремлениями героев нашей статьи и им подобным для перестройки сознания целой страны в заданном идеологическом направлении «социального поворота», важно было эксплуатировать те духовные ресурсы, которые связывали людей с миром прошлого, – средства художественного воздействия.

Вызывать нужную реакцию толпы, активизировать ее реакции в желаемом направлении, то есть *манипулировать* сознанием в своих целях, – действуя, так сказать, «оперативным путем», *изменяя, уродуя* прежнее *лицо культуры*, заменяя приоритеты, – в том деятельность активистов Пролеткульта, на наш взгляд, и оказалась сходна с изобретателями *гиньоля*. Близость «музыки для масс» с гиньолем – в аналогии с «петрушкой», кукольным

театром, управлением наивного энтузиаста недостижимой и непобедимой силой, в искажении культуры властным оперативным вмешательством ради извлечения идеологической выгоды, – как одного из самых эффективных и кажущихся безобидным «рычагов управления».

Здесь и сам язык (при погружении в значение слова) соединяет далекие, казалось бы, понятия, вскрывает сущностный смысл их тайной связи.

С точки зрения истории, человеческих судеб, итог манифестов, деклараций, смелых исследований, открытий и прогнозов наших героев оказался трагичен. Изуверски исказившие «лицо» гуманистического музыкального искусства, эти новации в целом, на наш взгляд, не приблизились к истинным обновлениям музыкального языка. Советский идеологический аппарат, впрочем, поиграв с авангардом, все равно счел такие изыскания и «революционные звучания» не нужными массам. Потому электро- и электронные музыкальные инструменты в СССР надолго запретили. Арсений Авраамов – то ли отосланный решением «сверху», то ли благодаря своей интуиции, покинул Москву и жил в Кабардино-Балкарии; он сосредоточился на фольклоре, на том, что назвал наукой «этнологией»³⁹, руководил хором и умер в нищете. А Льва Термена в 1938 году из США насильно увезли в Россию, в концлагерь; он работал в «шарашке» над подслушивающими устройствами (подобно описанному в романе «В круге первом» Солженицына), пройдя воистину не один круг земного ада.

Так злодейски убивая собственных талантливых детей, набирал силу советский «агит-гиньоль» – уродующий, кастрирующий сам себя и донине.

³⁹ Задачи «грядущей музыкальной этнологии во всеоружии естественно-научного метода видели в «приобщении многомиллионных масс к музыкальной культуре» и «приобщении музыкальной культуры современности к подлинным и неисчерпаемым богатствам народно-песенного творчества» / *Авраамов А. У истоков великой проблемы // Искусство народов СССР. Вып. 1. М., 1927.*

Александр Брагинский

Москва—Мензелинск—Молотов—Москва 1941—1950

29 октября 1941 года от здания Института иностранных языков (МГПИИЯ) на Метростроевской (сегодня Остоженка) отъехал обоз из восьми подвод с грузом и некоторым числом студентов во главе с директором. По приказу Наркома высшего образования Институт передислоцировался в тыл, в город Мензелинск. Военное положение вокруг Москвы было по-прежнему драматическое и напряженное. Всем была памятна паника 16 октября, когда в воздухе плавали хлопья пепла от сожженных документов. Тогда многие, поверив, что Москва будет сдана со дня на день, бросились с самыми необходимыми пожитками на единственный действовавший Казанский вокзал, имевший еще выход на Восток, превратившийся в одночасье в огромный муравейник беженцев. Помню, и наша большая семья тоже собралась бежать из Москвы. Отношение нацистов к евреям было достаточно известно. Но, смею сказать, к великому счастью, после трех дней, проведенных на вокзале, мы поняли, что не сумеем пробиться в отходившие каждые десять минут куда-то вагоны поездов – от пассажирских до товарных – и просто электричек. Вагоны эти брались с боем. На перроне, лишь бы уехать, люди оставляли чемоданы и узлы с вещами, которые прибирали ушлые носильщики. Видя все это и отдавая себе отчет, чем закончится подобная «эвакуация» по пути в Ташкент, где нас всех обещали

приютить друзья моего дяди, состоялся «военный совет старейшин», и было принято правильное, хотя и фаталистическое, решение: вернуться по домам и какими-то иными путями уехать из столицы. Скажем, как уехали мои родители вместе с эвакуируемым заводом в Подлипках, где отец был главным юрисконсультom. В эти дни я несколько раз побывал в пустых комнатах квартиры на Петровке, где осталась только одна соседка. И там из телефонного разговора с однокурсником узнал, что наш Институт эвакуируется куда-то в Татарию, в город Мензелинск, и что если я готов присоединиться к отъезжающим, то надо срочно приехать на Метростроевскую, чтобы внесли в список. Я был на последнем курсе, нам обещали привезти туда дипломы. Эта перспектива победила другие соображения. В Москве с 20-го октября действовало постановление Государственного Комитета Обороны (ГКО) об осадном положении. Я был свободен принимать любые решения. Основное время я теперь проводил в Институте, дежурил по ночам на крыше. Немецкие самолеты прорывались в небо над Москвой. Тревоги объявлялись по несколько раз в день. Мы готовились к эвакуации, для чего с накладными Минторга объезжали несколько продовольственных предприятий и получили там на дорогу различные продукты: колбасу, сосиски, тушенку, концентраты и др. Все это вместе с личными вещами и документами отъезжающих погрузили на подводы, которые должны были нас довести до Егорьевска.

Мы потом долго вспоминали обстоятельства нашего отъезда, ибо по дороге чудом избежали гибели от немецкой бомбы. Дело в том, что когда мы, покинув Метростроевскую, выехали на набережную Москвы-реки, то услышали завывание сирен воздушной тревоги. Однако как-то легкомысленно решили трусить дальше. Добравшись до Устьинского моста, мы свернули на улицу, которая вела к Таганской площади. Но тут нас решительно остановил милиционер, пропустив, однако, следовавший впереди военный обоз из четырех подвод. Он заставил нас свернуть в Большой Гончарный переулочек и спуститься в бомбоубежище, пообещав охранять наше имущество. Мы с неохотой подчинились. Тревога длилась три часа. После отбоя тот же милиционер разрешил двигаться дальше. И вот, подъезжая к Абельмановской заставе, мы увидели страшное зрелище: немецкая бомба упала прямо на военный обоз, который пропустил милиционер. На мостовой в лужах крови валялись останки лошадей и разорванные тела солдат. Наш первый возница истово перекрестился. Ведь если бы нас не остановили по дороге, мы бы тоже тут оказались. И очень

жалели, что не могли вернуться, чтобы поблагодарить нашего спасителя.

Первая ночевка у нас была в Томилино, в одном из пустовавших домов. Все ребята по два часа дежурили у обоза. Мой отрезок был с полуночи до двух часов. И мне довелось увидеть потрясающее зрелище. Вдали лежала осажденная Москва, над которой кружили немецкие бомбардировщики, а лучи прожекторов искали их в небе, чтобы взять в клещи и отдать на растерзание истребителям и зениткам.

С огромным трудом по ухабистой и размытой осенними дождями дороге измученные лошади все-таки доставили нас в Егорьевск, где мы пробыли несколько дней, пока нас не погрузили на узкоколейку и не довели до Мурома, где 6 ноября мы слушали трансляцию (как позже узнали) из метро «Маяковская» торжественного собрания по случаю XXIV годовщины Октябрьской революции, а 7 ноября – репортаж с Красной площади военного парада, участники которого прямо направлялись к ближней линии фронта.

В Муроме нас погрузили в «столыпинский» вагон следовавшего в Сибирь товарняка, и таким образом 11 ноября мы добрались до станции Агрыз, что между Казанью и Свердловском. Пока мы двигались на Восток, погода становилась все более суровой. Земля лежала под снегом, холодный ветер рвался во все щели вагона. Нас беспокоило, как теперь мы доберемся до Мензелинска, который находился в сотне километров от Агрыза. Оказалось, что нас не забыли, и тут уже поджидали розвальни, на которых мы, укрытые попонами, с ночевкой у гостеприимных мордовцев, добрались до места назначения. Мензелинск был некогда богатым и хлебным татарским районным центром на Волге. Таким он нам показался и в наш приезд туда. На рынке можно было недорого купить что угодно. Здесь наш эвакуированный институт просуществовал 4 месяца. Развернуть по-настоящему учебную работу оказалось весьма затруднительно. Дело в том, что преподавательский состав отказался ехать «на лошадях», и нам, старшекурсникам-выпускникам, пришлось исполнять их обязанности. У меня, представителя французского факультета, таким образом, оказалась только одна студентка, у «англичан» и «немцев» их было больше.

В феврале, после разгрома немцев в битве под Москвой, наш директор Надеждин съездил в Москву и привез вместе с обещанными дипломами выпускникам приказ о реэвакуации Института. Получив диплом, я был волен ехать с разрешения военкома

та куда угодно. Угодно мне было ехать в г. Молотов (нынешнюю Пермь), где находились родители. Туда мне и выписали направление.

Добирался я до места назначения с большими трудностями – через забитый беженцами Свердловск и Нижний Тагил – и неожиданно-негаданно свалился на голову родителям. Мой младший брат был призван в ноябре и находился на фронте. Таким образом, хоть один из их сыновей оказался рядом с ними. И они были счастливы.

Я, естественно, сначала встал на учет в военкомате, а затем явился в Городской отдел народного образования с направлением на работу в качестве учителя французского языка. Но там мне сказали, что «французы» им не нужны и что я свободен искать работу, коли меня пока не призывают в армию. Тогда отец устроил меня на «свой» завод, влившийся в основное предприятие того же профиля, то есть в градо (точнее – районно)образующее предприятие Мотовилихинского района города Молотова – старейший российский пушечный завод опять же имени Молотова. В печати он назывался «заводом, где директор Герой соцтруда А. Быховский», а потом, насколько мне известно, именовался Механическим заводом им. Ленина. Как он сейчас называется и что выпускает – не знаю. Звание Героя социалистического труда было введено в СССР в 1938 году. Некоторые лауреаты тогда засекречивались. Среди них в 1942 году оказался и наш директор Абрам Исаевич Быховский. Это случилось как раз до моего приезда в марте, и, сколько помню его коренастую, очень живую фигуру, он всегда с гордостью носил звезду на своем полувоенном френче, сшитом «по сталинскому образцу». Такую форму одежды тогда носили многие начальники, комсомольские и партработники. Сшили и мне позднее такую форму. Пробыв учеником фрезеровщика два месяца и «запоров», к негодованию моего наставника и начальника цеха, несколько затворов противотанковой пушки, выпускаемой «москвичами», я понял, что рабочий из меня не получится. И тогда я отправился за советом к главе огромной комсомольской организации завода комсorghу ЦК ВЛКСМ Алексею Попову, которому, как тотчас выяснилось, нужны были «руководящие комсомольские кадры», а я оказался ему именно таким с моим опытом работы в комитете ВЛКСМ Института и члена Фрунзенского райкома комсомола. Все комсорги цехов на заводе получали ту или иную должность «по штату», а комсомольскими делами занимались все остальное время. Так меня оформили помощником по быту одного из крупных цехов,

начальником которого был хороший инженер и порядочный, но в чем-то слабый человек по фамилии Дубейковский, не умевший ораторствовать на рабочих, когда они не справлялись с планом, материться, чем блестяще пользовался директор на утренних планерках по внутренней радиосвязи. Вообще, мат был разговорным языком на заводе, и пока я не понял это и не выругался от всего сердца, послав подалее одного из самых занудливых слесарей, меня как-то презирали в цехе за вежливое обращение, хотя и видели, что своим делом я занимаюсь честно и старательно. Тогда-то я услышал «Вот это по-нашему». Дубейковскому чаще других доставалось от директора, хотя с графиком работы цех справлялся. Поэтому он очень страдал от таких «выволочек». Мы с ним хорошо ладили, и мне случалось слушать его жалобы на свою судьбу. Дубейковский не раз просил отпустить его на Авиамоторный завод, где директором был еще один Герой социалистического труда Солдатов, но Быховский никак не хотел выполнить эту просьбу, он явно надеялся его «перевоспитать». Однажды, после очередного разноса с матом, которым Быховский пользовался весьма изобретательно, наш начальник исчез. Не нашли его и дома. На поиски была брошена милиция. Его тело в Каме было обнаружено спустя неделю. Бедняга покончил с собой. После этого работать в «его» цехе мне стало невозможно. Попов тоже понял это, и тогда, по его рекомендации, парторганизация завода предложила мне, уже кандидату в члены КПСС, должность в радиоузле, который находился в ведении профкома.

Впрочем, позволю себе некоторое отступление. Радио с раннего детства играло важную роль в моей жизни. Когда в 1928 году я пошел в школу, отец купил мне детекторный приемник, который напоминал банку, обмотанную проводами со щупом-детектором на крышке. Надев наушники и двигая детектором по кристаллической поверхности, я находил единственную тогда московскую станцию им. Коминтерна. Позднее у меня появился репродуктор радиосети, который транслировал опять же одну станцию, а еще позднее – ламповый многоволновый «Телефункен». Едва началась война, как было приказано сдать его «на хранение», чтобы я не мог слушать «вражеские голоса». Тогда же началось глушение этих «голосов». Еще в школьные годы я много времени проводил, слушая программы Всесоюзного радио, среди которых особенно любил частые тогда оперные трансляции из Большого театра, концерты из Большого зала Консерватории и Колонного зала Дома союзов. Очень нравились мне программы с использованием хороших грамзаписей. Одну из них почему-то

запомнил особо. Это была опера Ж. Массне «Вертер» с И. Козловским в главной партии, а дикторский текст с большим чувством читал Левитан. Радио, несомненно, сыграло важную роль и в моем общем и в музыкальном образовании, и вообще в устойчивой любви к музыке.

