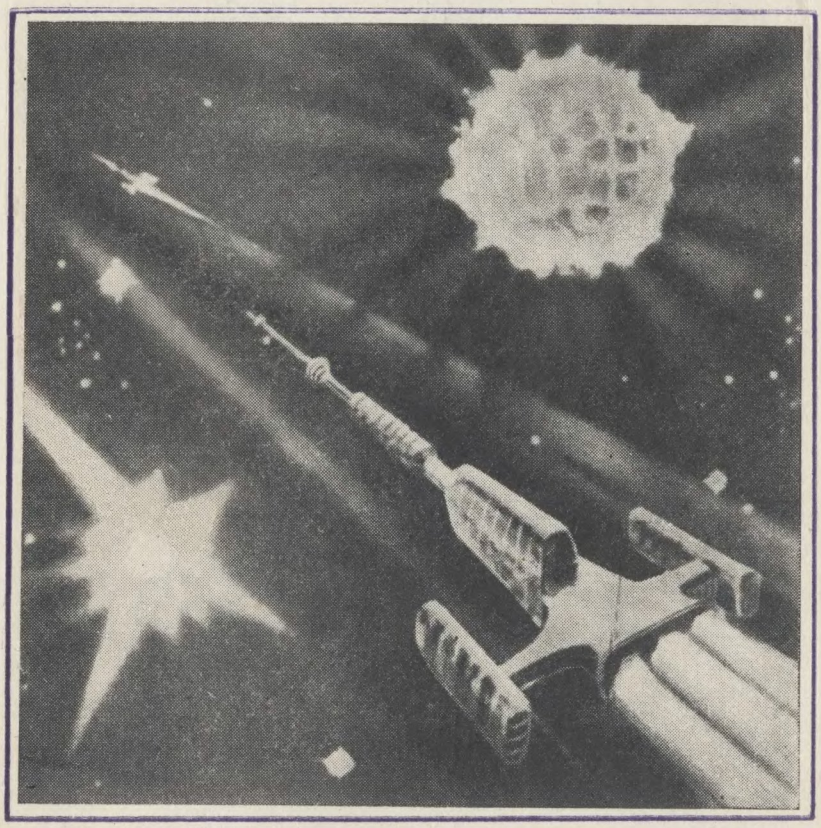
А. В. ГУЛЫГА

ИСКУССТВО В ВЕК НАУКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО·НАУКА·

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия
«Философия, экономика, право»

А. В. ГУЛЫГА

ИСКУССТВО В ВЕК НАУКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1978

Scan AAW

Книга доктора философских наук профессора А. В. Гулыги посвящена рассмотрению особенностей художественного развития в эпоху научно-технической революции. На примере трех наиболее массовых видов искусства — литературы, театра и кино — автор обсуждает проблему прогресса в искусстве, анализирует структуру типологического образа, выясняет гносеологические корни современного искусства.

Ответственный редактор
член-корреспондент АН СССР
Г. В. СТЕПАНОВ

На первой странице обложки — фрагмент картины А. Леонова «Мимо золотой звезды Цефея».

Г $\frac{10507-004}{054(02)-78}$ 14—77НП

© Издательство «Наука», 1978 г.

Предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой.

К. Маркс

ОТ АВТОРА

В 1887 г. А. П. Чехов обронил удивительную фразу: «...я подумал, что чутье художника стоит иногда мозгов ученого, что то и другое имеют одни цели, одну природу и что, быть может, со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую, чудовищную силу, которую теперь трудно и представить себе...» *

В какой мере сбывается предсказание русского классика? Об этом наша книга. Она посвящена некоторым аспектам развития художественной культуры в эпоху научно-технической революции.

Не претендуя на полноту и безошибочность, автор пытается показать, как искусство реагирует на взрывоподобный прогресс научного знания. Автору приходилось неоднократно писать об этом в периодической печати. Статьи, опубликованные в журналах «Вопросы философии», «Философские науки», «Новый мир», «Природа», в газете «Комсомольская правда» и в других изданиях, легли в основу книги.

Книга открывается выяснением вопроса, насколько приложима к художественной жизни концепция прогресса. Положительный ответ на вопрос, существует ли прогресс в искусстве, поможет нам в описании и оценке новых методологических особенностей искусства. Автор решительно отвергает попытки изобразить интеллектуальное искусство нашего времени в виде некоего мифотворчества. Искусство сегодня противостоит мифу, все больше проникаясь философским началом.

---

* *Чехов А.* Полн. собр. соч. Письма, т. 2. М., 1975, с. 360.

Для рассмотрения взяты не все, а только три вида художественного творчества: литература, кинематограф, театр. Каждому из них посвящена специальная глава. Сближению искусства и науки способствует выявление эстетических компонентов в научном творчестве. В последней главе речь идет о некоторых социально-нравственных проблемах, порожденных бурным развитием естествознания и чутко зафиксированных искусством.

Говоря об искусстве эпохи научно-технической революции, мы имеем в виду не только произведения, созданные за последние два-три десятилетия. Уже в начале века, и даже раньше, обнаружились некоторые тенденции художественного развития, которые, однако, в полную меру проявились лишь в наши дни. Искусство обладает свойством опережающего отражения, это своего рода барометр духовной погоды. Художник не только видит, но и предвидит. Явление жизни еще в зародыше, а интуиция творца чутко реагирует на возможные последствия. Искусство научно-технической революции—это искусство XX века. Век на исходе. Пора подводить предварительные итоги.

Глава I

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ПРОГРЕСС В ИСКУССТВЕ?

Существует ли в искусстве прогресс? Мы слишком часто слышим отрицательный ответ на этот вопрос. Французский театральный режиссер Жан Виллар без обиняков заявляет: «В искусстве нет прогресса, не так ли?» * Аргументировать свою мысль ему представляется излишним.

Слова Виллара перекликаются с другими, запавшими в память еще со студенческой скамьи: «Шекспир не является прогрессом сравнительно с Данте, а Гёте — сравнительно с Шекспиром» **. Бенедетто Кроче, итальянский философ XX века, рассуждает следующим образом: искусство есть интуиция, интуиция есть индивидуальность, а индивидуальность не повторяется. Каждый индивид имеет свой художественный мир. И все такие миры не сравнимы. Кроче прав, считая художественное творчество интуитивным по своей природе, но он совершенно не прав, утверждая на этом основании, что художественный мир индивидуума ни с чем не сравним и полностью автономен. Мы не можем еще похвастаться глубокими познаниями в области интуиции, но кое-какие проблемы уже решены; в частности, известно, что интуиция при всем ее непосредственном характере базируется на предшествующем опыте индивида и рода, на напряженной работе мысли. Результаты интуитивного творчества познаваемы и, следовательно, сопоставимы. Однако, положив рядом «Гамлета» Шекспира и «Фауста» Гёте, мы все же ока-

---

* *Виллар Ж.* О театральной традиции. М., 1956, с. 59.
** *Кроче Б.* Эстетика. М., 1920, с. 154.

жемся в затруднении относительно того, какому из двух шедевров отдать предпочтение. В чем же тут дело?

Мне довелось как-то слышать яркое выступление одного маститого театрального деятеля, утверждавшего, что в искусстве, если мы берем его в достаточно широких временных интервалах, не существует ни прогресса, ни регресса. Здесь правомерно говорить лишь об эволюции. За последние два столетия человечество, несомненно, стало «умнее», его знания сделались неизмеримо более обширными. Но оно отнюдь не стало талантливее и ничего не потеряло по части художественного таланта. Было бы странно, если бы кто-нибудь начал доказывать, что искусство Пушкина выше искусства Шекспира или Расина. И в то же время несомненно, что физика Эйнштейна выше, развитее, совершеннее физики Ньютона. Что мы знаем сейчас об естественнонаучных представлениях Данте? Они не обладают сегодня никакой положительной ценностью и могут вызвать лишь чисто исторический интерес. Они устарели, они были, как говорится, «десятки раз опровергнуты». Но можем ли мы сказать это о «Божественной комедии» как произведении искусства? Наскальные изображения, созданные в те времена, когда человек еще не знал железа, восхищают нас своим совершенством, и вряд ли художники «эры алюминия» возьмутся соперничать с древними рисовальщиками по части наблюдательности и умения передать наблюдаемое столь органично и такими простыми средствами.

В этих рассуждениях много верных наблюдений и бесспорных истин. Действительно, более поздняя научная теория всегда обнаруживает ограниченность и часто даже ложность ранней и менее разработанной теории, а в истории искусства не существует примеров того, чтобы творчество талантливого представителя одной эпохи отрицалось и отбрасывалось творчеством представителя другой, более поздней эпохи. Верно и то, что различные виды искусства в своем развитии достигают иногда такой высоты, которая оказывается не под силу последующим поколениям, добивающимся затем лишь каких-то частичных успехов, но в целом уступающим по силе выражения тому, что было сделано ранее. Наконец, бесспорны необычайно быстрые, все возрастающие темпы развития социальных отношений, науки и техники в новое время, особенно в наши дни, когда каждое последующее поколение подчас

смотрит на своих отцов чуть ли не как на троглодитов, нисколько не превосходя их в художественном отношении.

Все это так, но это ни в коей мере не решает поставленной проблемы. Речь здесь идет лишь о трудностях, возникающих при ее рассмотрении, а они, кстати сказать, в приведенных выше рассуждениях далеко не исчерпаны. Рассматривая отдельные виды искусства, взятые обособленно, мы иногда видим не прогресс, а регресс. Различные виды и жанры художественной деятельности исторически возникают, совершенствуются, достигают расцвета, затем либо застывают, чтобы пережить новый подъем, либо клонятся к упадку, а подчас и полностью исчезают. К. Маркс обратил внимание на то, что в области художественного творчества «известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств» *. Пластика, говорил один знаток искусства, либо оставалась греческой, либо шла назад. Маркс считал античную скульптуру, как и эпос, недосягаемым образцом для современности. Расцвет народной, эпической поэзии, отмечал Маркс, необходимо связан с мифологической ступенью в развитии мышления, она не сможет существовать в эпоху, когда человек все больше утверждает свое господство над природой.

Народный эпос как жанр творчества умер (все попытки гальванизировать его, имевшие место у нас в недавнем прошлом, выглядели жалко и, разумеется, ни к чему не привели), но это не значит, что вместе с ним должно исчезнуть образное мышление вообще.

Развитие науки и техники открыло новые возможности для эстетического освоения мира, создало иные формы искусства.

В поисках поступательного движения искусства мы не должны стремиться к установлению прямых, непосредственных связей его с экономикой. К. Маркс не только отмечал, что определенные периоды расцвета искусства не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, но и предупреждал, что «вообще понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции» **.

---

* *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч., т. 12, с. 736.
** Там же.

В абстрактной форме прогресс можно обнаружить лишь в той сфере, которая отвлекается от жизненного многообразия, т. е. в науке. Здесь, действительно, нет пути назад, каждая новая теория оказывается совершеннее, истиннее предыдущей.

Но стоит нам только взглянуть хотя бы на то, к каким общественным результатам приводят те или иные научные открытия, как перед нами обнаружится весьма противоречивая картина. Умение дистиллировать алкоголь было бесспорным научным достижением, но какое разлагающее действие (вплоть до вымирания целых народностей) оно оказало на общество. Каждый новый источник энергии — мощное средство развития производительных сил и в то же время новое, все более страшное средство уничтожения людей. Так, быстрое развитие атомной физики в середине нашего века объясняется прежде всего ее непосредственной связью с военным делом.

Здесь есть над чем задуматься, но не от чего впадать в уныние. Приобретения в жизни антагонистического общества часто связаны с потерями. Феодализм разрушил прекрасную культуру эллинов и древних римлян, но одновременно он уничтожил и рабство. Просветительский взгляд на средние века, как на шаг назад в истории человечества, потерял кредит еще в XVIII веке. Капитализм принес мучения миллионам тружеников, но он привел в движение могучие творческие силы, дремавшие в недрах общества, создал материальные и политические предпосылки для нового общественного строя.

Прогресс в любой области человеческой жизни, взятой как целое, во всех ее противоречивых взаимосвязях, нельзя графически изобразить в виде прямой линии. Это скорее зигзагообразная спираль; здесь совершаются подчас попятные движения и происходит топтание на месте. Но в целом общество идет вперед, общий баланс приобретений и потерь всегда в конечном итоге оказывается в пользу человечества.

Прогресс, как известно, имеет своим критерием развитие производительных сил. Но производительные силы — это прежде всего люди; прогресс совершается в интересах людей, в интересах гуманизма. Причем речь идет не просто о всестороннем развитии человеческих способностей, но об использовании их на благо людей.

Однако можно ли говорить о прогрессе гуманизма в

эпоху, когда оказались возможными Освенцим и Хиросима, военные зверства и тюремное одичание? Можно ли вообще говорить о прогрессе нравственности? Это сложный вопрос, но и здесь общий баланс приобретений и потерь оказывается в пользу человечества. Исчез кодекс рыцарской чести, войны нынче начинаются без предупреждения, но сама война, лишенная облагораживающих ее наслоений, ужасная в своей обнаженной сущности, встречает всеобщее осуждение. В древности никому не приходило в голову выступать против войны как таковой. Платон, мечтавший о единстве эллинов, осуждал междоусобную войну, но прославлял войны внешние. Антивоенная идея — порождение молодого буржуазного гуманизма. Эразм и Сен-Пьер, Руссо и Кант писали о мире, но это были мечты одиночек. После каждого нового трактата о вечном мире вспыхивала новая, еще более истребительная война, которая воспринималась обществом как должное, в то время как на мирную пропаганду философов смотрели как на пустое разглагольствование.

Только в наши дни идея борьбы за мир обрела под собой твердую почву. Впервые проводится резкая грань между войной справедливой и захватнической, на агрессора смотрят как на преступника, который должен нести ответственность. Никто не думал привлекать к суду Наполеона Бонапарта, расстреливавшего пленных, казнившего без суда и следствия ни в чем не повинных,— человека, на совести которого гибель сотен тысяч людей и опустошения почти на всем Европейском континенте. Только после второй мировой войны собрался Международный военный трибунал в Нюрнберге, а главные военные преступники понесли заслуженное наказание. И дело здесь, конечно, не только в масштабах злодеяний; Наполеон для своего времени тоже был порядочным преступником. Дело заключается в том, что наступила новая эпоха, утвердившая новые принципы поведения человека и его ответственности перед обществом.

Каждое явление так или иначе связано со своей противоположностью; взлету гуманизма, рожденному борьбой за новое общество, силы, уходящие с исторической арены, противопоставляют чудовищный антигуманизм, унижение и истребление людей. Капитализм умирает в судорогах, его предсмертная агония порождает и будет порождать отвратительные явления, которых не зна-

ло прошлое, но человечество умеет ныне оценивать подобные явления по достоинству и произносить над ними суровый приговор. Человечество стало человечнее, и это не может не отразиться в искусстве.

Искусство прогрессирует вместе с человеком. Люди расширяют границы подвластного им мира: природы, социальных отношений, своих мыслей и чувств,— и это находит свое отражение в искусстве. Содержание искусства обогащается, в конечном итоге приобретения и здесь оказываются больше потерь. Если поставить изображение бизона из Альтамирской пещеры рядом с полотном иного абстракциониста, то сравнение будет не в пользу современности. Но иной вывод мы сделаем, если сравним всю художественную продукцию палеолита с тем, что создал в этой области XX век. Наскальные рисунки поражают нас своей экспрессией, но как узок, примитивен мир подобного искусства! Это скорее мир животных — бизонов, саблезубых тигров, чем человека.

Гуманизацию искусства можно великолепно проследить на той эволюции, которую проделала философская категория возвышенного, выражающая связь между эстетикой и этикой, началами художественным и нравственным. Возвышенное вызывает эстетическую эмоцию, которая характеризуется нарушением привычной меры, стремлением подняться над мелким и обыденным. Первоначальная история человечества — это, говоря словами немецкого просветителя Гердера, «эпоха грубо-возвышенного». Человечество преклонялось перед носителями грубой силы — завоевателями и деспотами. Но постепенно идея возвышенного наполнилась нравственным содержанием, культ силы сменился требованием уважения к человеку. Герой древнего эпоса — человек огромной физической силы — уступил место общественному деятелю. Нет величия там, говорил Ромен Роллан, где нет истины и добра, а Бетховен разорвал посвящение своей третьей симфонии генералу Бонапарту, когда узнал, что тот объявил себя императором.

Общеизвестна мысль Маркса о враждебности капитализма искусству. В основе этой враждебности лежит антигуманистическая сущность буржуазного способа производства, который, хотя и освободил человека в значительной степени от подчинения природе, но сделал его «рабом других людей либо же рабом своей собственной

подлости» *. В обществе, построенном на товарно-денежных отношениях, никто не чувствует себя полноценным человеком, гармонической личностью. Рабочий изуродован эксплуатацией, калечащим разделением труда, одуряющей работой на производстве, где он выступает в качестве придатка к машине. Капиталист — «раб собственной подлости» — смотрит на действительность только с одной, торгашеской, хищнической, точки зрения, исключающей возможность эстетического отношения к жизни. Вот почему буржуазный мир враждебен искусству. Он антигуманистичен, следовательно, антихудожествен, антипоэтичен. Скряга не может петь о потерянных деньгах.

Но если капитализм антиэстетичен, то почему именно в эту эпоху искусство достигло небывалого расцвета? Здесь нет ничего удивительного: капитализм создает не только свои опоры, но и своих могильщиков; реалистическое искусство принадлежит к их числу. Капитализм враждебен искусству, точно так же подлинное искусство враждебно капитализму; рожденное в условиях буржуазного общества искусство всем своим существом выражает протест против бесчеловечности капиталистических отношений. Каждый вид художественного творчества делает это по-своему; и то, что происходит в современной западной живописи, в значительной степени объясняется неприятием художниками окружающего их мира. Накапливая материальные ценности, капитализм растрачивает ценности духовные; искусство пытается этому противоборствовать. Отсюда, кстати, упования многих великих умов на художественное творчество и эстетическое воспитание как на средство решения социальных конфликтов. Искусство — это мощный аккумулятор духовной культуры человечества, хранитель гуманизма.

Искусство — важнейшее средство познания. Разумеется, мы далеки от мысли ставить знак равенства между искусством и познанием. Еще Кант убедительно показал, что это две самостоятельные сферы человеческой деятельности, совпадающие лишь частично (как лишь частично совпадает искусство с моралью). Но с течением времени это совпадение расширяется, обретает новые формы. Увеличение познавательного потенциала искусства — бесспорный признак художественного прогресса.

---

* *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч., т. 12, с. 4.

Все это так, может возразить оппонент, развивается (совершенно бесспорно) познание, шествует вперед (что не столь очевидно) гуманизм; но и то и другое лишь косвенно связано с искусством. В художественном творчестве есть сферы, более или менее равнодушные как к знанию, так и к морали. Как быть с ними? Укажите на всеобщий, характерный для всего искусства признак прогресса.

Н. Г. Чернышевский — убежденный сторонник прогресса в искусстве, ставил его в прямую зависимость от развития общества. Имея в виду поэзию, он задавал риторический вопрос: «Разве ее развитие не идет рядом с развитием образованности и жизни?» * Великий критик призывал последовать примеру Аристотеля, располагавшего греческих трагиков выше Гомера, и взглянуть «без ложного подобострастия» на искусство прошлого, в частности на Шекспира.

Разбирая это место из рецензии Чернышевского на русское издание «Поэтики» Аристотеля, Плеханов упрекает автора в «просветительстве» и показывает, что развитие искусства нельзя прямо сопоставлять с прогрессом образования и рассудочного мышления. Вместе с тем Плеханов не впадает в другую крайность, не отрицает единой линии развития искусства. Он даже готов согласиться с И. С. Тургеневым, говорившим, что «Венера Милосская несомненнее принципов 1789 года», вкладывая, однако, в этот афоризм иной смысл, чем тот, который имел в виду писатель-либерал. Для Плеханова 1789 год был лишь символом ограниченности буржуазной революции, а Венера Милосская — идеалом женского облика ряда эпох западной цивилизации.

А. В. Луначарский, в молодые годы склонявшийся к эстетическому релятивизму и споривший поэтому с Плехановым, в дальнейшем встал на его точку зрения. Продолжая мысль Плеханова, он писал: «Приходится при суждении о художественном произведении той или иной эпохи справляться не только о том, насколько адекватно выражена в этом произведении та или другая идея данной эпохи, но еще и о том, является ли эта идея присущей только одной этой эпохе или многим другим. И, очевидно, чем больше окажется таких эпох в последова-

* *Чернышевский Н. Г.* Избр. философ. соч., т. 1. М., 1950, с. 327.

тельности времен, которые по-прежнему признают шедевром данное произведение, тем оно значимее в художественной сокровищнице человечества» *.

Каждая эпоха переосмысливает в той или иной степени художественное наследие, переоценивает унаследованный капитал.

К Шекспиру слава пришла при жизни, но затем она быстро стала меркнуть. Юм, Гиббон, Поп скептически отзывались о своем великом соотечественнике. Вольтер назвал его дикарем, и даже Гаррик, обессмертивший свое имя исполнением роли Гамлета, устранял из знаменитой трагедии места, представлявшиеся ему вульгарными. Лишь во второй половине XVIII века в Германии возродились интерес и любовь к творчеству английского драматурга, его пьесы постепенно завоевывали театральные подмостки Европы, хотя критические голоса продолжали раздаваться еще долгое время. Чернышевский, как мы видели, боялся переоценки Шекспира, а Толстой совсем не принимал его. Полное признание великий английский драматург получил только в XX веке.

Здесь надо оговориться. Мы отнюдь не считаем, что всякое новое великое произведение не может быть понято современниками. Речь идет о другом, о том, что сложное, противоречивое развитие искусства в конечном итоге приводит ко все большему выявлению художественных достоинств его подлинных произведений. И если по каким-либо причинам эпоха не приняла шедевр или приняла его не полностью, рано или поздно истина восторжествует. В этом мы также видим один из аспектов прогресса в искусстве. В общей форме его можно охарактеризовать как расширение сферы эстетического.

Локальные цивилизации древности и средних веков создавали ограниченные эстетические критерии, непримиримые к иным художественным принципам. Человек прошлого не понимал и не принимал ни своих предшественников, ни своих соседей. Римляне считали древних германцев «варварами». Арабы, завоевавшие Малую Азию и Северную Африку, с остервенением уничтожали античные статуи: мусульманская религия запрещала изображение лица человека. Христианское средневековье отвергало и языческую древность, и мусульманский Восток.

---

* *Луначарский А. В.* Статьи о литературе. М., 1957, с. 99.

«Просвещенные» европейцы XVII века непонимающими глазами смотрели на шедевры Мексики и Бенина, а у себя дома не замечали народного творчества. Конец XVIII века ознаменовался «открытием» эстетической ценности фольклора.

В свое время Пушкина упрекали в том, что он «портит» литературный язык, вводя в него слова и выражения, бытующие в народе. Поэту давались рекомендации, продиктованные искренней заботой о судьбах искусства, но вызывающие у нас лишь улыбку. Конечно, и в наши дни жива художественная непримиримость, и можно встретить людей, высокомерно относящихся к «примитивному» искусству, но в целом развитый вкус сегодня позволяет наслаждаться не только всеми видами национального искусства, но и художественным творчеством других народов, других эпох.

Возрождение предприняло первую попытку если не синтеза, то диалога культур. Просветители и романтики пошли дальше по этому пути. Но только XX век начал решительно ломать последние перегородки между культурами. Готовясь к контактам с внеземными цивилизациями, мы приучаем себя к терпимости по отношению к любой иной, чем на нашей планете, системе ценностей, иному способу хранить и передавать информацию. Научно-техническая революция — это эпоха универсализма.

Универсализм не означает единообразия. Современная художественная культура едина, но и многообразна. Многообразие проявляется в существовании субкультур, порожденных различными условиями бытия той или иной социальной группы (класса, нации и т. д.). Единство — в готовности к диалогу, в способности понять другого, усвоить его достижения. Искусство в век науки усваивает все наиболее ценное из многообразного наследия прошлого, вырабатывает на этой основе некоторые новые принципы, не придавая вместе с тем им обязательного характера. Пикассо с его свободно меняющейся манерой — знаменье времени. В выработке многообразия и единства художественного языка и вкуса состоит главный критерий прогресса в искусстве.

Универсализм не отменяет традицию. На песке строить нельзя, нужен фундамент. Художника воспитывает время. Не только настоящее, но и прошедшее; будущее он всегда видит сквозь призму прошлого, пережитого им

лично и его народом. Искусство уходит корнями в жизнь народа, в его историю, развивается, пока жив народ. Обогащаясь новыми формами, искусство лишь раздвигает рамки национальной культуры, не устраняя их. В первую очередь это справедливо для искусства слова: языки пока не собираются сливаться.

Непрерывно идущее расширение мира искусства связано и с тем, что человек раздвигает границы подвластной ему действительности. Природа противостояла первобытному человеку как чуждая, неведомая, внушающая ужас стихия. Древний грек готов был помериться силами с природой, но эти схватки далеко не всегда кончались в его пользу, не случайно мотив природы почти отсутствует в античном искусстве. По преданию, Петрарка был первым человеком, поднявшимся на гору с целью полюбоваться окрестным ландшафтом. Возникновение пейзажной живописи относится к еще более позднему времени, а мольберт художника во льдах Арктики — явление, характерное лишь для XX столетия. В наши дни взору живописца открылась палитра космоса.

История искусства говорит нам о появлении все новых и новых средств художественного освоения действительности. Возможно, что участь народного эпоса уготована и некоторым другим видам искусства, но на смену умирающему всегда рождается нечто новое, более плодотворное, в конечном итоге приобретения и здесь оказываются значительнее потерь. Искусство, возникшее в процессе труда, постепенно выделилось в самостоятельный род деятельности, затем превратилось в систему различных видов и жанров, которая непрерывно расширяется и усложняется, вырабатывая средства для все более полного охвата действительности и адекватного ее отражения.

Немалую роль играет здесь развитие науки и техники. Превращение живописи в самостоятельный вид искусства связано с открытием масляных красок. Усовершенствование музыкальных инструментов в XVIII веке открыло путь для возникновения симфонической музыки. Без современной электрической и фотопромышленности был бы невозможен кинематограф.

И еще одно обстоятельство. Художественное производство, как и всякое другое, живет в непрестанном потреблении. Железная дорога, по которой не ездят, является средством передвижения лишь в потенции. Мертво про-

изведение искусства, скрытое от зрителя (неважно где: под обломками исчезнувшей древней культуры или в кабинете маньяка-собственника). Искусство — явление общественное, художественные произведения живут подлинной жизнью только тогда, когда они доступны всем. И в этом плане искусство совершает поступательное движение. Даже средние века были шагом вперед по сравнению с античной «демократией», существовавшей лишь для свободного населения. Феодализм признал формальное равенство всех перед богом, а следовательно и перед искусством, служившим богу. Капитализм, как мы уже отмечали, враждебен искусству, но в эту эпоху вместе с тем создаются исключительные возможности для массового распространения художественных произведений — книгопечатание, кино, радио, телевидение. В условиях капитализма эти средства зачастую используются далеко не по назначению: не столько для духовного обогащения, сколько для извлечения прибыли, вместо подлинного искусства народу преподносят суррогат.

Одной из важнейших задач социалистической культурной революции является приобщение народа к подлинному искусству. В беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин говорил, что трудящиеся заслуживают чего-то большего, чем зрелищ; они получили право на настоящее большое искусство. Для того, чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ — к искусству, необходимо сначала поднять общий образовательный и культурный уровень.

Но это только одна сторона дела. Не менее важно другое: пробуждению в человеке художника способствует изменение характера труда. Труд по принуждению не может воодушевить рабочего, вызвать в нем эстетическое переживание. Было время, когда машина казалась рабочему главным источником его бедствий, врагом, которого надо уничтожить, да и сейчас на Западе нередко говорят о «демоне-технике», не только грозящем человечеству неведомыми бедами, но и несущем весьма реальное бедствие — безработицу. И все же есть нечто новое. Современная научно-техническая революция привела к появлению орудий производства, которые по своему характеру выходят за рамки производственных отношений капитализма; облегчая труд, делая его гигантски производительным, знаменуя собой все большее подчинение природы человеку, они становятся объектами эмоцио-

нально-художественного отношения. Включение труда и техники в сферу эстетических отношений, пожалуй, больше, чем что-либо другое, говорит о художественном прогрессе в наши дни.

Глава II

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТИПОЛОГИЗАЦИИ

Среди аргументов, которыми оперируют противники идеи художественного прогресса, не последнее место принадлежит гегелевской концепции абсолютной художественной формы. Поиски, обнаружение ее и утрата — такова сконструированная Гегелем схема развития искусства. Известна его триада: символическое, классическое, романтическое искусство. В искусстве Древнего Востока господствуют символические формы, превалирующие над содержанием. Античная классика дает искомую гармонию формы и содержания. Романтическое искусство христианских народов знаменует собой новый разрыв между содержанием и формой, преобладание содержания, что означает распад искусства, уступающего свое место религии и философии. Гегель вынес смертный приговор искусству, исполнение которого, однако, не состоялось. Художественное развитие последующего времени опровергло построения великого идеалиста.

Но мысль о художественном прогрессе как об обязательном для всех движении к некоей ныне утерянной абсолютной форме продолжала жить. Современный гегельянец скорбит не только об античной пластике, но и о живописи Возрождения и романе прошлого века. В качестве критерия прогресса выдвигается типический образ, воплощающий единство общего и неповторимого. Считается, что литература, обретя искомое единство, достигла своей вершины.

Индивидуализация рассматривается как мера художественности. Чем многообразней созданный автором характер, чем реальнее обстоятельства, в которых он действует, тем полноценнее литературное произведение. Вспомним пушкинское сравнение двух скупых: «У Мольера Скупой

скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» *. Значит ли это, что Мольер худший комедиограф, чем Шекспир? Об этом можно спорить.

Самое интересное состоит, однако, в том, что, достигнув вершин типизации и прочно удерживая их, европейское искусство в то же время стало стремиться к чему-то новому. В XX веке ряд мастеров художественной литературы, изобразительного искусства, театра стал проявлять явное тяготение к крайней условности и схематизации. Что означает этот процесс? С вершины путь один — только вниз, отвечают те, кто воспитан на гегелевской эстетике. Раз исчезает типизация, значит распадается художественный образ, значит деградирует искусство. Такова, в частности, логика рассуждений венгерского философа Георга (Дьердя) Лукача **.

Не напоминает ли это ситуацию в физике, описанную В. И. Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме»? Исчезновение массы покоя было истолковано как исчезновение материи вообще. На самом деле исчезли лишь старые представления о материи; потребовалось новое, более широкое определение этой категории, чтобы понять, что прогресс науки не затрагивает понятия объективной реальности.

Аналогичным образом исчезают лишь старые представления об искусстве и художественном образе.

Тем более что выход за пределы типизации характерен в первую очередь для художников, олицетворяющих собой не регресс и реакцию, а прогресс и революцию. Достаточно назвать два имени — В. Маяковский и Б. Брехт. Последний был не только практиком, но и теоретиком нового искусства. К сожалению, теоретическое наследие Брехта изучено недостаточно. Мы мало знаем о его категорических возражениях Лукачу. Дискуссия Брехт — Лукач не приняла характера диалога: в целях сохранения единства антифашистского фронта Брехт не публиковал своих материалов. Они увидели свет посмертно.

---

* *Пушкин А. С.* О литературе. М., 1962, с. 446.

** В конце 30-х годов Лукач выступил с серией статей на эту тему. Они собраны в книге: *Lukács G.* Probleme des Realismus. Berlin, 1955.

Но брехтовская теория эпического, «неаристотелевского» театра, не укладывающаяся в прописи Лукача, была изложена достаточно обстоятельно и убедительно. Мы еще вернемся к ней. Пока лишь приведем одно высказывание Брехта, касающееся проблемы характера. Эпический театр, подчеркивал Брехт, «начисто порывает с привычным для традиционного театра обоснованием поступков — характерами... *Характер* изображаемого лица остается величиной, которую он не может и не должен полностью определить. В пределах известных границ он может быть и таким и иным — это не имеет никакого значения»*. Конечно, брехтовский Галилей — не абстракция, но автора «Жизни Галилея» в первую очередь интересуют не сложности и противоречия характера ученого, а сложности и противоречия его взаимоотношений с реакционной властью. В центре внимания драматурга — социальная проблема. Не случайно театр на Таганке, осуществивший первую советскую постановку всемирно известной пьесы, лишил главного героя признаков возраста: действие в пьесе тянется более 30 лет, но на лице актера не появляется ни одной морщины. Это вполне в духе Брехта. Вспомним, что в спектакле «Берлинского ансамбля» «Кавказский меловой круг» со сцены смотрели вообще не живые лица, а застывшие маски.