Но вернусь в г. Молотов 1942 года. Радиоузел находился неподалеку от завода и был прилично оснащен большой аппаратной с городским телефоном и лишенной всякого естественного света студией с дуплетным микрофоном и шкафом с грампластинками. Через врезанное в стену окошко я видел техника, который сигнализировал о начале моего выпуска новостей. В течение полутора лет я был «начальником заводского радиовещания» (как значилось в моей трудовой книжке), автором ежедневных информационных пятнадцатиминутных выпусков заводских новостей, машинисткой и диктором. Я был совершенно свободен в составлении этих выпусков. Хотя парторганизация, как тогда полагалось, назначила для проверки моих материалов внешнего цензора Главлита, без печати которого я не имел права подходить к микрофону. Этим цензором был редактор заводской многотиражки «Молотовец». Его снабдили обширным документом, в котором говорилось, чего ни при каких обстоятельствах не должно было содержаться в моих выпусках. Я быстро усвоил эти основные правила, и цензор ни разу ничего не вычеркнул из моих выпусков новостей.

По согласованию с ним я позволял себе подчас изрядные вольности, за одну из которых едва не заплатился. В нашем заводском клубе им. Свердлова на некоторое время «поселилась» труппа заезжей оперетты. Своего театра музыкальной комедии в городе не было, и их спектакли пользовались успехом. А арендная плата шла на нужды клуба и самодеятельности.

Должен тут открыть скобки. Мое увлечение театром было давним. В школе наш драмкружок, которым руководил актер МХАТа Николай Дмитриевич Ковшов, поставил единственный, но нашумевший спектакль по комедии Гольдони «Слуга двух господ», который мы сыграли на сцене прославленного театра на первомайском вечере в 1938 году. Должен еще сказать, что тогда существовала замечательная система «шефства» над школами. Так, у нашей школы № 169 было два шефа – газета «Правда», помогавшая решать хозяйственные вопросы, устройство в пионерский лагерь и пр., и МХАТ, взявший на себя наше культурное образование. Этот факт определил дальнейшую судьбу ряда кружковцев. Из «Слуги» родились народная артистка РСФСР

Л. Антонюк, народный артист Украины Ю. Жбаков. Стать актером я не стремился, но неизменно принимал участие в самодеятельности. Так, в стенах иняза я играл по-французски сцены из «Свадьбы Фигаро» Бомарше, а по-русски – Шмагу в пьесе А. Островского «Без вины виноватые», – что имело в дальнейшем некоторые последствия, о чем напишу ниже. В начале 50-х годов был создан драмколлектив и при московском Доме журналиста, в котором мы сыграли пьесу Островского «Последняя жертва» – это было последнее мое выступление в качестве актера.

Возвращаюсь в г. Молотов, куда был эвакуирован знаменитый Ленинградский оперный театр им. Кирова (нынешняя «Мариинка»), который работал в прекрасном здании Молотовского городского театра оперы и балета. С ним из Ленинграда прибыло и Ленинградское балетное училище во главе с А.Я. Вагановой. Их дневные спектакли пользовались неизменным успехом не только у детей, но и у их родителей. И вообще, надо признать, недолгое пребывание ленинградцев оставило заметный культурный след в провинциальном г. Молотове. Многие его жители искренне сожалели, когда театр реэвакуировался в Ленинград.

Итак, я решил в ноябре 1943 года познакомить моих слушателей с опереттой Кальмана «Марица». Конечно, я поставил в известность моего цензора о своей затее, а также сотрудника областного радио. Мне разрешили при одном условии: я буду следить за «важными сообщениями» московского радио и немедленно выключу при этом свою трансляцию. Эту задачу должен был выполнить техник-радиотехник. А он прозевал объявление. Узнав у коллег облрадио содержание текста приказа Верховного главнокомандующего об освобождении очередного города и салютах, которые стали сопутствовать этим победным приказам после победы под Курском, я на свой риск в антракте прочитал «голосом Левитана» несколько фраз о том, что «только что Москва салютовала залпами победу наших доблестных войск» и т.д. Я так и не узнал потом, не нарочно ли техник, с которым мы не ладили, подставил меня под неизбежный, как он надеялся, удар. Спасло доброе отношение райкома партии. Еще совсем недавно меня приняли в кандидаты, а потом и в члены партии. Бюро Мотовилихинского РК было довольно моей работой, а с заводом пропаганды Н. Сазоновым мы просто дружили. Словом, утром, конечно, меня вызвали в РК и там здорово намылили шею. «Ты хоть понимаешь, – говорили мне, – что будет, если этим заинтересуется НКВД?» Я отлично понимал, чем это чревато и в каком смертном грехе меня могли бы обвинить. Но...пронесло! Разу-

меется, от всяких новых трансляций я тотчас отказался. Однако помимо своих выпусков в дозволенные мне рамки времени я иногда просто читал из газет военные очерки Симонова, статьи Эренбурга и других популярных тогда авторов. Передачи мои слушали не только на заводе, но и во всем рабочем поселке. Меня хвалили, особенно всем нравился голос и то, как я читаю. Областное радио не раз предлагало мне перейти на работу к ним, но мне было хорошо на заводе, да к тому же я не собирался навсегда поселиться в г. Молотове.

Утром я первым делом шел к симпатизировавшему мне главному диспетчеру завода В. Дроздову, который был в курсе всего и охотно делился со мной информацией. Потом по его наводке шел в цеха и, собрав материал, мчался в радиоузел, где выстукивал на старенькой пишущей машинке пять-шесть страничек текста. Сидя потом перед микрофоном самого простейшего толка, явно подражая московским дикторам, я произносил: «Внимание! Говорит радиоузел завода...». А потом уже до ночи занимался общественной работой в цехе и Комитете комсомола. Кстати, под конец своей «карьеры» в Мотовилихе я был даже избран членом бюро РК ВЛКСМ. Комсомол делал тогда в тылу много полезного. На всю страну прогремела наша (как сегодня бы сказали) «акция» с выпуском силами молодежи 16-ти сверхплановых батарей для фронта. У меня хранится грамота, подписанная тогдашним первым секретарем ЦК ВЛКСМ Н. Михайловым, отмечавшая меня как «члена оперативного производственного штаба завода им. Молотова» за «умелое руководство по изготовлению сверхплана 16-ти артиллерийских батарей». К нам даже приезжала в связи с этим секретарь ЦК ВЛКСМ. Я стал заметным человеком на заводе. Но меня тянуло в Москву, домой. В общем, я не скрывал этого, но меня не хотели отпускать. Тогда под сильным нажимом мои друзья, Попов и Сазонов, добыли мне пропуск в Москву, я купил билет, и таким образом в июне 1944 года оказался в столице, где сразу начал искать работу. Через некоторое время я получил письмо от Коли Сазонова, из которого запомнил одну фразу: «Решили тебя отпустить безвозмездно», то есть без взыскания. А когда я поступил в июле на работу на радио, то мое личное партийное дело оказалось в Свердловском РК КПСС Москвы, где на учете состояла парторганизация Радиокomiteта. И я еще раз подумал тогда, с какими хорошими людьми мне довелось работать на заводе.

Таким образом, я считал себя не только журналистом радио, но и диктором. Поэтому, узнав случайно, что объявлен набор

стажеров в дикторскую группу Всесоюзного радио, я тотчас позвонил в названный мне отдел выпуска, и с изрядной долей нахальства предложил свои услуги, не преминув заметить, что являюсь членом партии, окончил вуз и имею опыт работы диктора заводского вещания. Мне ответили, что набор уже закончен, но если я готов рискнуть, то меня, пожалуй, послушают. Я выразил согласие с такой постановкой вопроса, и через пару дней был приглашен явиться для знакомства в здание в Путинковском переулке, в двух шагах от моего дома, где в бывшем здании КУТВ (Коммунистического университета трудящихся востока) помещался до переезда на Пятницкую Всесоюзный радиокomitee (ВРК).

В этот день в кабинете зав. отделом выпуска К. Васильева я оказался перед небольшой группой уже не очень молодых женщин (в дальнейшем моих коллег – О. Высоцкой, Н. Толстой, М. Тиуновой, и Е. Гольдиной). Среди них находился лишь один мужчина, которого я узнал по довоенной фотографии – Ю. Левитан. Они с любопытством разглядывали молодого смельчака, решившего проникнуть в их (как сегодня бы сказали) элитный «клуб». Вообще имена дикторов радио я знал, никогда их не видя, наизусть еще с 30-х годов, ибо они всегда представлялись: «Вел/вела передачу такой-то/такая-то», но в годы войны они перестали называть себя «по стратегическим соображениям». Все знали, как ненавидит Левитана Гитлер, обещавший после несомненной (как он считал) победы немцев первым повесить именно его. Юрий Борисович очень гордился этим. С ним вместе «засекретили» и других дикторов. В июле 1944 года, когда я оказался перед частью этого «ареопага небожителей», я вдруг ощутил нервную дрожь. Это мое состояние почувствовала (как она потом мне рассказывала) одна Гольдина и лукаво подмигнула: «Не бойсь!». Мне предложили прочитать из газеты «Правда» очередную сводку Совинформбюро, репортаж корреспондента из передового колхоза и фельетон и молча выслушали мое «исполнение» этих сочинений. Зав. отделом, очкастый Васильев, с которым я уже познакомился, попросил меня обождать решение в «предбаннике». Когда потом «судьи», прощаясь со мной на ходу, покинули кабинет, Васильев предложил мне заполнить анкету и написать автобиографию. Но предстоял еще один серьезный экзамен – прочитать из студии какой-то текст для вынесения окончательного решения председателем Комитета по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР (таково было полное название ВРК) А.А. Пузиным. Ему понравился мой голос и манера чтения

и меня на удивление быстро оформили сначала диктором четвертой категории, а через два месяца – третьей.

Однако до работы в эфире еще было далеко. После того как стало известно о моем зачислении в дикторскую группу, позвонил Левитан и попросил прийти к нему «для беседы». Я явился без опоздания, и он познакомил меня с диктором Евгенией Гольдиной, которой было поручено посвятить меня в «тайны профессии». До тех пор я легкомысленно считал, что достаточно грамотно прочитать текст – и дело в шляпе. Гольдина учила меня осмысленно читать разные тексты, выделяя ударные слова, соблюдать интонационные паузы, учила азам актерской профессии – общению с партнером (последние известия читала «пара» дикторов – мужчина и женщина), таким понятиям, как «задача», «подтекст». Я ходил за ней по пятам, слушал, как читают старшие дикторы, и наблюдал, как они готовятся к выходу в эфир, помечая, каждая своими значками, ударные слова и фразы в тексте. Гольдина оказалась не просто хорошим ментором, но замечательным человеком. Она рассказывала, как пришла на радио после окончания Государственного института слова и работы в Театре слова (оказывается, был такой в 20-е годы!). Это ей было поручено в 1931 году поработать с совсем молодым 17-летним парнем из Владимира по имени Юрий Левитан, обладавшим прекрасным «микрофонным» голосом, но закончившим лишь девятилетку. К тому же он еще «окал». Известно, что красивый голос в жизни может не понравиться микрофону, и тогда пиши-пропала работа с этим неуживчивым «хозяином» студии. Но Левитан всем тогда понравился, он был лишен всякого пижонства, ибо явился на прослушивание в тапочках и футболке. Поэтому ему сказали, что если он не освободится от своего регионального акцента, то не сможет стать диктором. А Левитан очень хотел стать им и приложил максимум усилий, чтобы справиться со своим «оканьем», сменив его на «эталонное» московское «аканье»...

Культуре речи в те уже далекие времена уделяли на радио большое внимание. Для этого дикторы много работали «над собой». И, естественно, начальство предъявляло высокие требования к «абитуриентам». Через это «сито» пробиться было не просто. В тот момент, когда я каким-то (повторяю) чудом был принят в дикторскую группу, новичков было немного. Как раз до меня стажером стал инженер по профессии Боря Рябкин, который тоже был подопечным у Гольдиной. Кстати, его вполне успешная карьера диктора прервалась совершенно неожиданно. Ему, двадцатипятилетнему комсомольцу, было предложено в знак

особого доверия вступить в члены партии. А он отказался, мотивируя тем, что еще не готов сделать такой ответственный шаг. В результате ему отказали в доверии и моментально уволили... Не намного старше меня был Сева Шевцов, женатый тогда на дикторе О. Дмитриевой. Но он довольно быстро ушел в газету «Вечерняя Москва», где до этого уже постоянно сотрудничал в отделе культуры. Некоторое время в 60-е годы мы трудились там вместе, он – ответственным секретарем редакции, я – заведующим отделом культуры. Еще среди нас в молодежной части дикторской группы оказался травмированный на арене цирка В. Балашев, ставший в дальнейшем ведущим диктором телевидения. В трудном положении оказался отличный диктор В. Чижов, которому приходилось бороться со своим голосом, весьма напоминавшим левитановский.

Сказать, что дикторская группа была дружной, не могу. Так называемые нравы театрального «закулисья» были присущи и дикторам. Не все они, как Гольдина, были доброжелательны друг к другу. Но вообще-то можно сказать, что состав дикторов мало менялся. Все они не просто держались за «место», но были влюблены в дело, которому посвятили всю жизнь.

Как известно, любимым диктором Сталина во время войны стал Юрий Борисович Левитан, который один читал приказы Верховного главнокомандующего, и, таким образом, был лишен личной жизни, ибо должен был докладывать, куда вне ВРК идет, есть ли там телефон и т. д. По моим наблюдениям, он не очень тяготился этой «каторгой». Скорее даже гордился. В 1944 году Левитан был уже признанным «мэтром», немного важничавшим и весьма ценившим свое главное достояние – голос. Не могу забыть его манеру проверять его звучание. Он прикладывал к уху ладонь и произносил три слова: мимика, химия, мумия.

Никто в группе не ставил под сомнение его профессиональное мастерство и авторитет. К тому же в качестве «старшего» он заботился о своих коллегах. Для Левитана не было ни в чем отказа, он мог открыть двери любого кабинета, но предпочитал пользоваться «телефонным правом». И когда сообщал высокопоставленному чиновнику, что «говорит диктор Левитан», он разве что не слышал «чего изволите?». Помогал с квартирами, прописками, с дополнительными пайками. Помнится, как меня, самого младшего в группе, отправляли получать добытые им дефицитные товары – водку или сигареты. Все дикторы были прикреплены к спецстоловым, где прилично кормили. Тогда это имело значение.

Дикторская группа состояла из двух неравных частей. Две трети из них были женщины. Каждая обладала своим непрос-тым характером, каждая имела свой «голос». Управлять ими, как я теперь понимаю, было непросто. Но Левитан справлялся со своими обязанностями «старшего» и умело гасил возникавшие подчас конфликты. За молодыми он приглядывал особо.

После двух месяцев учебы у Гольдиной наступил день, когда мне наконец доверили вести литературную передачу из ДЗЗ (Дома звукозаписи) на улице Качалова (ныне М.Никитская). По окончании позвонил Левитан и поздравил с дебютом.

Так началась моя недолгая карьера диктора. В ней было всякое – смешное и драматичное. Как в жизни. Однажды мне поручили вести детскую передачу из ДЗЗ утром 1 января 1945 года. Естественно, «старики» спали после встречи Нового года. Тем же, кто помоложе, пришлось отдуваться за них. А так как тогда еще не записывали все на «магнитку», то программы шли «вживую». Так вот, начав читать состав авторов и исполнителей детской оперы Тамары Попатенко, я произнес: «Композитор Та-мара Поп-поп-попатенко». Увидев краем глаза, как задыхаются от смеха артисты и музыканты, я только тяжело вздохнул. Когда закончилась передача, меня позвали к телефону, и я услышал знакомый левитановский баритон: « Я поп-поп-рошу вас больше не заикаться». Впрочем, тут же, расхохотавшись, поздравил с Новым годом и пожелал выспаться после смены.

Но мои отношения с Левитаном были не всегда лучезарны-ми. С его разрешения я повадился в Отдел перехватов, где рабо-тала моя однокурсница по Институту иностранных языков и где не хватало знающего французский. Меня тогда сразу очень заинтриговало название службы прослушивания, именованной «перехваты». Но я быстро освоил эту интересную работу, сменяя коллегу, которая, впрочем, скоро уехала в Израиль, а я остался один. Это была неоценимая практика и существенный заработок. Словом, работая диктором в отрезок 23-30 – 08-00, у меня всегда был перерыв между 00-30 и 04-00. Можно было, конечно, под-ремать в дикторской, но я предпочитал подняться на четвертый этаж, где помещался Отдел перехватов, и посидеть там с науш-никами, слушая новости французских радиостанций. Повторю: на такую «отлучку» я получил разрешение Левитана. Кстати, хочется отметить, что никакой секретности при входе в Отдел не было. Никакую пломбу на дверь не вешали. Отдел размещался между двумя лестницами, то есть были два входа – парадный и черный. На парадной двери был звонок. Но никаких особых мер

секретности мы не соблюдали. Представляю, как бы сегодня обстояло с этим «вопросом»!

Однажды после 00-00 московское радио решил послушать Сталин и остался весьма недоволен дикторами. Утром разразился скандал. Кого он имел в виду? После полуночи работали «две пары» дикторов – на Москву и на Восток. Установить «виновных» было трудно, ведь, повторяю, дикторы свои имена не называли. Расстроенный Левитан решил выместить свое раздражение на мне. В присутствии коллег он упрекнул меня за отсутствие «на рабочем месте» – то есть в дикторской. Приученный на заводе резать начальству «правду-матку» при любой несправедливости, я столь же резко ответил ему, напомним, что он сам разрешил мне в свободное время посещать отдел перехватов. Я даже назвал его упреки самодурством, то есть совершил «преступление против Его Величества», как говорят французы. Вот он и решил мне отомстить за дерзость. И когда последовал «сверху» вопрос, какие сделаны «оргвыводы», я первым попал под нож чиновничьей гильотины. Но одновременно Левитан добился отзыва из армии опытного диктора В. Герцика, который летал на «У-2» над расположением немецких войск и уговаривал их по-немецки «бросать оружие, пока не поздно». Тот незамедлительно прибыл в дикторскую в лейтенантской форме, счастливый снова оказаться среди старых друзей.

Своим несправедливым увольнением я, разумеется, был весьма огорчен и отправился поплакаться в жилетку замечательному человеку – начальнику отдела перехватов «Капе» (то есть Константину Павловичу) Подколзину. Он приказал мне не лить слезы, и принял меры, чтобы меня зачислили в штат его отдела референтом. Так я стал «слухачом». Очень переживала за меня Гольдина, хотя я, успокоившись, повторял ей старую поговорку: «Что ни делается, все – к лучшему». У нас сохранились до конца ее дней самые теплые отношения. Я часто бывал у нее дома, а когда она ушла на пенсию и болела, помогал ей с доставкой продуктов, лекарств, ездил за город за молодыми березовыми листочками, из которых она делала полезный, как ей казалось, отвар. Умерла она неожиданно, одна в квартире, и соседи по площадке хватились ее лишь через два дня. Я искренне переживал ее смерть. После ее ухода в моей жизни образовалась долго невозполнимая пустота. Мне так не хватало ее мнения, ее доброты, ее юмора, рассказов о работе в дикторской группе. К сожалению, она не оставила воспоминаний. Есть только ее интервью в книжке о Левитане «Как он стал Левитаном». А я, к сожалению,

не записывал ее байки. Запомнилась только одна. Еще до войны радио однажды транслировало из МХАТа знаменитый спектакль «Анна Каренина». Вести его поручили диктору Якимюку. Было душно в ложе бенуара, откуда велась трансляция, и в антракте он решил в буфете что-нибудь выпить. Но не нашел ничего, кроме бокала пива. И его, трезвенника, совершенно неожиданно «развезло». Слушатели стали звонить на радио, спрашивая, что случилось с диктором, он говорит бессвязно, не захворал ли? Якимюка тотчас заменили другим диктором, а беднягу немедленно уволили. Впрочем, спустя некоторое время «помимо вали». Рассказывая эту историю, Евгения Исааковна смеялась, ибо это был редчайший случай в дикторском сообществе. Много рассказывала она о своем ученике Юре Левитане, который, должен признать, помогал «Женечке», как ее называли в группе. Чтобы закончить рассказ о Левитане, хочу вспомнить мои редкие встречи с ним много лет спустя днем в ресторане Дома кино. Левитан жил неподалеку, на улице Медведева, 12, и после смерти жены приходил сюда столоваться. К тому же он был (как и я) членом Союза кинематографистов, принимая активное участие в озвучивании выпусков кинохроники «Новости дня», а также «отдавая свой голос» всем послевоенным художественным фильмам о Великой Отечественной. Пробовал он свои силы и на ТВ, но, как мне представляется, неудачно. Он неизменно пожимал мне руку, но тотчас уходил к своей компании. Под конец жизни Левитан стал грузным, но голосом «играл» с удовольствием. Мое зло на него давно прошло, и когда он скоропостижно скончался 4 августа 1983 года по дороге к своим друзьям – ветеранам Белгородчины, мы вместе с Гольдиной сумели пробиться в ДЗЗ, где был установлен гроб, чтобы проститься с ним. Женечка плакала, мне тоже было грустно...

Однако вернусь к моим первым шагам диктора. Тогда в группе был еще один подопечный Гольдиной, молодой человек, чуть старше меня – Боря Рябкин, о котором я упомянул выше. Мы были с ним очень разные, и наши «амплуа» стали быстро всем очевидны. Он превосходно читал политические и важные тексты, а мне больше нравилась работа в художественном вещании. Уравнивались мы с ним только когда вместе занимались техникой речи у знаменитого тогда педагога Е.А. Юзвицкой, которая учила нас распеваться, регулировать дыхание, читать гекзаметр, произносить скороговорки и пр. Жила она поблизости от ВРК и много лет пестовала дикторов. После ее неожиданной смерти мы остались без верного друга. Подчас с нами общался худрук

группы – М.М. Лебедев, очень по-доброму и тактично разбирая нашу работу. Его тонкие и умные подсказки были нам очень полезны. Но и его мы тогда лишились внезапно: какой-то подонок убил его при выходе из ресторана. Мы все тяжело переживали это убийство, и, насколько мне помнится, оно так и осталось нераскрытым.

Эфир в то время не был засорен жаргонными и иностранными словечками. Тогда никому не пришло бы в голову назвать слово «содержание» – «контентом». С молодыми дикторами занимались серьезно и не давали спуску. Был в группе еще консультант-педагог К. Былинский, к его помощи с ударениями мы часто прибегали. Сводки Совинформбюро, репортажи корреспондентов газет и радио пестрели в последние месяцы войны названиями освобождаемых зарубежных городов, например очень трудными венгерскими. И надо было произносить их правильно. Однажды в ночную смену мне неожиданно принесли в студию очередную сводку Совинформбюро с массой названий венгерских населенных пунктов. Вспомнив совет Былинского коллегам делать ударение на первом слоге, я с подобающим подъемом проговорил их, запомнив навсегда Секешфехервар. С меня поткатил градом, и моя «пара» – добросердечно утирала его своим платочком. Утром эту сводку читали уже другие дикторы. Тогда по этим сводкам мы изучали географию Европы.

Разумеется, в работе не обходилось без накладок. Особенно ночью. Дремавший во мне журналист подчас невольно исправлял неудачные фразы оригинала. А это категорически не допускалось. Бдительные дамы из отдела контроля неизменно фиксировали такие огрехи. Весьма неприятная их начальница по фамилии Куликова регулярно присылала Васильеву сводки замечаний, а тот переправлял их Левитану, который, правда, относился к ним с юмором, ибо сам когда-то грешил оговорками, и в дикторской группе неизменно вспоминали его «чудесный цветок монголии». Он даже надписал одну из таких сохранившихся у меня сводок: «Дарю на память о днях, проведенных в Радиокомитете». Такое же посвящение есть у меня на его изданном тогда в г. Молотове словарики «Правильное произношение слов». В упомянутой выше сводке я назвал «пожары» «пожирами», пропустил информацию об увековечении памяти баснописца Крылова и сделал еще ряд отсебятин. Ретивая Куликова писала Васильеву, что, «работая ночью, диктор Брагинский продолжает делать ошибки». Как поступил с этой сводкой Левитан, я сказал выше.

Многие работавшие тогда старшие дикторы настойчиво вдалбливали нам, новичкам, чувство «высокой ответственности». Это в какой-то степени парализовало первое время и мое состояние, когда я оказывался один перед микрофоном и ждал сигнала «включить» его на пульте. В те времена мы были, по сути дела, оторваны от звукорежиссера и только в крайнем случае могли связаться с ним по телефону. Не то что теперь, когда дикторы через большое окно аппаратной видят звукорежиссера, а также слышат его через наушники.

В 1944 году студии на Путинках были крохотные, за столом хватало места лишь для двоих. Отсюда велись все политические («разговорные») передачи. Художественное же вещание базировалось в ДЗЗ на улице Качалова. Там на первом этаже находились три студии – одна большая, другая средняя и еще одна – маленькая. И там мы тоже были оторваны от звукорежиссера, который находился на втором этаже, и по его световому сигналу мы, дикторы, включали микрофон. Кроме нас, сделать это не имел права никто.