Процесс трансформации художественной формы коснулся и ряда старых мастеров, творчество которых сложилось в классических канонах прошлого века. Достигнув зрелости, эти художники стали искать новые пути. «Надо взрывать прозу»,— говорил М. Булгаков**. В результате возник философско-фантастический роман «Мастер и Маргарита». Томас Манн признавался, что из своих героев он больше всех любит Адриана Леверкюна («Доктор Фаустус»): «Любопытно, что при этом он почти лишен у меня внешнего вида, зримости, телесности. Моим близким всегда хотелось, чтобы я его описал... наделил его психологической индивидуальностью, наглядно его показал. Как это было легко! И как в то же время таинственно-непозволительно... Тут нельзя было нарушить некий запрет или, вернее, тут надлежало соблюдать вели-

---

* *Брехт Б.* Театр, т. 5/2. М., 1965, с. 322.

** Цит. по: *Ермолинский С.* Воспоминания.— «Театр», 1966, № 9, с. 91.

чайшую сдержанность во внешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначительностью. Да, только так: персонажи романа, коль скоро это определение предполагает известную картинность, красочность, могли быть лишь сравнительно далекие от центра действующие лица книги...»* Отказ от типизации в отношении главного героя Манн сочетал с применением этого метода в отношении побочных персонажей. Точно так поступил в своем последнем романе и М. Булгаков. Следовательно, речь шла не об обеднении, а об обогащении палитры художника.

Отказ от типизации не всегда означает разрушение художественного образа. Последний может видоизмениться, стать *типологическим*. Напомним читателю, что слово «тип» помимо бытовых имеет три научных значения. Тип — это образец, стандарт, не допускающий отклонений (прилагательное — типовой). Далее, тип — наиболее характерное единичное явление, с наибольшей полнотой выражающее сущность (прилагательное — типический, типичный). Наконец, тип означает прообраз, основную форму, допускающую отклонения (прилагательное — типологический). Типология как способ абстрагирования широко применяется в научном познании, когда задача состоит не в нахождении, а в конструировании общего. Если даны три явления abc^1, ab^1c, a^1bc, то abc будет их общим типом.

В науке типологический метод используется давно. Занимаясь сравнительной анатомией, Гёте еще в конце XVIII века пришел к выводу о едином типе скелета млекопитающих. Он писал: «Как однако найти такой тип — это показывает нам уже само понятие такового: опыт должен научить нас, какие части являются общими всем животным и в чем разница этих частей у различных животных; затем вступает в дело абстракция, чтобы упорядочить их и построить общий образ»**. Типологизация в науке означает конструирование логических форм, отражающих реальные процессы, которые не существуют в чистом виде (это имеет место не только в органическом, но еще чаще — в социально-культурном мире). Типологи-

---

* *Манн Т.* Собр. соч. в десяти томах, т. 9. М., 1960, с. 260.
** *Гёте И.-В.* Избр. соч. по естествознанию. М., 1957, с. 194.

зация в искусстве — конструирование художественных форм, воспроизводящих жизнь схематичнее, чем это делает типический образ. В обоих случаях мы имеем дело с духовными конструкциями.

Применяя метод художественной типологизации, искусство сближается с наукой (гуманитарным знанием). Что такое «Покупка меди» Брехта? Пьеса или трактат по эстетике? «Повесть о разуме» Зощенко? Сборник новелл или психологическое исследование? Современная проза размывает грани, казавшиеся незыблемыми. Не означает ли это сближение, слияние науки и искусства движения вспять? История не повторяется. Отрицание отрицания приводит лишь к мнимому повторению.

Типологический образ в искусстве — своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более емкое. Конкретность при этом не исчезает, она только теряет долю наглядности. Из курса диалектического материализма мы знаем, что наряду с чувственной конкретностью единичного явления может существовать и логическая конкретность, сконструированная из одних абстракций. Художественная конкретность — среднее звено между ними. Типический образ ближе к чувственной конкретности, типологический — к понятийной *.

Типологический образ — школа не только мысли, но и переживания. Без последнего нет искусства, и современная художественная культура максимально расширяет простор для эмоций. Эстетическое переживание тем острее и богаче, чем больше в него включена наша фанта-

---

* О том, что существуют два вида художественного творчества, знал уже Ф. Шиллер. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» он исходит из мысли Канта, согласно которой эстетическое наслаждение требует определенного несовпадения изображения и изображаемого (если подобное совпадение произойдет, то исчезнет эстетическая эмоция, останется только моральная или интеллектуальная). И все же художник может стремиться к полному изображению действительного мира. Такого рода поэзию Шиллер называет «наивной». Поэзия другого рода — «сентиментальная» — дает изображение идеала. Наивный поэт ограничивается воспроизведением предмета, сентиментальный — предается размышлениям о впечатлении, которое произвел на него этот предмет. «С обоими согласуется высокая степень человеческой правды» (*Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. М., 1935, с. 389). Гёте представлялся Шиллеру носителем наивной поэзии, свое собственное творчество он называл сентиментальным.

зия. Это было подмечено еще в XVIII веке в ходе известного спора немецких просветителей вокруг скульптурной группы Лаокоона. Почему гибнущий Лаокоон издает не безумный крик, а приглушенный стон? По мнению И. Винкельмана, причина кроется в национальном характере древних греков, их стоическом спокойствии. Г. Э. Лессинг, возражая Винкельману, писал, что дело не в характере народа, а в особенностях изобразительного искусства. Художник передает в своем произведении не всю полноту жизненного явления, а некий «плодотворный момент», настраивающий человека определенным образом. Плодотворно то, что оставляет свободное поле для воображения; чем больше работает наша мысль, тем сильнее возбуждается воображение; показать предельную точку аффекта — значит подрезать крылья фантазии. То, что Лессинг отметил относительно скульптуры, оказалось характерным для искусства вообще. Недоговоренность, фигура умолчания, нарочитая неполнота образа — излюбленные приемы современной литературы. Нам теперь ясно, почему художественная типологизация, отказываясь от индивидуализированных характеристик, не только не влечет за собой потери эмоциональности, но определенным образом усиливает ее. Необходимым условием при этом является развитая фантазия читателя. Именно ее берет в свои союзники писатель, заставляя домысливать, «дочувствовать» созданные им предельно емкие образы. В искусстве, говорят, важно не знать, а догадываться.

Типологизация выявляет в полной мере игровую природу искусства. Здесь нам придется сделать небольшое отступление, коснувшись вопроса в общем не нового, но в нашей эстетике не получившего должного освещения.

Игра, одинаково присущая всем высшим живым существам,— аналог искусства в том мире, где еще нет человека. Ф. Шиллер видел в игре тайну культуры. При этом следует различать игру в узком смысле слова как определенный способ развлечения и игровое поведение как принцип деятельности. Бодрствующий живой организм не может находиться в пассивном состоянии. Когда его активность не направлена на воспроизводство жизни (приобретение средств существования, их потребление, продолжение рода и т. д., у человека это называется практикой), она обращена на самое себя. Энергия находит выход в деятельности как таковой без постороннего ре-

зультата, но по определенным правилам. Это и есть игра. Существуют два типа игрового поведения — состязание и подражание (иногда они сливаются вместе). Состязание нуждается в наличии соперничающей стороны, но может обходиться и без нее. Можно состязаться с самим собой, совершенствуя свои достижения, стремясь достичь какого-либо результата, а затем превзойти его. Это не знающее предела стремление, свободное от практического интереса, заставляет человека (не только ребенка, но и взрослого) напрягать свои силы в спорте, научном поиске, искусстве.

Для нашей темы важнее вторая ипостась игры — подражание, имитация. «Подражают чему-то другому, чем то, что окружает,— более красивому, возвышенному, опасному. Ребенок становится принцем, отцом, ведьмой, тигром. При этом он почти верит, что „это так", и вместе с тем никогда не теряет представления об „обычной действительности"» *. Игра содержит в себе противоречие, играющий все время пребывает в двух сферах, условной и действительной. Забыть о двойственном характере ситуации — значит прекратить игру.

«Игра подразумевает реализацию особого — „игрового" — поведения,— пишет Ю. Лотман,— отличного и от практического, и от определяемого обращением к моделям познавательного типа. Игра подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ребенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится), и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым). Живого тигра ребенок только боится, чучела тигра ребенок только не боится; полосатого халата, накинутого на стул, изображающего в игре тигра, он побаивается, т. е. боится и не боится одновременно» **. Уменье играть заключается в овладении двуплановостью поведения.

В искусстве мы сталкиваемся с той же двуплановостью. Даже в том случае, когда художник стремится со-

* *Huisinga J.* Homo ludens. Reinbeck, 1956, S. 21.

** *Лотман Ю.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем».— В кн.: Труды по знаковым системам, вып. III. Тарту, 1967, с. 133.

здать максимальный «эффект присутствия», т. е. правдоподобную картину действительности, зритель (или читатель) ни на секунду не забывает о том, что перед ним все же условный мир. Никто не бросится на помощь Дездемоне, хотя ее гибель может исторгнуть подлинные слезы.

Люди оказываются вне сферы искусства, когда они теряют из вида один из его планов. Бывает (крайне редко, но бывает), что неискушенный зритель принимает театральное действие за действительность; условность до него не дошла. Чаще случается, что пропадает практический план: зритель видит только нагромождение условностей, не замечая за ними жизни. Наслаждение искусством — это соучастие в «игре».

«Игра» может быть вполне серьезной, затрагивающей самое сокровенное. Но никто из ее участников (ни творец, ни тот, к кому обращено искусство) ни на мгновенье не забывает о двойственном характере ситуации, они верят и одновременно не верят в реальность того, о чем идет речь. Этой двойственностью предмета и его восприятия искусство отличается от мифологии, которая все свои реалии трактует буквально.

(Об этом приходится вспомнить. Дело в том, что в поисках термина для обозначения новых явлений в искусстве некоторые писатели и критики обнаружили древнее слово «миф». Находку нельзя признать удачной: современный миф, как и его первобытный предшественник,— стереотип массового сознания, рассчитанный на слепую веру. Но подробнее об этом — дальше.)

Нельзя не согласиться с литературоведом В. А. Адмони, который пишет о поэтике XX века: «Одна из самых общих черт в совершающихся здесь изменениях — это поляризация структур и доведение до предела, до полного исчерпания потенций, заложенных в соответствующих структурах» *. Типологизация преследует именно эту цель. Обнажая игровую природу искусства, она обостряет его амбивалентность. До предела при этом доводятся две диаметрально противоположные, хотя и взаимно связанные, ситуации. Во-первых, максимальное приближение к реальности (при одновременном осознании, что это все же условность). Во-вторых, максимальное усиление условности

* *Адмони В. А.* Поэтика и действительность. Л., 1975, с. 7.

(при том, что где-то остается весьма ощутимая связь с реальностью). Первый случай дает документальное искусство; второй — эффект остранения (очуждения).

Строго говоря, ни то, ни другое не является изобретением нашего века. Остранение возникло вместе с самим искусством. Документальность тоже родилась не вчера. Новизна состоит в том, что эти эстетические феномены были усовершенствованы, доведены до крайности; наполнившись неведомым ранее интеллектуальным и нравственным содержанием, они определяют теперь художественную атмосферу эпохи.

* * *

Ознакомимся сначала с документальным искусством.

Андрей Тимофеевич Болотов писал свои воспоминания на рубеже XVIII и XIX столетий. Он предназначал их не для немедленного опубликования, а «для потомков». Полностью они были напечатаны один раз — в 1870—1873 годах. До сих пор на них смотрят главным образом как на исторический источник. Не надо быть пророком, чтобы предсказать им новое рождение — в качестве художественного произведения.

Воспоминания Болотова подкупают прежде всего красотой слога. Болотов — стилист изумительный, придающий словам особое, прямо-таки музыкальное, звучание. Но чтобы зазвучала эта музыка, нужна была дистанция во времени; сто лет назад многое в болотовской прозе выглядело просто как нарушение языковых норм. Для нас это красота архаизма, своего рода остраненная манера письма.

Еще важнее другое обстоятельство. Болотов не скован никакими канонами, господствовавшими в литературе того времени. Единственное, к чему он стремился,— правдиво рассказать, как было дело. Он предельно искренен, не боится выставить себя ни в смешном, ни в неблагоприятном свете. Перед нами человеческий документ, исповедь. Этот архаический вид словесности удивительно современен. Только ранее он числился по ведомству философии и истории, а ныне вошел в состав художественной литературы.

Вот почему нельзя говорить о Болотове, что он был забыт, не оценен и т. д. Должны были утвердиться новые,

предельно широкие эстетические принципы, чтобы его проза стала восприниматься как феномен искусства. Болотов действительно писал «для потомков» — для нас, живущих в эпоху художественного универсализма.

Документальность приближает искусство к эмпирическим основам науки. Историческое описание научно в силу своей подлинности, обоснованности источниками. История как наука начинала с осознания необходимости повествовать о том, «как было дело» (слова эти принадлежат и теоретику древней историографии Лукиану, и немецкому историку XIX века Л. Ранке).

В русскую художественную прозу, если я не ошибаюсь, дорогу документальному началу открыл Л. Толстой. В повесть «Хаджи-Мурат» он включил подлинное письмо кавказского наместника Воронцова. Заглядывая вперед, Толстой говорил: «Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случалось наблюдать в жизни»*.

Документализм представляет собой переходную форму от типизации к типологизации. Жизнь полна типических событий и явлений. Еще Гёте обратил внимание на то, что порой встречаются «выдающиеся случаи, которые в своем характерном многообразии стоят... как представители многих других»**. При желании художник может, ничего не домысливая, вылепить из материала самой жизни полнокровный типический характер и показать его в типических обстоятельствах.

В 1973 г. в США был поставлен уникальный опыт: по телевидению передавался многосерийный репортаж из жизни реально существующей «типичной» американской семьи. «Папа-бизнесмен Уильям Лауд, мама Пэт Лауд — домохозяйка и их „образцовые“ дети. Сначала все шло хорошо. Роскошная вилла из восьми комнат, бассейн, несколько автомашин. Лауды очень быстро привыкли к камерам и перестали их замечать. Телеоко сопровождало их повсюду: в школе, дома, в магазине, на прогулке, в

---

* Цит. по: *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1959, с. 31.
** *Гёте* и *Шиллер*. Переписка, т. 1. М.— Л., 1937, с. 308.

Лувре, во время семейных сцен... Катастрофа разразилась, казалось, внезапно. Дела фабрики Лауда пошли хуже, и муж начал часто уезжать в командировки. Пэт узнала, что он изменяет ей, и подала на развод. В это время выясняется, что старший сын Лаудов — гомосексуалист, связанный с тайным нью-йоркским миром ему подобных. Раскрылась любовная история старшей дочери-школьницы. Семья распалась»*. Подобного рода телеэксперимент — исключение, он говорит лишь о возможностях документального искусства, а не о его практике.

Кинематограф и телевидение открывают небывалые возможности наглядной фиксации происходящего. Кинохроника — летопись, возникающая одновременно с событием, наиболее точное свидетельство о нем. Вместе с тем хроникальные кадры — феномен искусства. Художественность возникает здесь за счет необычной натуры, выразительной съемки, монтажа. Что касается типического характера, то в документальном кино он редкость, исключение. Чаще возникают типические ситуации, характер же прочерчивается контуром или вообще отсутствует.

Это знал уже советский кинорежиссер Дзига Вертов. Вот снятый в 1923 году выпуск «Киноправды», посвященный обряду «октябрин». Один из московских заводов. Рука выключает рубильник, останавливаются трансмиссии. Рабочие покидают цеха и направляются в клуб, где взамен старорежимного крещения будет осуществлен новый ритуал посвящения в жизнь младенца. Отец, мать, новорожденный. Полтора часа длится доклад о новом быте — режиссер хронометрирует происходящее. Затем ребенок передается «восприемникам» — пионеру, комсомольцу, коммунисту. Наконец, он снова в руках матери. Все поют «Интернационал» и расходятся по рабочим местам. Снова включаются трансмиссии. Отец еще продолжает петь, но работа уже идет полным ходом. Здесь нет и попытки передать характеры действующих лиц, но ситуация схвачена выразительно. Это документ эпохи. Художественное произведение и исторический источник одновременно.

Истории, жизни нельзя не верить. В документальном искусстве захватывает подлинность. И новизна ин-

* «Литературная газета», 1974, 27 марта.

формации. В нашей памяти еще не стерлось сенсационное сообщение о зверском убийстве американской актрисы Ш. Тэйт, а на экран уже выходит фильм «Мэнсон» о тех, кто совершил это преступление с единственной целью отвести обвинение в аналогичных убийствах от главаря банды, сидевшего в то время в тюрьме. Постановщики использовали старые киноинтервью и сняли несколько новых. В результате получился впечатляющий репортаж о распаде нравов. Чарли Мэнсон — «новый Христос», его главная заповедь — наслаждение, полнота которого дается в оргазме и смерти (отсюда садистские убийства). Наголо остриженная девица с винтовкой в руках обстоятельно рассказывает о том экстазе, который охватил ее, когда в момент близости она застрелила своего партнера. В «семье» Мэнсона, как называла себя банда, был возрожден групповой брак. На семь мужчин приходилось тридцать пять женщин (многие из буржуазных семей, с высшим образованием). Рожденные дети считались общими, здесь существовал культ детей, но весьма своеобразный — сызмальства их приучали к наркотикам и «любви». Через весь фильм проходит один и тот же кадр: Мэнсона (щуплый растерянный дегенерат) ведут по коридорам тюрьмы. Повторяются и другие кадры. Вообще изобразительный материал невероятно скуден, но фильм смотрится с напряжением. Режиссер пытается оживить изображение, разбивая экран на две и даже три части, где одновременно идут разные кадры. Напряжение не от этого, главное — текст, сами факты.

Пьеса Р. Шнейдера (ГДР) «Нюрнбергский процесс» представляет собой выжимки стенографического отчета о процессе главных военных преступников, текст которого заполняет 42 пухлых тома. Процесс шел год, спектакль идет один вечер. Из ста одиннадцати допрошенных свидетелей в пьесе фигурируют показания восьми; из двадцати одного обвиняемого автор выбрал пять. Это Геринг, Кейтель, Шпеер, Шахт, Шлейхер. Первый — циничный бандит; второй — туповатый службист; третий — умно ведущий свою защиту позер; четвертый — не уступает ему в хитрости и позерстве; пятый — примитивный юдофоб и сексуальный маньяк. Портретные характеристики даны штрихами, не в них дело. В центре действия (вернее диалога, действия никакого нет) — механизмы нацистских преступлений.

Проблема первая — «техника легальности». Геринг выдвигает тезис (и защита поддерживает его): фашисты пришли к власти законным путем, получив парламентское большинство и чрезвычайные полномочия от рейхстага. Обвинение скрупулезно рассеивает этот миф: большинство нацисты получили лишь в коалиции с Немецкой национальной партией, которую тут же запретили. Борьба за власть внутри фашистской партии вылилась в физическое истребление соперников, фашизм — это демагогия и террор.

Проблема вторая — «техника агрессии». Свидетель Рундштедт уверяет, что генералы были вне политики, они не ведали, что готовится нападение на соседние страны. Обвинение опять восстанавливает правду: документы и свидетельские показания говорят о полном единодушии фашистских заправил и главарей военщины. Завершается пьеса документальным анализом хозяйственной и идеологической подготовки войны. Драматург выступает в роли историка. И гордится этим. Ему, говорит он, не нужны сценические метафоры. «Шифр бесполезен перед лицом Освенцима». Цифры и факты здесь сильнее любой фантазии.

Между тем иногда их легко принять за фантазию. Первые документалисты были весьма озабочены именно этим обстоятельством. С. Третьяков, один из основателей жанра, в повести «Дэн Ши-хуа», описывая свадьбу в китайской семье среднего достатка (дело происходит в начале нашего века) и сообщая, что было приглашено 1600 гостей, вынужден дать специальную сноску: «Один из читателей, прочтя эту цифру, сказал: „Здорово придумано“. Цифру назвал Дэн Ши-хуа, и правдоподобность ее проверена. Отмечаю это место как эстетически опасное, наводящее на мысли о выдумке»*.

Нынешние документалисты ее не боятся. Размахом событий теперь никого не удивишь, а выдумка, деформация выступают как необходимый прием интерпретации. Дело в том, что иной раз факты говорят сами за себя, а иной — нуждаются в том, чтобы за них было сказано решающее слово. Факты упрямы, но факты и податливы. Обстоятельства возникновения накладывают свою печать на любой документ; вырванный из контекста эпохи, он

* *Третьяков С.* Люди одного костра. М., 1962, с. 280.

молчит. Заговорить его заставляет историк или художник, и он говорит на их языке, правдивом или лживом. Есть документальная правда, а есть документальная ложь.

«Фашизм есть ложь, изрекаемая бандитами». Афоризм принадлежит Хемингуэю и широко известен. Как это ни странно, но в арсенале средств идеологического воздействия первое место у гитлеровцев занимало не игровое, а документальное кино, представлявшее более широкие возможности для манипуляции массовым сознанием. Актеров не нанимали, в тогдашней Германии хватало желающих принять участие в кровавом, трагикомическом спектакле, именовавшемся «построением нового порядка». В фильме «Триумф воли» (1934), посвященном Нюрнбергскому съезду гитлеровцев, первому после захвата власти, по словам его режиссера, нет ни одной специально сыгранной сцены. Весь фильм и изображенный в нем съезд был от начала до конца монументальной буффонадой, поставленной по заранее продуманной шпаргалке и ловко снятой с применением новейшей кинематографической техники.

Время — безошибочный критерий истины. Время разрушает мифы. Время остраняет документ. Художник работает вместе с ним. В сценарии фильма «Триумф воли» есть место, по замыслу авторов символизирующее единство немецкого народа, слепо идущего за своим фюрером: перекличка в строю. «Скажи, товарищ, откуда ты родом?» — вопрошает ведущий, и следует ответ: «Я из Фризеланда!».— «А ты, товарищ?» — «Из Баварии!».— «А ты?» — «Из Кайзерштуля!». Затем все вместе: «Единый народ, единая империя, единый фюрер!». Сегодня жутко и нелепо выглядят ряды произносящих этот текст юношей, которые выстроились на Нюрнбергском стадионе перед отправкой на «трудовой фронт». Но еще более тягостное впечатление возникает, когда кинорежиссер Э. Лейзер (ФРГ) в монтажном фильме «Моя борьба» заставляет звучать эту перекличку на фоне иных документальных кадров: по Садовому кольцу в Москве летом 1944 года бредет бесконечная колонна немецких пленных. В документальность вторгается остранение. Здесь оно не просто оживляет материал (как в фильме «Мэнсон»), а помогает свести факты в художественную систему, произнести приговор над фактами.

Другой пример. Гитлер принимает капитуляцию Франции в Компьенском лесу, в том самом вагоне, где

когда-то французский маршал Фош диктовал условия перемирия кайзеровской Германии. Это сцена из нацистской кинохроники, ее идеологическая направленность очевидна. Зловеще выглядит торжество бандитов, одержавших победу. Гитлер хлопает себя по бедрам, подпрыгивает. Но вот режиссер С. Юткевич включает эту ленту в свой фильм «Освобожденная Франция» и останавливает кадр — фюрер застывает в нелепейшей позе с идиотским выражением лица, теперь он просто смешон. Остранение срывает маску. Так логика рассмотрения предмета привела нас к противоположному полюсу художественной типологизации.

Но прежде чем мы приступим к ознакомлению с ним, задержим внимание читателя на еще одной разновидности документального искусства. Речь идет о научно-популярном жанре. К документализму он относится в силу своей ориентации на реальные факты. Вымысел здесь исключен, домысел ограничен, остранение, как правило, не выходит за пределы словесной ткани. Лучшие результаты достигнуты в тех случаях, когда большой писатель выступает не просто как популяризатор, а как соучастник открытия или обобщения, когда высокое литературное мастерство сочетается с профессиональным уровнем исследователя.

Достигнув творческой зрелости, М. Зощенко обратился именно к научно-художественному жанру. Определенным этапом на пути к нему была документальная книга «Письма к писателю» (1929). Это был своеобразный опыт изучения читательской аудитории, ее настроений, кругозора, устремлений. Писателю принадлежали скупые строки комментариев, основной текст составляли полученные им письма. «Я собрал эту книгу для того, чтобы показать подлинную и неприкрытую жизнь, подлинно живых людей с их желаниями, вкусами, мыслями». Вчитываясь в читательскую корреспонденцию, М. Зощенко все отчетливее убеждался в том, что задача писателя не только учить, но и лечить людей, во всяком случае от мук душевных, и в той мере, на какую способны слово и мысль. Для врачевания нужны были знания. Писатель занялся физиологией и психологией, достигнув вскоре в этих науках профессионального уровня. «Меня всегда поражало,— рассказывал М. Зощенко,— что художник, прежде чем рисовать человеческое тело, должен в обязательном по-

рядке изучить анатомию. Только знание этой науки избавляет художника от ошибок в изображении. А писатель, в ведении которого больше, чем человеческое тело,— его психика, его сознание — не часто стремится к подобного рода знаниям. Я посчитал своей обязанностью кое-чему поучиться».

Ученье стимулировал нервный недуг, которым смолоду страдал писатель. Болезнь казалась непонятной и неизлечимой. Лекарства не помогали, от прописанных врачом процедур становилось хуже. Однажды больной почувствовал, что никто, кроме него самого, не в состоянии ему помочь. Михаил Михайлович решил победить болезнь своей волей и интеллектом. Эксперимент блестяще удался.

Начало эксперименту, где художественная литература и медицина слились воедино, положила повесть «Возвращенная молодость» (1933). «На что похоже наше сочинение? — задавал вопрос автор и отвечал: — Наша повесть на этот раз мало похожа на обычные литературные вещицы. Она мало также похожа и на наши прежние художественные вещички, написанные грубоватой рукой в спехе нашей молодости и легкомыслия. Нет, с одной стороны, это сочинение также можно назвать художественным... Но только с одной стороны. А с другой стороны, наша книга — нечто совершенно иное. Это такое, что ли научное сочинение, научный труд, изложенный, правда, простым, отчасти бестолковым, бытовым языком, доступным, в силу знакомых сочетаний, самым разнообразным слоям населения, не имеющим ни научной подготовки, ни смелости или желания узнать, что творится на всей поверхности жизни. В этой книге будут затронуты вопросы сложные, отдаленные от литературы и непривычные для рук писателя».

«Возвращенная молодость» — рассказ о том, как управлять своим здоровьем, как «собственными руками» делать долгую и плодотворную жизнь. Сама повесть занимает меньше половины книги, она содержит как бы «постановку проблемы», ее задача — привлечь внимание к проблеме, которая по существу своему рассматривается в «комментариях». Повесть нарочито пародийна. Кто воспримет всерьез историю о том, как «старый, больной и утомленный» профессор, переживший неудачную любовь к молоденькой хищнице и заработавший на этом деле инсульт, быстро затем обрел новые силы. «И можно пред-

полагать, что года через два он левой рукой будет гнуть подковы, если почему-либо случайно не умрет».

Можно, конечно, прочитать только саму повесть и получить эстетическое удовольствие от зощенковской прозы, подобное тому, какое дают его рассказы. Но можно (и нужно) проникнуть в глубинный пласт произведения, прочитать (и продумать) «комментарии», которые, строго говоря, вовсе и не комментарии, а факты, размышления и выводы по волнующим автора вопросам.

Выход в свет «Возвращенной молодости» вызвал оживленную полемику. Перелистывая пожелтевшие подшивки «Литературной газеты» и «Литературного Ленинграда», наталкиваешься на самые различные оценки повести. Спорили не только литераторы, но и ученые: медики, психологи, физиологи. Даже тогдашний нарком здравоохранения Н. А. Семашко счел своим долгом высказать публично свое (в целом положительное) мнение: «Книжка т. Зощенко остро ставит вопросы, ярко освещает многие из них». Раздавались, правда, и голоса, хулившие автора, но в целом вердикт ученого мира был недвусмысленным: М. Зощенко начал получать повестки на ученые заседания в Институт мозга, а И. П. Павлов стал приглашать его на свои «среды». Ученые разговаривали с писателем как с равным.

Высшее достижение М. Зощенко в научно-художественном жанре — «Повесть о разуме» (первая часть опубликована в 1943 году в журнале «Октябрь», вторая, посмертно,— в 1972 году в журнале «Звезда»). Вместе с «Возвращенной молодостью» «Повесть о разуме» образует своеобразную дилогию. Только теперь речь идет не о физиологии, а о бессознательных процессах психики.

В архиве М. Зощенко сохранилось письмо, в котором он дает следующую оценку своему произведению: «Помимо художественного описания жизни в книгу включена научная тема об условных рефлексах И. П. Павлова.

Эта теория проверена в основном на животных.

Мне удалось собрать материал, доказывающий полезную применимость ее к человеческой жизни». С повестью в рукописи ознакомился академик А. Д. Сперанский, полностью одобривший ее и рекомендовавший к опубликованию.

С именем Зощенко у читателя, как правило, ассоциируется весьма своеобразная, остраненная литературная

манера. В ранних, наиболее известных рассказах автор всегда говорит устами своего неизменного героя — тупого, склочного, необразованного мещанина, безбожно коверкающего русский язык. Следы этой манеры заметны еще в «Возвращенной молодости». В «Повести о разуме» перед нами уже «другой» Зощенко. Его слог кристально чист.

Высокое художественное мастерство писателя, те яркие мини-новеллы, которыми он сопровождает движение своей мысли, делают научную материю доступной и запоминающейся. Научность придает литературе характер документальности, художественность выступает как своеобразное остранение. В этом смысле научно-художественный жанр — воплощенная типологизация.

* * *

Рассмотрим подробнее эффект остранения.

Термин «остранение» был введен В. Шкловским в 1914 г. Этим термином он обозначил задачу литературного произведения вывести читателя «из автоматизма восприятия», заставить его как бы заново увидеть предмет; сделать привычное необычным, странным *. По типографскому недосмотру слово было набрано с одним «н», затем ошибка стала традицией.

Всестороннюю разработку проблема остранения получила у Брехта, который придал ей общеэстетический смысл и связал с социально-преобразующей функцией искусства. В 20-х годах, когда Брехт начал размышлять над современной поэтикой, он познакомился с работами Шкловского и с термином «остранение». «Именно отсюда перенял его Брехт и превратил в ключевой термин своей теории»** — die Verfremdung. Эстетические работы Брехта стали известны у нас лишь в 50-х годах. Сначала Verfremdung переводили как «отчуждение» (иногда это продолжают делать и сейчас), но это создавало путаницу, так как термином «отчуждение» выражается совершенно иное философское понятие (Entfremdung). Тогда было придумано новое слово «очуждение». Поскольку оно во-

---

* *Шкловский В.* Искусство как прием.— В кн.: Поэтика. Сборники по истории поэтического языка, вып. 2. Пг., 1917, с. 7.

** *Traktor A.* V. B. Sklovsky.— «Tagebuch», 1966, N 11, S. 10.

шло в литературу, им приходится пользоваться. Но не следует забывать, что перед нами всего лишь обратный перевод, термины «остранение» и «очуждение» синонимичны*.

Теперь о самом понятии. В. Шкловского мы уже цитировали. Эффект остранения, поясняет Брехт, «состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной мере становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы оно стало более понятным»**.

В жизни сплошь и рядом возникают ситуации остранения. Чтобы мужчина увидел в матери женщину, пишет Брехт, необходимо остранение, оно наступает тогда, когда появляется отчим. Когда ученик видит, как его учителя притесняет судебный следователь, возникает остранение: учитель вырван из привычной связи, где он кажется «большим», и теперь ученик видит его в других обстоятельствах, где он кажется «маленьким».

Искусство типизации рождает своеобразный «эффект присутствия». Смотрим ли мы спектакль Станиславского или полотно Сурикова, мы как бы присутствуем при том, что там происходит, мы живем иллюзорной жизнью героев, ограниченной рамой или рампой и в то же время как будто бы подлинной. В известных пределах художник стремится создать иллюзию чувственной достоверности. Брехт называл подобное искусство сенсуалистическим.