Степень сложности нашей работы при этом покажу на одном примере. Из Большой студии часто транслировались концерты замечательного коллектива – БСО (Большого симфонического оркестра) ВРК. Ныне это оркестр имени Чайковского. Он с трудом размещался в этой студии. Микрофонов не хватало. Звукооператоры лишали нас, дикторов, одного из них. Таким образом, включив микрофон на пульте, нам приходилось дойти до первого из них у оркестра и оттуда прочитать текст из эфирной папки. При этом в помещении должна была соблюдаться полная тишина. Опытные оркестранты понимали всю сложность задачи диктора и сидели смирно. Куда труднее было в конце, когда я должен был сначала объявить: «Вы прослушали...», а потом вернуться к своему пульту и выключить микрофоны. Только после этого я имел возможность произнести «всем спасибо», а оркестранты могли покашлять и постучать смычками по пюпитрам в знак восхищения дирижером. Тогда оркестром руководил А. Иванов, не обладавший выгодной внешностью, но бесконечно талантливым музыкант, дирижировавший без партитуры. Не менее сложными были трансляции из этой студии музыкальных спектаклей. Так, работавший тогда в Москве француз по паспорту и венгр по национальности дирижер Георг Себастьян очень любил с помощью солистов радио и оркестра готовить концертные исполнения опер Моцарта. Запомнилась одна его очень удачная постановка «Похищения из серала», которую наши со-

листы не только прекрасно пели, но и играли, если можно так назвать свободное поведение перед микрофоном. Драматические спектакли и «малоформатные» программы шли из средней студии. В маленькой стоял рояль, здесь выступали певцы с сольными концертами, играли знаменитые музыканты, читали известные артисты. При этом соблюдались некоторые тонкости. Так, великий артист МХАТа В. Качалов предпочитал, чтобы его представлял мужчина-диктор, ибо при даме он не смог бы расстегнуть пуговы жилета. А некоторые певицы, например, тогда только дебютировавшая Зара Долуханова, – предпочитала женщин-дикторов, ибо могла ослабить при них тесный корсет. Иногда на несколько часов отсюда «давали» в эфир (непонятно, для кого) грамзаписи итальянских опер. При всей моей любви к опере сидеть много часов с наушниками на голове было скучно. Отсюда любил читать свои стихотворные фельетоны Владимир Дыховичный, отец недавно скончавшегося кинорежиссера Ивана Дыховичного. Очень оживлял тогда эфир джаз-оркестр ВРК под управлением А. Цфасмана. Мне нравилось вести эти концерты, наблюдая за виртуозной игрой на рояле руководителя оркестра. По окончании Консерватории ему прочили большую карьеру пианиста, а он предпочел джаз, создал оркестр, где собрал превосходных музыкантов, среди которых особенно выделялся барабанщик Лацци Олах. До войны этот оркестр часто выступал перед вечерними сеансами в кинотеатре «Центральный» на Пушкинской площади. Тогда, помнится, коллективы и солисты Москонцерта постоянно демонстрировали свое искусство в холлах кинотеатров. Многие зрители приходили для этого заранее, чтобы занять места. Остальные стояли.

Некоторые репортажные программы радио до войны записывались на звуковую дорожку киноплёнки. Для этого в подвале дома, в котором некогда помещался ресторан «Медведь», ликвидированный после того как дом был передвинут и развернут с улицы Горького в Брюсовский переулок, размещалась студия «Радиофильм». Этой организации поручали записи на киноплёнку (точнее – на ее звуковую дорожку) торжественных событий, например парадов, съездов и пр. Записав, скажем, радиорепортаж с Красной площади 7 ноября или 1 Мая, режиссер В. Гейман затем с помощью ножниц и клея сводил время звучания до необходимых размеров, и в тот же день вечером этот репортаж передавался по радио. Но постепенно, с вторжением магнитной записи звука, нужда в «Радиофильме» отпала, и он благополучно «скончался». Существовал в годы войны еще один

вид записи звука на радио – на восковом диске. Бывало, я просил техников записать мое чтение известий ночью, и потом они давали мне прослушать эту шипевшую, напоминавшую плохую грампластинку запись. Правда, я никогда не узнавал свой голос, но некоторое представление о своей работе получал.

Как я уже написал выше, в марте 1945 года я был уволен из дикторской группы и перешел в Отдел перехватов, где проработал до 1950 года. Я часто вспоминаю слова, которые приписывают Карлу Марксу, что чужой язык – это оружие в жизненной борьбе. В своей жизни я находил постоянное подтверждение этой формулы. Французский язык очень помогал мне в этой «борьбе», когда я стал профессионально заниматься французским кино и вообще много писал для разных изданий, а в последствии написал несколько книг о французских актерах и режиссерах и перевел романы популярных тогда детективщиков – Сименона, Жапризо, а также ряда других писателей.

Сотрудничая сначала вне штата, а потом в штате Отдела перехватов, я оказался на самом важном информационном пике тех дней, когда наши войска неудержимо гнали противника на Запад, приближая конец войны. Естественно, мы, референты Отдела перехватов, были в курсе всех новостей, которые часто не доводились до сведения граждан и поступали к ним в «отфильтрованном» виде. У меня сохранились каким-то образом копии комментариев самых известных тогда обозревателей немецкого радио Ганса Фриче и генерала Дитмара. На исходе 1944 года и до окончания войны они чаще всего выдавали желаемое за действительное. Есть у меня и текст новогоднего обращения Гитлера 1 января 1945 года к «фольксгеноссенам» обоего пола и национал-социалистам, в котором он «ожидал» от каждого немца, что тот будет «до последней возможности исполнять свой долг» и «принесет любую необходимую жертву, которая от него требуется». Он «ожидал» от немцев и многого другого в этой речи, призывая их «образовать скрепленное таким образом клятвой сообщество» и прося в заключение «милости у Всемогущего».

Через пять месяцев он покончит с собой, и долгая Вторая мировая война в Европе закончится 9 мая. Мы с волнением и интересом следили по передачам зарубежных станций за тем, как развивались события. Особенно запомнились, конечно, первые дни мая 1945 года. Мы работали тогда на отличных американских радиоприемниках «RCA», но справиться с помехами и просто глушением было трудно. К тому же у нас еще не было маг-

нитофонов. В лучшем положении были референты, владевшие стенографией. Среди них было двое русских немцев, которые сами выстукивали на машинках переводы текстов немецкого радио. Остальные, прослушав нужную передачу, быстро сбрасывали наушники и по памяти заполняли пропущенное в своей скорописи. С тех пор у меня окончательно испортился почерк. Восстановив как можно полнее услышанную передачу, мы бежали к машинкам для диктовки. Этот текст затем попадал к редактору, который составлял очередной Бюллетень. Этот Бюллетень перепечатывался начисто в нескольких экземплярах и рассылался по назначению. Когда сегодня думаешь, как шагнула вперед техника звукозаписи с использованием компьютеров и принтеров, понимаешь, что мы тогда жили в каменном веке. Однако мы неизменно опережали сообщения отдела прослушивания ТАСС, и нашим трудом охотно пользовались комментаторы ВРК – внутреннего и иновещания.

Уже после войны, когда стали поступать трофейные немецкие магнитофоны, наша работа существенно облегчилась. К тому же отдел подключили к Радиоцентру прослушивания (тогда дальнего в Бутово), откуда и мы стали получать по проводам нужные нам передачи. Мы связывались по телефону с операторами этого Центра, и те быстро и ловко находили нужную станцию, используя специальные антенны, которыми он был оснащен в большом количестве. Мы дружили с этими операторами, знавшими наизусть наши «вкусы» и быстро находившими то, что нам было нужно.

Утром 8 мая мы узнали, что еще 7 мая в штаб союзных войск в Западной Европе, находившийся во французском городе Реймсе, доставили делегацию немцев, которая от имени преемника уже почившего в бозе 30 апреля Гитлера на посту рейхсканцлера предложила подписать протокол о капитуляции. Этот акт был, стало быть, подписан ночью 8 мая, в 2 часа 41 минуту по летнему европейскому времени. Лишь позднее стало известно, в каком затруднительном положении тогда оказался советский представитель при Ставке командующего союзными войсками в Европе Д. Эйзенхауера генерал Иван Суслопаров. Как он ждал (и не дождался) решения Сталина и поставил свою подпись на собственный страх и риск. Ведь и ему тоже хотелось, чтобы наконец прекратилась стрельба, чтобы перестали погибать люди. В течение 8 мая мы слушали выступления глав западноевропейских держав об окончании войны, и вся Европа радовалась по этому поводу. Молчал только Сталин, и, по некоторым комментариям

западных радиожурналистов, мы понимали, что идут переговоры о перенесении подписания Акта о «безоговорочной капитуляции Германии на Востоке и Западе» в Берлин. Сталин решительно настаивал на этом – он хотел, чтобы прошение о мире принесли немцы не в какой-то французский городишко, а именно в Берлин, в поверженную столицу Третьего рейха, которой уже овладели советские войска и где водрузили Знамя Победы над Рейхстагом. Но мы слышали одновременно, что не все немецкие генералы готовы были сложить оружие. После того как по Фленсбургскому радио новый министр иностранных дел преемника Гитлера, гросс-адмирала Деница, фон Крозик объявил о капитуляции германских войск «на Востоке и Западе», Прусское радио назвало это «вражеской вылазкой». И действительно, немецкие войска еще сопротивлялись в некоторых анклавах. Об этом, кстати, пишет в своих воспоминаниях поэт Б. Слуцкий, рассказывая, как советские войска после объявления о капитуляции «догоняли» отступавших, но не сдававшихся немцев. Однако их часы были сочтены, и исход войны не вызывал ни у кого сомнения.

Помнится, позвонил днем 8 мая в отдел Левитан.

– Что происходит? – спросил он. – Мне приказали никуда не отлучаться.

– А происходит, – ответил я ему радостным голосом, – что вся Европа ликует и танцует, а мы пока молчим.

Он только странно хмыкнул.

А между тем немного за полночь по московскому времени, то есть уже 9 мая, в берлинском районе Карлхорст, в помещении бывшего немецкого военно-инженерного училища состоялось подписание Акта о капитуляции так, как этого хотел Сталин. Для этого туда доставили представителей Деница во главе с генералом Кейтелем. Сталин поручил подписать Акт Г. Жукову.

Церемония эта подробно описана, и повторять то, что мы тогда слышали от западных и советских корреспондентов, прибывших срочно в Берлин, нет надобности. Помнится, к вечеру 8 мая нас отправили отдыхать, посоветовав не выключать приемники радиосети. И мы дождались. Сначала диктор Ольга Высоцкая объявила в 1–15 ночи 9 мая, что программы радио продлятся до 3–30 утра. Потом в 2 часа ночи она же сообщила, что будет передано важное сообщение. И через 10 минут Левитан торжественно зачитал официальное сообщение о подписании долгожданного Акта о капитуляции немцев. Следом Высоцкая ознакомила нас с Указом Президиума Верховного Совета СССР о провозглашении дня 9 мая праздничным Днем Победы и с постановлением СНК

СССР о поднятии флагов. Затем зазвучали гимны СССР, США, Англии и Франции.

Дикторы потом долго вспоминали, как в соседних домах стали зажигаться огни, как на улицу высыпали люди, поздравлявшие друг друга с Победой. Я сам потом видел, как восторженные москвичи качали военных, как обнимались и целовались с незнакомыми людьми.

Разумеется, я помчался пораньше на Путинки. Там царило небывалое оживление. Работал с полной нагрузкой Отдел последних известий. Мои бывшие коллеги с подъемом читали поступающие со всех концов страны известия, как празднуют советские люди окончание войны. Позднее стало известно, что вечером по радио будет выступать Сталин и состоится грандиозный салют.

Е. Гольдина рассказывала мне, как нескольких сотрудников ВРК во главе с Левитаном посадили в машины и отвезли в Кремлевскую студию, откуда и выступил Сталин с поздравлением. Как отличалось это выступление, говорила она, от памятного ей 3 июля 1941 года. Тогда он неожиданно вошел в студию, откуда она и Левитан вели выпуск «Последних известий». Левитану передали бумажку, на которой было написано, как объявить Сталина. В своих мягких, бесшумных сапогах он подошел к столику с микрофоном. Ему подали стакан с чаем, и Гольдина запомнила, как предательски дрожала ложечка в этом стакане. Тогда он произнес нужные слова: «Товарищи! Граждане! Братья и сестры! Бойцы нашей армии и флота! К вам обращаюсь, друзья мои!» Теперь, в качестве главного «творца Победы», он был иной, и слова он употребил чисто официальные, хотя в конце произнес: «С праздником вас, мои дорогие соотечественники и соотечественницы!».

Там же Левитану и Высоцкой вручили приказ Верховного главнокомандующего о полной победе над фашистской Германией и об артиллерийском салюте 30-тью залпами из 1000 орудий. Эти тексты они должны были прочитать в 21-50 уже из радиокomiteетской студии в ГУМе. Для этого им следовало (всего-то навсего!) пересечь Красную площадь, заполненную тысячами людей, слышавших краткое выступление Сталина и ожидавших салют. Помню, с каким удовольствием рассказывала Высоцкая, как эта толпа не пожелала расступиться и пропустить их к ГУМу – ведь их обоих никто не знал в лицо. Пришлось им вернуться обратно в Кремль и бегом помчаться в знакомую студию, где их уже ждали. Чтобы их, не дай Бог, не приняли за диверсантов, комендант Кремля придал им сопровождающего офицера, кото-

рый мчался впереди. В последний момент они оказались на месте, чтобы успеть прочитать врученные им тексты.