Искусство самого Брехта интеллектуально. Эстетическая эмоция здесь опосредована мыслью, радостью понимания. Художник в данном случае видит свою задачу в том, чтобы не через жизнь героев и их психологию, а прямо и непосредственно привлечь внимание к актуаль-

---

* Об этом приходится напоминать, так как иногда между «остранением» и «очуждением» пытаются провести различие. В недавно изданном литературоведческом справочнике относительно очуждения сказано, что оно «объективно не противоречит природе искусства». Что же касается остранения, то этот термин вообще не истолковывается и лишь упоминается в статье «Формальная школа», в абзаце, посвященном «самому слабому месту» этой школы (Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 256, 442).

** *Брехт Б.* Указ. соч., с. 113

ной проблеме, заставить читателя задуматься и прийти к правильному выводу. Остранение решает эту задачу.

Остранение — прерогатива не только новейшего искусства. С незапамятных времен оно вошло в плоть и кровь художественного творчества. Египетские сфинксы, крылатые быки Вавилона, фарс на театральных подмостках, фантастика в литературе — множество подобных явлений живет в самых разнообразных формах искусства. Брехт находил эффект остранения и в древнем китайском театре, и в народном творчестве европейского средневековья. XX век наполнил новым содержанием старую форму, усложнил и усовершенствовал ее. Приглядимся к ней внимательно. Перед нашими глазами вырисовываются четыре элемента структуры остраненного образа.

а) *Шифр.* Существует догма, выдаваемая порой за аксиому: самоочевидность искусства. В науке, чтобы быть на уровне современных требований, нужно долго и упорно учиться; в искусстве все как на ладони, здесь каждый судья. Чтобы понять заурядный вузовский учебник, надо иметь за плечами среднюю школу, но чаще всего требуется помощь квалифицированного преподавателя. Чтобы осмыслить рассказ или роман, их надо просто прочитать.

Но что значит «просто прочитать»? Для этого, как минимум, необходимо знание языка, на котором написано произведение. А если язык неизвестен, вы должны его изучить, но чаще всего в таких случаях прибегают к помощи квалифицированного переводчика, делающего доступным текст. Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen *. Двустишие Гёте имеет два смысла — прямой и иносказательный. Прямой — чтобы понять стихи, надо знать страну стихотворца, его народ, ее традиции. Иносказательно «страна поэта» — это мир искусства; кроме обычного языка, на котором говорят там, откуда родом поэт, существует еще язык, на котором говорит он сам. Каждый вид искусства, каждая эпоха искусства, каждый большой мастер создают свой собственный, специфический язык. Причем в эволюции искусства отмечена тенденция к усложнению этого языка.

Иносказание — традиционный прием искусства. Писатель говорит одно, а имеет в виду другое, подчас прямо противоположное. «Рыжий» В. Шукшина — рассказ о

* «Кто хочет понять поэта, должен идти в страну поэта» (*Нем.*).

мнимом героизме. Дорожное происшествие на Чуйском тракте. Грузовику разбили борт, его стукнула встречная машина, умышленно и мерзко, на полном ходу, не уступив положенной части шоссе. Что делает «рыжий» — потерпевший шофер? Он разворачивает свою трехтонку, мчится на бешеной скорости за хулиганом, настигает его, с трудом обходит и бьет своим правым бортом столь же хитро и мерзко, как перед этим поступили с ним. «Опять этот ужасающий треск... Опять мимо пронеслось нечто темное, жуткое, обдав грохотом беды и смерти». Рыжий останавливает машину, берет заводную ручку, он готов к драке, к убийству. К счастью, все обошлось: машина с висящим бортом не остановилась. Рассказчик, оказавшийся свидетелем инцидента, резюмирует: «Я очень уважал рыжего, с тех пор я нет-нет ловлю себя на том, что присматриваюсь к рыжим: какой-то это особенный народ, со своей какой-то затаенной глубинкой в душе. Очень они мне нравятся».

Не верьте словам рассказчика. Понимайте их в противоположном смысле, ведь он только что наглядно показал всю мерзость поведения своего героя. Ему страшно и больно, что возможно такое, он пишет о том, чего не должно быть, и, чтобы приковать внимание, использует слова, противоположные смыслу происшедшего. Утверждая, отрицает, хваля, развенчивает.

Древнейший вид интеллектуализма в искусстве — загадка. Разгадка требует умственных усилий, но дает радость, это известно и ребенку. В наши дни для прочтения литературного произведения иной раз нужна не просто способность к ассоциациям, но и солидное образование. Удивляться здесь нет оснований: сложнее становится сама жизнь. В век науки в жизнь человека все решительнее вторгается мысль. Возрастает ее роль и в жизни искусства. Эстетическое переживание все чаще проходит через понимание, опосредуется знанием.

Без знания «Феноменологии духа» Гегеля (хотя бы раздела «Господство и рабство») нельзя ухватить самую важную идею романа Германа Гессе «Игра в бисер». Напомним читателю ход гегелевских рассуждений. Для того чтобы деятельность людей давала плоды, необходима некая положительная связь, которая возникает в виде господства и подчинения. Тот, кто смел, кто не боится смерти, рискуя жизнью, но не жертвуя достоинством,

становится господином. Рабом становится человек, готовый трудиться, чтобы сохранить жизнь. Что происходит дальше? Раб трудится, создавая предметы для потребления господину, который в результате попадает в полную зависимость от него. Сознание раба поднимается над своим, первоначально низким, уровнем, он приходит к постижению того, что существует не только для господина, но и для самого себя. В результате их отношения перевертываются: господин становится рабом раба, а раб — господином господина.

Швейцарский писатель подхватывает эту своего рода философскую притчу и в романе «Игра в бисер» дает ее продолжение. Его герой Кнехт (что по-немецки значит «раб», Гегель пользуется именно этим словом), выбившись из низов, становится магистром некоего «ордена игры», воплощающего культуру в дистиллированном виде. Друг и антипод Кнехта Десиньори (по-итальянски «из господ», русский переводчик не заметил этой тонкости и дал немецкое прочтение — Дезиньори) целиком погружен в практическую деятельность. Мир Кнехта — надстройка над миром Десиньори, но сама по себе она существовать не может. В конце концов Кнехт понимает неполноценность своего «бытия в культуре», невозможность существования культуры вне труда и, отказавшись от своего высокого сана, идет в услужение к Десиньори. Круг снова замыкается. Но и это не конец: заключение романа составляют три новеллы, где рассмотрены различные варианты ухода «раба» из мира труда, борьбы и страданий. Цепь взаимопревращений бесконечна — такова мысль и Гегеля, и Гессе.

Иносказание возведено здесь в степень шифра. Образ слит с понятием, фактически перед нами новая структура, где начало эстетическое равновелико интеллектуальному,— образ-понятие. Насладиться подобного рода искусством — значит изучить его. Переживание опосредовано пониманием. Само прокладывание дороги к смыслу становится эстетическим феноменом, актом сотворчества. Фильм надо смотреть не менее двух раз, книгу — перечитывать. Понимание затруднено, но мысль не может оторваться от прочитанного, а достигнутый результат усваивается прочно и надолго.

Между автором и читателем нужен посредник, и он появляется в лице критика. Тем более что иной раз ав-

тор не может объяснить, что он создал: его мышление интуитивно воссоздает социальный и личностный опыт. Широко образованный и тонко чувствующий комментатор становится необходимым звеном жизни искусства в век науки. За отсутствие надлежащих комментариев приходится расплачиваться. Иногда в буквальном смысле. Вот любопытный пример. Издательство «Прогресс» в газете «Книжное обозрение» 24 декабря 1976 г. поместило следующее объявление:

К сведению читателей.

После выхода в свет книги американского писателя Т. Уайлдера „Избранное" (серия „Мастера современной прозы") в наше издательство и типографию, где она печаталась, стали поступать письма, в которых выражается недоумение по поводу того, что книга кончается на полуфразе, а некоторые читатели даже склонны усматривать в этом полиграфический брак. Считаем целесообразным разъяснить, что это — своего рода авторский прием: так заканчивается роман „День Восьмой" в оригинале.

В западноевропейском театре есть традиция (к сожалению, у нас не привившаяся) — помогать зрителю обдумать то, что он увидел на сцене. Передо мной берлинская театральная программа восьмилетней давности. Действие пьесы Петера Вайса «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, сыгранное актерской труппой в больнице Шарантон под руководством господина де Сада», обозначено с документальной точностью — 13 июля 1808 года. В этот день, когда прошло 15 лет после убийства Марата, больные (а среди них и вполне нормальные, но лишь неугодные наполеоновскому режиму), содержащиеся в психиатрической лечебнице в Шарантоне, дали любопытный спектакль, посвященный этому событию. Три эпохи, рассмотренные сквозь призму сумасшедшего дома, накладываются друг на друга: 1793, 1808 и современность. Театральная программа комментирует каждую из них. Есть в ней и периодизация Французской революции, и характеристика наполеоновской диктатуры, и язвительные аналогии с ситуацией в ФРГ. Зритель узнает из программы сведения об авторе, о его политических убеждениях и эстетическом кредо, о замысле пьесы, о смысле тех или иных деталей. Здесь отрывки из статей Марата, яркий очерк о нем, выразительная характеристика марки-

за де Сада. Такую программу сохраняют не просто как сувенир, а как литературное произведение.

Каждый читающий Дж. Сэлинджера замечает без особого труда, что писатель иносказателен. Но на первый взгляд его иносказательность не выходит за рамки повседневного житейского опыта. Советский литературовед И. Л. Галинская показала, что это не так. Она обнаружила ключ к философскому шифру «Девяти рассказов», лежащий в канонах древнеиндийской эстетики. Согласно последним, задача искусства состоит в том, чтобы пробудить в человеке девять поэтических настроений, поэтому в произведении должны преобладать следующие «главные чувства»: 1) любовь или эротическое наслаждение, 2) смех или ирония, 3) сострадание, 4) гнев, 5) мужество, 6) страх, 7) отвращение, 8) откровение, 9) отречение от мира. Этому соответствуют рассказы Сэлинджера: 1) «Хорошо ловится рыбка-бананка», 2) «Лапа-растяпа», 3) «Перед самой войной с эскимосами», 4) «Человек, который смеялся», 5) «В ялике», 6) «Посвящается Эсме», 7) «И эти губы и глаза зеленые», 8) «Голубой период де Домье-Смита», 9) «Тедди». Конечно, можно получить удовольствие от рассказов Сэлинджера и не вникая в их философскую основу, но знакомство с ней раскрывает полнее и замысел, и палитру автора. Не станем пересказывать убедительные и изящные аргументы И. Л. Галинской, чтобы не лишить читателя удовольствия самому ознакомиться с ними в ее недавно изданной книге*.

б) *Уплотнение*. Иносказание может выступать как недосказанность. Элементарный вариант — отсутствие «конца», развязки действия. Намечен путь, но не описано его прохождение. Подчас автор оставляет героя на распутье. Иногда на таком распутье истолкований оставляют читателя (зрителя). Шифр становится неоднозначным. Возникает так называемое открытое произведение. Открытое для сотворчества. Писатель берет в соавторы читателя, провоцируя его фантазию, открывая возможности для интерпретации и домысла. При этом ни одно из возможных истолкований не является неоспоримым.

В 1973 году на телевизионный экран Грузии вышел фильм «Щелчки» (режиссер Р. Эсадзе), трактующий мо-

---

* *Галинская И. Л.* Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М., 1975.

ральные проблемы. В одном из эпизодов фильма на узкой дорожке встречаются лицом к лицу угрюмый верзила и лысый человечек в очках. Верзила отбирает у него сигареты и зажигалку, затем начинает бить. В ответ он видит только улыбку и слышит извинения: раз бьют, значит за дело, скажите только, в чем я виноват перед вами. Силач ломает, топчет его, человек с трудом поднимается, не сопротивляется и не бежит. Снова улыбка, снова извинения. Голиаф в неистовстве, он рычит, снова топчет лысого, тот еле живой встает и... улыбается. Монстр обезумел, с воем бежит он прочь и падает в поток. Добряк так и не понял, что произошло. А зритель понимает: зло захлебнулось в своих преступлениях, спасовало перед неожиданным, необычным поведением. Физическое бессилие обернулось духовным превосходством.

Но возможен и другой вариант истолкования эпизода — обличение пассивности. Слишком жалкой выглядит улыбка избиваемого, слишком тупо повторяет он слова о своей возможной, но неведомой ему вине. И как бы стремясь подчеркнуть необходимость и такого истолкования, автор фильма в заключительном эпизоде снова, на этот раз пародийно, воспроизводит аналогичную ситуацию. Два проходимца набрасываются на одинокого велосипедиста, раздевают его и укатывают на краденой машине. Бедняга обескуражен. Медленно осмысливает он ситуацию, осознает случившееся и только тогда начинает действовать — с остервенением сопротивляться, поражая ударами воздух. В фильме нет апологии непротивления, лишь высказано сомнение в безграничных возможностях насилия. Оба истолкования, существующие на равных основаниях, направлены к одной цели — нравственному воспитанию, фильм заставляет думать и спорить, а в размышлениях и спорах рождается истина.

Порой нельзя столь легко примирить противоположные трактовки. Иногда их бывает не две, не три, а целый веер. Ярче всего это заметно в поэзии. Примеры здесь известны, и мы сошлемся лишь на одно авторитетное свидетельство: «Двусмысленность и многосмысленность, нетерпимые и избегаемые в практической разговорной речи, эстетически утилизируются, выискиваются поэтами. Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многорядные (кратные) смысловые эффекты ... Многозначность не может быть объявлена первозданным и все-

общим свойством лирики, но в пределах нашего исторического опыта эта семантическая характеристика наблюдается все отчетливей по мере роста художественно-языковой культуры» *.

Языковед А. А. Потебня видел в многозначности «свойство поэтических произведений» **. В XX веке соперничать с поэзией в этом плане начинает и проза. Критики спорят о смысле романа Ф. Кафки «Замок». О чем эта книга? Автор, пражский чиновник, жил в атмосфере распадавшейся империи Габсбургов, и роман несомненно воссоздает картину распада австро-венгерской бюрократии. Другие, однако, видят в романе нечто большее — распад буржуазного общества вообще. Иной исследователь рьяно отрицает социальность романа, полагая, что книга передает лишь внутреннее смятение автора. А иной, подметив некоторые детали, уверяет, что Кафка мыслит религиозными символами. Фрейдист же вычитывает из книги символику психоанализа. Можно говорить о большей или меньшей степени вероятности того или иного истолкования, но нельзя отвергнуть ни одно из них полностью. Роман Кафки как контурная карта: каждый в меру своих интересов, знаний, способностей, опыта должен заполнить предложенное автором схематическое изображение. Вдумчивый читатель обнаруживает в книге все новые и новые пласты. Недосказанность, уплотнение смысла сочетаются здесь с прямо противоположным приемом — избытком высказываний, уплотнением материала. Неустроенный быт, канцеляристские нравы вырастают здесь до невиданных размеров, превращаются в подлинную фантасмагорию.

Повторенье — мать ученья. Элементарный пример уплотнения материала — повтор в фольклоре. Посмотрим, как это выглядит в современном искусстве. В качестве примера возьмем другой грузинский телефильм — «Футбол без мяча». Столь характерный для документального телевидения «эффект присутствия» сочетается здесь с выразительным остранением. Нам демонстрируют монтаж из документальных телерепортажей о нескольких футбольных состязаниях. Демонстрируют так, что мы не видим

---

* *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, с. 66—67.
** *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Харьков, 1930, с. 116.

мяча, на экране только фигуры, только лица участников игры, снятые в определенных ситуациях. Ситуации повторяются по нескольку раз. Вот варианты выхода на поле, начала игры. Лица нападающих, лица защитников. Подача, удар по воротам. Один, другой, третий. Мы видим, как берут и как пропускают мяч. Нарушение правил и взыскание судьи, реакция наказанного: один виновато соглашается, другой спорит, третий в озлоблении грозит кулаком. А вот травмы — бьют не по мячу, а по сопернику, ставят подножки, валят с ног. Пострадавшие, хромая, уходят с поля, иных уносят на носилках. В результате спорт предстает как изнурительная и опасная работа, требующая колоссального напряжения сил, доводящая до исступления. Мы видим оборотную сторону футбола, так и не увидев мяча. Уплотнение устранило многоплановость изображения, все постороннее, отвлекающее (даже «главный герой» — мяч) убрано. Но то, на чем необходимо зафиксировать внимание, выделено крупным планом, повторено столько раз, сколько нужно, чтобы усвоить суть дела. Французская писательница Н. Саррот в романе «Золотые плоды» применяет тот же прием концентрации подачи «крупным планом» однопорядкового содержания. Здесь также убраны все «примеси», способные увести в сторону. Критик В. Лакшин в послесловии к советскому изданию «Золотых плодов» сравнивает прозу Саррот с перенасыщенным раствором. И действительно, роман до предела насыщен только одним: беседами героев (чаще всего анонимных) о только что вышедшем новом романе. Показано, как возникает дутая слава, как искусственно она подогревается и как испускает дух. Роман о судьбе романа. Причем последний только назван, только подразумевается. Мы о нем ничего не знаем, как не видим мяча в грузинском телефильме.

Нагнетание материала, нарушающее привычный масштаб, в конце концов переходит в преувеличение. Если при этом подмечены комические детали, возникает гротеск. Преувеличение в сфере красоты духа переходит в возвышенное. Одно легко переходит в другое: от великого до смешного один шаг, он может быть сделан и в обратном направлении. Кстати, гротеск не обязательно форма сатиры, ниспровержения. Наряду с карикатурой существует дружеский шарж. В программу римского триумфа входило и высмеивание полководца.

Преувеличение, концентрация разнопорядкового материала открывает путь к нарушению логики, к смешению разных планов действительности. В фильме Федерико Феллини «8 ½» (1963) на экране показаны различные пласты психики: восприятие реальности, воспоминания, прыжки фантазии, сознательные мечты и неосознанные влечения. Все это так густо перемешано, что сначала трудно понять, о чем речь, а потом трудно остановиться на однозначном истолковании. Брехт в романе «Коммерческие дела господина Юлия Цезаря» сдвигает исторические эпохи. В романе два плана, слитые воедино: конкретно-исторический, римский, и условный, современный, напоминающий о Германии перед приходом к власти Гитлера. Настоящее постигается через прошлое и прошлое — через настоящее. Происходит «остранение историей» и «остранение истории».

Переосмысление мифа — тоже уплотнение. Миф привлекает художника возможностью дать предельно обобщенную, вневременную конструкцию. На традиционный, хрестоматийно знакомый материал накладывается при этом новая трактовка, миф трансформируется, теряет черты архаичности и магической безусловности. Приобретает интеллектуальный облик, сдабривается изрядной долей иронии. Таков булгаковский Воланд, имеющий мало общего с христианским сатаной. Таков Иосиф Томаса Манна.

И, наконец, фантастика. Примитивная — в лице народной сказки, рафинированная — в форме «научно-фантастической» прозы. Воображение художника в поисках правды отказывается от правдоподобия и нагнетает одну за другой невероятные ситуации.

в) *Прояснение.* В сказке происходят не только невозможные события. Есть в ней и жесткая логика развития реального действия. Нарушение правдоподобия в искусстве никогда не бывает абсолютным. Сдвинув перспективу, художник тут же прочерчивает новый горизонт. Любая игра идет по правилам. В любой фантазии есть своя правда, которая рано или поздно должна проявить себя.

Исходный момент остранения может быть парадоксален, абсурден, но дальнейшая динамика образа (вплоть до следующего скачка фантазии) должна развертываться строго последовательно в соответствии с логикой возникшей ситуации. В рассказе А. Зегерс «Дорожная встреча»

Гоголь, возвращающийся из Парижа на родину, назначает в Праге свидание Э. Т. А. Гофману. Они встречаются в кафе, где за одним из столиков сидит лихорадочно работающий литератор. Это... Франц Кафка. Историческая перспектива сдвинута, прошлый век наложен на начало нынешнего. Но дальнейший ход событий развертывается вполне логично. Происходит знакомство и обстоятельный разговор о литературном мастерстве всех трех присутствующих. Когда дело доходит до расставанья и кельнер приносит счет, выясняется, что царские рубли Гоголя потеряли цену, и прусские талеры Гофмана тоже не в ходу (действие происходит в 1920 г.), за все расплачивается Кафка.

В Москве на Патриарших прудах появилась нечистая сила. Так начинается роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Но первая же жертва нечистой силы — литературный критик Берлиоз погибает в строгом соответствии с идеей детерминизма — под трамваем, предварительно поскользнувшись на мостовой, где некая Аннушка пролила подсолнечное масло. Да и сама эта смерть получает чисто житейское объяснение: сатане нужна московская квартира. По тем же мотивам квартирный сосед Берлиоза — директор театра Лиходеев в мгновение ока перебрасывается из своего дома на ялтинский пляж. Дальнейший стремительный бег событий содержит чередование полной чертовщины с тем, что продиктовано логикой изображенной в романе жизни. Все три плана, в которых развивается действие — современная Москва, древняя Иудея, фантастический мир Воланда,— при желании можно свести к одному, четвертому, «логично» истолковать, как горячечный бред поэта Вани Бездомного, тронувшегося после того, как на его глазах погиб незадачливый критик, отрицавший реальность Иисуса Христа.

В одноактной пьесе польского драматурга Славомира Мрожека «Стриптиз» возникает парадоксальная, острогротескная ситуация. Перед зрителем на пустой сцене два человека. Они не знают друг друга, и мы ничего о них не знаем (автор называет одного — Первый, другого — Второй); они шли по улице, каждый по своим делам, но были задержаны какой-то посторонней, непонятной силой и доставлены сюда. Что им теперь делать? Второй — человек действия — предлагает удрать, пока открыты двери, но Первый — последовательный сторонник «свободы вы-

бора» — считает, что самое правильное в данной ситуации оставаться на месте. Происходит следующий диалог:

Первый. Что такое свобода? Это возможность выбирать. Пока я нахожусь здесь, я знаю, что могу выйти в эти двери, до тех пор я свободен. Зато в тот момент, когда я встану и выйду отсюда, я тем самым произведу выбор, то есть ограничу возможность моего поведения и утрачу свободу. Я стану рабом своего ухода.

Второй. Но, оставаясь на месте и никуда не выходя, вы тоже производите выбор. Вы избираете сиденье и невыход.

Первый. Неправда. Я сижу, но еще могу выйти. Выйдя, я исключаю возможность сиденья.

Второй. И вам хорошо в этом положении?

Первый. Лучше не придумать. Полнота внутренней свободы — вот мой ответ на таинственные события.

Второго это не устраивает, он предпочитает внешнюю свободу. Когда же перед его носом захлопывается открытая до этого дверь, он снимает ботинок и стучит им в стену. Тогда происходит нечто невероятное. Дверь открывается, и в ней показывается сверхъестественной величины Рука, которая отбирает у него ботинки и поясной ремень. Первый, хотя и сидел все время смирно на стуле, тоже лишается этих предметов своего туалета. Поддерживая руками брюки, герои продолжают дискуссию о «свободе выбора», но снова появляется гигантская Рука, которая отбирает на этот раз пиджак и брюки. Дискуссия продолжается в трусах. Кончается она тем, что Рука надевает на ее участников наручники, а на их головы — дурацкие колпаки. Появляется вторая Рука такой же величины в зловещей красной перчатке и уводит обоих.

Все это было бы сплошной бессмыслицей, если бы не диалог о свободе. Мрожек высмеивает экзистенциалистскую концепцию «свободы выбора», показывая, что в обстановке тотального подавления (Польша никогда не забудет фашистской оккупации) это всего лишь самообольщение козявки, встающей в позу перед тем, как ее раздавят. Нарушение логики призвано привлечь, обострить внимание. Восстановление ее в правах помогает добраться до сути дела. Без подобного прояснения шифр остался бы непрочитанным, что не входит в намерения художника. Задача остранения состоит в том, чтобы сбить с привычной позиции, не сбивая при этом с толку.

г) *Вторичная наглядность.* К созданию художественного образа идут двояким путем. Либо отбирая, обобщая единичные впечатления, либо придавая наглядность абстрактной мысли. Типологизирующее искусство все чаще прибегает ко второй возможности. Абстрактный гегелевский «раб» («кнехт») становится под пером Германа Гессе мудрым магистром Кнехтом. Анна Зегерс заставляет Франца Кафку «платить по счетам» Гофмана и Гоголя. Картина наглядна, только наглядность эта принадлежит не жизни (в которой была бы невозможна встреча трех писателей), а мысли. В этом смысле она вторична. Литературовед, формулируя подобную мысль, должен построить рассуждение о том, как Кафка усвоил наследие своих предшественников и что из этого вышло.

Мы говорим «ученый потонул в фактическом материале». Анатоль Франс в «Острове пингвинов» рисует гибель историка Фульгенция Тапира, на которого обрушился поток исписанных им карточек. «Подавленный, полный отчаяния, жалкий, потеряв свою бархатную ермолку и золотые очки, тщетно отбивался он коротенькими ручками от новых и новых волн, захлестнувших его по самые плечи. Вдруг налетел целый смерч карточек и закружил его в гигантском водовороте. На какую-то долю секунды в пучине промелькнула блестящая лысина ученого и его толстенькие ручки, затем бездна сомкнулась — ни звука, ни движения, а над нею продолжал бушевать потоп».

В фильме «$8^1/_2$» на экране вешают критика. Палачи в масках набрасывают на него петлю, которая неожиданно появилась в пустом просмотровом зале, где режиссер и критик мирно беседовали об искусстве. Что это значит? Лишь наглядное воплощение мысли, мелькнувшей в мозгу режиссера, которому критик до смерти надоел своими бессмысленными поучениями (что-нибудь вроде «чтоб тебя повесили!»).

Прием не нов и называется «реализация метафоры». Смысл его в том, чтобы устранить словесный штамп, вернуть слову первоначальный смысл, наглядность. Ребенок, который понимает буквально слова взрослого, реализует метафору, от слова он производит изображение. Художник поступает как ребенок, заставляя при этом того, к кому он обращается, решать противоположную задачу: по изображению найти слово. Реализованная метафора —

зримый шифр. Читатель (или зритель) должен снять наглядность, увидеть за ней мысль. Необходимое для этого умственное усилие воспитывает способность к ассоциациям, без которых не может жить творческий ум.

Метафора лежит в основе театрального искусства. Автор производит мнимые действия, зритель дает себя обмануть. Расшифровать театральную метафору — значит устранить сценическую иллюзию, обнажить приемы театральной игры. Современный театр зачастую не признает ни занавеса, ни декораций; костюмы условны, как само действие. Не будем удивляться, увидев в Московском театре драмы и комедии в посвященном Маяковскому спектакле «Послушайте!» пятерых актеров, играющих одновременно роль поэта. Это реализация метафоры — «поэт многолик». Перед нами как бы с разных точек зрения предстает многообразная личность поэта, отстаивающего свое право на любовь, осуждающего войну, прославляющего революцию, утверждающего новое искусство. В поэзии Маяковского важную роль играет ритм, и мы не только слышим этот ритм в стихах, звучащих со сцены, и в музыке, но видим его в движении актеров, даже в декорациях, которые из больших кубиков складывают на наших глазах актеры, подобно тому как из слов возникает поэтическая строка. Брехт рекомендовал актерам произносить авторские ремарки и комментарии, говорить о себе в третьем лице и прошедшем времени. Брехт требовал «неполного перевоплощения». Любитель или бесталанный актер не в состоянии войти в роль. Для мастера это не составляет труда. Но перед актером открывается еще одна возможность — создавать образ, показывая, как он создается; перевоплотиться, но не полностью, где-то оставаясь самим собой, играющим роль. Это усиливает амбивалентность ситуации.

В заключение главы несколько оговорок. Типологизация и типизация в искусстве рядоположены. Ни тот, ни другой способ обработки материала не является ни низшим, ни высшим. Они сосуществуют, взаимно дополняя друг друга. Подчас даже в творчестве одного и того же художника. Их объединяет единая, условная природа искусства. Безусловного (не деформирующего действительность) искусства нет. Только в одном случае искусство прячет свою условность, в другом — выставляет ее напоказ. Для остранения отнюдь не обязательно использова-

ние всех перечисленных приемов, бывает достаточно и одного. Все они в той или иной мере восходят к первоистокам художественного творчества, обретая в нашу эпоху новую жизнь, наполняясь новым интеллектуальным и нравственным содержанием.

Глава III

ПУТИ МИФОТВОРЧЕСТВА

Миф — модное слово. Загадочное, многоликое, оно звучит на страницах философских и литературно-критических произведений, иной раз уже и просто как заклинание, вызывая непреоборимое желание добраться наконец до его смысла. Последнее, однако, не так просто.

Действительно, одни авторы видят в мифе осознание недостающего, своего рода программу на будущее; реализм нашего времени, по их мнению,— творец мифов. Другие, напротив, числят миф по ведомству модернизма, усматривая цель «современной мифологии» в универсализации неких извечных человеческих состояний — отчаяния, одиночества, неустроенности. Для третьих — миф как порождение народной фантазии к современному искусству никакого отношения не имеет. Может быть, миф, которым на разный лад клянутся авторы, пишущие о современном искусстве,— не термин науки, а просто слово, обладающее множеством значений, из которых каждый волен выбирать то, которое ему больше по вкусу. Постараемся показать, что это не так. А заодно попытаемся уяснить хотя бы отчасти и то, в каких же все-таки отношениях находятся в век науки мифотворчество и искусство.

Миф не просто придаток религии. Современная наука выработала широкое понятие о мифе как о самостоятельной форме сознания, возникшей раньше религии и более живучей, чем она. Мифологическое мышление — наиболее примитивная форма сознания, первая его исторически сложившаяся форма. Маркс называл подобное сознание «бараньим», «стадным»*. Стадный характер перво-

* См.: *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч., т. 3, с. 30.

бытного сознания проявляется в том, что человек еще не имеет своего собственного духовного мира, он живет коллективными, общими для рода, для племени представлениями. Подобные представления носят характер образов, слитых воедино с переживаниями и волевыми двигательными импульсами. То, что в нашей психике представляет собой хотя и взаимосвязанные, но все же самостоятельные сферы, в первобытном сознании не расчленено. Поэтому нам трудно воспроизвести во всей полноте и живости коллективные мифологические представления первобытного человека. По словам специалистов, их можно сравнить лишь с состоянием толпы в зрительном зале при крике «Пожар!». Миф — порождение коллектива, примитивного группового сознания, но, с другой стороны, миф — сила, сплачивающая людей воедино, скрепляющая первобытный коллектив.

Итак, мифология возникает на самых ранних ступенях социального развития, когда человек не только не осознает себя как личность, но вообще не способен выделить себя из окружающей среды. Весь мир представляется первобытному человеку как нечто единое с ним, тождественное ему. Природа противостоит человеку как чуждая сила, но он не сознает этого и все сущее принимает за должное. Дисгармоничный мир ожесточенной борьбы за существование воспринимается как первозданная гармония.

В мифе откладываются первые крупицы знаний, но в целом миф к познанию отношения не имеет. Это модель не мира, а поведения, его иллюзорный регулятор. На основе мифа устанавливаются первые немотивированные запреты (убийства родственников, кровосмешения и т. д.). Миф может содержать попытку объяснения действительности, но это всего лишь квазиобъяснение. В мозгу человека возникают мнимые связи, которые не соответствуют естественному ходу вещей.

Впрочем, мифологическое мышление не способно провести различие между естественным и сверхъестественным. И этим миф отличается от религии. Любому виду религии свойственна (прямо или косвенно, явно или скрыто) вера в сверхъестественное. Для религиозного человека как бы существуют два мира: один — видимый, осязаемый, подчиненный законам, другой — мир невидимых, волшебных сил. Первобытный человек не знает подобного

раздвоения, перед ним — один-единственный мир. Религиозный человек дополняет свои реальные действия ритуальными формулами и обрядами, рассчитанными на то, чтобы привлечь милость божества. Первобытный человек знает только один-единственный образ действия, где магический ритуал и реальный поступок слиты воедино. Так, абориген Новой Гвинеи, отправляясь на охоту, не призывает на помощь своих мифических предков — великих охотников, он просто отождествляет себя с ними. Чтобы быть удачливым в делах любви, мужчина дает себе имя Мараи, тайное имя Луны. В мифе Луна — неотразимый мужчина, и, принимая имя Мараи, любовник уверен, что стал луной. Он не просит у Мараи помощи, он думает: «Я Мараи собственной персоной, и я овладею женщиной».

Подобный строй мысли Т. Манн называет «мифологической идентификацией» (отождествлением) и видит в нем характернейшую черту древнего сознания, пережитки которого проникают и в позднейшие времена. В качестве примера он берет Наполеона, который «сожалел, что современный тип мышления не позволяет ему, подобно Александру, выдать себя за сына Юпитера — Амона. Но нет никакого сомнения в том, что в период восточного похода он мифологически отождествлял себя по крайней мере с Александром. А когда позднее он решительно посвятил себя Западу, то заявил: „Я — Карл Великий". Обратите внимание — не „Я похож на него", или „Наши судьбы аналогичны", или даже „Я как он", а именно „Я — это он". Такова формула мифа»*. Миф не знает категорий времени, для него не существует перемен. Жизнь в мифе — вечное повторение.

Миф — форма культового сознания. Но в отличие от религиозного мифологический культ носит «естественный» характер. В мифе человек поклоняется силам, с которыми он отождествляет себя, и это чувство сопричастности мировому целому вселяет уверенность в успехе любого предпринятого дела.

В современном мифе также нет ничего сверхъестественного, подчеркивает знаток этой проблемы французский социолог А. Сови, «в большинстве случаев это примитивные представления об имеющихся фактах, которые

* *Mann Th.* Gesammelte Werke, Bd. 8. Berlin, 1955, S. 517.

видоизменяются в ходе углубленного анализа предмета» *.

К. Маркс отмечал: «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы». Причем «под природой,— подчеркивал Маркс,— понимается все предметное, следовательно, включая и общество»**.

В XX веке невозможно мифологическое отношение к природе: человек уже во многом господствует над ее стихиями, но стихия социальных сил буржуазного мира продолжает господствовать над ним зачастую даже в более жестких формах, чем ранее. Перед социальной стихией человек современного антагонистического общества нередко столь же бессилен, как дикарь перед лицом природы. И, как дикарь, он может не осознавать этого. Быть рабом и считать себя господином. Здесь-то и кроется главная причина существования мифологического мышления в наши дни. И не только в виде пережитков «старой, традиционной» мифологии, но и в форме заново рожденных мифов. Кризис религии при отсутствии развитого научного взгляда на социальную жизнь приводит в определенных условиях эксплуататорского общества к возникновению новой мифологии.

К. Маркс писал о современной мифологии в одном из своих писем к Зорге. Это было в 1877 году. Компромисс социалистов с лассальянцами, отмечал тогда Маркс, привел к компромиссу с другими половинчатыми элементами, в том числе «с целой бандой незрелых студентов и преумнейших докторов», которые стремились заменить материалистическую базу социализма «современной мифологией с ее богинями справедливости, свободы, равенства и братства»***.

Современный миф в отличие от мифа первобытного не представляет собой результата стихийного народного творчества. Он возникает в сфере умственного труда и лишь затем внедряется в массы. Но если науку и философию создают интеллигенты, миф вынашивается полуин-

---

* *Sauvy A.* Mythologie du notre temps. Paris, 1965, p. 8.
** *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч., т. 12, с. 737.
*** *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч., т. 34, с. 234.

теллигентами, недоучками, усвоившими лишь внешние признаки образованности. Миф ныне — плод не столько невежества, сколько полуобразования, не столько злого умысла, сколько добрых помыслов, отлившихся в извращенную форму. Приноравливаясь к запросам времени, миф может принять наукообразную форму и даже выдавать себя за вершину теоретической мысли, питаясь при этом лишь отбросами знания; за квазинаучной фразеологией всегда скрывается внутренняя противоречивость и иллюзорность. Подчас миф выбирает гуманистическое обличье, оставаясь в конечном итоге внутренне враждебным человеку. В любом случае средства современной массовой коммуникации, позволяющие как угодно манипулировать сознанием обывателя, возвеличивают миф и делают его всеобщим достоянием. Одержимость создателей мифа, помноженная на духовную инертность масс буржуазного общества, способна превратить его в опасную социальную силу.

В век науки возможности возникновения массового социального мифа не только не уменьшились, но, пожалуй, даже возросли. Быстрый рост населения и урбанизация привели к концентрации огромного количества людей на малых пространствах. «Города переполнены людьми, дома — жильцами, гостиницы — приезжими, поезда — пассажирами, кафе — посетителями; слишком много прохожих на улицах, пациентов — в приемных знаменитых врачей; театры и кино, если они мало-мальски современны, кишат зрителями, курорты — отдыхающими. То, что ранее не составляло проблемы, теперь становится ею: найти место» *. И если не в буквальном смысле, то в переносном: найти место в жизни, не потонуть в огромном людском потоке, так или иначе определить ориентиры своего поведения. В наши дни массовые движения достигли невиданного ранее размаха. Хосе Ортега-и-Гассет, современный испанский философ, из книги которого заимствована приведенная выше цитата, назвал усиление человеческой активности в XX веке «восстанием масс».

Марксизм дает совершенно иную, более четкую формулировку — возрастание роли народных масс в историческом процессе. Народ — творец истории. К сожалению, он иногда не ведает, что творит: история XX столетия

---

* *Ortega y Gasset.* Der Aufstand der Massen. Hamburg, 1965, S. 7.

знает не только революционные массовые движения, но и движения реакционные, имевшие достаточно широкую массовую опору. Народные массы —это доказала история фашизма — могут оказаться во власти мифа, ведущего их по ошибочному пути. «Миф и масса принадлежат друг другу»,— утверждает один современный автор *. Только в том случае, добавим мы от себя, если во главе масс не сумеет встать рабочий класс и его партия — носитель революционной теории.

Социальный миф современности — это «стадная» идеология, сознание толпы, слепо повинующейся возникшим в ней или внушенным предрассудкам, неспособной критически осмыслить ни свои поступки, ни их побудительные мотивы, ни их последствия. Мы являемся свидетелями ситуации, которая может показаться парадоксальной: в эпоху, когда повсюду господствует строгое знание, действия людей в социальной области подчас направляют дикие, бредовые идеи. Парадокс состоит в том, что прогресс науки и техники создает одновременно условия для возрождения самых примитивных форм мышления. Мы уже упоминали о современных средствах массовой коммуникации, которые дают невиданные возможности обработки общественного мнения. Но дело не только в этом. В условиях антагонистического разделения труда растущая специализация знания вырабатывает особый тип мышления, направленный на узкий участок деятельности, не способный и не стремящийся к самостоятельной оценке социальной ситуации и поэтому легко принимающий на веру чужие слова. Вот почему работник умственного труда может так же оказаться во власти мифа, как и всякий иной обыватель.

Как в далеком прошлом, так и в настоящем миф приспосабливает индивида к общественному целому. Проб-

---

* *Barth H.* Masse und Mythos. Hamburg, 1959, S. 70.

Книга Барта представляет собой изложение учения анархо-синдикалиста Жоржа Сореля, еще в начале века выдвинувшего идею всеобщей стачки как мифа, способного повести массы на свержение капитализма. «Мифы — не параграфы программы,— признавался Сорель,— на осуществление их в будущем рассчитывать не приходится. На эти мифы нужно смотреть просто как на средство воздействия на настоящее, и споры о способе их реального применения к течению истории лишены всякого смысла» (*Сорель Ж.* Размышления о насилии. М., 1907, с. 57). Муссолини считал себя учеником Сореля.

лема одиночества, с особой остротой встающая в современном буржуазном обществе, заставляет человека искать успокоительный миф и с легкостью отдаваться ему. Миф снимает вопрос о личной ответственности, о личном поведении и его ориентирах, вырабатывая определенные стандартные образцы, которым нужно лишь бездумно следовать. Смятенье чувств и мыслей уступает место безмятежности духа. Миф вселяет распирающее грудь чувство сопричастности общему делу, которое заставляет человека забывать об опасности, превращает его в слепое послушное орудие правящих в буржуазном обществе классов, слоев, клик.

* * *

Фашисты пытались реализовать идею социального мифа. «Миф XX столетия» — это не только термин, но и название книги. Ее автор Розенберг был повешен в 1946 г. в Нюрнберге по приговору Международного трибунала (разумеется, не за книгу, а за то, что принимал руководящее участие в осуществлении сформулированных в ней принципов).

У гитлеровцев, как известно, были нелады с католической и протестантской церквями. Хотя Ватикан всячески заигрывал с нацизмом, последний все же делал ставку не на христианскую, а на свою собственную, более примитивную религию, частично восходившую к древнегерманским верованиям, частично созданную современными мистиками. Христианство представлялось нацистам выродившейся, чересчур гуманной религией, неспособной мобилизовать массы. Мифы христианства мертвы, утверждали нацисты, предлагая взамен «старо-новый» миф: чистота арийской крови, превосходство нордической расы, призванной установить свое господство над миром, и т. д. и т. п.

Национал-социализм был не только элитарной, для избранных, но и своеобразной массовой, тоталитарной мифологической идеологией: гитлеровцы постоянно заботились о том, чтобы, воздействуя на низменные инстинкты, на немудреную психологию толпы, вести ее за собой, подогревать энтузиазм. Именно этой цели служил расовый миф, подкрепленный псевдонаучными выкладками. Именно для этой цели использовался ритуал массовых сборищ, воен-

ных парадов, факельных шествий, где все до деталей было рассчитано на оболванивание обывателя, взвинчивание его низменных страстей. Мрачная, бьющая по нервам символика приучала молодежь к необходимости самоотречения во имя интересов «нации». Вместе с тем фашистская пропаганда назойливо сулила всем немцам в будущем райские блага за счет ограбления других народов. И эта «общность надежд» консолидировала массу так же, как и общность преданий, «культ павших героев», кровь которых «вопиет о мщении». Немецкий народ держали в состоянии напряжения и активности, пугая явными и скрытыми врагами, к борьбе с которыми надлежало находиться в постоянной готовности. И, наконец, культ фюрера, вера в его непогрешимость, строгая иерархия, слепое повиновение сверху донизу были неотъемлемой частью нацистского мифа.

Знание особенностей мифологического сознания проливает свет на проблему, волнующую не только историков: каким образом такое ничтожество, как Гитлер, смог очутиться во главе сильнейшего в Западной Европе государства? Человек без образования, с удивительно узким кругозором, он не был ни ученым, ни полководцем, ни профессиональным политиком. Некоторые данные говорят даже о его психической неполноценности. Сказать, что он навязал себя, используя средства насилия, действуя обманом, не останавливаясь ни перед какой подлостью, значит не ответить на вопрос. Это еще ничего не объясняет. Но попробуем разобраться хотя бы в том, почему именно Гитлер оказался во главе фашистской партии? Нам помогут социально-психологические исследования проблемы лидерства в примитивно организованных коллективах.

Отвлечемся на некоторое время от миллионов оболваненных, слепо идущих за своим фюрером, и обратимся к маленькому социальному коллективу, как бы находящемуся на противоположном полюсе общественной жизни. В детском саду играет группа малышей. Венгерского социолога Ф. Мереи заинтересовал вопрос, каким образом здесь складываются взаимные отношения. В 1949 году он провел оригинальный эксперимент: в группу детей (три—шесть человек), привыкших играть друг с другом, Мереи помещал ребенка двумя-тремя годами старше, с ярко выраженными наклонностями к лидерству. Обычно этот ребенок пытался немедленно установить в группе свои

привычные ему правила игры. Примерно через час он оставался один. Тогда поведение его менялось: он старался вникнуть в сложившийся порядок, копировал даже поведение кого-нибудь из других ребят. Самое интересное состояло в том, что он не переставал при этом отдавать распоряжения. Командирский тон оставался прежним, но указания содержали только то, что дети привыкли делать и без него. Он становился лидером, бессознательно приноравливаясь к заданной ситуации.

В гангстерских шайках дело обстоит почти аналогичным образом. Уголовная хроника содержит богатейший материал об отношениях господства и подчинения в преступном мире. Во главе банды, как правило, стоит не самый сильный, не самый умный и даже не самый хитрый. Главарем становится тот, чьи качества наибольшим образом соответствуют сложившимся (или складывающимся) устоям банды. Двоякого рода психологический процесс способствует признанию лидера: проекция на него своей собственной сущности и отождествление себя с ним. Лидера надо заметить и увидеть в нем самого себя.

Западногерманский социальный психолог П. Хофштеттер пишет по этому поводу: «Чтобы стать экраном для проекции, человек должен обращать на себя внимание, быть на голову выше или ниже, умнее или глупее, держаться или говорить иначе, чем другие. Направление отклонения совершенно не играет роли. Это обстоятельство поставило в тупик нас, психологов, исследовавших облик лидера. Второе условие прямо противоположно первому: чтобы произошла идентификация, расстояние, отделяющее великого человека от маленького, не должно быть непреодолимым. Если нельзя достичь его способностей, то нужно иметь возможность хотя бы перенять манеру покашливать, сморкаться или носить бороду» *. Такого рода «идентификация», как мы уже знаем,— признак мифологического мышления.

От преступников можно перейти к фашистам (разница здесь чисто количественная. Брехту почти не пришлось ничего домысливать, когда в «Карьере Артуро Уи» он показал историю гитлеризма на примере гангстерской шайки). Когда в 20-х годах в Германии возникли условия для появления движения, апеллировавшего к са-

---

* *Hofstätter P.* Gruppendynamik. Hamburg, 1968, S. 144.

мым низменным инстинктам, то выдвижение главаря произошло по закону уголовного мира. Гитлер был живым воплощением фашистского мифа, его внутренней сущности. А умения держать себя соответствующим образом, быть заметным и в то же время «таким, как все», занимать ему не приходилось. В этом нетрудно убедиться, просмотрев хотя бы несколько выпусков фашистской кинохроники.

* * *

Тоталитарный миф нацистской Германии погиб под развалинами третьего рейха. Однако распад тоталитарных форм мифологического сознания не означает исчезновения этого сознания вообще. В условиях антагонистического общества на смену тоталитарному мифу могут прийти и, как показывает послевоенная жизнь, действительно приходят новые «глобальные» формы массовой идеологии, лишь внешне противоположные мифу. Они носят столь же иллюзорный и социально опасный характер. Миф лишь видоизменяется, «дегероизируется», принимает обыденные, прозаические черты.

Вместо стремления перекроить существующие устои, учредить «новый порядок» рождается апологетическая тенденция к стабильности отношений. Аскетизм и самопожертвование заменяются культом самосохранения, здоровья и благополучия. Принцип фюрерства уступает место «демократии», идея тотальности — индивидуализму.

Человеку внушается мысль, что он совершает акт «свободного выбора». Между тем он поступает в соответствии с заданным стереотипом. Индивид убежден, что он действует в интересах своего блага, а на поверку выходит, что это далеко не так. Все те же стадные, манипулируемые формы сознания определяют его поведение, и служат они все тем же целям включения индивида в социальное целое. Меняются методы, но суть остается той же.

Барбара Майер в статье «Техника манипулирования в ФРГ», опубликованной на страницах западногерманского журнала «Марксистише блеттер», анализирует положение, сложившееся в Западной Германии: «В Федеративной Республике существуют формально „свободные“ вы-

боры. Каждый обладающий правом голоса гражданин может в избирательной кабине без каких-либо помех и контроля с чьей-либо стороны отдать свой голос той из разрешенных партий, которая ему по душе. Никакой манипуляции с избирательными бюллетенями не происходит. Но так как — задолго до голосования — манипулируют мыслями избирателя, то так называемые „свободные выборы“ превращаются в фикцию» *. Проблемы, затронутые в статье Б. Майер, стоят не только перед Западной Германией, но перед любой капиталистической страной с высоким стандартом жизни, с внешними атрибутами демократической избирательной системы, которая, однако, превращается в свою противоположность благодаря беззастенчивой обработке сознания обывателя. «Техника манипулирования, к которой прибегают при создании общественного мнения,— продолжает Б. Майер,— всегда одна и та же, независимо от того, идет ли речь о внедрении нового типа автомашин, рекламе для эстрадной певицы, выдвижении политического деятеля, пропаганде мировоззрения, идеологической концепции. При этом исходят из допущения, что люди в основном не знают, что им, собственно, нужно, и что желание им можно и нужно внушить».

Наиболее характерный пример массового внушения — реклама. По идее реклама служит целям наиболее полной информации для принятия решения со знанием дела. Например, существует множество сортов бензина, реклама дает точные о них сведения, и автомобилист выбирает тот сорт, который больше всего подходит для марки его автомашины, для целей его поездки, для его кармана.

Так в теории, на практике дело обстоит иначе. Социологические исследования, проведенные рекламными фирмами в США, установили следующее: 1. Автомобилисты, как правило, не разбираются ни в технических характеристиках машин, ни в видах горючего. 2. Они полагают, что бензин всех марок более или менее одинаков. 3. Они рассматривают покупку бензина как скучное и неприятное дело. На основании этого фирма «ЭССО» решила перейти к лишенной технического смысла, но броской рекламе. Было придумано символическое изображение бензина «ЭССО» — добродушный стилизованный

* «Marxistische Blätter», 1968, N 1, S. 43.

тигр — оптимист. Реклама призывала автомобилистов: «посадите тигра в свой бензобак». Техническая терминология исчезла, в телепередачах, в кино, на рекламных щитах, в газетных объявлениях появился тигр «ЭССО», помогающий «выжимать» из машины максимум возможного. Заправочные станции украсились картонными тиграми. На пробки бензобаков стали прицеплять игрушечные тигровые хвостики. Это производило впечатление на детей, которые требовали от родителей, чтобы те заправлялись бензином на «тигровых станциях». Рекламный трюк удался полностью.

Потребителей не убеждают, а завлекают. Реклама апеллирует не к высшим, а к низшим сферам интеллекта, не к самосознанию, а к подсознанию. В случае так называемой сублимальной рекламы это происходит уже в буквальном смысле слова; на экране кинотеатра или телевизора появляется мгновенное рекламное изображение, которое не фиксируется в восприятии, но откладывается в подсознании и затем как навязчивая идея преследует человека. Характер навязчивой идеи, не поддающейся никакому рациональному объяснению, носит и мода. Это общеизвестный факт.

Подобным же образом дело обстоит и в сфере политики буржуазного мира. Не сознательное убеждение подчас руководит поведением избирателя, отдающего свой голос той или иной партии, а сугубо привходящие моменты, подобные тем, которые заставляют покупателя «выбирать» тот или иной сорт бензина. Избиратель —это тот же потребитель, находящийся во власти стадного манипулируемого сознания.

Потребительский миф безусловно стабильнее мифа тоталитарного. Он не ведет непосредственно к катастрофе, к видимым разрушениям цивилизации, лишь незримо подтачивая культуру. Стимулируя потребление, он способствует росту производства; поэтому он может существовать лишь в условиях высокоразвитой экономики, обеспечивая ее процветание. Но как любое стадное сознание, культ потребления влечет за собой потерю сознательных критериев поведения.

Сознательные критерии поведения. Обретает ли их индивид, которому удалось оказаться вне тоталитарного, фашистского мифа и избежать соблазнов «цивилизации потребления». Есть еще одна духовная ловушка, подстере-

гающая человека в мире отчужденного сознания. Это экзистенциалистский миф стоического одиночества, «миф о Сизифе». А. Камю, французский писатель и философ, назвавший так свою книгу, дополняет древнеэллинскую легенду современным анекдотом. На краю ванны сидит с удочкой душевнобольной. «Клюет?» — спрашивает врач. «Ты сошел с ума? Ведь это же ванна»,— отвечает больной. По мнению Камю, современный человек поставлен перед абсурдной необходимостью ловить рыбу в ванне, хотя ему известно, что из этого ничего не получится.

Буржуазная действительность абсурдна и, согласно Камю, рождает абсурдные действия. Абсурд имеет смысл лишь постольку, поскольку с ним не соглашаются. Примириться с абсурдом человек не имеет права, он должен бунтовать. Пусть даже его бунт обречен на неудачу, но индивид обязан находиться в состоянии перманентного бесперспективного, но беспрестанного мятежа. Подобно Сизифу, которого боги приговорили к бесконечному повторению одной и той же процедуры: он поднимает на гору тяжелый камень, но в последний момент камень срывается, и надо все начинать сначала. Бесперспективное действие наполняет смыслом человеческое бытие в мире бессмыслицы.

Можно ли подобное мировоззрение назвать мифом? Здесь налицо иррациональные мотивы поведения, но в состоянии ли они воодушевить большую группу людей? Создают ли они хотя бы видимость гармонии?

Экзистенциализм возникал как протест одиночки-интеллигента против приближения мира унификации и стандартизации. С. Кьеркегора, датского писателя и философа прошлого века, которого считают основателем экзистенциализма, возмущала гегелевская апологетика «тотальности», и он ставил единичное «выше всеобщего». Индивид, утверждал он, имеет право на приостановку действия всеобщих этических принципов. Индивиду «все дозволено», никто не имеет права оценивать его поступки. Образец поведения для Кьеркегора — «рыцарь веры» библейский Авраам, готовящийся принести в жертву своего сына Исаака. Мотивы деятельности человека неповторимы и недоступны для понимания. В интерпретации Кьеркегора библейская притча теряет черты мифа и превращается в сугубо личную, уникальную конструкцию поведения.

Иная ситуация в современном экзистенциализме. Хотя остается в силе критика «всеобщего», но перед рядом авторов встает проблема «коммуникации», «общезначимости» и т. д. Камю принимает формулу «все дозволено», но разъясняет, что она вовсе не означает, что «ничто не запрещено». А раз есть запреты, значит существуют общие принципы, следовательно, речь идет о поведении коллектива, пусть он даже состоит из «миллионов одиноких», как назвал однажды Камю свою аудиторию. «Я возмущен, значит, мы существуем» — так перефразирует Камю известную формулу Декарта. Он строит модель группового поведения.

Строго говоря, современный индивидуалист не знает и знать не хочет подлинного одиночества. Оно ему просто не по силам, не по нервам. В XVIII веке Александр Селькирк (прототип Робинзона Крузо) прожил четыре года на необитаемом острове. В наши дни журналист Жорж Декон выдержал только четыре месяца. И подал по радио сигнал бедствия. В 1963 г. искатель приключений Робер Вернь оказался один на острове в Карибском море без рации. Провел он там неполных два месяца, у него уже начались галлюцинации. Вне общения человек не может существовать. Камю это знает.

«Чума», одна из наиболее убедительных его книг, показывает население города в сплоченной борьбе против общего бедствия. Люди сражаются со смертью «без надежды на успех», и в конце концов успех приходит к ним. Здесь развенчивается эгоистический индивидуализм и утверждается индивидуализм стоический. В аналогичной трагической ситуации (не литературной, а созданной самой историей) следует рассматривать смысл и значение «Мифа о Сизифе». Эта книга появилась в условиях гитлеровской оккупации и была обращена к тем французам, которые, не видя смысла в борьбе, предпочитали добровольную смерть позорной жизни под ярмом фашизма.

Есть только одна действительно серьезная философская проблема: стоит ли жить — так ставит проблему Камю. И отвечает: жить стоит, жить надо, чтобы бороться, хотя успеха не будет. Если уж терять жизнь, то в борьбе с абсурдом (фашизмом). Антипод самоубийцы — приговоренный к смерти. В ситуации тотального поражения, когда гитлеровцы захватили почти всю Западную Европу, когда бои шли на Волге и многие не видели ни-

какой надежды на освобождение, стоический индивидуализм Камю, его призыв бороться без упования на успех устраивал французскую молодежь. Логика, рассудок, разум говорили, что всякое противодействие бессмысленно, надо смириться, выждать. К черту такую логику, отвечали бойцы Сопротивления, да здравствует неразумная борьба! Асоциальная по духу, иррациональная «философия существования» вдруг обрела социальное звучание. Правы оказались те, кто, вопреки рассудку, брался за оружие. «Миф о Сизифе» встал на пути «мифа XX столетия». Миф против мифа — ситуация, весьма характерная для мира капитализма. Из двух зол выбирают меньшее, из двух мифов — тот, который гуманистичнее.

Что касается гармонии, то во взаимоотношениях с окружающим миром она, разумеется, невозможна для экзистенциалиста, даже как видимость. Но он без труда достигает согласия с самим собой. Отказ от разумных критериев поведения означает прежде всего нежелание критически взглянуть на собственную персону. Если хочешь быть счастливым, будь им,— гласит известный афоризм. «Мы должны рассматривать Сизифа как счастливого человека»,— так заканчивается книга Камю.

Миф стоического индивидуализма — самый недолговечный. Это миф для «узкого круга». Он «работает» лишь при наличии зарождающегося массового движения, когда последнее еще не окрепло, и требуется «безумство храбрых» для его активизации. При отсутствии поддержки («снизу» или «сверху») стоический миф быстро улетучивается или вырождается.

В обстановке полного разрушения личности стоический индивидуализм означает лишь позу, которую может принять или не принять козявка перед тем, как ее раздавят. Абсолютная катастрофа снимает проблему личного выбора. На фоне массового уничтожения самоубийство остается просто незамеченным.

В условиях мира, правопорядка и высокого уровня жизни стоицизм превращается в битничество, хиппизм. Хиппи — это пассивный бунтарь, не принимающий господствующего образа жизни, антипотребитель. Он никому не угрожает, поэтому вызывает к себе снисходительно-скептическое отношение у сильных мира сего, опасающихся лишь того, чтобы эта болезнь молодого поколения не затронула их собственных детей.

* * *

«Миф находится за пределами сознательного восприятия слушателя»,— пишет французский социолог К. Леви-Стросс. По его мнению, из всех искусств ближе всего к мифологии музыка. «Музыка открывает индивиду его физиологические, а мифология — его социальные корни. Если музыка задевает нас „за живое", то мифология, если можно так выразиться, задевает нас „за групповое"» *.

Современный миф находит своего союзника в искусстве, уводящем от размышлений. В этом отношении характерна художественная политика германского фашизма. Гитлеровцы смотрели на искусство цинично-прагматически либо как на средство развлечения, либо как на средство вдалбливания своих идей — верности фюреру, ненависти к его врагам, готовности к самопожертвованию.

Характерный образчик такого «искусства» — сюжет пьесы ведущего писателя третьего рейха Ганса Иоста, рассказанный им самим. «В больницу доставляют штурмовика с пробитым черепом. Профессора обследуют его и качают головой: помочь ничем нельзя, надежды нет никакой. Только молодой ассистент не может смириться с тем, что юноша так просто умрет. Он предлагает сложную операцию, которая вернет раненому сознание и перед смертью тот сможет пережить великую радость — увидеть в последний раз фюрера. Бородатые профессора насмешливо улыбаются: детские штучки, абсолютно безнадежный случай, проверено сотни раз в мировую войну. Но молодой врач не отступает. Операция состоялась, об этом сообщили фюреру и он приезжает в больницу. В возвращающемся сознании юноши прекрасный сон обретает реальность, и он побеждает смерть. Совершилось чудо, и бородатые профессора уступают свое место молодежи, которая исполнена силы и веры». По аналогичным рецептам сочинялись романы, снимались кинофильмы, писались монументальные полотна.

Искусство интеллектуальное, заставляющее думать, анализировать, было объявлено «выродившимся» и запрещено. «Отныне и навсегда будет закрыта дорога тем „произведениям искусства", которые сами по себе не-

---

* Цит. по кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 45.

понятны и нуждаются для оправдания своего существования в высокопарных комментариях» — так было провозглашено в Мюнхене в июле 1937 года, в день открытия выставки «Выродившееся искусство». Здесь были собраны и снабжены хулиганскими надписями полотна крупнейших мастеров немецкого экспрессионизма. Выставку открыли в Мюнхене, перевезли затем в Берлин; возили из города в город. Дело закончилось конфискацией всех произведений «выродившегося» искусства и аукционом в Швейцарии, где с молотка пошли также и полотна Гогена, Ван-Гога, Пикассо и другие.

Гитлеровцы любили рассуждать о «ясности» искусства. Все, что требует напряжения интеллекта, что отклоняется от регламентированных образцов,— «неясно» и подлежит искоренению. «Интеллектуализм — злейший враг национал-социалистического мировоззрения»,— поучал один из гитлеровских теоретиков.

Нетерпимость к интеллектуальному искусству характерна не только для фашистского мифа, но и для «цивилизации потребления». Мы уже цитировали статью Б. Майер о манипуляции сознанием в ФРГ. Относительно вкусов современного немецкого обывателя она пишет: «Опросы показали и показывают каждый раз заново, что в телевидении и кино публика требует „реализма“. Все произведения, которые трактуют „ирреальные“ темы,— сказки или фантастика, или так называемый театр абсурда — решительно отвергаются большинством зрителей. Подобный же приговор произносится и над теми произведениями, форма которых „нереалистична“, т. е. произведения экспрессионизма, сюрреализма и т. д. Подобное отрицательное отношение говорит о полном невежестве в вопросах художественного творчества. Никто не дает себе труда понять увиденное и обнаружить в нем скрытый смысл. Никто не только не пытается это сделать, но, наоборот, отворачивается от того, что не соответствует привычному образцу, и уходит с ругательствами.

Надо разобраться в том, что собственно значит это требование „реализма“. Средний зритель, образующий „публику“, мучительно следит за „правильностью“ изображаемого. Все — будь то пуговицы полицейского, внешний вид трамвая, обстановка кабинета — должно быть „как в жизни“, иначе автора обвинят в „халтуре“, „в отсутствии реализма“.

„Реализм“, которого требует публика и который ей подсовывает „индустрия культуры“, не имеет ничего общего с подлинным реализмом. Так как большинство зрителей бездумно жаждет иллюзий, требование „реалистической формы“ исчерпывается точностью внешних деталей, которые совершенно не имеют значения для содержания произведения... Так как „индустрия культуры“ теснейшим образом связана с правящими кругами, то публика все сильнее опутывается сетями оглупления и деполитизации, причем она сама способствует этому. Под предлогом, что публика получает желаемое, „индустрия культуры“ заставляет публику желать того, что ей хотят всучить. „Индустрия культуры“ превращает критически настроенного внимательного зрителя в бездумного потребителя» *.

Б. Майер несколько утрирует ситуацию: не только псевдореализм способен уводить от размышления, превращать зрителя в потребителя. Индустрия культуры учитывает разнообразие вкусов. На художественном рынке циркулирует огромное количество разнообразных поделок, сработанных «под авангард», но внутренне бессодержательных, а потому милых сердцу мещанина, не желающего конфликтовать ни с «прогрессом», ни с властями предержащими. Последние, учитывая запросы времени, поощряют условные течения в той мере, каковая, с их точки зрения, является допустимой. Причем это относится даже к некоторым формам фашизма. Муссолини, например, видел в футуризме «свое искусство».

Кстати сказать, и гитлеровцы не сразу расправились с авангардистскими течениями. Розенберг, правда, еще в «Мифе XX столетия», увидевшем свет в 1930 году, резко высказывался против экспрессионизма и заявил, что идеалы арийского искусства надлежит искать у древних греков и германцев. Тем не менее некоторое время после фашистского переворота продолжало держаться мнение о возможности сосуществования экспрессионизма и новой власти. Виднейший экспрессионист Эмиль Нольде был старым членом нацистской партии. Ходили слухи, что среди фашистских заправил есть покровители художественного авангарда; передавали, в частности, слова Геринга о том, что из большого художника легче сделать

* «Marxistische Blätter», 1968, N 1, S. 46—48.

маленького нациста, чем наоборот, и что фюрер якобы дал художникам четыре года на перестройку. В марте 1934 г. в Берлине была устроена выставка итальянских футуристов, пользовавшихся благосклонной поддержкой дуче. Официоз нацистской партии «Фолькишер беобахтер» обрушился, правда, на эту выставку, оценив ее как «иностранное вмешательство» в художественные дела третьего рейха. И все же и на открытии выставки, и в печати раздавались голоса, положительно оценивавшие футуризм и аналогичные явления в немецкой живописи. В выставочных залах Берлина и других городов появились снова полотна экспрессионистов, убранные было в запасники. Во всей этой возне проницательные глаза усматривали соперничество двух фашистских боссов — Розенберга и Геббельса, претендовавших на лидерство в области идеологии. Для нас эти факты интересны прежде всего тем, что они еще раз показывают отсутствие органической связи между фашизмом и каким-либо художественным направлением. Фашизм, заигрывая с интеллигенцией, может приспосабливать к своим нуждам внешние формы любого художественного направления, оставаясь при этом глубоко чуждым любому подлинному творчеству.

Об искусстве вообще нельзя судить лишь на основании внешних данных. Деформирует ли оно реальные формы или строго воспроизводит их, не в этом дело. Оценке подлежит художественное произведение, взятое в целом, в единстве формы и содержания. Только так становится очевидным, служит ли оно укреплению мифа или целям демифологизации, является ли оно псевдоискусством или подлинным искусством.