В это самое время я вместе с сотрудницей радио находился в той самой толпе на Красной площади. Увы, мне не дано было увидеть, как не пропустили москвичи Левитана и Высоцкую, и уж тем более их марш-бросок через Кремль. Но ровно в 21-50 мощные репродукторы донесли слегка запыхавшийся голос Левитана, который зачитал текст приказа Верховного главнокомандующего, а Высоцкая – о салюте Победы. В 22-00 куранты на Спасской башне отбили время, и тотчас загремели пушки салюта, а в небо взвились миллиарды ракет фейерверка. Глаза же всех присутствовавших тогда на площади были устремлены вверх. В небе, в лучах множества прожекторов, высветился подвешенный к аэростату огромный портрет Сталина. Придуманно это было недурно и, как мне сегодня кажется, преследовало цель устроить некое моление народа во славу нового Спасителя. Сопровождалось это таким мощным и искренним «ура», которое больше никогда не слышала Красная площадь.

Еще работая диктором и референтом на радио, я много писал для Совинформбюро и для разных редакций радиовещания и газет. Особенно много для Польской редакции, где мы первыми после публикации в «Правде» очерка о краснодонских молодоговардейцах сделали неплохой радиоспектакль. Помимо еженедельных обзоров культурной жизни Москвы я предложил для той же Польской редакции сделать большой репортаж из Московской консерватории. В 1948 году радиовещание уже располагало тонвагенами для записи репортажей. Договорившись обо всем с директором Консерватории – тогда это был композитор В. Шебалин, – мы прибыли в знакомое с детства здание на улице Герцена (ныне Б. Никитской), и я стал ходить с микрофоном, связанным с тонвагеном длиннющим проводом, по учебным классам разных мастеров, оказавшихся в тот день на месте – скрипки Д. Ойстраха, рояля Э. Гилельса и К. Игумнова и виолончели – С. Козолупова, а также других мастеров, которые по своему усмотрению представляли учеников, а те демонстрировали свое искусство. Репортаж заключался интервью с директором. Все это было смонтировано и представлено на усмотрение тогдашнего заместителя председателя ВРК С. Лапина. Прослушав предварительно наш репортаж, он пригласил к себе меня, главного редактора Польской редакции Миркину и редактора передачи и выразил «удивление» по поводу «действующих лиц» в репор-

таже. Фамилии большинства из них, видимо, звучали неприятно для его уха. Чтобы лучше понять позицию Лапина, надо иметь в виду, что дело происходило в самый разгар «борьбы с космополитизмом», а это придавало его пафосу особый смысл. Не желая играть в прятки, я прямо спросил его, не потому ли ему не нравится репортаж, что там фигурируют неприятные для его слуха имена. У него забежали глазки и окаменело лицо. Свернув обсуждение репортажа, он предложил редакции над ним «еще поработать». Я решительно отказался участвовать в переделках, ибо хорошо понял смысл лапинской риторики. Он хотел слышать русские имена. А у нас их было очень мало. К тому же К. Игумнов, как назло, предложил послушать, как играет этюд Шопена «Грусть» его любимый ученик, будущий народный артист, недавно скончавшийся «Нёмочка» (как он выразился) Штаркман, ласково положив свою руку на его колено. Позднее я узнал, что часовой и интересный репортаж наш был урезан до 15 минут, и я навсегда сохранил после этого негативное отношение к Сергею Георгиевичу Лапину. Много позднее, работая в «Вечерней Москве», я иногда сталкивался с ним, уже главой Госкомитета по радиовещанию и телевидению, на театральных премьерах в директорских кабинетах, где «почетные гости» снимали верхнюю одежду. Он обладал прекрасной памятью и неизменно здоровался со мной. Надо отдать ему должное, Лапин любил театр, и благодаря ему, в частности, был записан для ТВ прямо из театра спектакль «Соло для часов с боем» с уже тяжело больной О. Андровской, которую специально привезли из больницы, и такими великими актерами старшего поколения, как Станицын, Яншин и Грибов. Этот спектакль и сегодня иногда показывают по ТВ. И невольно возникает чувство благодарности Лапину за то, что сохранилась на пленке память о великих стариках МХАТа. Но сочетавшуюся в нем образованность и любовь к искусству с антисемитизмом мне как-то не хочется забывать.

В те же послевоенные годы я имел удовольствие часто сотрудничать с одной из лучших редакций союзного вещания – детской, возглавляемой замечательной женщиной Р. Иоффе, которая привлекала к передачам для детей лучшие артистические силы Москвы. Так я получил от нее предложение сделать передачу о знаменитых тогда художниках-карикатуристах, работавших под одним псевдонимом – Кукрыныксы. Легко договорившись с ними о встрече, я был приглашен в их мастерскую на улице Горького (сегодня в этом доме находится книжный магазин «Москва»). Я подготовил ряд вопросов, и они то соло, то хором живо

отвечали на них. Я еле успевал записывать. Мой сценарий был одобрен в редакции, и меня попросили завизировать его у наших героев. Я был зван для этого в квартиру «Никса» – Николая Соколова – на нынешней улице Чкалова. Они не только работали в одной мастерской, но и жили в одном подъезде. Я назвал свой опус «Великолепная тройца». Они не возражали. Сели кружком и внимательно выслушали мое чтение. После чего высокий Куприянов («Ку») высказал свое мнение, поддержанное («Кры») – Крыловым и «Никсом». Некоторые вещи они поправили, но, в общем, остались довольны, чему я был несказанно рад. Потом напоили чаем с сухками и подписали мой текст. Сделанная передача имела успех. И я получил очередное задание.

С детской редакцией связан еще один факт в моей жизни, о котором хочется в заключение вспомнить отдельно.

Начну издавека. В феврале 1941 года в помещении клуба Трикотажной фабрики в Каретном переулке была объявлена премьера спектакля только что созданной Арбузовской театральной студии «Город на заре». Мы тогда очень любили «Таню» Алексея Арбузова в Театре Революции (ныне им. Маяковского) с М. Бабановой в главной роли. В создании спектакля «Город на заре» принимали участие многие студийцы, что было отмечено в программе, где значилось, что авторы – «Коллектив студии». Среди главных помимо А. Арбузова были – А. Галич и В. Плучек, которые в представлении не нуждаются. В труппе оказались многие будущие известные актеры. Среди них был и Зиновий Гердт, о котором и пойдет речь.

Я несколько раз смотрел этот замечательный спектакль и знал имена всех молодых актеров. Выше я писал об эвакуации Института иностранных языков в г. Мензелинск и о том, что как раз перед началом войны драмкружок моего Института поставил пьесу А. Островского «Без вины виноватые», в котором я играл Шмагу. В Мензелинском Доме культуры до войны тоже ставили эту пьесу, и ряд исполнителей не покинул город. Директриса Дома культуры, узнав, что я играл Шмагу, а ей не хватало только актера на эту роль, решила возобновить спектакль. Мы не знали, что в Мензелинске тогда разместилось Московское военное училище. И надо же было, чтобы и их драмколлектив поставил эту же пьесу и сыграл ее (конечно, по-другому, чем мы) на сцене Дома культуры. Каково же было мое удивление, когда в исполнители роли Шмаги я узнал Гердта. Конечно, после спектакля я пошел в грим-уборную и познакомился с ним. Вспомнили «Город на заре» и т.д. Вскоре училище отправили ближе к фронту, и я

потерял Гердта из виду. И вот однажды, уходя от моего редактора детской редакции радио, я вдруг услышал истошный крик «Мензелинск! Мензелинск!». Обернувшись, я увидел прихрамывавшего навстречу Зяму Гердта. Так встретились в детской редакции радио бывшие Шмаги. Мы с ним крепко обнялись и некоторое время, на удивление всей редакции, захлебывались от нахлынувших воспоминаний. Потом я узнал, что на фронте Гердт командовал ротой саперов, был тяжело ранен в ногу, долго лечился в госпиталях. Ногу ему после многих операций врачи спасли, но она стала короче другой на 11 сантиметров. Это не мешало ему, впрочем, успешно играть разные роли в театре кукол С. Образцова, сниматься в кино, быть ведущим на ТВ. А в 1990 году Гердту было присвоено звание народного артиста СССР. С этим званием он прожил шесть лет. В 1996 году в возрасте 80 лет его трогательно хоронили коллеги, друзья и почитатели.

Должен отметить, что из Отдела перехватов меня уволили «по собственному желанию» в 1950 году, уже при третьем начальнике, молодом, амбициозном парне, который ничего не смыслил в политике и радио, но зато ловко двигал в Отделе шкафы и прочую мебель. Все референты подшучивали над этим. Видимо, мои шутки ему не нравились особо. В 1950 году, когда в очередной раз по стране прокатилась борьба за дисциплину, я опоздал на работу. И хотя не сорвал при этом порученную мне программу, начальник потребовал от меня объяснений. Я написал все, как есть. В отделе тогда опоздание референтов было «традиционным», главное было не присутствие на месте по графику, а качественное выполнение работы. Но этот парень явно хотел меня выжить и написал клязузу, требуя моего примерного наказания за «недисциплинированность». Повторилась история с увольнением из дикторской группы. Я был вызван к заместителю председателя ВРК, будущему послу во Франции С.А. Виноградову, который, испытывая явную неловкость, поставил передо мной альтернативу: либо Комитет подает на меня в суд, либо я уножу сам. Испытывая отвращение, я предпочел второе.

Так закончилась моя работа на радио, и началась необычайная активная и, смею сказать, плодотворная творческая работа журналиста, кинокритика и переводчика. Но это совсем другая история.

Галина Ергаева

Мавр сделал свое дело¹

Чем был для вас журнал «Советское фото»? Этот вопрос я задавала фотографам, галеристам, критикам, бывшим сотрудникам редакции.

Дом, где открывались сердца

Заранее прошу прощения за предвзятость и субъективизм, поскольку хоть и работала в журнале в 80–90-е годы прошлого века и, казалось бы, знаю его, что называется *inside & outside*, тем не менее что изнутри, что снаружи мы все равно видим все по-своему. Ведь даже люди, одновременно присутствовавшие на каком-то событии, вспоминают о нем по-разному. Да и времени с ухода в небытие некогда единственного в стране фотографического журнала прошло еще не так много. Да и небытие ли это?

Даром что ли поводом к написанию этого материала стал недавний комментарий одного пользователя в интернете, просмотревшего несколько десятков номеров с 1926 по 1991 год, переведенных энтузиастами в электронную версию. Вот его слова: «Сначала я думал – там просто подборка фотографий, а оказалось, что это полноценные журналы по фотосъемке. Было очень любопытно посмотреть на фото разных лет. Я думал, что фотки

¹ (Статья опубликована в журнале «ПОТРЕБИТЕЛЬ» («ФОТО&ТЕХНИКА») № 14(37) 2010/2011)

за 1926 год будут древними... А нет, просто техника была другой, а все остальное таким же, как сейчас. Те же люди и эмоции, только вот душевной теплоты было больше, и счастье какое-то настоящее, неподдельное».

И мне захотелось вспомнить о 80–90-х годах, когда служила в журнале. Тем более, что они были вообще по жизни и переломными, и пестрыми, и шокирующими, и яркими. А фотография – как ни крути – документальный срез эпохи. Не надо кирки и лопаты, археологических раскопок – открой «Советское фото» (с января 1992 года издание было переименовано в «Фотографию»). Когда жарким летом 2010 года я достала с дачного чердака коробки с журналами и начала их листать, то пришла к выводу, что как память – способность сохранять и воспроизводить прошлый опыт, так и время, тесно связанное с пространством, в фотографии гораздо протяженнее, чем предполагают эти термины. Фотографическая память, время и пространство могут быть хоть сколь протяженными и зависят, в сущности, от троих участников происходящего – фотографа, зрителя и посредника между ними. Собственно, таким посредником и является фотографический журнал. Писал же Василий Аксенов: «Любая страница художественного текста – это попытка удержать или вернуть пролетающее и ускользающее мгновение». Именно так – не остановить, а продлить, удержать, вернуть мгновение – разве не то же пытается фотография и те, кто ее являют зрителю?

В завершение каждой телепередачи «Про фото» в конце 90-х ее ведущий Евгений Дворжецкий неизменно говорил: «Любите друг друга и фотографируйте, фотографируйте, фотографируйте»... Лучше не скажешь. Не стало Жени, не стало и передачи.

За каждым массмедийным брендом, если, конечно, это не калька с иностранного оригинала, стоят люди. Субъекты со своей памятью и пониманием времени. Сейчас термин СМИ употребляется все реже, поскольку его расшифровка как средств массовой информации устаревает – на смену ей приходит понимание цели и назначения массмедиа как средств массовой коммуникации.

Журнал «Советское фото», издаваемый с апреля 1926 года, первым редактором которого стал легенда советской журналистики Михаил Кольцов, являл собою настоящий бренд. К тому же не имевший до конца 90-х годов XX века никакой конкуренции – в Советском Союзе он был единственным фотографическим изданием, средством массовой коммуникации людей, увлеченных фотографией. Журнал объединял, учил, пестовал, представлял, искал, знакомил, обобщал, анализировал, направлял, откры-

вал... Создавал банк зримой памяти. И делали его во все времена люди творческие. Профессионалы.

Хочется первыми вспомнить тех, с кем я проработала 16 лет в журнале, и кого уже нет:

Михаила Леонтьева, заведующего отделом фотолюбительства и фотоискусства, обладавшего феноменальной фотографической памятью, вкусом и пониманием того, что фотографично, а что – нет, журналиста с легким пером, блестящего эрудита и, мало кто знает, поэта, которого высоко ценили все, без преувеличения, продвинутые фотолюбители и фотохудожники Советского Союза (вот с памятью на лица у него было похуже – в отдел приходили и приезжали в день 15–20 страждущих со своими портфолио и бывало, когда он, а я сидела напротив, обнимал кинувшегося ему на шею и из-за его головы беззвучно спрашивал меня одними губами: КТО ЭТО?);

Лилию Ухтомскую, фотографическую «маму», пришедшую в редакцию с огромным опытом работы бильдредатора, составителя многих фотоальбомов, куратора выставок, знавшую всех репортеров, их жен и детей, а также не только то, что кто снял и только собирается снимать, но и что у него происходит в личной жизни – не надо ли помочь. И помогала, мирила, подбадривала...;

Анатолия Фомина, заведующего отделом теории и истории фотографии, знакомого со всеми музейщиками и коллекционерами, написавшего несколько книг по фотографии; *Вилена Разина*, ответственного секретаря, фронтовика, журналиста, человека удивительной чистоты и порядочности;

Ирину Маркарову и Людмилу Клодт – талантливых художников журнала;

Павла Ивченко, заведующего отделом техники, абсолютного авторитета в своей области (благодаря ему у издания была масса читателей, которые начинали его листать именно с этого раздела), проводившего различные испытания новой фототехники и оригинальные конкурсы вроде «10 000 технических идей» для Кулибиных и Самodelкиных;

Тамару Берсеневскую, художественного редактора и трудоголика, которая гоняла в хвост и гриву сотрудников, не вовремя сдающих в секретариат материалы;

Викторию Павлову, переводчика, модницу и умницу, благодаря которой читатели увидели в журнале многое из приходившей в редакцию зарубежной фотолитературы;

Тамару Гаврилину, корректора с голосом оперной певицы и васильковыми глазами, которая подкармливала не только всех

кошек и голубей за окном нашей редакции, когда она размещалась на первом этаже, но и заходивших к нам харчиться мышшей...;

Юрия Ванюшева, печатника, который делал репродукции с оригиналов лучше самих оригиналов (без всяких компьютеров, их тогда просто не было);

Даниила Луговьера, заведующего фотолaborаторией, по чьим чертежам было изготовлено многое из ее уникального оборудования, мастера спорта, путешественника, фотографа;

Рудольфа Крупнова, заведующего редакцией, бывшего руководителя московского фотоклуба «Кадр», бесконечно преданного фотографии, философа и балагура (был такой эпизод – поднимаюсь пешком к нам на шестой этаж, когда мы занимали два этажа в доме № 16 по Малой Лубянке, а Миша Леонтьев мне говорит: Крупнов застрял в лифте, его видно между этажами, пойдя его повесели, пока придет мастер. Подхожу и вижу – крупногабаритный Крупнов... сидит в кабине на табуретке. Спрашиваю: «Как это получилось?» – в ответ слышу: «Заранее захватил с собой из дома...»);

Калину Кашаева, «бумажника» (да, была в редакции и такая должность – ответственный за бумагу), хитрована (попробовали бы вы добывать дефицитный первосортный товар) и добрейшей души человека.

Без всех этих штучных людей нельзя было бы сделать журнал «про фото» таким насыщенным по содержанию и востребованным у читателей.

Когда в 1981 году я пришла в редакцию, там трудилось 25 сотрудников, это был полноценный и полнокровный сложившийся коллектив со своими традициями и лидерами.

Фотографическое братство

Евгений Федоровский, фоторедактор «Литературной газеты», бывший литсотрудник «Советского фото»: «Годы в “Советском фото” – одни из лучших лет, которые я провел в таком профессиональном издании. Пока ты не окажешься в этих стенах, ты не сможешь этого оценить. Там был свой дух. Это был фотографический дом и для тех, кто там работал, и для фотографов, которые приходили и приезжали в журнал. Они получали такой заряд тепла, внимания, энергии, как ни в одном издании. Их принимали как друзей, оставляли дома ночевать, кормили, поили, но не это главное. Существовало фотографическое брат-

ство, а журнал всегда был в его центре, шел в ногу со временем, проводил выставки, конкурсы, фотографические акции. Там работали оригинальные люди, приходили, фонтанируя своими байками друг про друга, военные репортеры (потом многое из этих устных рассказов печаталось в рубрике “А вот еще был случай”). На редакционных встречах сотрудников с фотографами – “Фоточетвергах” – происходил обмен мнениями по различным фотопроблемам, и это находило отражение на страницах журнала. В то время существовали мощные фотографические школы – АПН, журнал “Советский Союз”, где работали выдающиеся фотографы, и всех их журнал представлял. А сколько было розыгрышей внутри редакции, чаепитий, где делились смешными эпизодами... Особенно доставалось от читателей отделу техники, который проводил конкурс “10 000 технических идей” и куда фотокулибины присылали та-а-ко-о-ое... При этом иногда забывали упомянуть самые элементарные необходимые фотографам вещи, вроде того, сколько фенидона нужно добавить в проявитель, а среди читателей попадались “чайники”, точно следовавшие их неточным рецептам, которые потом обрывали в редакции телефон... У технарей в отделе на сей случай была заготовлена дежурная фраза – узнавая по голосу уж очень рьяного постоянного звонилу, в трубку говорилось: “вас не слышно”... А чего стоили знаменитые опечатки нашей машинистки-“пулеметчицы” Рины Сидоровой, вроде той, что она сделала в характеристике Григорию Чудакову для поездки за рубеж, напечатав “аморально устойчив»»...

Антанас Суткус, фотограф, один из основателей Общества фотоискусства Литвы, много лет его возглавлявший: «У меня с “Советским фото” всегда были хорошие отношения. Главный редактор Ольга Суслова – не просто красивая женщина с отличным английским языком, но и интеллеktуал. С ней можно было говорить обо всем. Журнал меня часто печатал, редакция даже однажды получила замечание из ЦК – слишком много Литвы...»

От себя добавлю по поводу главных редакторов, с которыми мне посчастливилось работать, что *Ольга Суслова* и *Григорий Чудаков* (до конца 1990 года он был заместителем главного редактора, затем до конца журнала – главным) были (и, к счастью, живы – здоровы) не только интелеktуалами, но и энергетическими аккумуляторами, от которых подзаряжались энтузиазмом и редакционные сотрудники, и фотографы, и пишущие авторы. Разбирающиеся как в советской, так и в зарубежной фотографии, часто бывающие за рубежом, работающие в составе жюри меж-

дународных конкурсов «World Press Photo», «Интерпрессфото», «Ассофото», умеющие ладить с самыми разными людьми (фотографы ведь люди творческие, ранимые), в начале 80-х годов они балансировали между идеологическими шорами и правдивой фотографией, стараясь показать читателю лучшее, что снимали в то время фотожурналисты и фотохудожники. В 90-е журнал открылся для концептуальной фотографии, для новых направлений в светописии и новых авторов.

«И что это вы к нам все ходите?» – спросила я в конце 90-х, когда «Фотография» уже едва дышала, студента ВГИКа, «птнца гнезда» «СФ» из числа тех ребят, чьи снимки печатались в разделе «Фотоюниор», – популярном, не имеющем аналогов, нашем «журнале в журнале», который я вела десять лет. И получила ответ: «Потому что в вашем журнале есть душа».

Юрий Рост, журналист, обозреватель «Новой газеты», постоянный автор «СФ»: «Журнал был замечательным клубом. Там работали очень достойные люди и фотографов они привлекали чудесных».

Редакция и впрямь была неформальным клубом, куда приезжал со всего Советского Союза народ показать свои карточки (таких «ходовков» больше всего было в нашем отделе фотоискусства и фотолюбительства), куда приходили мешки (!) писем, на каждое (!) из которых мы отвечали.

Не вписался в рынок

Тираж журнала в начале 80-х годов достигал 245 тысяч экземпляров, в начале 90-х у него все еще было сто тысяч читателей, а в 1997 году, несмотря на обновленный за год до этого дизайн, компьютерную верстку, мелованную бумагу и качество типографской печати, упал до пяти тысяч...

Пережив накануне своего 70-летия в феврале 1996 года пожар, в котором почти полностью погибли архивы, библиотека, лаборатория, оригиналы работ, которые должны были составить юбилейную фотовыставку, издание так и не смогло оправиться от шока, оказалось неспособно выжить в условиях рынка, безумно подскочивших цен на бумагу, а сокращение количества сотрудников до минимума никак не способствовало повышению его качества. Немногие оставшиеся писали под тремя-четырьмя псевдонимами, поредел редакционный портфель, исчезли отделы, а вместе с ними и спортивный кураж – кто что сенсационного притащит на летучку, у кого больше материалов пойдет в номер?

Ушли в мир иной и сами летучки, пропал веселый редакционный коллегияльный дух. Творческая атмосфера уступила место напряжению и усталости. Это не могло не сказаться на издании. И, судя по подписке, читателя уже не могли привлечь ни глянцевые полосы журнала, ни яркие крупношрифтовые рекламы фототехники. Он привык, чтобы с ним разговаривали. Уважительно, доверительно, профессионально. Так, как было раньше, как было всегда, когда журнал служил фотографии.

Вот почему мне очень важно было услышать мнение о журнале Юрия Кривоносова, работавшего в нем много лет и бывшего во все времена авторитетом в фотографии и в жизни. Он пришел в «СФ» в 1978 году из «Огонька» (его и еще несколько ярких личностей в журналистике пригласила сюда, заняв кресло главного редактора, Ольга Сулова) и проработал заведующим отделом фотожурналистики десять лет, а потом до закрытия журнала, – членом его редколлегии, где не просто числились «свадебными генералами», а трудились *Анри Вартанов, Василий Песков, Николай Рахманов, Лев Шерстенников, Геннадий Копосов.*

Юрий Кривоносов – один из тех, кто делал политику издания и в 80-е, и в 90-е. И знаете, недавно мы с ним сошлись на том, что годы работы на Малой Лубянке были лучшими в нашей жизни. Маленькая деталь: на нашем журнале стоял адрес: Москва, Центр, М. Лубянка, 14 (потом мы переехали в д. 16, а после пожара и вовсе в печально известный Дом на Набережной, где помещался Дом российской прессы, что уже было началом конца издания). Так вот, на конверте письма, присланного нам в один прекрасный день неким иностранцем, значилось вместо Малой Лубянки «Милая Любянка». Именно такой «милой любянкой» были для нас наполненные встречами, интервью, организацией выставок и семинаров, командировками эти годы. Мы жили тогда по-настоящему интересно. И не только потому, что были молоды.

Вот ответ Кривоносова на вопрос, чем для него был журнал: «Отдушиной после “Огонька”, перегруженного политикой. “Советское фото” давало срез времени не политического, а фотографического. Журнал играл роль связующего звена между фотографами. И главным, если говорить о нашем отделе, всегда было показать творчество фотожурналистов. В “СФ” уже в середине 70-х, когда я туда пришел, шли не от идеологии, а от фотографии – в этом была немалая заслуга Ольги Суловой. Журнал был открыт различным мнениям, проводил выездные семинары, выпускал целевые номера, посвященные творчеству фотографов

Казахстана, Украины, Грузии, Белоруссии, вел настоящий непредвзятый поиск талантов. Если мнение редакции не совпадало с авторским, она добавляла к материалу несколько строк “От редакции”.

Не всем такая открытая позиция нравилась, нашлись в свое время люди в Союзе журналистов, которым показалось возможным сесть на “теплое”, как им казалось, местечко главного редактора, и они пустились во все тяжкие. Настучали в ЦК КПСС, что журнал печатает “чернуху”, что, де, конкретный репортерский материал о Магнитке, не помню автора, слишком мрачен. Очень надеялись на то, что журналу пришлют ярлык безыдейности. Мы разработали ответный план наступления. Член нашей редколлегии Василий Песков, человек уважаемый и известный, нашел союзника в лице заведующего отделом пропаганды ЦК, тот назначил у себя обсуждение журнала, на которое были приглашены главный редактор Ольга Сулова, парторг редакции Михаил Леонтьев, я как заведующий отделом фотожурналистики и та ядовитая парочка из Союза журналистов. Наши доводы оказались гораздо убедительнее – мы упирали на то, что тяжелый труд в тяжелой металлургии можно снять только так, это правда жизни, а не чернуха. Злопыхатели были посрамлены и уже против ЦК идти не решились».

Этот рассказ моего коллеги – типичный пример по-разному понимаемого разными людьми предназначения журнала и фотографии вообще. Разного ощущения времени и себя в нем. Вот я снова открываю определение «времени» в «Советском энциклопедическом словаре» 1979 года выпуска. И вижу наверху страницы колонтитул: ВРЕМ – ВСЕМ. Когда-то мой институтский педагог заставила меня заглянуть в словарь на этом месте за тем, чтобы я обратила внимание на, может быть, двусмысленность, а может быть, чье-то смелое откровение тех лет?

Так вот, констатирую: в «СФ» старались не врать и не брать для публикации откровенную конъюнктуру.

К сожалению, у журнала нет полной электронной версии в интернете – есть лишь разрозненные номера разных лет, спасибо энтузиастам и за это. Но листать живой журнал (не путать с ЖЖ), конечно же, дело иное. Послушаем, «с чем едят» его отдельные просвещенные лица.