В современном искусстве все большее значение приобретает познавательная функция. Ряд жанров искусства (литература, театр, кино) ищут пути сближения (и даже слияния) с научным (гуманитарным) знанием. Среди различных средств выражения в таком искусстве находит свое место типологический, остраненный образ, лишенный жизненного правдоподобия, но ведущий к глубинному познанию жизни.

Один из излюбленных приемов остранения, как мы уже знаем, состоит в том, что жгучая современная проблема решается на материале условном, далеком от нашего времени. Перед читателем и зрителем возникает,

например, целая галерея знакомых персонажей, сменивших античные одежды на современный костюм и наделенных интеллектуальным уровнем периода научно-технической революции. Франц Кафка был одним из первых, кто пытался заставить говорить древние мифы иным языком и приноровить свой язык к архаическим, «абстрактным» формам повествования, дающим широкое поле для истолкования. На страницах его прозы мы встречаемся с новым Посейдоном и с новой интерпретацией судьбы Прометея, и с образом охотника Гракха, созданным фантазией автора, но как бы заимствованным из древних сказаний.

Посейдон Кафки более не разъезжает среди вод с трезубцем в руках, он «бог» вполне современный: крупный чиновник, заваленный бумажной работой. «Посейдон сидел за рабочим столом и подсчитывал. Управление всеми водами стоило бесконечных трудов. Он мог бы иметь сколько угодно вспомогательной рабочей силы, у него и было множество сотрудников, но, полагая, что его место очень ответственное, он сам вторично проверял все расчеты, и тут сотрудники мало чем могли ему помочь. Нельзя сказать, чтобы работа доставляла ему радость, он выполнял ее, по правде говоря, только потому, что она была возложена на него, и, нужно признаться, частенько старался получить, как он выражался, более веселую должность, но всякий раз, когда ему предлагали другую, оказывалось, что именно теперешнее место ему подходит больше всего. Да и очень трудно было подыскать что-нибудь другое, нельзя же прикреплять его к одному определенному морю; помимо того, счетная работа была бы здесь не меньше, а только мизернее, да и к тому же Посейдон мог занимать лишь руководящий пост».

Мифологические мотивы используются Кафкой в целях критического осмысления окружающей его действительности, развенчания современной мифологии.

То же у Томаса Манна. Прочтите его тетралогию на библейскую тему «Иосиф и его братья» и вы убедитесь, что это всего лишь стилизация «под миф» (как существует стилизация «под документ»). Роман интеллектуален, насквозь проничен, он служит воспитанию самосознания.

Цель мифа — стадное сознание. Конечно, бывает стадо баранов и стадо оленей. Но самосознание и стадность — вещи разные. Спутать их нельзя.

Пути современного мифотворчества и пути подлинного искусства сойтись не могут. Они находятся на разных полюсах общественного сознания. У любого настоящего художника возникают не мифы, а типологические образы, интеллектуально-художественные конструкции принципиально иного типа, чем миф. Обращение к мифу — здесь лишь художественный прием. Назвать его мифотворчеством — значит внести ненужную путаницу и в без того нечеткую терминологию современной культуры *.

Подмена термина — беда не слишком великая, хуже, когда люди, напуганные кризисными явлениями в развитии цивилизации (естествознания и техники в первую очередь), политическими катаклизмами и нависшей над человечеством атомной угрозой, видят главную беду в рациональном мышлении, а надежду на спасение — только в возрождении архаических форм сознания. Сравнивая первобытную и современную культуру, скорбят по поводу утери человеком единства с природой, целостного «праздничного» мироощущения, тоскуют по мифу, который будто бы в состоянии вернуть человеку гармоническое состояние.

Но современные мифы, как мы имели возможность убедиться, в большей или меньшей степени враждебны человеку, они могут только усугубить кризис, но не указать выход. В XVIII веке многие просвещенные европейцы мечтали о возвращении к античности; но уже тогда наиболее трезвые умы показали, что у истории нет пути назад. Общество нельзя повернуть вспять, как взрослого человека невозможно превратить в ребенка. Инфантилизм — признак маразма.

Человечеству предстоят еще суровые испытания. Искать в такой ситуации экстатического состояния, одержимости и безмятежности не только неуместно, но и опасно. Сегодня больше, чем когда-либо, нужна ясная голова. Конечно, не одно логическое мышление концентрирует в себе творческие возможности человеческого духа. Способность к любому творчеству интуитивна.

---

* Древняя мифология, правда, еще не исчерпала полностью своего положительного содержания. Иной раз, столкнув лицом к лицу современный и древний миф, автор справедливо делает выбор в пользу последнего, так же, как и из двух современных может выбрать менее опасный. Но чаще обращение к древнему мифу — лишь прием остранения.

Иерархию ценностей, определяющих поведение, человек строит, руководствуясь не только понятийным сознанием. Но в отличие от мифа и творческая, и ценностная интуиции контролируются разумом, практикой, служат делу человека.

Глава IV

ФИЛОСОФСКИЕ ИСКАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Искусство в век науки проявляет особый интерес к философии, сближается, иногда сливается с ней. Однако сразу оговоримся: художественное произведение — не иллюстрация той или иной теории. Искусство — не служанка философии. Сегодня оно чаще выступает в роли госпожи (особенно когда речь идет об идеалистической философии). Идеалистические философские концепции всегда подходят к жизни с какой-то одной стороны, гипертрофируют, искажают ее. Искусство многосторонне. Мыслитель-художник, даже увлеченный тем или иным учением, принимает, как правило, лишь постановку вопроса, но не его решение. Так возникает полемика. Чаще всего она носит косвенный характер, спор идет вокруг не произведений, а идей. Ознакомимся с тем, как обстоит дело в различных видах искусства. Начнем с искусства слова.

В древности существовало нерасчлененное единство между художественной и философской литературой. Диалог Платона «Пир» — яркий тому пример (после войны он издавался у нас дважды: один раз — издательством «Художественная литература», другой — издательством «Мысль»). Новое время провело более или менее четкую границу между двумя видами литературы.

Любая граница порождает нарушителей. Здесь они были всегда, и мы далее назовем некоторых. Что касается XX века, то он отмечен уже общим стремлением синтезировать художественное и научное (гуманитарное) начало.

В 1920 году в предисловии к «Назидательным новеллам» Мигель де Унамуно рассуждал о том, что является в человеке самым сокровенным, самым реальным. В хорошем литературном произведении личность предстает в трех ипостасях: как она есть в действительности, как она представляется себе самой, как ее видит другая личность. Есть, следовательно, три Хуана; если Хуан беседует с Томасом, в разговоре участвуют шесть человек (ибо кроме реального Томаса есть также идеальный Томас Томаса и идеальный Томас Хуана). Таким, по мнению испанского писателя, может быть высшее достижение психологизирующей прозы.

«Но я пойду несколько иным путем...,— пишет далее Унамуно.— Я утверждаю, что кроме той личности, которая предстает, скажем, пред очи господа — если пред очи господа вообще предстает какая-либо личность,— кроме той личности, которая предстает перед другими, и той, которая предстает перед собой самой, есть еще и иная — та, которая хотела бы существовать. Именно та личность, которая хотела бы существовать, и есть (в ней самой, в ее душе) настоящее творческое начало и настоящая реальная личность... Человек как активное побудительное начало — ведь существует только то, что активно действует — это тот, кто желает быть или не быть, то есть творец. Только тот человек, которого мы могли бы назвать, пользуясь кантианской терминологией, ноуменальным, только носитель идеала и воли — идеи-воли или силы — должен жить в феноменальном, рациональном мире, в мире внешних проявлений» *.

Речь идет о сознании, которое согласно материалистической диалектике не только отражает мир, но и творит его. Философия изучает сознание в чистом виде, отвлекаясь от «внешних проявлений». Сближаясь с наукой, некоторые виды искусства стремятся к тому же. Но полностью освободиться от «внешних проявлений» нельзя, потому, ограничивая их до минимума, авторы произведений искусства добиваются дополнительной выразительности.

Все имеет свою предысторию, ничто не рождается на пустом месте. Русская классика вынашивала и эти тен-

---

* *Унамуно Мигель де.* Назидательные новеллы. М.— Л., 1962, с. 112—113.

денции. М. Бахтин, крупнейший наш литературовед, обратил внимание на то, что для Ф. М. Достоевского важен не сам герой, а его самосознание, взятое притом в движении, неопределенности, незавершенности. Перед читателем Достоевского возникает именно тот «четвертый Хуан», о котором говорил Унамуно. «Но чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять их как объекты, как вещи — с ними можно только диалогически общаться. Думать о них — значит говорить с ними» *. Эта литературоведческая метафора реализуется у Унамуно в виде разговора автора и героя. В конце романа «Туман» дона Мигеля де Унамуно навещает его персонаж дон Аугусто Перес; в ходе беседы автор признается: «Мои монологи — всегда диалоги».

Пойдем, однако, дальше, в глубь русской классики. Передо мной любопытнейшая книга, заслуживающая пристального внимания, хотя до сих пор и не оцененная по достоинству,— С. И. Данелиа «О философии Грибоедова» **. Обращение грузинского автора к грибоедовской теме не случайно: каждый побывавший в Тбилиси помнит могилу поэта в Пантеоне у подножья Мтацминды, помнит эпитафию:

Ум и дела твои бессмертны
В памяти русской,
Но для чего пережила тебя
Любовь моя!

Дела Грибоедова изучены довольно подробно, пишет Данелиа, но нельзя того же утверждать относительно его «ума», т. е. мировоззрения или философии в широком смысле, и ставит перед собой задачу исследовать именно эту сторону наследия Грибоедова. Каков достигнутый им результат? В «Горе от ума» зафиксирован определенный этап развития не только русского, но и общечеловеческого сознания, и это обстоятельство накладывает на нас

---

* *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 116.

** Первое издание ее увидело свет в 1931 г. В предисловии ко второму изданию (1940) автор жаловался, что мимо его книги, адресованной как философам, так и литературоведам, прошли и те, и другие. В недавно опубликованном посмертном сборнике трудов выдающегося грузинского ученого работа о Грибоедове занимает одно из центральных мест (*Данелиа С. И.* Философские исследования. Тбилиси, 1977).

обязанность изучать данную пьесу с таким вниманием, с каким, например, немцы изучают «Фауста». Этот несколько неожиданный вывод, в справедливости которого заставляет убедиться автор,— результат особого прочтения пьесы (который, кстати, стал возможным только в XX веке). Данелиа отвлекается от бытовой стороны произведения, от грибоедовских характеров, от тех типических обстоятельств, в которых они действуют. Его интересует исключительно анализ сознания героев пьесы и ее автора.

Первоначально пьеса называлась «Горе уму». В этом, однако, таилась определенная однозначность: речь шла только о беде носителя ума, субъекта. «„Горе от ума“ — название более емкое, полнее выражающее суть дела. Ибо в драме изображается горе не только субъекта ума, т. е. интеллигента, но и того, кто является пассивным предметом, на который деятельность ума направлена. Правда, горе последнего менее остро, но все же оно действительно горе. Ум неизбежно причиняет горе как своему субъекту, так и объекту — такова мысль заглавия пьесы Грибоедова» *. Речь, следовательно, должна идти о том, какого рода ум имел в виду Грибоедов.

Прежде всего ум Фамусова и его окружения. Наивно думать, что это просто глупцы; это мракобесы. Но мракобесие — тоже порождение ума, как и наука. Мракобесие присуще лишь образованному классу. Невежественный крестьянин не мог бы самостоятельно дойти до мысли, что для исцеления общества нужно сжечь все книги. Поэтому совершают ошибку, называя противников Чацкого невежественными, необразованными людьми. На самом деле они вовсе не невежественны, хотя и не столь образованны, как Чацкий. И разве от недостатка образования, от отсутствия знания проистекает вражда фамусовых к новым людям, которые, оставив службу, удаляются в деревню «книги читать»? Конечно, нет: не от отсутствия знания, а от весьма просвещенного насчет своих интересов эгоизма происходит эта вражда, так как фамусовы хорошо знают, что новые веяния таят в себе угрозу их существованию.

Но вот Чацкий — антипод Фамусова, его критик, обличитель. «Остер, умен, красноречив»,— говорит о нем

---

* *Данелиа С.* О философии Грибоедова. Тифлис, 1931, с. 15.

Софья. Если бы, пишет Данелиа, Софья Павловна изучала Аристотеля, она, возможно, сказала бы, что у него «кажущаяся мудрость, а не действительная». Умный Чацкий не знает людей, проницательности его ума не хватает на то, чтобы проникнуть в не очень уж глубокую натуру Софьи. Он далеко еще не охватил умом всей глубины реальности, как чужой, так и своей собственной, и не выработал связной программы поведения: не по принципам программы действует он, а под влиянием непосредственных импульсов. Отсюда — внутренняя несвязность и противоречивость поведения Чацкого. Резкостью, крутостью и прямолинейностью своего ума Чацкий скорее отпугивает окружающих, чем вовлекает их в сферу своего влияния. Это строптивый, доктринерский ум. В нем нет ущербности, но ему не дано победить. Подобно Рудину Тургенева и Чацкий мог бы сказать про себя: «Строить я никогда ничего не умел».

Приписывая Чацкому ум и даже подчеркивая это качество, пьеса Грибоедова выдает свое представление об уме как о способности критики, анализа данной действительности, отрицания ее цельности и единства, т. е. такой способности, которая не доросла еще до развитой способности синтеза, положительного построения нового единства и цельности. Гегель именовал такой ум «метафизическим», противопоставляя его уму диалектическому, а Н. Г. Чернышевский вслед за своим учителем Фейербахом называл подобный ум «ленивым». Можно было бы назвать его еще школьным. Именно такой ум представил Гёте в двух бессмертных поэтических образах: Мефистофеля-скептика и Вагнера-догматика. Оба они не способны к творчеству. «Ум Чацкого имеет черты ума не только Мефистофеля, но и Вагнера, и если отличается чем, то лишь акцидентально: в Чацком нет мефистофелевского злорадства, но, с другой стороны, он развязнее Вагнера...»*

По мнению Данелиа, ум Чацкого, как он представлен в пьесе, укладывается в то понятие о сознании, которым располагали просветители XVIII века. Критикуя просветительские постулаты, мысль Грибоедова движется в русле того идейного потока, который берет начало в немецкой классической философии. Трудно сказать, в какой

---

* *Данелиа С.* Указ. соч., с. 69

мере Грибоедов знал Канта («Критика чистого разума» в России была уже известна, а в Московском университете, где учился будущий автор «Горя от ума», он мог слушать лекции по критической философии). Кант впервые в истории философии занялся «критикой ума», четко обрисовал границы применения низшей интеллектуальной способности — «рассудка» и поставил вопрос о «конститутивной», созидательной функции высшей ступени познания — «разума», указав на нравственность как на сферу, где эта функция проявляется. Пьеса Грибоедова вплотную подходит к постановке проблемы о нравственных потенциях личности. За внешним диалогом действующих лиц скрывается внутренний — молчаливого автора и его говорливого героя.

Грибоедов не одинок. Можно изучать философский потенциал «Маленьких трагедий» Пушкина. А сопоставив «Княжну Мэри» Лермонтова с «Дневником обольстителя» С. Кьеркегора, мы обнаружим и сюжетное совпадение, и общее движение мысли (обе вещи возникли в одну эпоху, их авторы, надо полагать, не знали друг о друге). В той или иной степени философские искания характерны для всех крупных писателей XIX века, когда художественная литература в целом находилась на наибольшем удалении от философии.

С Ф. Достоевского начинается процесс их сближения. «Достоевский и Кант» — название не только книги, но и огромной проблемы, правда, решенной в этой книге неверно и даже неверно поставленной. Я. Э. Голосовкер, автор книги, по сути дела дал развернутый комментарий к мысли, высказанной еще Д. Мережковским: черт Ивана Карамазова «не без пользы для себя прочел „Критику чистого разума“».

Неверное решение состоит в рассмотрении Канта «как противника Достоевского», неверная постановка проблемы — в ограничении ее узко понятыми кантовскими антиномиями, с одной стороны, и больной совестью Ивана Карамазова, с другой. Если сопоставить в целом идейный мир Канта и Достоевского, то они совпадут в главном — в понимании свободы как нравственной чистоты личности (проблема эта воистину огромна, разбирать ее здесь нет возможности, и автор оставляет за собой право вернуться к ней в работе, посвященной Канту).

Но сам замысел Голосовкера, его стремление прочитать Достоевского как философа, заслуживает положительной оценки. Он безусловно прав, настаивая на том, что «герои Достоевского, собственно говоря,— не только люди, не только потрясающие ум и душу художественные образы, они еще и проблемы или идеи». Эта фраза снабжена достойным внимания пояснением: «Читатель, конечно, не подумает, что герои романов такого художника, как Достоевский, абстрактны или схематичны. Но одно — их живая человечность, другое — их философский смысл... Их „человеческое“ и их „философское“ объединены в них с необычайно эмоциональной силой и потребовался весьма скрупулезный анализ, чтобы этот их философский смысл выделить» *.

Чем ближе к нашим дням, тем легче увидеть в литературном произведении философское начало, даже если оно органично вплетено в художественную ткань, составляет само повествование, а не изложено отдельно, как, например, философский эпилог к «Войне и миру». В этом суть типологизации.

То, что раньше (XIX век) было содержанием внутренним, ныне (XX век) выплескивается наружу, предстает в обнаженном виде. В повести-сказке В. Шукшина «Точка зрения» перед нами иронические портреты не отдельных людей, а типов сознания. Вот обывательское — мир глазами пессимиста. Сватовство в коммунальной квартире, грязь, грубость. Невеста жеманится, жених хамит, дело пахнет дракой. В конце концов отец невесты снимает со стены охотничье ружье и выставляет сватов за дверь, а руку его дочери получает Непонятно кто. Затем та же сценка проигрывается в «оптимистическом» варианте, в терминах мнимого преодоления мещанства, в плохих газетных штампах. Здесь все отменно вежливы и сверхсознательны. Жених, правда, опять терпит фиаско, но по иной причине: в нем разглядели «маленького собственника», он захотел получить подержанную автомашину, его клеймят позором. Невеста же опять достается Непонятно кому, только теперь он образцово-показательный: изучает язык древних арабов и едет работать на Крайний Север. Третий вариант — пародия на

---

* *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. М., 1963, с. 41—42.

литературную практику — 50 процентов очернительства и столько же лакировки. Семейство жениха такое, каким его видит «пессимист», семейство невесты показано глазами «оптимиста», в результате — полный сумбур. И в заключение — все то же самое, только глазами нормального человека, всего несколько реплик, но их достаточно для подлинного, а не вымученного оптимизма. У псевдокультуры нет права на существование. Писатель ее разглядел, постиг и сделал понятной для других. По мнению Шукшина, «самое дорогое в жизни — мысль, постижение» *.

* * *

Иногда полезно поразмыслить над вещами, казалось бы, общеизвестными. Что такое нравственность? Отложим справочники и учебники. Там найдем верные, но слишком общие понятия. Вглядимся в жизнь.

Нравственность начинается с запрета, со слова «нельзя». Животному мешают только внешние преграды. Человек создает преграды внутри себя. Мой внук тянется за лишним куском пирога. Мать говорит ему: «Нельзя!» — и он знает, что, если не послушается, будет наказан, ему достаточно одного ее слова. Когда он сам станет говорить себе «нельзя», и даже не говорить, не думать об этом, а просто удерживать себя от дурного, то это будет означать, что он взрослеет, идет формирование его как моральной личности.

Так развивается индивидуальное сознание, так было и с человечеством.

Коммунистическая мораль — верхний этаж здания, возведенного нравственным сознанием человечества. Верхний этаж держится на нижнем. Коммунистическая мораль опирается на то, что К. Маркс характеризовал как «простые законы нравственности» **. Можно одной короткой фразой выразить специфику, самую суть сегодняшнего состояния нашей общественной этики — поиски первооснов. Человечество давно их обрело, но каждый человек находит их для себя заново. Одно время мы думали:

---

* «Литературная газета», 1974, 13 ноября.
** *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч., т. 16, с. 11.

достаточно высокой целп. Теперь все больше понимаем: чтобы эта цель вошла в плоть и кровь, нужно прежде всего привить человеку нравственные азы, элементарные запреты, без которых невозможно общежитие.

Любой общий разговор на тему об этике неизбежно приводит к проблеме права. Мораль опирается на право, за ним стоит принудительная санкция государства. Прочное право — твердая мораль, шатается право — исчезает нравственность. Идея тоже в общем-то не новая.

Заново пережить и передумать ее, как и весь круг нравственных вопросов, заставляет последний роман Сергея Залыгина «Комиссия». Действие происходит в 1918 году. Сибирское село Лебяжка где-то на границе между тайгой и степью. Лес здесь берегут как зеницу ока.

«...Когда царя в Питере свергли, и лесная дача перестала быть царской, когда прежнего порядка в лесу как не бывало, а нового никто не назначил — случилось у лебяжинцев сомнение.

Как будто и не с края, и не по кусочкам возможно стало от леса брать, а из середины самой — поезжай в любой квартал, вали любую сосну, никого нет, кто бы остановил тебя, оштрафовал, засудил, сказал — „нельзя“!

Но — страшно от этого.

Взять — просто, только нет ничего на свете, что берется совсем даром, нынче взял да ушел, а назавтра приходит расплата, спрашивает: „Сколько взял? Почему взял? А ну-ка, а ну, иди к ответу, мужик неразумный, жадный, корыстный! На даровщинку падкий! На общественную даровщинку!“» .

Лебяжка начинает с нуля. Как в далеком прошлом (которое все время вступает в действие романа), когда пришли сюда переселенцы-раскольники. Облюбовали место, но пошли дальше, затем вернулись, а место занято. Хотели было силой согнать новоявленных хозяев, да те выставили шесть красавиц, и породнились суровые кержачи с мирными «полувятскими».

Теперь снова мужик предоставлен самому себе. И первая мысль — о правопорядке. Лебяжка выбирает лесную комиссию для надзора за народным достоянием. Но врывается колчаковское бесправие, и идут под шомпола правые и виноватые, «правые» и «левые». Рушатся нравственные устои.

Комиссия — емкий образ. Помимо административного органа это слово обозначает также поручение, миссию («Что за комиссия, создатель...»). Миссия писателя быть, нет, не инженером (человеческая душа — не механизм!), скорее врачевателем. Доктор лечит больную душу, писатель врачует боль здоровой души.

Человек живет не только настоящим. У него есть прошлое и будущее. Озабоченный тем, что будет, он думает о том, что было, заново переживает его. Сопричастность минувшему делает человека носителем культуры. Роман Залыгина пронизан пафосом историзма, в нем оживает культурная традиция народа, где любовь всегда сильнее силы.

Роман этот можно читать по-разному. Можно следить за фабульной стороной; сопоставляя детали, вычислять, кто убил таинственно погибшего главного героя Устинова. Можно погрузиться в психологическую ткань повествования, размышлять над тем, насколько мотивирован финальный поступок крестьянского поручика Смирновского, всегда владеющего собой, всегда находящего единственно разумное решение, а тут безрассудно кидающегося на карателей и увлекающего на гибель своих товарищей.

Меня захватило другое. Сибирские мужики Залыгина обсуждают вековечные, «проклятые» вопросы морали и права. Как завзятые интеллектуалы (единственный момент остранения в этом исключительно точном по деталям произведении!) спорят они о смысле жизни, общественном устройстве, судьбах родины. Я прислушиваюсь к их неторопливой беседе, и мне хочется вмешаться — соглашаться или возражать. Читаю роман с карандашом в руках, а прочитав, возвращаюсь к подчеркнутым местам, спорю о них с друзьями.

Я вспоминаю «Комиссию», читая другое произведение Залыгина, маленький рассказ, исполненный большого смысла, с емким названием «Коровий век». Речь в нем идет не о веке в целом, нет, описана всего-навсего жизнь одной коровы. Вот ее радости — тепло, светло, сытно. Обычно «поутру корова, подоенная и проголодавшаяся, становилась пустой, пустота требовательно и голодно звенела в ней разными и резкими голосами, шея и голова, казалось ей, становились тяжелее, потому что легкими были брюхо и вымя, шея и голова быстро толкали ее вперед — на передние ноги приходился тогда относитель-

но больший груз, корова волновалась так, будто для нее вот-вот кончится жизнь, она громко и протяжно мычала, предупреждая пастбища о том, что скоро будет к ним».

Корова живет настоящим. Все прошлое, все будущее, все не то, что происходит с ней здесь и теперь, для нее в лучшем случае — намек, легкая тень. «...Ужас, который она пережила однажды, когда горел скотный двор, и ощущение прохладной речной воды, в которой она любила стоять по брюхо во время солнечных полдней; прикосновение губ теленка к ее вымени, и прикосновение ее губ к вымени матери; вкус разных трав, и голод, и тяжесть быка на ее спине, и страшный запах только что освежеванной шкуры, в которой она узнала свою давнюю соседку и славную подругу по скотному двору, комолую Красавку, и свобода, которую она пережила когда-то, убежав от стада далеко в горы, а потом — страх этой свободы».

Корова жила почти девятнадцать лет. «В ноябре тысяча девятьсот пятьдесят седьмого года она была уже старой коровой, не приносила больше телят, мало давала молока, ее стало трудно доить, потому что вымя у нее затвердело, и она была зачислена в план мясопоставок текущего квартала».

О чем этот рассказ? Критик Л. Теракопян, статья которого открывает книгу С. Залыгина, судит о рассказе строго. Он вспоминает, что наша литература «обладает богатейшими традициями изображения животных. В произведениях Л. Толстого, А. Чехова, А. Куприна и многих других художников размышления о меньших братьях становились частью размышлений о человеке... Залыгин в своем рассказе отходит от этой традиции. Он не ищет ни сходства, ни подобий. Корова у него — это особый, самостоятельный мир, подчиняющийся иным ритмам, иным, чем наши, законам... Попытка, что и говорить, интересная, соединяющая науку с искусством. И все же, на мой взгляд, рассказ „Коровий век“ едва ли может глубоко взволновать читателя. Здесь неизбежно много натурализма, физиологических, биологических подробностей» *.

Подождите, постойте! Это все как будто не о Залыгине. Может быть, критик имел в виду другое сочинение про корову, где действительно много «подробностей». Несколько лет назад под рубрикой «Уголок юного натура-

* *Залыгин С.* Санный путь. М., 1976, с. 12.

листа» «Литературная газета» напечатала рассказ Вл. Владина «Корова», автор которого сообщал среди прочих и следующие сведения: «Благодаря корове мы имеем масло, сметану, творог, молоко и шестипроцентное молоко. Корова — желанный гость на бойнях и мясокомбинатах. В корове много витаминов. Для того чтобы приготовить бифштекс, достаточно взять кусок коровы и обжарить его с луком. Корова — друг человека... Известны случаи, когда коровы задерживали нарушителей границы... На Огненной Земле коровы охраняют жилища и нянчат детей... В некоторых странах коровы выступают в балете на льду...»

«Такие детали,— мы снова цитируем Л. Теракопяна,— конечно же, дают пищу уму, однако они слабо воздействуют на эмоциональные центры восприятия, не вызывают ответного сопереживания. Научная задача в данном случае явно подчинила себе задачу художественную».

Шутки в сторону! Когда говорят о сближении искусства и науки, то в виду имеют только гуманитарное знание. Художественная литература была и всегда останется «человековедением», и только науки о человеке родственны ей как по предмету, так и по методу.

Что касается рассказа «Коровий век», то речь идет об определенном типе сознания. Мы уже упоминали, что К. Маркс говорил о «бараньем» сознании, подразумевая под этим слабую искорку интеллекта, возникшую у первобытного человека. Советский писатель по аналогии создает выразительную картину потребительского образа мыслей, жизни по принципу — «здесь и теперь», не ведающей ни традиций, ни перспектив, не связанной с прошлым, с историей. Мораль рассказа — не будь коровой!

Философски образованный читатель может увидеть в рассказе и нечто большее — полемику с одним из принципов феноменологии, которая принадлежит к ведущим направлениям современной теоретической мысли на Западе. Критикуя кризисное состояние современной культуры, феноменология призывает ориентироваться на «жизненный мир» индивида, на первоначальные очевидности донаучного, личностного сознания. Но в век науки жить вне науки, вне разумно организованной общественной практики, вне культурной традиции нельзя. Иначе превратишься в животное.

Я вовсе не хочу сказать, что перед Залыгиным лежал томик Э. Гуссерля или какого-нибудь другого феноменолога и он напряженно ломал голову, как с марксистских позиций больнее уколоть идейного противника. Просто писатель дышит философской атмосферой эпохи и чутко реагирует на самые сокровенные ее запросы. Интуиция, опыт, знания и здравый смысл позволяют занять правильную позицию.

Я не думаю, что Залыгин заглядывал в «Науку логики» Гегеля, когда писал повесть «Оська — смешной мальчик». А между тем на первой же странице мы сталкиваемся с гегелевской идеей об истинной и «дурной» бесконечности: «Каждая фантазия должна вернуться к тому, от чего она проистекает, то есть к реальной жизни. Если круг замыкается, можно ждать какого-то порядка, логики и завершения чего-то чем-то в противоположность всякой прямой, поскольку прямая уводит нас обязательно в Ничто и приводит к Ничему».

Рассуждение о фантазии весьма кстати, ибо перед нами «фантастическое повествование», как определил жанр своего произведения автор. Состоит оно из двух периодов. В обоих случаях мы имеем дело с помутненным сознанием героя. К счастью, это не относится к сознанию автора, который уверенно ведет нас сначала по лабиринту галлюцинаций замерзающего полярника Алешки Дроздова, а затем сквозь больничный бред доктора наук Алексея Алексеевича Дроздова. Молодого Дроздова спасает обитатель тундры Оська, пожилого — возвращает к жизни медицина. Писатель как бы стенографирует работу психики, вышедшей из-под контроля. На поверхность вырываются мысли и помыслы, и то, что еще не стало ими: смутные предчувствия, ожидания, опасения. А также философские проблемы, выношенные временем.

Вот, например, еще одна проблема, поставленная Гегелем. Что реальнее — мир накопленных людьми знаний или сам человек? Алешка Дроздов, «бесконечно малая величина», ведет спор с Интегралом, «суммой бесконечно малых», своего рода гегелевским абсолютным духом. Великий идеалист отдавал предпочтение надындивидуальной абстракции. Советский писатель, следуя материалистической традиции, высказывается в пользу индивида. «Главное, чтобы человек был жив». И существовал бы мир человека. «Остается удивляться людям, которые, бу-

дучи людьми, все равно валяют дурака в этом фантастически прекрасном мире и даже ставят свою собственную фантазию выше вот этой, мировой, со светлым небом, белой тундрой и лохматыми коричневыми дымками над деревянными крышами человеческих жилищ».

Что может угрожать человеку и его миру? В бредовых видениях доктора наук Дроздова встает некий НИИНАУЗЕМС (Научно-исследовательский институт научного землеустройства). Здесь изготовляют СГМ (супергрунтовую массу). В черноземных районах организованы предприятия по заготовке и переработке сырьевой массы. Далее СГМ доставляется наземным транспортом в порт назначения и, наконец, к острову С на самозатопляющихся баржах СЗ-72. Баржи выполняют двоякую функцию: они являются транспортным средством и, самозатапливаясь, служат конструктивными элементами острова. «Еще два-три года назад искусственная земля была фантазией!» К сожалению, вынужден констатировать ученый, наука пока еще «не может отказаться от повторения и даже копирования природы», со временем все же, есть надежда, наука создаст нечто принципиально новое. И теперь, «правда в принципе, но всю планету и все, что на ней существует, уже можно рассматривать только как первичное сырье для дальнейшей переработки».

Собеседник Дроздова — таракан — не без основания жалуется на то, что от идеалов науки «ужасно пахнет необитаемостью». Он предостерегает доктора наук: «Ваши эти, как, черт возьми, они называются, уж очень много у вас этих самых разных, ну, эти — ваши биохимики, они ведь хотят создать искусственную живую клетку.

— Предположим. Что из этого?

А то из того, что они прежде всего сделают простейший вирус. Тот самый, который, как только выползет из лабораторной колбы, так и сожрет все органическое вещество на всем земном шаре... И тебя, профессор Дроздов, разумеется, сожрет. И даже меня. Вот он какой, ближайший идеал этих самых, ну, как их, этих гордых биохимиков! Так ведь я же выше этого идеала! Несравненно! Я ведь не сожру все, а только кое-что!»