Александр Тягны-Рядно, фотограф: «Для нас, советских фотографов, журнал “Советское фото” – это наше всё! Все мы там начинали, и мои первые публикации прошли в 80-е годы. Жур-

налы эти до сих пор для меня много значат, занимают почетную книжную полку в доме. Я как начал заниматься фотографией, так и стал журнал этот выписывать, читать, и пять-шесть моих публикаций там прошло. И когда бывают моменты, что надо чем-то подпитаться, я просто достаю несколько журнальчиков, рассматриваю фотографии, которые стали за это время не просто знакомыми, а родными... Место этого журнала так никто и не занял. Такого серьезного издания до сих пор нет. Появилась масса других, но все они не такие близкие и домашние, каким было «Советское фото». К сожалению, возврата к той фотографии нет, она идет в коммерческом направлении и изменить тут ничего нельзя».

Мария Жотикова-Шайхет, внучка Аркадия Шайхета, куратор: «Журнал для меня всегда был изданием, где я хотела увидеть фамилию Шайхет. Это ощущение было сродни тому, что ты приходишь домой, а там тебя ждет родной человек. Сейчас, когда я собрала уже все выпуски журнала с 1926 по 1941 год и изучила каждый номер, то его публикации дают мне чувство общения с ним... Самая первая опубликованная работа Шайхета в апрельском номере «Советского фото» 1926-го года была «Дети у фотоаппарата». Когда журнал восстановился после войны, а дед к тому времени настрадался от того, что его забывают, то посвященный ему огромный материал в «Советском фото» об участии Шайхета во Всесоюзной фотовыставке вся наша семья восприняла как праздник. Я рада, что недавно купила этот журнал на развале. Волны, которые прокатывались по стране, по биографии фотографов, они и по журналу прокатывались. В нем кипела настоящая жизнь, и в нашу семью он всегда приносил радость».

Наталья Григорьева, директор Фотогалереи имени братьев Люмьер: «Я считаю журнал источником той информации, которую нигде невозможно почерпнуть. Это трезвый взгляд на ситуацию в фотографическом искусстве в те годы, когда оно было востребовано, когда им занимались с любовью. Часть статей в журнале имела идеологический характер, но сама подборка материала была глубоко профессиональной.

Коммерциализация, которая происходит с фотографией, губит художественность. «Советское фото» на голову выше того, что мы имеем сегодня на фотографическом журнальном рынке».

Валерий Щеколдин, фотограф: «Как я узнал о существовании «Советского фото»? Анекдотически. Я, наверное, к тому времени второй год как стал заниматься фотографией и мне интересно было бы что-то об этом почитать. И вот я лежал на пляже, и ветер подкатил ко мне какую-то бумажку. Смотрю – это

разворот “Советское фото”. И там написано – говорим о ваших снимках. Это было то, что нужно. Я был поражен, что кто-то как раз о снимках и говорит. Тогда я и узнал про журнал и стал его выписывать. Ну а печатать там меня начали в 90-е годы после грандиозной выставки в Манеже к 150-летию фотографии, где повесили мою брежневскую серию...»

Валерий Черкашин, фотограф: «Через “Советское фото” мы узнали о литовской фотографии, именно там напечатали первый раз работы фотографов советского андеграунда – я, кстати, это организовал, привел туда Борю Михайлова, журнал сделал два разворота публикации, только меня туда не вставили... Но потом, благодаря Мише Леонтьеву, который заказал текст Анри Вартанову, в 1988 году там вышел про меня очень хороший материал. Мы сейчас с Наташей все свои архивы, журналы сдаем в РГАЛИ. Они сделали наш фонд и попросили дать материалы. Так что и “Советское фото” туда отправилось».

Вадим Гуцин, фотограф: «“Советскому фото” не было альтернативы, кроме редких случаев, когда удавалось посмотреть “Чешское фото”. И выхода каждого его номера мы ждали с нетерпением, потому что всегда находили в нем материал, который так или иначе инспирировал дальнейшее творчество».

Владимир Богданов, фотограф: «Горжусь тем, что в журнале у меня было напечатано пять или шесть обложек».

Владимир Шахлевич, фотограф: «Журнал был единственным фотографическим рупором. И в тех идеологических рамках он сыграл неплохую роль, потому что собирал лучшие кадры и печатал их, пусть на последних страницах, но все же. И я, и Галина Москалева, и Игорь Мухин, и Александр Слюсарев – мы все прошли через этот журнал».

Анатолий Болдин, фотограф, почетный член фотоклуба «Новатор»: «Для нас, фотолюбителей, был большим авторитетом Миша Леонтьев. Уж какими путями он проталкивал наши работы, уму непостижимо... Но ведь как-то проталкивал! Мне, правда, не везло, Миша говорил: “Ты хронический неудачник, сколько ни ставлю, не проходишь”. Единственная публикация обо мне была написана Григорием Чудаковым году в 95-м, ну и иногда в связи с клубными выставками “Новатора” проходили одна-две работы. Хотя ничего крамольного, антисоветского в наших снимках не было».

Юрий Транквилицкий, фотограф, доцент кафедры кинооператорского мастерства ВГИК: «“Советское фото” – единственный журнал, который публиковал что-то о фотографии в нашей стра-

не. Спасибо ему. Но сейчас это уже прошедшее время. Сегодня мне, преподавателю теории фотографии, многое в нем смешно читать, например, рассуждения о подаче композиционно интересных кадров».

Андрей Макаревич, музыкант, певец: «С огромным уважением отношусь к людям, которые этот журнал делали. У меня до сих пор лежат два фотоаппарата отца – “ФЭД” и “Зоркий-3”. Он все время щелкал на черно-белую пленку и меня маленького учил проявлять. Но сам я так и не подсел на это дело, потому что понял, что могу либо наслаждаться какой-то ситуацией, либо думать, как ее сфотографировать. Одновременно и то, и другое не получается. Мне ближе что-то сделанное, нарисованное рукой. А хорошую фотографию я всегда любил».

Алексей Логинов, профессор РГГУ, преподаватель истории фотографии на факультете истории искусств: «Для своего времени это был прекрасный журнал. И если соотнести годы, когда он выходил, и то, что там печаталось, то на сегодняшний день в России такого уровня фотографического журнала просто нет. Не нужно копировать “Советское фото” сейчас, но уровень этого журнала по отношению к своему времени сегодня не достигнут».

Сорок восемь пульсирующих полос

Листая журналы последнего его двадцатилетия, которые с тех пор не открывала, я, к своему удивлению, обнаружила, что многие страницы 80-х и особенно 90-х годов и в новом веке не потеряли, а только приобретают ценность (повторюсь – моя тема разговора – именно это время). Причина тому – профессиональный серьезный разговор с читателем. О фотожурналистике, фототеории, фотопроблемах, фотолюбительстве, о фотоискусстве, о клубном движении и детских фотостудиях, о фототехнике и фотохимии. О выставках, конкурсах, которые проходили в Союзе и за рубежом, о ретро- и интерфото. А на самом деле – о жизни.

Не было тогда у нас в стране никакого профессионального фотографического образования – журнал восполнял этот пробел, приглашая в качестве авторов искусствоведов Анри Вартанова (у читателей пользовался особой популярностью цикл его статей «Эстетика фотографии»), Александра Лаврентьева (внука Александра Родченко), Валерия Стигнеева, Татьяну Салзирн, Ирину Базилеву, теоретиков фотографии Сергея Морозова, Валентина Михалковича, Николая Хренова, фотохудожника и педагога Галину Лукьянову, которая много лет вела в разделе «Фототионер»

постоянную рубрику «Фотошкола». Секреты технической стороны съемок и печати открывали читателю Сергей Костромин, Андрей Шеклеин, Владимир Анцев, Татьяна Мосина.

Журнал сумел разговорить вроде бы непишущих фотографов Павла Кривцова, Виктора Ахломова, Валерия Щеколдина, Владимира Вяткина, Владимира Веленгурина, Николая Рахманова, Владимира Богданова, Валерия Плотникова, Анатолия Морковкина, Леонида Бергольцева, Игоря Зотина, Владимира Лагранжа, Валерия Христофорова, Владимира Янкилевского и многих других, всех не перечесать... Много статей подготовили в журнал о других фотографах не страдающие «комплексом Сальери» известные и в то время фотожурналист Лев Шерстенников, фотохудожники Александр Слюсарев, Георгий Колосов.

Постоянно сотрудничали с «СФ» уважаемые дамы – старшие научные сотрудники музеев: исторического – Татьяна Сабурова, литературного – Татьяна Шипова, доцент Московского института культуры Светлана Гаранина, добывающие из светописных недр золотые крупницы исторической фотографии.

Знаменитый *Валерий Генде-Роте*, известный съемками, как сказали бы сегодня, селебрити, вел рубрику «Беседы о фотографии», для которой брал интервью у Даниила Гранина, Дмитрия Лихачева, Георгия Товстоногова, почетного президента фонда “Worldpressphoto” Джона Сварта... Цикл статей о выставочной фотографии написал Алексей Васильев.

В начале 90-х в Библиотеке «Советского фото» выходили отдельными книжечками и тиражом в 200 тысяч экземпляров подготовленные в редакции «250 советов фотографу» – дайджест того ценного опыта, чем делились на страницах издания авторы; альманах «Школа фотомоделей», где печатались работы Хельмута Ньютона, Валерия Плотникова, Гунара Бинде, Виталия Бутырина, Владимира Пчелкина.

Журнал представлял читателям самые интересные клубные коллекции. Благодаря ему приобрели известность ленинградское «Зеркало», казанская «ТАСМА», павлодарский «Орион», московский «Новатор», горьковский клуб «Волга», украинский «Запорожье», латвийский «Рига», «Магадан», «Пермь». Печатались адреса фотоклубов – как взрослых, так и детских – чтобы те кто влюблен в фотографию могли взяться за руки. И брались, проводили круговые обмены коллекциями, участвовали в конкурсах вроде армавирского традиционного конкурса фотоямора...

Иные из работ продвинутых фотолюбителей, фотохудожников не просто трудно, а вообще не проходили в прессу – предста-

вителю «чистой» фотографии Фариту Губаеву из «ТАСМЫ», когда он приносил свои черно-белые, лишённые кадрировки, репортажные снимки в московские редакции газет, в 80-е годы говорилось, что, де, его фотографии увидят свет лет через 20... Мне же, когда я разложила на редакционном «операционном» столе фотографии казанских и зеленодольских авторов, привезённые из командировки в Татарию, Григорий Чудаков сказал: «Запомните, что бы вы ни услышали, вот это и есть настоящая фотография!».

Многие фотографии Литвы, Латвии, Эстонии впервые увидели свои фотографии в печати именно в «Советском фото» – «Фотографии». А читатели узнали, что означает термин «литовская школа фотографии» и чем, к примеру, оригинальная манера рижанина Вильгельма Михайловского отличается от неповторимого стиля вильнюсского фотомастера Виталия Бутырина.

Журнал печатал рассказы военных корреспондентов Всеволода Тарасевича, Виктора Темина, Михаила Савина, Дмитрия Бальтерманца, Евгения Халдея, Александра Устинова о своих съёмках, рассказы, весьма отличавшиеся от официальных мемуаров. А каким счастьем было вообще встречать в редакции этих необыкновенных людей! Посвященные юбилеям Победы номера журнала в 1985-х и 1995-х годах, – теперь раритеты, а общая, сделанная Николаем Рахмановым в 1985 году в нашей редакции фотография военных репортеров – помню, как они собирались у нас – принарядившиеся, в орденах, веселые, остроумные настоящие мужики, – была напечатана на развороте журнала и позже в «Антологии советской фотографии 1941–1945 гг.» с подписью: «Фронтовые корреспонденты на встрече, посвященной 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Москва, редакция журнала “Советское фото”. 1985 г.» На снимке – 32 военкора, снимавших войну и оставшихся живыми, – те москвичи, кто смог приехать в редакцию.

Прошло 25 лет, сегодня нет ни журнала, ни почти всех тех, кто на памятной снимке. Но ведь именно благодаря «СФ» мы можем взглянуть в их лица!

А многие из тех светских фотографов, чьи имена сейчас широко известны, взяв в руки журналы былых лет, вольны вернуться в свою юность (любопытно, что когда речь зашла о переименовании журнала в угоду времени, тот же Юрий Кривонос предлагал убрать в его названии всего одну букву и сделать его «Светским фото»).

Катя Голицина, к примеру, может гордиться, что о ее «бракованной» египетской съёмке, о ее первых рукотворных опытах

прохождения по снимку кисточкой впервые было написано в рубрике «Фотодебют» в 1991 году. Журнал открыл Павла Кисси-на, Дмитрия Азарова, Марину Юрченко, Едыге Ниязова, Рамиля Галиева, Риту Островскую, Виту Буйвид, Евгения Мохорева...

Была в журнале и рубрика «Публикуется впервые». На ее страницах увидел свет потрясающий портрет Михаила Булгакова, найденный и атрибутированный Юрием Кривоносовым (сегодня наш бывший заведующий отделом фотожурналистики известен не только как фотограф, журналист, но и как булгаковед, в Канаде на французском языке вышла его книга «Фотолетопись жизни и творчества Михаила Булгакова», осталось найти издателя на русском). Булгаковская дорога привела Кривоносова и к Илье Ильфу, который был страстным фотолюбителем и, как удалось установить опять же Кривоносову, снял Булгакова на похоронах Владимира Маяковского.