И далее уже без намека на иронию писатель констатирует: «Бытующий мир лежит среди небытия. И почему мы об этом то и дело забываем, даже странно! Вот он лежит, словно таблетка, завернутая неопытной рукой уче-

ницы из фармацевтического училища в прозрачную целлофановую обертку. Немного чьего-нибудь усилия, немного того или иного случая, и обертка развернется и ее содержимое растворится во всем том, что уже не она, а просто-напросто ничто».

Здесь писатель коснулся одной из самых жгучих проблем современности. Имя ей — «Наука и нравственность». Мы еще к ней вернемся. А сейчас обратим внимание читателя на другое обстоятельство: современная проза, трактуя философские материи, использует не только фантастику и остранение. Она помнит о другой возможности построить типологический образ: при помощи документального материала, или подражая ему.

Книгу западногерманского писателя Г. Грасса «Из дневника улитки» лишь условно можно назвать романом. Автор рассказывает своим детям об избирательной кампании 1969 года, в которой он принимал активное участие и которая завершилась победой СДПГ. Предвыборные митинги, встречи с избирателями, политические диспуты.

Параллельно развертывается повествование о гитлеровских временах в Данциге, о судьбе школьного учителя Германа Отта, пересидевшего в подвале фашистскую диктатуру. Его приютил торговец велосипедами Антон Штомма, сам из поморских славян, но во время войны записавшийся в «фольксдойче» и одновременно на всякий случай запасшийся алиби — жертвой фашизма в погребе, за пребывание в котором он брал, правда, по три марки в сутки. Деньги у Отта кончились к тому времени, когда началась битва под Сталинградом, но после капитуляции Паулюса Штомма уже не требовал платы со своего постояльца, более того, он стал с ним отменно вежлив.

И еще одна судьба прослеживается в книге. Аптекарь Аугст — жертва абстрактного «долга», человек, «начитавшийся Канта», любивший порядок, никогда не смеявшийся, вечно искавший «общности». Сначала он нашел ее в отрядах СС, а после войны — в пацифистском движении. Бросался из крайности в крайность. Кончил тем, что выпил цианистый калий на одном из предвыборных собраний. Человек, подчинивший себя абстракции, обречен.

Повествование носит характер репортажа, развертывается в нескольких планах, которые иногда сливаются

в сознании автора, идет «квантами», малыми дозами, порой в несколько строк, в среднем не более страницы, перемежаясь со столь же краткими рассуждениями, в которых заключена целая философия истории. Улитка — это олицетворение прогресса: чем медленнее, тем вернее. Герой автора сегодня — Вилли Брандт, в прошлом — Август Бебель. «Из моей жизни» Бебеля, по мнению Грасса, есть «биография улитки», эту книгу он рекомендует сыну.

Для понимания книги Грасса нужна определенная философская подготовка. То и дело как бы невзначай упоминаются имена, за которыми стоят проблемы, иногда не называются даже имена, и лишь иронический намек поясняет, о чем идет речь. Надо, например, знать переписку Гегеля, его письмо к Нитхаммеру, в котором описано вступление французов в Иену в 1807 году, чтобы оценить по достоинству следующий пассаж, открывающий очередной «квант» повествования. «В Иене, дети, он видел императора Наполеона верхом на коне, и в этом единстве коня и всадника узрел то, что назвал мировым духом. С тех пор он мчится галопом, а я предпочитаю сознание улитки».

Гегель — философская антипатия автора. Герой книги, данцигский учитель Отт по кличке Сомнение, второй секретарь местного Шопенгауэровского общества, написал статью «О сознании улитки, или Как обогнать Гегеля». В бытность студентом он «наряду с традиционными прозвищами» Гегеля «протестантский иезуит» и «Фриц-мистификатор» придумал новые: «мещанин от сознания» и «спекулянт». Когда он в начале 30-х годов в своем семинарском сочинении изобразил мировой дух как некое привидение в образе старой клячи, рожденное в голове барышника, против него с одинаковой силой ополчились враждующие между собой левые и правые гегельянцы, ибо и те и другие хотели видеть мировой дух взнузданным и мчащимся галопом; немного позднее он действительно пошел в галоп. Вслед за этим следует разговор автора со своими детьми. «Кто такой Гегель?» — «Некто, кто вынес историю над людьми как приговор».— «Он знал много или все?» — «Благодаря его изощренности и сегодня любое государственное насилие объявляется исторически необходимым».— «И был он прав?» — «Многие из тех, кто считает себя правым, утверждают это».— «А Сомнение?» — «Над ним смеялись».

Конечно, подобная характеристика Гегеля является односторонней, а потому спорной. Но в ней отражены сегодняшние настроения в странах Запада. Современная западная молодежь, по мнению Грасса, равнодушна и к Гегелю, и к истории.

Грасс описывает свое пребывание в Стокгольме. Сквер у памятника Карлу XII. Утро. Вокруг пестрая толпа: девушки заняты прическами, юноши любуются своими джинсами, туристы, дети. До автора долетают слова: «Полтава», «апельсиновый сок», «нарциссы», «шампунь». Писатель как бы спрашивает себя от имени этой публики: «Когда была битва под Нарвой? Во имя чего велась Северная война? Что делал Карл XII в Турции? Нет больше дат. Нет событий. История без последствий. Если бы „Меланхолия“ (речь идет о гравюре Дюрера.— *А. Г.*) создавалась бы по стокгольмскому образцу, для истории в ней не нашлось бы места. Окруженная штабелями потребительских товаров, заваленная картонными стаканами и пластиковой тарой, восседала бы она на холодильнике с выражением досады и отвращения на лице. В правой, ослабевшей от безделья руке держала бы она консервный нож. Предложение при отсутствии спроса. Ландшафт, горизонт которого образуют горы сливочного масла и свиных туш, вереницы новеньких автомашин и не бывших в употреблении телевизоров.

Напор перепроизводства и доводящая до утопических размеров квота прироста придали Меланхолии соответствующий облик: она отнюдь не пресытилась, наоборот, отреклась от обжорства, тощая, она, может быть, в голоде ищет последнюю радость,— девица, отвыкшая от развлечений любви с ее превратностями, любопытства и даже моды. На ней простенькое платье из грубого полотна».

Пресыщение неизменно влечет за собой отвращение и затем отречение, отказ от комфорта. Аскетизм — оборотная сторона общества потребления. В сочетании с фанатизмом он может приобрести социально опасный характер. Впрочем, как и всеобщее пресыщение. И то, и другое — крайности, которые сходятся, которые переходят друг в друга. «Пусть назовут это социологической остротой задним числом, но адепты обоих учений — утопического, колдующего над спасением, и новомеланхолического, требующего отречения,— ссылаются все на того же Герберта Маркузе, и я склоняюсь к тому, чтобы подобное противо-

речивое философствование рассматривать в единстве. Подавляющее большинство молодежи понимало двойственный характер призывов Маркузе, и каждый брал то, что ему по сердцу».

К «левому» экстремизму Грасс относится отрицательно. В эксцессах, которые устраивали в немецких университетах маоистски настроенные студенты, многое напоминает Грассу бесчинства фашистских молодчиков 30-х годов. Идейная пища экстремизма — социальный миф, стадное сознание агрессивно настроенного обывателя. Поэтому Грасс беспощаден по отношению ко всем видам современного мифотворчества.

Немецкое слово Mythe — «миф» — созвучно с другим — Mief, что означает «спертый воздух», «вонь». На этой игре слов построено несколько остроумных пассажей Грасса, направленных против социально опасных стереотипов массового сознания. Например: «Не следует искать спертый воздух только на общих собраниях, в союзах, объединениях, сообществах, семинарах, республиканских клубах и спортивных залах: одиночки тоже пахнут своим собственным мнением, и даже те, кто презирает вонь (миф.— *А. Г.*), собираются иногда в узком кругу. Жертвы демонстративного проветривания, они то и дело покашливают». Грасс за свежий воздух, за чистую атмосферу, в том числе и международную.

Для того чтобы преодолеть экстремизм и очистить духовную атмосферу, отнюдь не обязательно отрекаться от Гегеля. Грассу, писателю крайне противоречивому, можно предъявить и другие мировоззренческие претензии, но это уже не входит в задачу данной книги, не только не претендующей на полную оценку того или иного художественного произведения, но умышленно рассматривающего искусство лишь с одной стороны — той, что обращена к науке.

Глава V

ОБРАЗ И ПОНЯТИЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Идея интеллектуального кино принадлежит Сергею Эйзенштейну. Одно время — конец 20-х годов — он был убежден, что именно кинематограф призван преодолеть дуализм науки и искусства, «положить конец распре между „языком логики“ и „языком образов“ — на основе языка кинодиалектики» *. Автор фильма «Броненосец „Потемкин“» намеревался экранизировать «Капитал».

«Все, что писал Эйзенштейн об „интеллектуальном кино“, было крайне увлекательно, но не очень внятно» **. Приговор историка искусства справедлив, хотя и суров. Эйзенштейн не мог подкрепить свою в общем правильную мысль убедительными примерами. Его замыслы остались нереализованными. Впоследствии режиссер отказался от самой идеи и подверг ее критике. Но тогда ему помешал ряд обстоятельств, в том числе и два собственных просчета. Во-первых, он резко противопоставил интеллектуальное начало психологическому, требовал изгнать из кинематографа «живого человека». Увы, это невозможно: без человека не обойтись. Во-вторых, Эйзенштейн стремился к логической однозначности изображения. Например, словосочетание «худая рука» должно быть снято так, чтобы «худая» было бы одним кадром, а «рука» — другим, чтобы кадры нельзя было бы прочесть как «белая рука». На деле оказалось, что интеллектуальная сила кинематографа таится как раз в многоразличном осмыслении изображения.

Теперь все более становится очевидным, что киноэкран обладает не меньшими интеллектуальными потенциями, чем искусство слова. А кое в чем перед ним открываются пути, которых не знает литература ***. Художественный образ в литературе вторичен, он возникает на понятийном фундаменте, на смысловой основе слова он сущест-

---

* *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. М., 1964, т. 2, с. 43.

** *Лебедев Н. А.* Очерк истории кино СССР. М., 1965, с. 315.

*** По мнению А. Тарковского, «кино как инструмент обладает даже большими возможностями, чем проза» («Искусство кино», 1977, № 7, с. 117).

вует лишь для того, у кого есть хотя бы минимальная читательская культура, способность воссоздавать конкретность из абстракций, воспринимать многозначность речи. У кинематографа более емкая структура. Образ здесь прежде всего визуален, непосредственно связан с чувственностью, с низшим слоем сознания и даже подсознания, он может действовать подобно мифу и музыке, вызывая физиологические и стадные реакции: современные мифотворцы охотно используют кино для манипуляции массовым сознанием. Но кино может создавать и высокоинтеллектуальные образы и, что особенно важно, показывать переход визуального в интеллектуальное, рационализацию подсознания и вытеснение в бессознательное.

Кинорежиссер не называет своих оппонентов. Но зрителю рекомендуется их знать. Иначе многое из того, что он увидит на экране, останется непонятым и непрочувствованным.

Зрителю фильма «Расемон» (1950) японского режиссера А. Куросавы, например, желательно быть знакомым с теорией «социальных ролей». Ибо фильм ведет с ней полемику. Согласно этой теории человек — функциональная единица. Деятельность — исполнение предписанной социальной роли. В рабочее время ты — служащий, дома — муж и отец, вне дома — член спортивного общества, хорового кружка и т. д. Общество задает стереотипы, а от индивида требуется лишь усвоить их и строго им следовать. Скажи мне, в каком обществе ты живешь, и я скажу, кто ты.

Здесь есть огромная доля истины, которая заключается в том, что формирование личности происходит на определенном социальном фоне, и отсюда идут решающие воспитательные импульсы. Тип личности рождается обществом. В Афинах не мог появиться ни бизнесмен, ни гангстер, ни пролетарский революционер. Не мистическая судьба, а именно общество «играет» человеком, «то вознесет его высоко, то бросит в бездну без стыда». Общество может раздавить человека, превратить его в козявку (как случилось с персонажем Кафки), а может поднять из праха и возвести в перл творения.

Сущность человека — совокупность общественных отношений, это уже азбучная истина. Но сущность не исчерпывает явления, последнее всегда богаче сущности. А когда речь заходит о человеке, то именно неисчерпае-

мое богатство его проявлений приобретает решающее значение как для него самого, так и для общества.

Человек — представитель биологического вида «гомо сапиенс». Каждый индивид обладает своеобразными, только ему присущими особенностями. Индивид, осознавший и реализовавший свою индивидуальность, становится личностью. Сюда входят уникальные способности, неповторимые потребности и личная, не перелагаемая на других ответственность. Личность как целое есть нечто большее, чем совокупность возложенных на нее социальных ролей. Поэтому можно понять художника, который восстает против попытки поставить знак равенства между человеком и его местом в обществе. Играя предписанную ему роль, человек лжет — такова позиция автора в фильме «Расемон». Напомним читателю, как разворачивается действие.

...Под полуразрушенными воротами Расемон укрылись от дождя три человека. Один из них — старик крестьянин силится осмыслить событие, с которым ему только что довелось соприкоснуться. Был умерщвлен самурай; пойманный разбойник сознался в убийстве и рассказал судебному чиновнику подробности. Разбойник прельстился молодой женой самурая, когда супружеская чета проходила по лесу, хитростью заманил их в чащу, сбил мужа с ног, привязал к дереву и на его глазах овладел красавицей. Затем последовал честный поединок, в котором разбойник лихим ударом меча на тридцатом выпаде сразил противника. Что касается женщины, то она, по-видимому, убежала, да ему, впрочем, до нее не было никакого дела, он взял лишь свой боевой трофей — меч врага и пропил его в городе.

Но вот перед следователем появляется жена самурая. В ее устах эта история выглядит иначе. Да, ее изнасиловали, но затем разбойник исчез, никакого поединка не было. Она разрезала веревки, которыми был привязан ее муж, и, раздавленная горем, просила умертвить ее. Но бесчувственный мужчина, потрясенный только своим горем, как будто окаменел; он молча с презрением и ненавистью смотрел на нее. Она не могла вынести этого взгляда, умоляла мужа сказать что-нибудь, плакала, кричала и в конце концов в состоянии аффекта заколола его кинжалом.

Третью версию мы узнаем от самого мертвеца, вернее, из уст прорицательницы, в которую вселился его дух.

Самурай обличает свою жену. Она — жертва насилия — смотрела на своего обидчика радостными глазами, более того, она попросила негодяя убить ее мужа. Даже лишенный всяких представлений о чести разбойник был настолько возмущен ее подлостью, что бросил ее на землю, наступил ногой на горло и предложил отрубить ей голову. Но благородный самурай отпустил ее с богом; когда ему разрезали веревки, он остался один и, потрясенный случившимся, сам добровольно лишил себя жизни.

Что же произошло на самом деле? Об этом мы узнаем из рассказа старика, который был очевидцем трагического происшествия. Оказывается, разбойник, совершивший насилие, пережил глубокое душевное потрясение. Старик видел, как он умолял женщину уйти с ним, стать его женой. Он даже унизился до того, что обещал бросить свое ремесло и стать торговцем. Женщина растерялась: красавец разбойник, от которого она еще несколько минут назад отбивалась кинжалом, теперь предстал перед ней в новом свете, и она предложила решить дело поединком. Но у мужчин не обнаружилось желания сражаться. Самурай сказал, что изменница не стоит пролития крови, что разбойник и так может забрать ее себе. И тут очаровательная куколка обернулась кровожадной тварью, она в конце концов заставила соперников взяться за оружие. Последовавшая за этим потасовка совсем не походила на геройскую схватку, которую мы видели в начале фильма, когда разбойник хвастался своей победой. На самом деле это была отталкивающая возня двух озверевших ублюдков, плохо понимающих, что они делают. Разбойник проткнул мечом самурая подло, когда тот потерял оружие, поскользнулся и лежал перед ним жалкий и беспомощный.

Такова истина. Все три версии, с которыми мы познакомились вначале, были всего лишь попытками оправдать себя, выдать свое поведение за соответствующее предписанной роли. Разбойник не может «растаять» перед женщиной, убить человека — его ремесло, но только достойным образом! Женщина готова взять на себя целиком вину за смерть мужа, только чтобы не подумали, что она была ему неверна. Для самурая самое страшное — признаться, что его победил первый встречный, отнять у себя жизнь может только сам самурай. Каждый пытается до конца играть свою роль, и отсюда возникает только ложь, ложь и еще раз ложь.

Даже старик, играющий роль «беспристрастного свидетеля», и тот лжив и нечист на руку. Оказывается, после того, как на его глазах убили человека, он стащил дорогой кинжал убитого, а следователю сказал, что пришел к месту преступления, когда все было кончено, ничего не видел, ничего не знает. Кругом ложь, кругом преступление, как дальше жить?

Ответ приходит сам собой. В здании ворот, где укрылись от непогоды трое, раздается плач подброшенного ребенка. Один из собеседников, промокший оборванец, совершает поступок, логично продолжающий линию поведения героев фильма: он похищает одеяло, в которое был завернут ребенок. Старик потрясен. Он берет младенца на руки и несет к себе домой: у него шестеро детей, будет теперь семеро. Совесть просыпается не перед лицом смерти, а перед лицом жизни — таков итог. Здесь Куросава вступает в полемику уже не с теорией социальных ролей, а с другим, широко распространенным среди западной интеллигенции философским учением — экзистенциализмом.

Как мы уже говорили выше, философия экзистенциализма рождалась в полемике с гегельянством. Культу «тотальности», «всеобщего» она противопоставила другую крайность — культ «единичного», «индивидуального»; гегелевской идее разумности действительности — столь же безапелляционное утверждение абсурдности бытия. Человек «заброшен» в чуждый ему мир. Общество враждебно человеку; подчиняясь его законам, он ведет «неистинное» существование. Поступая «как все», люди теряют свое лицо. Внешне они похожи друг на друга, но при этом совершенно не понимают друг друга, между ними вырастает незримая стена отчуждения.

В искаженном виде здесь отражена реальная проблема, поставленная, кстати сказать, марксистской философией,— отчуждение личности в условиях антагонистического разделения труда и частной собственности, т. е. потеря контроля над результатами деятельности, превращение их в нечто чуждое человеку. К. Маркс не только обрисовал основные аспекты отчуждения, но и указал реальный путь его преодоления — социальное переустройство, построение нового общества. Только таким образом можно устранить обезличивающую человека унификацию жизни, против которой выступает экзистенциализм.

Но для экзистенциализма отчуждение — вечная категория. Общество всегда рождает отчуждение. Вырваться из его тисков, обрести «истинное» существование может лишь сам индивид, попирающий устои и предписания разума. Подобное освобождение наступает в условиях «пограничной» ситуации — перед лицом смерти или какого-либо иного потрясения, нарушающего привычный ход унифицированного бытия.

Именно против такого подхода к делу протестовал Куросава в «Расемоне».

А вот другой большой мастер, творчество которого вращается в кругу экзистенциалистских проблем и понятий, но который не может принять предлагаемое экзистенциализмом решение. Это швед Ингмар Бергман.

«Есть старый рассказ,— вспоминает Бергман,— как в Шартрский собор попала молния и сожгла его до основания. Тогда на место пожарища стали стекаться тысячи людей со всех концов света, словно гигантская процессия муравьев. И все вместе они снова построили собор на старом месте. Они работали до тех пор, пока окончательно не восстановили весь собор, это были мастера — каменщики, художники, рабочие, клоуны, дворяне, священники, бюргеры. Но имена их остались неизвестными, и никто до сих пор не знает, кто же построил Шартрский собор...

В наше время личность стала высочайшей формой и величайшим проклятием художественного творчества. Мельчайшая царапина, малейшая боль, причиненная личности, рассматривается под микроскопом, словно это категория извечной важности. Художник считает свою изолированность, свою субъективность, свой индивидуализм почти святым. Так в конце концов все мы собираемся в одном большом загоне, где стоим и блеем о нашем одиночестве, не слушая друг друга и не понимая, что мы душим друг друга насмерть. Индивидуалисты смотрят пристально один другому в глаза и все же отрицают существование друг друга... Поэтому, если меня спросят, каким я представляю себе общий смысл моих фильмов, я ответил бы, что хотел бы быть одним из строителей храма, что вознесется над равниной» *.

---

* *Бергман Ингмар.* Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969, с. 249—250.

Этим сказано многое. Как в свое время Кафка, увлеченный Кьеркегором, не принимал его индивидуализма, так Бергман сегодня не приемлет современных последователей датского философа, проявляя к ним неоспоримый интерес. Фильмы Бергмана выросли на почве экзистенциализма, но поднялись над ней и расцвели собственным цветом. Созданные рукой великого мастера, они волнуют, запоминаются, заставляют мысль зрителя непрестанно к ним возвращаться.

«Седьмая печать» (1956). Монументальная философическая лента, «современная поэма, оснащенная средневековыми аксессуарами, достаточно вольно толкуемыми», как выразился о ней сам автор. Действие происходит в XIV веке. Рыцарь вернулся из крестового похода и застал дома чуму. Идет игра со смертью. Эта метафора реализуется в виде шахматной партии рыцарь — смерть. Некто в черном почти не покидает экрана, перед его бесстрастным, бледным лицом разворачивается действие. Ситуация экзистенциалистская. А каково решение? Рыцарь, ищущий бога, умирает, так и не узрев его. Не видит в смертную минуту бога и девушка, которую сжигают на костре. Жизнь идет своим чередом мимо смерти, мимо мудрствующих лукаво. Все герои фильма гибнут, кроме неприметной супружеской пары бродячих комедиантов, у них ребенок, за ними будущее. Решение — в духе Куросавы.

«Молчание» (1964). Этот фильм считается «наиболее экзистенциалистским». Действительно, нигде Бергман не выразил столь явственно идею отчужденности, некоммуникабельности бытия. Достигается это опять реализацией метафоры: герои фильма — две сестры и ребенок одной из них — прибыли в чужую страну, где люди говорят на непонятном им языке, с экрана все время звучит тарабарщина. Только мать и сын, только сестры понимают друг друга, впрочем, о последних вернее сказать, что у них есть общий язык, но отсутствует взаимное понимание. Между ними греховная связь, но нет близости душевной; отчужденность перерастает в неприязнь, даже ненависть. Старшая на пороге смерти, но это обстоятельство не вносит ничего нового в их отношения. Беспредельно одинокие, несчастные, они расстаются.

Экзистенциализм остро зафиксировал отчуждение человека в капиталистическом обществе. Бергман в «Молчании» не щадит зрителя, показывая на экране даже то,

на что не принято смотреть в обыденной жизни. Поставив человека перед стеной отчуждения, экзистенциализм не помышляет срыть эту стену, он предлагает принять ее как неизбежное зло, замкнуться в себе и обрести счастье «по ту сторону отчаяния». Камю рассматривал своего Сизифа как счастливого человека. Бергман идет другим путем. Его герои одиноки, но сам он не апологет одиночества. С его коллективистским кредо мы уже знакомы.

Новый (для Бергмана) подход к проблеме человека открывает фильм «Персона» (1966) *. Здесь также две женщины. Между ними также стена непонимания, перерастающая в ненависть; в конце фильма они расстаются. Но если в «Молчании» мир каждой из героинь — некое замкнутое, непроницаемое пространство, то в «Персоне» на наших глазах личность одной из них буквально препарируется. Вскрытие личности — метафора, и режиссер с первых же кадров начинает готовить ее реализацию. Мелькает хаотическое нагромождение самых невероятных изображений: аксессуары киносъемки (не забывайте, что вы пришли в кино!), мертвые лица и тела (сейчас произойдет вскрытие!), из птицы извлекают внутренности, в человеческую ладонь вколачивают гвоздь и т. д. и т. п.

Само действие несложно. Актриса Элизабет Фоглер вдруг умолкла во время спектакля и затем в жизни продолжает молчать. Налицо нервное заболевание, ее помещают в клинику, потом отправляют на уединенный берег моря, где она живет наедине с медсестрой Альмой. О Элизабет мы почти ничего не знаем, и так не узнаем до конца фильма. У нее есть муж и сын, она необычайно остро — до боли, до ужаса — реагирует на то зловещее, что происходило и происходит на белом свете. По телевизору идет репортаж о самосожжении во Вьетнаме. Элизабет в конвульсиях забивается в угол комнаты. Другой раз

---

* Латинское слово «persona» имеет три значения: 1) маска, 2) роль, 3) личность. Швейцарский психолог К. Г. Юнг этим термином обозначает социальную маску индивида. «Персона — это сложная система отношений между индивидуальным сознанием и обществом, своего рода маска, которая, с одной стороны, предназначена для того, чтобы произвести впечатление на других, а, с другой стороны, чтобы скрыть истинную природу индивида» (*Jung C. G.* Gesammelte Werke, Bd. 7. Zürich, 1964, S. 23).

в ее руках оказывается фотография варшавского гетто, где на детей направлены эсэсовские винтовки. Больше о ней нам ничего не известно, она все время молчит, улыбается или хмурится, дважды выходит из себя, бьет, кусает Альму. Впрочем, не исключено, что последнее происходит только в воображении медсестры. Ибо где-то посередине фильма на экран врывается сумбур начальных кадров, и в дальнейшем мы видим не столько то, что происходит в реальном мире, сколько то, что творится в сознании Альмы.

Задача медсестры, как мы знаем,— вернуть Элизабет дар речи. Естественно, что ей приходится много говорить. Говорить и говорить в обществе душевнобольной, не получая ответа. Нервы напряжены до крайности. Альма рассказывает Элизабет о приключении, которое, видимо, ей лучше было бы не вспоминать: как она изменила жениху с первым встречным, мальчишкой, ни с того, ни с сего. Исповедь о содеянном грехе. Перехвачен настороженный взгляд молчащей, но внимательно слушающей Элизабет. Прочитано незапечатанное письмо, где речь идет об Альме. (Или, может, эту историю она уже придумала сама?) Так или иначе, но у медсестры тоже происходит нервный срыв. Нарастает злоба против немой красавицы, не отвечающей откровенностью на откровенность. Возникает желание проникнуть к ней в душу, извлечь оттуда ее грехи, избавиться от собственных, приписав их кому-нибудь другому. Начинается раздвоение личности.

И еще один психологический процесс, характерный для примитивного сознания: идентификация, отождествление себя с другим человеком. Все, что есть в ней плохого, Альма отдает своему двойнику, который предстает в облике находящейся все время перед ее глазами Элизабет. Альме кажется, что Элизабет слишком нежна с ней (опять нечто греховное!), то, наоборот, что актриса отвратительно к ней относится. Альма убеждена, что она насквозь видит свою пациентку, знает о ней все,— ведь она сама наполовину (свою плохую половину!) и есть Элизабет. Она видит себя в объятиях господина Фоглера, который считает, что перед ним жена, и Альме приходится доказывать ему обратное.

Кульминация раздвоения — кадр, где одна часть женского лица принадлежит Альме, а другая Элизабет. Куль-

минация отождествления — Альма рассказывает Элизабет, почему та порвала карточку своего сына. Рассказ повторяется дважды. Сначала Альма сидит спиной, и мы видим только лицо Элизабет, внимательное, но спокойное, речь идет явно не о ней. Затем те же слова, но возбужденное лицо Альмы — это ее вторая исповедь. Она уверяет актрису, что та будто бы тяготилась ребенком, еще не родив его, а произведя на свет, оказалась дурной матерью. В результате мы еще глубже заглядываем в душу медсестры.

Итак, рухнул основной тезис экзистенциализма о примате существования цельной, суверенной, непостижимой для других личности. Психика человека предстала как отчаянная сшибка неподвластных ему стихий. Из глубин подсознания вырываются импульсы, подавляющие волю, мысли, чувства, приводящие к потере контроля над самим собой. Бергман провел вскрытие личности. Скальпелем ему служили категории психоанализа.

Венский психиатр З. Фрейд считал, что поведение человека, его душевная деятельность определяются психическими процессами, находящимися за порогом контролируемого интеллекта. Сознание — это рампа, освещающая узкую полоску авансцены. Основная сцена в темноте, но именно там идет главное действие. Задача психоанализа — увидеть незримое, проникнуть в подсознание.

Каким образом возникло подсознание? Ответ Фрейда — за счет вытеснения звериных инстинктов — инстинкта удовольствия (сексуального) и инстинкта уничтожения. Обезьяны не знают в этом отношении никаких ограничений. Самец — хозяин стада, подрастающие самцы из стада изгоняются, и так продолжается до тех пор, пока кто-то не убьет отца-вожака и не займет его место. Затем все повторяется снова. Человеческое общество, по Фрейду, появляется тогда, когда устанавливаются два запрета — убийства отца и сожительства с матерью. Культура есть система запретов, которые с течением истории наслаиваются и усложняются. Инстинкты подавляются и вытесняются в сферу подсознания. Стесненная энергия ищет выхода и находит его в творчестве. Происходит своеобразная возгонка в высшие сферы — сублимация. Но подавленные звериные инстинкты то и дело дают о себе знать, человек как бы чувствует в себе кого-то другого. Отсюда феномен амбивалентности, раздвоения личности, знакомый по фильму Бергмана.

Распространение в послевоенной Европе психоанализа способствовало дискредитации экзистенциальной философии. Но гипертрофированный биологизм, недооценка социально-культурных факторов подорвали его влияние. Возникли новые веяния.

* * *

Чем глубже развивается научно-техническая революция, тем большее брожение вносит она в умы западной интеллигенции. Первая реакция была нигилистической. Личное неприятие казалось панацеей от сущих и грядущих бед. Битник и хиппи — герои 50-х годов. Затем нигилизм отказа сменился нигилизмом разрушения. Современные луддиты намеревались крушить, правда, не машины, а социальные институты. И хотя в их анархической «левизне» не было ничего нового, они присвоили себе наименование «новых левых». Неожиданно, как взрыв, вспыхнув «жаркой весной» 1968 года во Франции, движение затем перекинулось на другие страны, но сравнительно быстро достигло предела своих возможностей. Обнажив противоречия анархического «вспышкопускательства», продемонстрировав безысходность стихийного бунта, оно неудержимо пошло на убыль. Все неоднократные прогнозы о его новом подъеме неизменно не оправдывались. «Жаркое лето в университетах Германии представляется неминуемым»,— писала немецкая пресса в 1973 году. Жара, однако, стояла только на улицах, а в аудиториях было прохладно. Студенты и сейчас выходят на демонстрации, но далеко не в том количестве и не с тем пылом. Достаточно взглянуть на их лозунги: раньше они требовали смены правительства, теперь им хватает смены экзаменаторов.

Фильм Микельанджело Антониони «Забриски пойнт» (1970) вышел в разгар студенческих волнений. Он был встречен шумными восторгами в леворадикальных и плохо скрываемой злобой в консервативных кругах США. Студенческие лидеры уверяли, что шестидесятилетний итальянец, впервые с ними столкнувшийся, понял их настроения лучше, чем кто-либо из американцев старшего поколения. Правая пресса обвиняла Антониони в клевете на Америку. Чем потрафил Антониони бунтующей молодежи, чем навлек на себя гнев реакционеров?

Фильм начинается студенческим собранием. Еще идут титры, а на экране мы видим сосредоточенные, взволнованные лица юношей и девушек, негров и белых. Перед нами не актеры, а действительные участники событий, их пригласили на съемки; и хотя фильм игровой, это обстоятельство придает ему черты документальности. На собрании обсуждается один из вечных для молодежи вопросов — «что делать?». Все согласны, что от слов надо переходить к революционному действию. Сама жизнь подтверждает их решимость. Мы видим, как полиция зверски разгоняет демонстрацию (кадры отрывочны, но предельно выразительны, точь-в-точь, как в документальных съемках). Из учебного корпуса демонстрантов буквально выкуривают слезоточивым газом. Студенты вооружены, поэтому всем, кто выбегает из здания, приказывают ложиться. Замешкавшийся получает полицейскую пулю. Насилие рождает насилие. Раздается второй выстрел: это уже студент, он убил стрелявшего.

Марку удается скрыться. Очутившись на частном аэродроме, он поднимает в воздух первый попавшийся самолет и ведет его над песчаными просторами Калифорнии. Здесь в пустыне судьба сводит его с девушкой, молодой, красивой, мятущейся, как он сам. Дария работает секретаршей в преуспевающей фирме, но ей все опостылело: и работа, и фирма, и босс (по-видимому, ее любовник). Юноша и девушка проводят некоторое время вместе в песках, на дне высохшего озера Забриски пойнт.