Истории журнал всегда уделял самое пристальное внимание. Роскошный юбилейный восьмой номер в 1989 году был целиком посвящен 150-летию фотографии. По приглашению редакции в нем выступили известные деятели мировой фотографии: Джон Жарковский, директор отдела фотографии Музея современного искусства (США), Андре Фаж, главный хранитель Французского музея фотографии, Артур Голдсмит, председатель комитета зарубежных связей Ассоциации американских журнальных фотографов, Даниэла Мразкова, историк и теоретик фотоискусства (ЧССР), Морис Дорикенс, президент ФИАП (Бельгия), Петр Зарчев, директор творческо-производственного комбината «Болгарская фотография», Кристиан Кожоль, директор французского фотоагентства «Вю»... А в редакторской колонке прозвучали слова о том, что фотография как беспристрастный летописец, инструмент познания макро- и микромира, способ творческого освоения действительности, как возможность увидеть прошлое, осознать настоящее и ощутить прекрасное – для фотографов всегда будет шансом создания новой реальности, в которой отражается личность создателя.

Что же касается пульса времени, бившегося на страницах журнала, его неизменных 48 полосах, то он, в соответствии с «погодой» за окнами, «притихнув» в начале 80-х, уже в их середине, вместе с провозглашенными Михаилом Горбачевым «ускорением», «перестройкой» и «гласностью», шустро побежал вверх. В творчестве фотолюбителей в это время преобладает социальная тематика. Появляется и то, что уже тогда называлось «концептуальной» фотографией. То, что им, зачастую в обход цензуры,

удается показать на выставках, начинает публиковаться в «СФ». Фотожурналисты тоже получили карт-бланш. Вскоре после Чернобыльской катастрофы был, впервые за 70 лет, снят запрет на публикацию репортажей об авариях, повлекших многочисленные жертвы, о стихийных бедствиях и о том, чего в СССР якобы не существовало: о взяточничестве, воровстве, наркомании, проституции, СПИДе. Облик прессы начал кардинально меняться.

В журнале нашли свое отражение съемки репортеров из «горячих точек».

12 июня 1990 года Законом СССР «О печати» отменены партийная цензура и монополия государства на средства массовой информации. Рухнули идеологические и эстетические запреты. Теперь, с одной стороны, можно было печатать все, что считали нужным редакции, с другой – журналистам потребовалась внутренняя самоцензура, чтобы на страницы не хлынула откровенная «чернуха» в угоду тем, кого мы называем зеваками, и кто сбегается на место любого происшествия, чтобы просто поглазеть, но не посочувствовать, не понять.

Этика, такт, порядочность и дальновидность – эти качества просто необходимы были редколлегии и сотрудникам нашего журнала, печатавшего документальные свидетельства происходящего в стране, где все менялось на глазах. Когда в августе 1991 года начался путч, танки прошли мимо наших окон на Лубянке. 21 августа в кабинете Сусловой на столе и стульях были разложены фотоработы юных фотолюбителей – шло заседание жюри Международного детского фотоконкурса «Европа – наш общий дом», и я помню, как телевизионщики, забыв о том, за чем они сюда пришли, не отрываясь, смотрели на экран телевизора, обмениваясь репликами по поводу ареста путчистов...

Журнал освещал самые яркие фотовыставки, которые в это время проходили, – «Новая волна в фотоискусстве России и Белоруссии» (куратор Валерий Стигнеев), «Фотография», «Аналитическая фотография» (куратор Сергей Чиликов), «Оружием смеха», «Современник», «Фотографируют женщины», «Непосредственная фотография» и многие другие. Рассказывал о конкурсах, которые проводились тогда во множестве и канули в лету, но, может быть, это и правильно – стоит ли сравнивать фотоработы, ведь не соревнуются произведения живописи? Сказал же мне в свое время кукольник Сергей Образцов, когда я попыталась узнать его мнение насчет детских фоторабот, что считает конкурс среди юных дарований с выдачей призов – порнографией...

Журнал следил за тем, как меняется, обновляется фотографический язык. Печатал, комментируя, работы носителей этого языка – Игоря Мухина, Геннадия Бодрова, Сергея Чиликова, Михаила Ладейщикова, Владимира Семина, Валерия Щеколдина, Лялю Кузнецову, Александра Слюсарева, Сергея Борисова, Вадима Гущина, Франциско Инфанте, Илью Пиганова, Татьяну Либерман, Георгия Пинхасова...

А меж тем фотография завоевывала все большее пространство. В 1985 году на Гоголевском бульваре столицы открывается Фотоцентр Союза журналистов. В декабре 1990 года в Москве создан Союз фотохудожников под руководством Андрея Баскакова, который развивает бурную деятельность – организует фотофестивали, международные речные круизы, во время которых в неформальной обстановке проходят семинары и мастер-классы, проводит поездки членов Союза за рубеж. Летом 1991 года в Нью-Йорке выходит монография, представляющая 54 советских автора – «Фотоманифест. Современная фотография в СССР». Слово найдено очень точно. Манифест – это та авторская фотография, к которой повернулось в большей мере фотоискусство, в меньшей – консервативная фотожурналистика. Но развернуть фотографию вспять уже не удалось никому.

Как грибы после дождя, появляются фотогалереи. В 1993 году создан Музей фотографических коллекций Эдуарда Гладкова и Юрия Рыбчинского. В том же и в следующем году в ЦДХ куратор Евгений Березнер показывает выставку «Искусство современной фотографии. Россия, Украина, Беларусь» и грандиозный проект «Искусство фотографии в России: от истоков до наших дней». В 1996 году на Остоженке открывается московский Дом фотографии – детище Ольги Свибловой, которому еще предстоит сыграть свою главную роль на фотографической сцене России, и уже весной Москву накрывает половодье фотографий организованного МДФ Международного месяца фотографии «Фотобиеннале-96». Набирает обороты Московский международный фестиваль фотожурналистики «Интерфото» с его ежегодным всероссийским конкурсом «Лучшая фотография года».

Все эти этапы большого пути, весь «банк зримой памяти» тех перемен, которые наступили, прослеживаются на 48 полосах журнала, которые как в 80-е, так и в 90-е годы несли читателю размышления, информацию, представляли творчество новых и старых фотомастеров, писали о современной фототехнике, о том, что происходит в необъятном фотографическом мире, который стал в последние годы прошлого столетия гораздо более открытым.

Для нас же, сотрудников журнала, это уникальное издание с его неповторимой атмосферой стало для кого-то школой оттачивания пера, редактуры, работы с авторами, для кого-то – постижением магии фотографии с ее языком и законами-внезаконами, и практически для всех – трамплином в профессию, в колею, с которой нам уже не сойти. Многие годы проработали бильдердиректорами после того, как ушли из журнала, Татьяна Соловьева в «Комсомольской правде», Любовь Кубышкина в «Аргументах и фактах», и сейчас трудятся на этой ниве Евгений Федоровский и Юрий Трубников. Пишут и публикуют статьи по фототехнике Андрей Шеклеин и Владимир Анцев. Стал издателем наш бывший ответственный секретарь Николай Парлашкевич. До недавнего времени преподавал фототеорию и фотоисторию в МГУ и Школе журналистики «Известия» Григорий Чудаков. Ну а ваш покорный слуга, автор этих строк, строчит статьи о фотографии и фотографах в журналы «Фото и видео», «Журналистика и медиарынок», «Потребитель» («ФОТО&ТЕХНИКА»)..

И раз уж пошла такая ностальгическая нотка, рискуя окончательно утомить читателя, позволю себе несколько «говорящих» цитат из «СФ» – «Фотографии».

Вильгельм Михайловский (из статьи «Фотография...», «СФ», № 11, 1988): «Я – часть реального объективно существующего мира. Проявить себя в нем возможно, доверяясь и отдаваясь искренности чувств. Обостренное восприятие мира дает возможность чутко реагировать на малейшие изменения в социально-психологической среде, предчувствовать развитие событий, ситуаций. Съемка – это своего рода игра воображения. Самое интересное, что есть в фотографии, – собственно миг фиксации изображения действительности. Ценность творческого акта заключается именно в возможности интерпретировать действительность».

Валерий Плотников (из статьи «...И были наши помыслы чисты», «СФ», № 3, 1991): «В старые добрые времена я держал бы ателье. Снимал бы людей, хороших и разных. Не боролся бы за звание фотомастера или фотохудожника, а звался бы просто – фотограф. Наполовину мне повезло. Я знал людей хороших и разных. А были среди них и просто замечательные. Правда, время вокруг меня делало вид, что этих людей как бы и нет. И тогда я решил поспорить со временем. И стал снимать то, что мне было особенно дорого и интересно, взять на себя ответственность в какой-то степени возродить традиции группового портрета. И передать прекрасное единение людей талантливых, интеллигентных, искренних».

Юрий Щекочихин (из статьи «Остановить волну!», «СФ», № 3, 1988): «Так случилось, что мои заметки («Неделя», январь 1986 года) оказались первыми в ряду множества статей, очерков и интервью, посвященных проблеме наркотиков. Проблеме, которая раньше искусственно скрывалась. Вот почему так внимательно рассматриваю сейчас лица на фотографиях Юрия Белинского. Теперь мы знаем истину. Или почти знаем. Не забыть бы об этом. Не посчитать тему уже закрытой. Рано!..». И комментарий Юрия Белинского: «Работая над этой темой, я понял, что борьба с этим злом возможна лишь при условии, если мы навалимся на него всем миром. И тут одно из самых сильных средств – гласность, а значит, и наша журналистская фотография».

Владимир Янкилевский (из статьи «Жизнь – произведение – зритель», «СФ», № 4, 1987): «Фотограф в зависимости от задачи может делать все “в фокусе”, а может и фокусировать один объект, “уводя” остальные в нерезкость. Таким образом, произведение несет в себе “сигналы” пространства, движения, взаимодействий, которые зрителем воспринимаются и усиливаются в зависимости, конечно, от способности или готовности зрителя эту творческую информацию воспринять. Фотограф описывает реальность как бы “снаружи”. Он ищет образы в самой “видимой» реальности, в ее убедительной жизненной документальности и фактуре, в постоянно меняющихся и неожиданных ритмах, освещении, поворотах, взаимодействии, пытаюсь запечатлеть свою концепцию видимого».

Михаил Леонтьев (из статьи «Время открытий» о Всесоюзной выставке работ фотолюбителей на ВДНХ, «СФ», № 12, 1987): «Есть понятие “Урок Чернобыля” – экономическое, политическое, социальное. Чернобыль на выставке преподнес урок фотографический. Редко встретишь снимки, одновременно и волнующие, и скупые по стилистике, гуманные по мысли и жесткие по выводам. Такой фотографии на прошлых выставках мы не видели, да и представить себе не могли. Ее бы сочли неуместной. Думаю, если не так же круто, то весьма настороженно отнеслись бы еще недавно к серии В. Алферова (Ленинград) “Полевой выход”, к работе К. Азаренко (Ташкент) “После боя. Афганистан”, к циклу “Забытая деревня” Г. Лукьяновой (Московская область), к репортажу Е. Ниязова (Павлодар) “Рок-группа ‘Кино’”, ко многим фотографиям на тему “Легко ли быть молодым?”, к снимкам на антиалкогольную тему. Кстати, заметили ли наши читатели, как постепенно исчезли из искусствоведческих статей, анализирующих фотовыставки, комплименты по поводу

владения авторами техникой? Подразумевается, что высокий технический уровень стал понятием обычным. Анализ фотовыставок да и творчества отдельных фотографов пошел по другому направлению – вглубь».

Павел Кривцов (из статьи-диалога со Львом Шерстенниковым «Не вправе осуждать», «СФ», № 3, 1991): «Перестроечные годы сорвали многие замки, прорвали нравственные дамбы и в поведении, и в мышлении. Зло или нет, мы должны это пережить и посмотреть на себя: какие же мы есть и как живем. Одни фотографы серьезно работают и в наши дни, другие используют горячие темы как ходовой товар. Одни живут, исходя из какой-то теории. Другие отталкиваются от внутренней веры. Мне ближе последние. Люди, которых я снимаю, для меня не объекты и не субъекты съемки, а люди. И я не вправе их осуждать».

Всеволод Богданов, председатель Союза журналистов России (из выступления на вечере, посвященном 70-летию журнала, «Фотография», № 4, 1996): «Журнал “Фотография” – это летопись всей отечественной фотожурналистики, фотоискусства, фотолюбительского движения. Впереди еще тридцать лет до круглой даты – столетия, и важно, чтобы журнал продолжал идти вперед и вести за собой новые поколения наших фотографов».

Не случилось. В новом веке новые поколения фотографов ведут за собой новые фотографические журналы. Можно считать их визуальными наследниками старого бренда. Хотя у каждого – свой путь. И это, наверное, справедливо. Мавр сделал свое дело, мавр может уйти. Или поставить в конце этой фразы из драмы Шиллера вопрос?

Научное издание

РАКУРСЫ

Выпуск 9

Ответственная за выпуск

Н.М. Мышковская

Редактор

И.Н. Тарасенко

Оформление обложки

В.Ю. Яковлев

Технический редактор

Н.А. Кондрашова

Компьютерная верстка

А.К. Соколовой

Корректор

Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 11.04.2012
Формат 60x88¹/₁₆. Печать офсетная.
Уч.-изд.л. 21,5
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания.
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.