В действие вторгается новая тема — уход в мир иллюзий. Дария курит наркотик, и теперь мы уже не знаем, что происходит на самом деле, а что совершается в ее отуманенном сознании. Во всяком случае эротические видения (котловину вдруг заполняют полуобнаженные и обнаженные пары, ищущие близости) — это, безусловно, действие марихуаны.

Курит только Дария, но способность ориентироваться в действительном мире теряет и Марк. У него уже нет желания продолжать борьбу, он решает вернуть угнанный самолет. Прежде чем пуститься в обратный путь, он пестро разрисовал машину, испещрил ее надписями, начертал на борту антивоенный лозунг. Все это так, забавы ради. Но с полицией шутки плохи. На аэродроме Марка поджидает засада, и не успел он посадить самолет, как раздаются выстрелы. С места события ведется радиорепортаж, и

Дария в своем автомобиле узнает, что ее новый приятель, безоружный и беззащитный, убит.

Она едет дальше через пустыню (сравнение буржуазной, «отчужденной» цивилизации с пустыней — одна из излюбленных метафор Антониони, вспомним хотя бы «Красную пустыню»; здесь эта метафора реализована: на экране все время пески, пески, пески). И вот перед ней возникает великолепный отель. Может быть, это просто мираж, какие бывают в пустыне, хотя очень уж тяжелы камни, из которых сложено здание. Кажется, что нет силы, способной сокрушить эту твердыню. Но в воображении все возможно, и Дария взрывает ненавистный ей мир стяжательства и насилия, воплотившийся в архисовременном отеле, где босс-любовник делает деньги. Взрывает подолгу, в нескольких вариантах, беспощадно и, как всегда у Антониони, изумительно красиво. Взлетают камни и балки, рушатся конструкции, лопаются холодильники, рассыпая свое содержимое, вспыхивает гигантский пожар, образующий зловещее грибовидное облако. Но все это только иллюзия. Взрыва не было, и Дария печально бредет по дороге...

Фильм Антониони от начала до конца живет идеями «новых левых». Это направление возникло как выражение ненависти к бездушному миру бизнеса и бюрократии и как стремление преодолеть все старые, не оправдавшие себя способы интеллигентской оппозиции этому миру. Не желая повторять чужие ошибки, «новые левые» готовы вместе с тем усвоить чужие достижения. Стремясь быть оригинальными, они совершают новые ошибки, которые, однако, удивительно похожи на старые. Их философия — попытка своеобразного синтеза и критической переработки некоторых модных еще течений.

Кумир «новых левых» — Маркузе, ученик Фрейда. Он принял тезис учителя: культура представляет собой систему запретов. Но внес предложение: культуру сохранить, а запреты снять. Веками утопическая мысль вынашивала мечту о человечестве, живущем без принуждения и нужды. Маркузе решил освободить чувственность человека.

При этом речь идет не о распаде нравов, не о половой разнузданности, которая порой искусственно насаждается на Западе; Маркузе называет все это «репрессивной десублимацией», т. е. насильственным устранением

возгонки человеческой энергии в творчество. В условиях несовершенного общества, где господствует отупляющий производительный труд, снятие сексуальных запретов уродует человека, лишает его духовности. Это устранение амбивалентности на звериным уровне. Лозунги Маркузе — «нерепрессивная сублимация», он против подавления чувственности, но за сохранение высокой духовности. Для этого, по его мнению, из жизни людей нужно изгнать производительную функцию. Когда производство будет полностью машинизировано и исчезнет необходимость работы ради заработка, уделом человека станет свободная игра творческих сил. Место половой любви, конечной целью которой всегда является воспроизводство рода, займет всеобщий непроизводительный эрос, не ограниченный ни привязанностью к какой-либо определенной личности, ни потребностью в существе противоположного пола, ни вообще половой сферой. Учение Маркузе — это своеобразная фрейдистская утопия.

Следы размышлений над этой утопией заметны в фильме «Забриски пойнт». И в эротических видениях Дарии, которые не похожи на сексуальные сцены современной кинопорнографии и воспринимаются как нечто ирреальное. И в том, как ведет себя Марк, когда он, совершенно не сообразуясь с действительностью, бездумно и весело раскрашивает угнанный самолет. Трагическая судьба героя — напоминание о том, что его образ действия — не модель поведения в современном капиталистическом мире.

Помимо фрейдизма «новые левые» пили еще из одного источника — экзистенциалистской философии. Отсюда они усвоили идею цельной, ответственной личности, не разложимой ни на какие роли, функции, механизмы. Вместе с тем им ясно видны слабые стороны философии существования — ее беспредельный индивидуализм: протест одиночки антагонистическому обществу не опасен. «Подобные формы протеста не противоречат статус-кво,— писал Маркузе в „Одномерном человеке“, книге, которая стала философским манифестом „новых левых“,— напротив, они представляют собой торжественные формы практического бихевиоризма, его безобидное отрицание; статус-кво переваривает их быстро, как здоровую пищу» *.

---

* *Marcuse H.* Der eindeminsionale Mensch. Neuwied. 1968, S. 34.

«Новые левые» ищут социальные пути решения проблемы человека. Их не устраивает ни одна из существующих общественных форм, но они не отвергают идеи социальности как таковой. Их лозунг — «новая социальность». Как она выглядит, они не знают. Не ведают они и путей преобразования общества. Самый слабый пункт его теории, признается Маркузе, состоит в «неспособности указать на освободительные тенденции в пределах существующего общества». Окончание «Одномерного человека» минорно: «Критическая теория общества не обладает понятиями, которые могли бы заполнить пропасть между настоящим и будущим, она остается негативной, ничего не обещая и не суля успеха. Тем самым она сохраняет верность делу тех, кто без какой-либо надежды отдавали и отдают свою жизнь Великому Отказу» *. Критика экзистенциализма завершается переходом на его позиции.

«Новые левые» исполнены лучших намерений — преодолеть «одномерную» технократическую цивилизацию бизнеса, воспитать «нового человека» с «новой культурой», которую они называют «контркультурой». Но динамическая действительность быстро приводит их к распутью, распутице, порой к распутству. Возникает дилемма: либо организованные формы революционной борьбы, либо анархический перманентный бунт одиночки, выливающийся в «великий отказ» от традиционных форм поведения, бунт, который общество «переваривает как здоровую пищу». Герои «Забриски пойнт» выбирают второй путь. Но он ведет в никуда.

Сейчас в США (особенно после выхода книги Чарльза Рейча «Зеленые всходы Америки», появившейся почти одновременно с фильмом «Забриски пойнт») модны рассуждения о трех типах американского сознания. Первый сложился еще в прошлом веке, это мировоззрение фермера, служащего, мелкого дельца — индивидуалиста, не залезающего ни в чужую душу, ни в чужой карман. Носителями второго типа сознания являются процветающие бизнесмены, крупные бюрократы и технократы. Их воля к власти, стяжательству и конформизму не знает предела. Третий тип сознания принадлежит молодежи, бунтующей из лучших побуждений. Все эти три

* *Marcuse H.* Der eindeminsionale Mensch Neumied. 1968, S. 268.

типа сознания, описанные Рейчем, представлены и в фильме «Забриски пойнт». Есть там, однако, и четвертый тип сознания, который может распространиться, если возобладает идея снятия запретов и анархического бунта. В маленьком городке, который попадается Дарии на ее пути через пустыню, мы видим не только прошлое Америки, как бы приросших к стойке стариков, но и ее возможное будущее. Это ватага мальчишек, злых зверенышей, готовых крушить все и вся. Дай им подрасти, и «контркультура» в их руках быстро обернется «антикультурой». Здесь уже нет никаких «лучших побуждений», одно только насилие.

* * *

Теперь о Феллини. Это бесспорно крупнейший мастер современного философского кино. Первым его опытом в этом жанре был фильм «8½». О своем замысле автор рассказывает: «Я хотел создать фильм, который должен был бы явиться портретом человеческого существа во многих измерениях, то есть постараться показать человека во всей его совокупности... Только рождение подлинного человека, совершенного как личность, не находящегося более в плену у страха, предрассудков, а действительно свободного, может гарантировать построение человеческого общества, достойного этого имени, и которое, в свою очередь, последовательно стремилось бы защищать личность... мой фильм — это проявление веры в человека» *.

Феллини поведал историю кинорежиссера, человека, задавленного комплексами неполноценности (творческой и сексуальной). На пороге самоубийства он вдруг неожиданно и совершенно иррационально преодолевает разлад с самим собой, вновь обретает веру в жизнь и силы для жизни.

Духовный мир своего героя Феллини препарирует обстоятельно и беспощадно. Наружу (на экран!) извлекаются сокровенные движения души, неосознанные желания, смутные воспоминания, запретные мечты. Действие двигается в трех плоскостях: реальный мир, сознание ге-

---

* *Феллини Федерико.* Статьи. Интервью. Рецензии. М., 1968, с. 217—220.

роя и его подсознание. Четких границ между этими тремя сферами не прочерчено, в фильме нет полной и однозначной реализации подсознания, но ведь киносеанс — это не сеанс психоанализа. Остается некоторая недоговоренность, неизбежная для искусства; но тем напряженнее игра ассоциаций зрителя, которого автор призывает к сотворчеству.

Разберем только одну сцену — «в гареме». На первый взгляд она совершенно абсурдна: состоятельный режиссер Гвидо Ансельми, проживающий в фешенебельной гостинице, вдруг устроил себе куганье в корыте в жалкой лачуге, да еще в обществе всех женщин, когда-либо попадавшихся на его жизненном пути. Но если это сон или реализация на экране подсознательных импульсов? Тогда все встает на свое место. Корыто и лачуга — атрибуты детства (мы уже видели их вместе с Гвидо, вспоминавшем о юных годах), детства, когда мир казался таинственным (загадочная формула — «Аза-Низи-Маза») * и вместе с тем удивительно простым и гармоничным. Воображение Гвидо привело в дом его детства многих женщин, но чем больше секса в воображении, тем меньше он нужен в реальности; комплексы несчастного режиссера нам известны. Чем меньше реальной власти, тем жестче она в мечтах; «гарем» поднимает бунт, но Гвидо быстро усмиряет его, размахивая бичом. Эстрадную диву, «секс-бомбу» он отправляет наверх, «в изгнание», она «слишком стара» — на самом деле в тираж выходит ее повелитель. А страдающая (в жизни) жена Гвидо, изощренная интеллектуалка, в воображаемом «гареме» довольствуется тем, что моет пол и стирает белье. Так, на уровне подсознания легко и просто решаются проблемы, мир обретает гармонию, примитивную, грубую и... иллюзорную. Конструкция возведена по Фрейду, но снабжена изрядной до-

* Впрочем, для искушенного зрителя формула «Аза-Низи-Маза» не столь уж загадочна. Киноведы ее расшифровывают — «анима» (см.: *Бачелис Т.* Феллини. М., 1972, с. 275). Если это так, то снова придется вспомнить Юнга, автора, которого Феллини читает и почитает. В «аналитической психологии» Юнга «анима» — присущий подсознанию мужчины обобщенный образ женского начала, олицетворяющий собой нечто несбывшееся. Было бы нелепо считать, что Феллини здесь иллюстрирует Юнга, скорее он его пародирует. Но «сказка ложь, да в ней намек»: пародия — ответ искусства на вопросы, над решением которых бьется наука.

лей иронии (Мастроянни, исполняющий роль Гвидо, неподражаемо комичен, когда он элегантно плещется в огромном корыте, имея на носу очки, а на голове шляпу). Вообще ирония — положительный герой этого фильма. Она сглаживает многие острые углы и придает шарм немотивированному концу.

Духовный мир человека — результат истории. Однажды пережитое включено в нашу психику, живет в памяти как непосредственная реальность Все это относится и к сексуальному опыту. Последний также усложняется, принимает культурную, все более рафинированную оболочку. Перед глазами Гвидо возникает Сарагина, героиня детских видений, вульгарная уличная проститутка. Рангом выше уже упоминавшаяся «секс-бомба», — явно из юношеских впечатлений. И та, и другая — в прошлом. Сегодняшняя реальность — две женщины: любовница из «хорошего общества» и жена, близкий ему человек, духовная ровня, как раз перед ней и пасует Гвидо-мужчина. В своих сознательных мечтах он строит идеальный образ чистой женственности (ее играет Клаудиа Кардинале). Сознание рвется «вверх», но подсознание тянет «вниз», к Сарагине, к первозданному эросу. Недаром Гвидо в минуту близости просит любовницу выглядеть вульгарнее. Это симптом увядания, возврата в детство. Инфантильность неизбежна, к ней можно относиться снисходительно, но желательно не выпускать из-под сознательного контроля.

В фильме «Джульетта и духи» (1965) на экране внутренний мир женщины. Героине что-то около сорока — возраст «переломный», чреватый увяданием. Душу Джульетты бередит страх потерять мужа, остаться одной. А может быть, это вовсе и не страх, а, наоборот, неосознанное, всячески подавляемое стремление обрести свободу. Так по крайней мере истолковывает ее состояние одна из знакомых. Зритель обо всем может только догадываться, ему опять не объясняют, что происходит на экране — сон ли героини или явь в которую вкраплены обрывки сновидений, воспоминаний, галлюцинаций и просто образного мышления. Многие женщины одеты фантастически, кое-кто — по моде начала века. Мать Джульетты выглядит чуть ли не моложе своей дочери, впрочем этому дается «рациональное» объяснение: Джульетта не прибегает к гриму. При желании любой эпизод, любой

кадр можно истолковать «рационально», связь между ними осуществляется по строгим законам логики, не всегда, правда, лежащей на поверхности. Смотрите внимательно, подмечайте детали, думайте!

Перед Джульеттой открывается целый веер возможных решений волнующей ее проблемы. Как в шахматной партии, ходов бесчисленное множество. Вот, например, «индийская защита». Некий восточный маг, познавший все тайны обоих полов, одновременно «он» и «она», двуполое (а может быть просто бесполое, во всяком случае отталкивающее) существо знакомит Джульетту с любовным ремеслом, эротической техникой. Рецепты заимствованы из древней «Камасутры», оттуда же и заповеди: женщина — служанка мужчины, муж — твой бог, поклоняйся ему, ублажай его. Джульетта бежит от этих откровений. На прощанье ей предсказывают, что сегодня же вечером она испьет любовное зелье.

И, действительно, не успела Джульетта переступить порог своего дома, как перед ней возникает обаятельный испанец, муж привез своего друга Хосе, который готовит какой-то особенный крюшон, рассказывает о бое быков, читает стихи Лорки. Джульетте приятно с ним, и она произвела на него впечатление; открывается новый вариант решения проблемы — возвышенный, благородный.

Но Джульетта не разыгрывает «испанскую партию», как отказывается и от другой партии, уже в буквальном смысле слова: старик-адвокат предлагает ей не только сердце, но и руку, предлагает по-деловому быстро устроить развод. Это несложно, так как в руках Джульетты документальные подтверждения неверности мужа. Современная техника плюс сноровка частного сыскного бюро дают ей полную (снятую и записанную на пленку) картину интимной жизни ее супруга.

Узнав об измене мужа, вернее, увидев и услышав ее во всех деталях, Джульетта готова сделать «ход конем», пуститься во все тяжкие. Выход из положения вполне современный, к тому же доступный. На соседней вилле со знанием дела воссоздают «атмосферу публичного дома». Хозяйке виллы обольстительной Сузи в фильме отведена значительная роль. Она — олицетворение эроса, но одновременно и его инфляции. В ее доме «все дозволено», но чего-то (самого главного!) не хватает, ибо снятие всех запретов означает распад культуры, в том числе

и сексуальной. К услугам Джульетты юноша, прекрасный, как молодой бог (ее подруга, скульптор, давно внушает мысль о том, что бог — это сама плоть!). Но Джульетта бежит прочь от греха.

С детства ей внушены иные представления о боге. Она еще в их власти, хотя они неуютны, порой кошмарны: ее все время мучает воспоминание о детском спектакле, где ей довелось играть роль святой мученицы. Да и христианское смиренье не может устроить Джульетту. Одно из нелепых табу она уже нарушила («знание есть соучастие в грехе»), когда обратилась за помощью к детективам. Более того, она узнает адрес своей соперницы, едет к ней. Объяснение не состоялось, но игра идет на обострение, мирного, ничейного исхода не будет.

Есть еще один (уже шестой по счету) вариант поведения: сдать партию, выйти из игры. Ее подруга детства на почве несчастной любви кончила жизнь самоубийством. Она зовет Джульетту, и мы уже начинаем опасаться за ее судьбу. Особенно в конце фильма: муж отправился путешествовать с любовницей, Джульетта в одиночестве, ее обступили «духи» — строй черных безликих монахинь, шутовские маски, обнаженные торсы, лошадиные крупы, искаженные лица родных и знакомых, и даже два гитлеровских офицера в окне (современное наваждение не может обойтись без фашизма!). Здесь зловещая игра подсознания достигает своей кульминации; далее наступает перелом. Джульетта выходит победительницей из борьбы. Побеждает внутренняя нравственная культура. «Духи» ее оставляют. Она одна. Она свободна.

«Есть нечто извечное, необходимое в союзе двух человеческих существ,— комментирует Феллини свой фильм.— Но в том виде, в каком мы рассматриваем его ныне, брак скорее представляет собой узаконение множества неясностей. Я отрицаю, что брак — это то, чем мы его поверхностно считаем, и уверен, что он представляет собой иные, гораздо более глубокие отношения... Намерение фильма в этом отношении состоит в том, чтобы возвратить женщине ее подлинную независимость, ее бесспорное и неотъемлемое достоинство. Свободный мужчина не может отказывать в этом свободной женщине. Женщина не должна быть ни мадонной, ни орудием наслаждения, ни еще меньше служанкой... Быть может, „Джульетта и духи“ — еще недостаточно честный, исчерпываю-

щий, подробный разговор, который можно вести на эту тему. Быть может, фильму и наполовину не удалось с достаточной силой утвердить истину, но он пытается это сделать. Во всяком случае это проблема, которая всех касается, откладывать ее рассмотрение тщетно и вредно» *.

Фрейд этой проблемы не ведал. Обратившись к сексуальной сфере, он ограничил свое рассмотрение только мужчиной. Женщина — лишь объект, орудие наслаждения. Что касается брака, то этот институт, по Фрейду, не создан для решения половой проблемы. Известны его красноречивые признания на этот счет, в которых буржуазная ограниченность Фрейда выступает в неприкрытом и неприглядном виде. Как далек от него Феллини! Внешняя канва событий «Джульетты и духов», казалось бы, подтверждает слова Фрейда, но внутренняя логика вопиет против. Художник подходит к проблеме глубже и гуманистичнее. Впрочем, это немудрено: между Фрейдом и Феллини лежит жизнь целого поколения.

Но между ними — не только время. Имя Юнга мы уже упоминали. Феллини называет его в числе своих читаемых и почитаемых авторов. К. Г. Юнгу (и независимо от него французскому ученому Л. Леви-Брюлю) принадлежит открытие «коллективных» представлений, которые гнездятся в неконтролируемой сфере психики. Бессознательное состоит из двух пластов: один формируется на основе опыта индивида, другой — на основе опыта вида. В качестве лечащего врача Юнг наблюдал у своих пациентов возникновение архаических образов, не связанных с личными воспоминаниями. Подобные образы мучают во сне Джульетту — груда тел, наползающих с моря на древних судах. В этих кадрах — зародыш следующего фильма — «Сатирикон Феллини» (1969).

В свое время итальянский писатель Альберто Моравиа назвал «Сатириконом Феллини» «Сладкую жизнь» (1959), где внешне бесстрастно, эпически, как в романе Петрония, повествовалось о нравах, точнее — о безнравственности, современной автору жизни. Зачем понадобился Феллини еще один «Сатирикон Феллини»? Не для того ли, чтобы снова, теперь в остраненной форме бичевать пороки современного Запада, показывая, как «все возвращается на круги своя»?

---

* *Феллини Федерико.* Указ. соч., с. 260—262.

Художник не повторяется. Новой в «Сатириконе» была не только изобразительная фактура, но и четко сформулированная мысль. Перед вами языческий мир, говорит Феллини, говорит зримо и грубо,— мир кулачного права и инфантильной сексуальности. Свинство, захлестнувшееся вокруг себя тройным узлом, как сказал один романист. Заимствованные боги и завоеванные народы. Образованные рабы и неграмотные императоры. Заплывшие от жира глаза, двойные подбородки. Обжорство и вакханалия зрелищ. Отсюда вышла современная культура; ей пока есть, что терять, но она потеряет все, вернется к истокам, если охвативший ее процесс снятия моральных запретов будет безудержно продолжаться. Феллини не верит, что это произойдет, но на всякий случай предостерегает.

Помимо философско-исторической проблемы в «Сатириконе» звучит и тема личной судьбы, возмужания не только культуры в целом, но и индивидуального сознания. Если у героя «8$^1/_2$», воспитанника католического лицея Гвидо, впитавшего с молоком матери христианские табу, первый запавший в память сексуальный образ — необузданная плоть Сарагины, то герой «Сатирикона», дитя языческой вседозволенности, приходит к такого рода женщине в конце своего юношеского пути.

Современная половая любовь — результат истории.

«До средних веков,— отмечает Ф. Энгельс,— не могло быть и речи об индивидуальной половой любви. Само собой разумеется, что физическая красота, дружеские отношения, одинаковые склонности и т. п. пробуждали у людей различного пола стремление к половой связи, что как для мужчин, так и для женщин не было совершенно безразлично, с кем они вступали в эти интимнейшие отношения. Но от этого до современной половой любви еще бесконечно далеко... Для классического поэта древности, воспевавшего любовь, старого Анакреонта половая любовь в нашем смысле была настолько безразлична, что для него безразличен был даже пол любимого существа» *.

Герой «Сатирикона» начинает с гомосексуального влечения, меняя роль субъекта и объекта. Судьба забрасывает его на виллу, хозяева которой, следуя стоическим заповедям, лишают себя жизни,— он равнодушен к проис-

---

* *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч., т. 21, с. 79.

ходящему, равно как и к женским прелестям молоденькой рабыни, в обществе которой он весело проводит время. Переломный момент — сцена похищения гермафродита, герой как бы осознает свою принадлежность к определенному полу. Но первая попытка ее реализовать кончается фиаско, это публичный позор, так как дело происходит на виду целого города. Мужчиной герой становится только в объятиях колдуньи, храмовой проститутки. Это своего рода древняя Сарагина. Дальнейшая история культивации, совершенствования эроса была прослежена в «8$^1/_2$».

После трех сугубо остраненных фильмов («8$^1/_2$», «Джульетта и духи», «Сатирикон») Феллини перешел на другой полюс типологизации. Возник фильм без героя. Герой здесь — город. И сам автор фильма тоже в какой-то степени герой. Вернее, его сознание, его восприятие Рима. Мы видим, как мальчика знакомят с римской историей (на уроках и в кино), юноша приезжает в столицу, режиссер снимает фильм о Риме. Перед зрителем проходят жанровые сценки и кадры, полные философского смысла. Все выглядит как хроника. Но на самом деле это до мельчайших подробностей продуманная игра, назначение которой — показать, что игры нет, на экране только жизнь. Так сильна логика документа!

«Рим» (1972) заканчивается символическим эпизодом. Ночью по безлюдным улицам несутся мотоциклисты в черных куртках и черных сапогах. С диким грохотом мчатся они по Виа Венето и Пьяцца дель Пополо. В первых лучах солнца они покидают вечный город. Что означает эта сцена? Феллини отвечает: «Я предпочитаю предоставить толкование своего произведения зрителям. Всегда забавно, а часто — поразительно: чего они только не обнаружат! Символизирует ли эта сцена нашествие варваров? Показывает ли она возрождение фашизма? Изображает ли насилие „вообще" — насилие в современном мире? Да, в ней воплощено все то, чего вы боитесь, тревожные ночные думы, навеянные угрызениями совести и раскаянием, пугающие призраки ночной темноты» *.

«Рим» (как и «Сатирикон») — фильм-предостережение. Предостережением служит и следующая работа Фел-

* «Литературная газета», 1971, 13 октября.

лини «Амаркорд» (1973). Осмысливая пережитое, режиссер называет те силы, которые подтачивают культуру, и те, на которые она еще может надеяться.

Фильм выполнен в гротескной, пародийной манере, которая иногда вдруг переходит в свою противоположность, затрагивая самое сокровенное. Но первое впечатление — перед вами бурлеск, каскад сочных непристойностей, нечто раблезианское. Как по анально-уретральным деталям, так и по общей атмосфере карнавала. Репортаж с праздника.

Антипод праздника — скандал. Он возникает в семье из-за пустяка, сразу вырываясь за допустимые границы, обнажая в человеке неуправляемое. Это уже не Рабле, а Достоевский. И, наконец, сугубо современное — проблема инфантильного сознания.

В фильме она занимает центральное место; с педантизмом учебного пособия воспроизводятся все возможные варианты инфантильности. Детский — смутные фобии (страхи): перед малышом в густом тумане возникает рогатое чудище, при ближайшем рассмотрении оказывающееся коровой. Подростковый инфантилизм — гиперсексуальность и неумелые попытки с ней справиться. Тем же грешит инфантильное сознание взрослого (обитателя психиатрической больницы). Старческий инфантилизм представлен дедушкой, который ведет себя весьма фривольно, чтобы не сказать больше; ему под стать мечты старого «золотаря» — овладеть сразу всем гаремом султана. Мечты девицы по кличке Угощайтесь — найти своего «принца» или на худой конец... полицейского. (Последнее сбылось, в финале фильма мы присутствуем на свадьбе.)

Инфантильное сознание легко становится достоянием массы. В патриотическом угаре толпа обывателей на всех плавучих средствах отправляется в море и ждет там почти всю ночь, дабы лицезреть, как пройдет мимо лайнер «Рекс» — гордость Италии. Эти люди готовы стать жертвой и более опасного общественного психоза. Феллини показывает в фильме фашистский парад. Он говорит: «Мне кажется, что фашизм гораздо опаснее не как политическое движение, а как состояние человеческой души. Это нечто глубинное и подспудное. В каких-то своих чертах фашизм существовал в нашей стране еще до Муссолини. Чтобы убедиться в этом, достаточно обра-

титься к истории католической церкви. Итальянца всегда держали в страхе, запугивали, обращались с ним, как с малым ребенком, ребенком, который никогда не вырастает, жизненные проблемы за него решают родители, священник, папа римский — все, кроме него самого. Преклонение перед мифами и перед ритуалами вошло в его плоть и кровь. В результате сложился определенный психологический тип итальянца, я назвал бы его „хронически инфантильным". Именно человек такого склада легко поддается влиянию неофашистов, потому что он пасует перед силой, ждет приказов. Он не способен рассуждать. Ему не хочется раскрыть великую загадку жизни. Его она не интересует. Ему легче жить, слушая, что говорят другие, чем думать своей головой. Он предпочитает оставаться ребенком и капризничать, требуя выполнения своих желаний. „Амаркорд" — фильм о таком человеке, о маленьком городке, в котором люди не хотят думать. Может, нескромно самому говорить об этом, но я считаю свой фильм глубоко, по-настоящему антифашистским!» У Феллини есть все основания для такого вывода.

Борьба с инфантильностью — тема последнего фильма Феллини «Казанова» (1977). По словам режиссера, он хотел показать в нем «тип итальянца: легкомысленного, несерьезного, этакого большого ребенка, испорченного католическим воспитанием, покорного чужой воле. В общем заклеймить „казановизм" как экзистенциальный порок целой страны» *.

* * *

Выше упоминались имена Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна. Михаил Ромм шел своим путем, но у него уже были ориентиры. Андрей Тарковский опирается на сложившуюся традицию. И создает свое. Философская тема фильма «Иваново детство» (1962) — война и человек, фильма «Солярис» (1972) — наука и нравственность. В «Андрее Рублеве» (1966) перед нами развернута целая философия русской истории. На ту же тему и последняя его работа — «Зеркало» (1974).

Фильм начинается двумя реализованными метафорами. Первая — «Я могу говорить!». Талант мастера возмужал, он может говорить «во весь голос», не запинаясь,

* «Литературная газета», 1975, 1 января.

без внутренних и внешних помех. Метафора реализована в виде сцены лечения гипнозом. На экране врач и подросток-заика (которых мы затем больше не увидим). Это своего рода пролог.

Другая метафора — «Я здесь живу!». Реализацией служит сцена «На даче». Сумерки. Маша, мать Алеши, героя фильма, смотрит на дорогу, ожидая мужа. Прохожий спрашивает: «Что вы здесь делаете?» В ответ следует реплика со значением. В кадре русский пейзаж, молодая русская женщина (вспомнился старый, дореволюционный анекдот о заезжем иностранце, который непонимающими глазами глядит на русского мужика, достающего воду из колодца с помощью журавля: «Что ты здесь делаешь?» — «Я здесь живу»).

Итак, художник говорит о родине. Прочувствованно и проникновенно, с любовью и болью. Что значит тоска по родине? Испанцы в Москве, те, что попали сюда в 1936 г. малыми детьми. Мужчина лет сорока увлеченно изображает торреро. «А вас не тянет в Испанию?»— спрашивают немолодую женщину.— «У меня муж русский и дети русские»,— отвечает она, выбегая в слезах из комнаты.

В эту убедительно сыгранную сцену включены документальные кадры: эвакуация испанских детей от фашистских бомбежек. Знакомые по старой хронике, они приобретают в контексте художественной игры особое, душераздирающее звучание. И философский смысл: нет горше судьбы, чем потерять родную землю. Держитесь за нее, оберегайте, как мать.

Многострадальная наша земля. Особая судьба России. «У нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех» *. Эти слова из письма Пушкина к Чаадаеву звучат

---

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 10. М., 1966. с. 874.

с экрана, помогая нам осмыслить изобразительный материал.

А на экране встают суровые приметы войны. Подвиг на фронте. Опять идут хроникальные кадры — форсирование Сиваша. По колено в воде шагают утомленные, но полные решимости солдаты, тянут понтон с пушкой, несут мины. Война как изнурительный труд.

Подвиг в тылу — выстоять и сохранить культуру. Тыл — это женщины, дети. Враг — голод. Алеша-подросток и его мать пришли за много километров в дом сельского врача обменять серьги на продукты. Их встречает непонимание, что страшнее голода. И они уходят ни с чем.

Понять — значит пережить. Какой чужак, знающий наше прошлое по книгам, поймет смысл эпизода в типографии. Дело происходит до войны. Ранним утром под проливным дождем Маша сломя голову бежит на работу. Она — корректор, и ей вдруг дома почудилось, что пропущена опечатка. «В таком издании!» А всю ночь работали печатные машины. Общее волнение: что будет?! К счастью, ей это только померещилось, что́ именно, она не решается даже произнести вслух. На глазах — слезы облегчения. Слезы матери.

Родина-мать. Родина и мать — эти две темы накладываются друг на друга в сознании героя. А весь фильм — поток сознания, и ничего более. В начале фильма речь идет о том, что Алексей, уже взрослый, болен ангиной, в конце — об этом же; всю ленту можно понять как рассказ о том, что он думает во время болезни, что вспоминает, что ему снится (сон — зеркало души). Поскольку мы смотрим на жизнь глазами героя, логично, что его самого мы не видим. Только в детстве и подростком.

Мать и жена — две другие переплетающиеся темы. Обе роли играет одна и та же актриса: в сознании героя мать и жена чем-то похожи друг на друга. Прежде всего одинаковым его к ним инфантильным отношением.

Мы говорили о феномене инфантильного сознания, разбирая Феллини. Этот феномен привлекает внимание современной науки о поведении человека. Установлено, что ребенок относится к родителям двойственно. Это и любовь, и определенная доля неосознанной неприязни, которая преодолевается возмужанием, уступая место чувству ответственности за близких. У Алексея постоянные

нелады с матерью, взаимные претензии и обиды; непроизвольно он переносит их на жену (не здесь ли причина их неустроенной жизни?). Он смотрит на жену, как в зеркало, видит в ней мать, видит самого себя, свою инфантильность, страдает от этого.

Тарковского волнует тема возмужания сознания. Инфантильность — слабость сознания, но не детскость. Ребенок может быть инфантильным, но не обязательно. В детском сознании есть и сильная сторона — цельность, свежесть. Детское отношение к миру, когда любая новая встреча воспринимается как открытие мира, «как богоявленье»,— основа художественного творчества. Алексей — художник, может быть, это сам автор фильма. И тот факт, что он задумался над своей инфантильностью, открывает путь к ее преодолению. Под ногами возникает твердая почва. В прологе нам было решительно сказано о преодолении детского невроза.

Фильм сделан для взрослых, но в нем есть дети. Есть юный Алексей, есть его сын Игнат (обоих играет один и тот же мальчик). Есть конопатый паренек из блокадного Ленинграда, ершистый, он возвращает словам первоначальный смысл и по команде «Кругом!» действительно поворачивается кругом, т. е. на триста шестьдесят градусов. Дело происходит в тире на уроке военного дела. Кто-то бросил учебную гранату, а военрук, инвалид-фронтовик, приняв ее за боевую, падает на землю, ждет разрыва. Надо было пройти школу войны, чтобы на школьную шалость сработал инстинкт самосохранения! Память Алексея неотвязно преследует его, «как сумасшедший с бритвою в руке», воспроизводя не только умственные конструкции, но и пронзительные по деталям жизненные ситуации.

Фильм для взрослых, для очень взрослых, для тех, кто в кино ищет не бездумного развлечения. Понимание картины затруднено еще и тем, что время от времени с экрана звучат стихи Арсения Тарковского. Поначалу это просто мешает, оценить их можно только, когда смотришь картину во второй или в третий раз. Ну, что ж, если к научному труду мы возвращаемся неоднократно, почему нельзя так же поступать и с художественным произведением.

И еще о стихах. Однако уже не Тарковского-отца, чьи стихи включены в фильм, а другого поэта, в твор-

честве которого мы находим те же думы о родине, что и в кинокартине Тарковского-сына, а образ родины также сливается с образом матери.

Мелькали в зеркале века,
И плыл планетный шар,
Метель, холмы и облака,
Береза и анчар.
Кривой монгол, стальной тевтон
Легли на нем слоями.
Повел на Родину масон
Огромными ноздрями.
И отразился декабрист,
И с топором студент,
Народоволец и марксист,
И тот интеллигент,
Перед которым, заблистав
В тумане золотом,
Возник изысканный жираф:
— Россия, твой фантом! —
Сошел Февраль, вскипел Октябрь
Гранеными зрачками.
Погнало пенистую рябь
По зеркалу клочками.
Уму и поиску ломоть
Продиктовал веленье:
Стране закон, идее плоть,
Искусствам направленье...
Страна в огне, страна во мгле,
Фашизм приносит весть:
Нет воли к жизни на земле,
А воля к власти есть.
Поразрешетился весьма,
Погнулся русский двор.
Мелькали галки сквозь дома,
А танки — сквозь забор.

Стихи принадлежат Юрию Кузнецову, а называются «Зеркало» (третья часть поэмы «Дом»). Они написаны вне всякой связи с фильмом, и кинорежиссер не вдохновлялся ими: два художника, переживая судьбу своей страны, мыслят близкими образами.

* * *

Традиция размышляющего кинематографа сложилась и в национальных республиках. В начале 60-х годов в Грузии вышла на экран короткометражная лента «Свадьба». Это был первенец только что возникшей Тбилисской студии телевизионных фильмов. Лирическая пантомима с задорной музыкой, тонким юмором, душевной теплотой. История юноши-провизора, встретившего на улице «девушку своей мечты». В мечтах он добивается взаимности. Но жизнь решает иначе: ему суждено лишь присутствовать немым свидетелем чужой свадьбы. Этот маленький шедевр был встречен хвалебными рецензиями и международными премиями.

Ныне Тбилисская студия телефильмов прочно встала на ноги, ее продукция вызывает интерес и за пределами нашей страны, ибо она доказала необходимость и жизнеспособность жанра короткометражек. С точки зрения эстетической этот жанр означает предельную концентрацию выразительных средств. С точки зрения социологической такие фильмы адресованы тем, кто не может (или не хочет) проводить бездну времени у своего телевизора, но готов вырвать минуту для недолгого впечатляющего зрелища. Такие фильмы проще, чем многосерийные, показывать неоднократно. Их можно, наконец, демонстрировать в кинотеатрах либо в виде дополнения к основному фильму, либо в составе сборной программы, заполняющей сеанс.

В традициях «Свадьбы» сделана «Серенада». Это фильм по рассказу М. Зощенко о некоем тщедушном студенте, который с такой фанатичной назойливостью лез драться к верзиле, что тому надоело и опротивело его избивать. Силач стал бегать от своего хилого преследователя и в конце концов совершенно растерянный дал себя измолотить. Победа осталась за силой духа! «Тут они полюбовались друг другом»,— пишет Зощенко. На экране это передано выразительной мимикой: с лиц героев вдруг слетело ожесточение, глаза засветились взаимной симпатией: человечность взяла верх.

О двух эпизодах фильма «Щелчки» рассказано раньше. Два других не уступают им ни по режиссерскому, ни по актерскому мастерству. В эпизоде «От имени коллектива» действие происходит в городском ресторане. Здесь собрались сотрудники некоего учреждения, чтобы провести вечер. Ждут директора, который вскоре появляется,

шумный, самоуверенный, галантный, жмет руки мужчинам, целует — дамам, всем дарит лучезарную улыбку. Ему и здесь приготовлено председательское место, но, о ужас, стул под ним разваливается, директор оказывается на полу. Всеобщее замешательство; пострадавшему дают другое сиденье, он расстроен и мрачен. Собравшимся неловко. Кто-то хихикнул, но тут же принял постное выражение лица, никто не смотрит в глаза друг другу. Праздник испорчен.

Положение спасает один из присутствующих. Он неуклюже тянется к середине стола и вдруг плюхается лицом в блюдо с закусками. Поднявшись, являет собой жалкое и смешное зрелище: вся физиономия и пиджак вымазаны густым слоем белого соуса. Общий хохот. И директор радостно смеется. Юношу приводят в порядок, непринужденность восстановлена, и вот уже директор оживленно рассказывает историю о том, как он убил кабана. В конце вечера ветеран службы от имени коллектива благодарит находчивого молодого человека и обещает новый костюм. Все довольны, все смеются. Смеется и зритель, только смех его исполнен иронии: конечно, вечер спасен, но какой ценой. Ценой потери человеческого достоинства.

Иронизируют авторы фильма и над героями новеллы «Человек на дереве». Здесь тоже — сотрудники тбилисского учреждения. На этот раз они выбрались «на природу». Как, однако, неестественно выглядят эти горожане в естественных условиях, не зная, чем занять время, куда деть себя! Немолодой уже человек, вспомнив о детстве, влез на дерево, а спуститься не может. Сначала он молча страдает, затем, когда начинается дождь, зовет на помощь. В конце концов его снимают, он растерянно выслушивает порицания начальства и обещает исправиться. Ирония вплотную подходит здесь к тем границам, где начинается гротеск.

Фильм воспитывает. Фильм оптимистичен. Все его эпизоды объединены не только внутренне, но и внешним приемом — реализованной метафорой — «автор прокладывает дорогу к зрителю». В самом начале на экране мы видим режиссера, веселого Резо Эсадзе, радостно бегущего нам навстречу. Но на его пути встают, как частокол, титры фильма. Он пробивается через них, расшатывая и разламывая преграду своими новеллами, в заклю-

чение крушит их каким-то подобием танка (может быть, это своего рода машина мира: из пушки вместо снаряда вылетает голубь, а из люка торчит швабра). И автор добивается своего: путь к зрителю проложен. Остроумный финал умного и веселого фильма!

Тбилисцы преуспели и в документальном жанре. «Пекари» (1969) — миниатюра, овеянная поэзией каждодневного труда. И тут же фильм о необычном — «Витязь гор» (1971). История жизни и гибели легендарного скалолаза Миши Хергиани. Зачем человек стремится к недоступной вершине, с риском для жизни, напрягая последние силы, карабкается по вертикальной стене? Фильм дает ответ: чтобы утвердить величие духа, могущество воли и мастерство человека. Фильм показывает, как это делается, оператор идет вместе с альпинистом, он, надо полагать, тоже не новичок в этом деле. Хергиани не совершил ошибки, в его гибели никто не был виноват, он не сорвался,— рухнула гора, на которую он взбирался. Это произошло в Италии, в тот день, когда ему исполнилось 35 лет. Похороны Хергиани — скорбь всей Сванетии, откуда он родом, скорбь Грузии.

Подробнее хочется рассказать о фильме «Грузинские песнопения» (1973), в котором слились искусство и история. Смотришь на экран и вспоминаешь Чурлёниса. На пастели литовского живописца, названной им «Прошлое», изображен обломок крепостной стены. Неприступная некогда твердыня встала над мирной дорогой, уходящей в бесконечность. Две бойницы, как два огромных глаза, устремлены на зрителя. Из одной льются солнечные лучи, другая зияет зловещей пустотой. Видимо, от нас самих зависит то, как смотрит на нас былое — осмысленным сиянием или безразличным и безличным небытием.

Звучит восьмиголосый хор. Эти гимны пришли из глубины веков. Из поколения в поколение передавали их люди, говорившие по-грузински. Им внимали труженики, возделывавшие сады Грузии, воины, отстаивавшие ее право на труд и радость; в них — душа нации.

Содержание гимнов различно. Символу непорочности и нетленной красоты посвящает свое песнопение гимнограф X века Микель Модрекили. Руины храмов взывают к небесам, моля о милосердии, говорится в древней элегии, посвященной просветительнице Грузии Нино. О бренности жизни, о тщете земной печалится царь Давид

Строитель. Окаменевшая музыка — архитектура. Поэтому вполне логично, что режиссер фильма в качестве изобразительного материала в первую очередь использует памятники зодчества.

Мцхетский Джвари — «храм креста». Здесь в 337 г. у слияния Куры и Арагвы на месте языческого капища был воздвигнут крест как символ победившей религии. Два с половиной века спустя крест сменила эта церковь, лаконичная по пропорциям, простая по композиции. Чист и четок ее силуэт. Она настолько сливается с горным массивом, на котором стоит, что издали трудно различить, где кончается творчество природы и начинается творенье рук человеческих.

Свети-Цховели — «животворящий столп». Этот крупнейший в Грузии храм возведен в XI веке. Величаво и торжественно возносит он ввысь свои строгие формы. Камера переносит нас в Атени. Здесь храм того же типа, что и Джвари, внутри замечательная роспись. Фрески сменяет перегородчатая эмаль — древнее искусство, в котором Грузия не знала равных. Хахульская богоматерь — самая крупная из существующих эмалей. И, может быть, самая выразительная. Сосредоточенно-грустное лицо немолодой женщины. Изумительной красоты кисти рук. Три фрагмента чудом уцелели от разграбления знаменитого Хахульского складня. Теперь они экспонируются в Музее искусств на белом фоне, где слегка намечены контуры женской фигуры.

На экране интерьер Гелатского храма. Снова фреска. На ней — Давид Строитель. Умное волевое лицо. Рядом надпись, повествующая о его деяниях и личности. Это произведение искусства и одновременно исторический источник, который не только пробуждает интерес к прошлому, но и рассказывает о нем.

С именем Давида Строителя связано воссоединение и освобождение Грузии, великая победа — Дидгори. Здесь в августе 1121 года было разбито турецкое войско.

На экране руины крепости — следы другого сражения. Гигантские обломки стен. Развалины храмов. Одинокие колонны, лишенные кровли; камни, разбросанные в глубине церкви, провал купола, в котором видна синева неба.

Грузия пережила многие нашествия и завоевания. Руины — зарубцевавшиеся раны родины. Ее шрамы. Снова вспоминаются стихи. На этот раз пушкинские:

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
На них основано от века,
По воле бога самого,
Самостоянье человека
И все величие его.

На экране мирные ландшафты Грузии. Медленно плывут титры.

Глава VI

ФИЛОСОФСКИЙ ТЕАТР

Традиционное искусство театра было связано с драматической литературной формой. Эпическое начало считалось противопоказанным сцене. Комментируя намерение инсценировать «Преступление и наказание», Достоевский писал: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответствующие ряды поэтических мыслей» *. Вероятно, Достоевский был прав. Тем не менее его роман проложил себе достойную дорогу на театральные подмостки. Что произошло?

В эпоху науки театр расширил свои возможности, освоив помимо драмы и эпос, и лирику. Создание эпического театра провозгласил Брехт. Применяя технику остранения, утверждал Брехт, театр может не только показывать, но и рассказывать, объяснять, полемизировать, доказывать. «Различие между драматической и эпической формой уже со времен Аристотеля видели в различии структуры, в различии построения, закономерности которого изучаются в двух разных областях эстетики. Благодаря техническим достижениям оказалось возможным ввести в драматическое представление повествовательные

* *Достоевский Ф.* Об искусстве. М., 1973, с. 423.

элементы. Использование экрана, механизмов и кино усовершенствовало оборудование сцены, и все это произошло в историческую эпоху, когда важнейшие события в человеческом обществе уже нельзя было представить с той простотой, как это делалось прежде.

Разумеется, прежняя драма тоже показывала общественную среду, но там среда не являлась самостоятельной стихией; целиком подчиняясь главному герою драмы, она была представлена лишь через реакцию на нее главного героя. Для зрителя это было все равно, что наблюдать бурю, видя не ее самое, а суда, бороздящие воды, и паруса, кренящиеся под напором ветра. Теперь же в эпическом театре общественная среда должна была выступить как элемент самостоятельный.

Сцена стала повествовать. Сцена стала поучать.

Нефть, инфляция, война, социальная борьба, семья, религия, пшеница, торговля убойным скотом — все это стало предметом театрального представления. Хоры разъясняли зрителю непонятное ему соотношение сил. Кинофильм показывал события во всем мире. Экран демонстрировал статистический материал. Поступки людей подвергались критике вследствие того, что на первый план выступили их скрытые причины. Показывали поступки правильные и неправильные. Показывали людей, которые знают, что делают, и людей, которые не знают этого. Театр стал полем деятельности философов» *.

Брехт считал, что у сценического искусства философское будущее. В поздние годы он стал называть свой театр не эпическим, а диалектическим. «Театр века науки в состоянии превратить диалектику в наслаждение» **. Говоря так, Брехт имел в виду, что на сцене можно передать и сделать объектом эстетического переживания и сложнейшие коллизии современности, и их философское осмысление.

В пьесе «Разговоры беженцев» нет абсолютно никакого действия. Два антифашиста, немцы, бежавшие от Гитлера и остановившиеся в Хельсинки, обсуждают вопросы политики, искусства, философии, и, конечно, заходит у них речь о Гегеле. При этом у зрителя предполагается минимальное знакомство с «Наукой логики».

---

* *Брехт Б.* Театр, т. 5/2. М., 1965, с. 66—68.
** Там же, с. 211.

Диффель. Невыносимо жить в стране, где нет чувства юмора, но еще невыносимей — в стране, где без юмора не проживешь.

Калле. Когда у нас в доме было хоть шаром покати, мать вместо масла намазывала хлеб юмором. Это довольно вкусно, только не сытно.

Диффель. При слове „юмор" я всегда вспоминаю философа Гегеля.

Калле. Расскажите мне о нем. Я недостаточно образован, чтобы самому его читать.

Диффель. Он принадлежал к величайшим юмористам среди философов, подобной склонностью к юмору обладал разве что Сократ, у которого был похожий метод. Гегелю явно не повезло: он был определен на должность в Пруссию, так что продал душу государству. Судя по всему, у него было одно свойство — он всегда подмигивал, вот как другие страдают пляской святого Витта. Юмор его выражался в том, что он не мог и помыслить, например, о порядке, не представив себе немедленно беспорядка. Ему было ясно, что в непосредственной близости с величайшим порядком всегда находится величайший беспорядок, он зашел даже так далеко, что сказал: на том же самом месте!.. Его сочинение „Большая логика" я читал, когда у меня был ревматизм и я сам не мог передвигаться. Это одно из величайших произведений мировой юмористической литературы. Речь идет там об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером как ни в чем не бывало садятся ужинать за один стол. Они и выступают, так сказать, парами, сообща, каждый женат на своей противоположности, они и дела свои обделывают вдвоем, как супружеская чета, то есть вдвоем ведут тяжбы, вдвоем подписывают контракты, вдвоем предпринимают атаки и устраивают налеты, вдвоем пишут книги и даже подходят к присяге — совсем как супружеская чета, которая бесконечно ссорится и ни в чем не может прийти к согласию. Только Порядок что-то выскажет, как его утверждения в тот же миг оспаривает Беспорядок — его неразлучный партнер. Они жить друг без друга не могут и никогда не могут ужиться... Иронию, скрытую в каждой вещи, он и называет диалектикой. Как все великие юмористы, он преподносит это с убийственно серьезным видом.

Самостоятельным путем к созданию нового театра пришел Эрвин Пискатор. «Долгое время, вплоть до 1919 года,— вспоминает режиссер,— искусство и политика шли для меня различными путями. В душе, правда,

уже произошел перелом. Искусство как самоцель не могло меня больше удовлетворить. С другой стороны, я не видел, где их пути могут пересечься, как должно возникнуть новое понятие об искусстве, активном, боевом, политическом. К перелому в душе нужно было присоединить теоретические знания, которые бы прояснили мои смутные ожидания. Такие знания мне дала революция» *.

В 1919 году в противовес берлинскому театру экспрессионистов «Трибуна» Пискатор в Кенигсберге создал свой театр «Трибунал». Это был первый опыт политического, агитационного театра в Германии. Здесь судили время. Год спустя Пискатор перенес свою деятельность в Берлин. Руководимый им Пролетарский театр не имел постоянного помещения, он сам шел к своему зрителю, гастролируя в рабочих районах города. «Принципиально новое в этом театре,— писала газета „Роте фане",— состоит в том, что игра и действительность переходят друг в друга. Зачастую не знаешь, находишься ли ты в театре или на собрании» **.

Непредвиденный инцидент Пискатор считает началом нового типа театральной игры, где обнажаются ее приемы. Художник Джон Хартфилд, который должен был изготовить декорацию, опоздал однажды к началу спектакля. Начали играть без декораций. Вдруг в зале появляется Хартфилд. «Постой, Эрвин,— кричит он,— вот и я». Пискатор, игравший главную роль, прервал действие и рявкнул в ответ: «Где ты шляешься? Мы ждали тебя почти полчаса и начали без твоего задника». В зале оживление. Хартфилд: «Сам виноват: послал бы за мной машину. С этой штукой я не мог сесть ни в один трамвай, в конце концов пришлось ехать на буфере, и я чуть не свалился». Публика думает, что ее развлекают, и от души смеется. «Ладно, Джонни,— говорит Пискатор,— не мешай нам играть». Хартфилд требует, чтобы повесили декорацию. Пискатор обращается к зрителям с вопросом, как быть. Большинство поддерживает художника. Задник водворяется на свое место, и спектакль продолжается. Так, по мнению Пискатора, возник «эпический театр».

Карл-Гейнц Мартин вышел из экспрессионистской «Трибуны». После разгрома фашизма в 1945 году этот выдающийся режиссер возглавил берлинский театр

* *Piskator E.* Das politische Theater, Reinbeck, 1962, S. 33.
** Ibid., S. 54.

им. Геббеля. Там мне и посчастливилось видеть несколько его спектаклей, из которых самое сильное впечатление оставил — «Скала грома» по пьесе американского драматурга Р. Ардри с Эрнстом Бушем в главной роли.

Действие происходит на Скале грома — пустынном острове на озере Мичиган. Кроме смотрителя маяка здесь никто не живет. Только раз в месяц прилетает инспектор, чтобы проверить документацию и доставить продовольствие. Вот и сейчас на сцене двое — инспектор и летчик, из их разговора мы узнаем, что смотритель Чарльстон — необычный человек. В недавнем прошлом талантливый журналист, привыкший находиться в гуще мировых событий, он, изверившись во всем, поселился на Скале грома и ничего не желает знать о том, что происходит вокруг.

Инспектор безуспешно пытается пробудить у Чарльстона интерес к политике, судьбам мира и человечества (действие происходит в августе 1939 года, накануне второй мировой войны). Летчик Стритер, кстати, давний приятель Чарльстона, сообщает ему о своем решении ехать в Китай, сражаться с японцами, он зовет с собой Чарльстона: ему нужен бортстрелок, на которого он мог бы положиться. Чарльстон отказывается, он не трус, но считает бесперспективной любую борьбу. Перед его глазами пример Испании, он горел тогда энтузиазмом, был вместе со всеми, а что из этого вышло?

Стритер с сожалением смотрит на своего друга. Как может он жить в полном одиночестве? Одиночестве? Чарльстон улыбается. Он подводит летчика к стене, показывает мемориальную доску, установленную в память о затонувшем здесь девяносто лет назад корабле «Великие озера». Все находившиеся на борту — капитан, команда и шестьдесят пассажиров — погибли. Их имена выбиты на доске. Среди этих людей живет Чарльстон. Стритер уверен, что его приятель просто пьян: перед этим вдвоем они осушили бутылку виски. Безнадежно махнув рукой, летчик идет к самолету: уже садится солнце, пора улетать.

Затих вдали шум самолета, сгущаются сумерки. Чарльстон сидит за столом, уставившись на бутылку виски, молча курит. И вот откуда-то сверху раздаются тяжелые шаги: по винтовой лестнице вниз идет человек в одежде моряка прошлого столетия. Это капитан парусни-

ка «Великие озера» Джошуа. Как ни в чем не бывало он подходит к Чарльстону, здоровается. Занавес.

Во втором действии на сцене рядом с Чарльстоном уже не только капитан, но и погибшие пассажиры. И хотя они ведут полупризрачное существование, то появляясь из мглы, освещенные вспышкой маяка, то вновь пропадая, их поступки и заботы вполне реальны. Доктор Курц, бежавший из Вены, ставил опыты по обезболиванию операций, невежественная толпа обвинила его в колдовстве и сожгла его дом, теперь он ищет пристанища в Новом Свете. Англичанка мисс Керби, посвятившая свою жизнь борьбе за женское равноправие, тоже сломлена, в Америке она собирается стать женой мормона. Это еще один акт отчаяния.

Чарльстон смотрит на этих людей с высоты XX столетия. Он знает, что за истекшие десятилетия человечество решило все проблемы, которые им представляются неразрешимыми. Давным-давно вошла в практику врачебного дела анестезия, женщины добились эмансипации.

Но если прогресс все равно неумолимо прокладывает себе дорогу, стоит ли ради этого терпеть лишения, подвергаться унижениям, жертвовать жизнью? Для Чарльстона именно этот вопрос имеет решающее значение. Прошел месяц с того дня, как он отказался следовать за Стритером. Что с ним теперь? И летчик снова появляется на сцене, теперь уже в воображении Чарльстона. Стритер погиб: при встрече с японским бомбардировщиком его стрелок, китаец, оказался недостаточно расторопным. Если бы на месте этого стрелка был Чарльстон, Стритер остался бы жив. Здесь уже, собственно, дается ответ на вопрос о личной позиции человека. Конечно, история идет своим чередом, но чтобы решить задачу, надо ее решать. Если бы доктор Курц не бросил своих экспериментов, человечество получило бы обезболивающие средства на несколько лет раньше. И мисс Керби не должна была складывать оружие.

В белой рубашке без галстука, с небольшим чемоданом в руках Чарльстон покидает сцену. Так уходят на призывной пункт. И эта ассоциация не случайна. На календаре — 1 сентября 1939 года. На Скале грома уже известно, что гитлеровские танки перешли польскую границу; дальнейший путь Чарльстона лежит через поля сражений с фашизмом.

Сейчас, много-много лет спустя, я помню этот спектакль во всех деталях, помню мерцающее освещение сцены, одухотворенное лицо Буша, железную логику рассуждений. Как нужна была эта логика миллионам немцев, в отчаянии взиравшим на руины родных городов. Как часто впоследствии я вспоминал эту логику, когда уже в других ситуациях приходилось сталкиваться с проблемой поведения человека.

Мораль начинается с запрета, но не ограничивается им. «Нельзя» перерастает в «ты должен», запрет — в императив, в повеление действовать, каким бы малоперспективным твое действие ни казалось.

* * *

Философски насыщенный театр современен, созвучен эпохе, решающей вопрос, быть или не быть миру, гуманизму, цивилизации. В этой самой драматической общественной коллизии для театра отходят на задний план личные драмы и переживания; индивидуальная психология уступает место психологии социальной. Театр создает предельно обобщенные образы, воплощая замысел не в типических характерах, а через передачу типической ситуации. Идея проделывает здесь к зрителю гораздо более короткий путь, чем там, где она представляется в судьбах героев. Здесь ее подают зрителю прямо, непосредственно, используя все возможные средства сценического воздействия, и надо сказать, что зритель отвечает столь же прямой и непосредственной реакцией.

Центральное место в репертуаре Театра драмы и комедии на Таганке занимает «Десять дней, которые потрясли мир» — народное представление по мотивам известной книги Джона Рида, о которой в свое время Н. Крупская писала, что «она будет иметь особо большое значение для молодежи, для будущих поколений — для тех, для кого Октябрьская революция будет уже историей. Книжка Рида — своего рода эпос» *.

Авторы сценической композиции подошли к книге Рида как к произведению народного эпоса, которое живет в устной традиции и обрастает все новыми и новыми вариантами, ярче и убедительнее передающими основную

---

* *Рид Джон.* Десять дней, которые потрясли мир. М., 1957, с. 6.

идею. Театр следовал не букве, а духу книги американского коммуниста. В том, что показано на сцене, очень мало взято непосредственно из текста книги, но полностью сохранен основной замысел Рида — дать ряд живых, характерных сцен, передающих настроение масс.

Спектакль поставлен в лучших традициях эпического, агитационно-повествовательного театра. Он начинается уже на улице: перед зданием динамик встречает зрителей революционной песней, билеты у входа проверяют вооруженные матросы и красногвардейцы, в фойе — красногвардейский патруль, стены увешаны революционными плакатами и лозунгами, выполненными в манере и с орфографией 1917 года. Над буфетом плакат со словами Маяковского: «Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй!» Когда часы показывают половину седьмого, в фойе появляются несколько актеров, они поют под гитару частушки и приглашают в зрительный зал. На сцене грохочет залп, открывая это необычное представление, состоящее из множества эпизодов, составляющих вместе с тем единое гармоничное целое, подчиненное одной идее. Пантомима сменяется куплетами, за гротескной сценой следует игра теней, но зрителю настойчиво внушается, что «есть только два класса, и тот, кто не за один, тот, значит, за другой». Эти слова звучат в кульминационный момент спектакля и в его конце.

Действие спектакля нарастает как обострение революционной ситуации, когда «верхи» не могут управлять, а «низы» не хотят жить по-старому. Кризис верхов передан средствами шаржа и гротеска. Вот «благородное собрание», где священник, банкир, дворянин и фабрикант жрут, как свиньи, и рассуждают о судьбах России. Вот притча о чиновнике, который докладывает о бедственном положении страны, и сановнике, приказывающем «разруху ликвидировать», но «реформ не производить»; оба дергаются как заводные куклы, положение их непрочно, и они все время шатаются — того и гляди упадут. Наконец, рухнул трехсотлетний дом Романовых, но на шее у народа новая власть — диктатор Керенский, и он на наших глазах взбирается на чужие плечи, балансируя, как плохой акробат. Керенский — единственный персонаж, который появляется на сцене неоднократно. Последний раз, когда он окончательно обанкротился, «обделался», как сказали бы в народе,— эта метафора снова ма-

терпализуется перед нашими глазами: Керенский сидит на корточках, растерянно мнет бумажку; потом переодевание в женское платье, и он уже «Александра Федоровна». Заседание городской думы показано так, что мы видим одни только руки участников, нервно жестикулирующие, охваченные смятением, ибо неотвратимо приближается конец; «отцы города» беспомощны, как дети, и эпизод логично завершается детской песенкой «Каравай, каравай, кого любишь, выбирай». Падение Временного правительства также подано, как сценическая метафора: из-под министров вытаскивают скамейку, и каждый из них, высоко подбросив портфель, грохается оземь.

Параллельно развертывается тема «низов», гнев и активность которых нарастают. Сначала выразительные пантомимы рассказывают нам о народной доле. «Вечный огонь» труда и революции — две фигуры в черном бьют молотом по наковальне, в вертикальном луче прожектора видно пламя, не сразу понимаешь, что язык пламени — это руки женщины в красном трико. «Кресты» — кладбище из живых людей, которые стоят подобно распятьям, на экран брошены их крестоподобные тени. «Тюрьмы» — тюремные решетки изображают переплетенные обнаженные руки, а круг заключенных на тюремной прогулке как бы воспроизводит известное полотно Ван-Гога. Молча в темноте стоит очередь за хлебом, и когда жующий булку толстый лавочник вывешивает объявление, что хлеба нет, прожектор освещает по очереди охваченные отчаянием женские лица. Временное правительство не принесло улучшения, по-прежнему война, голод, разруха, и стихийное народное возмущение принимает форму грозной революционной силы: половину огромного экрана занимают три силуэта — красногвардейский патруль, преграждающий путь растерянным «теням прошлого». Революционные массы приходят в движение, темп событий нарастает, и это впечатление усиливают прожектора, которые мечутся по затемненной сцене, придавая происходящему на ней необыкновенную динамику. Во главе масс — большевистская партия: на экране то и дело возникает портрет Ленина, мы слышим его голос.

Каким образом достигается цельность впечатления в этом пестром, как мозаика, конгломерате разнородных сценических элементов? Прежде всего за счет идейного единства. Внимание зрителя сконцентрировано на глав-

ном, правильном, понятном ему, волнующем его. Весь спектакль от начала до конца открыто публицистичен. Чтобы подчеркнуть эту публицистичность, режиссер разрушает даже те немногие крохи сценической иллюзии, которые иногда он создает. В блестяще сыгранном эпизоде «Благородное собрание», упоминавшемся выше, наступает момент, когда актеры поднимают маски на лоб и как бы с «открытым забралом», прямо, от себя, уже не как действующие лица, а как исполнители обращаются в зал. И твердая уверенность зрителя в том, что на языке театра с ним весь вечер ведут серьезный разговор по актуальным проблемам, заставляет его воспринимать спектакль как монолитное целое.

Далее, в спектакле использован художественный прием, который обычно считают прерогативой кино,— монтаж. В «Десяти днях» нет кинокадров, но то, что мы видим и слышим, возникает подчас как своеобразные сценические кадры, смысл которых становится понятен лишь в сопоставлении с предыдущим, последующим и со всем художественным целым. Здесь «ни убавить, ни прибавить», все на своем месте.

И еще на одну важную сторону спектакля, стягивающую его в органическое единство, следует обратить внимание. Речь идет о поэтическом строе представления. Эпическое повествование обрамляют лирические отступления — стихи Тютчева, Блока, Брехта и других поэтов. Их поют под гитару, их подают с известной долей иронии, чтобы, боже упаси, не впасть в сентиментальность, не расчувствоваться. Здесь снова придется вспомнить «благородное собрание». Не успели поп, банкир, дворянин и фабрикант высказаться по поводу непостижимости разворачивающихся в стране событий, как на сцене рядом с ними квартет гитаристов поет Тютчева на мотив одной из песенок Окуджавы: «Умом Россию не понять, аршином общим не измерить, у ней особенная стать, в Россию можно только верить». Следующий куплет — это уже стихи самого Окуджавы: «Всю ночь кричали петухи...» Гитаристы поворачиваются спиной к залу и мы слышим насмешливое: «Кукареку!» — не понимайте, мол, все буквально, не принимайте слишком близко к сердцу.

Или другой эпизод — «Белая гвардия». Керенский принимает парад юнкеров. Тяжелой поступью маршируют они по авансцене, однако участь их уже решена,

и жалкий, трясущийся Пьеро поет Вертинского: «Я не знаю, зачем и кому это нужно, кто послал их на смерть недрожавшей рукой...» В этом романсе и предчувствие трагической гибели юнкеров, своеобразная по ним панихида, и насмешка над теми, кто не понимает сути происходящего. Так театр создает сложную гамму настроений, подчас не поддающихся однозначному определению.

Надо сказать, что это удивительное сочетание эпического начала с лирическим зритель встречает и в других спектаклях театра на Таганке. Уже в первой работе, «Добрый человек из Сезуана» Брехта, выявилась эта характерная особенность творческой манеры театра. Брехт, как известно, считал, что главное в новом, неаристотелевском театре — объяснить зрителю суть дела. В пьесах Брехта на первом плане особого рода эмоции, приходящие к человеку через интеллект, через знание. Театр сохраняет эту интеллектуальную традицию Брехта, но дополняет ее сложным и тонким лиризмом. Во время действия в спектакле «Добрый человек из Сезуана» почти не смолкает музыка, негромкая, неназойливая,— аккордеон и гитара; иногда кто-то лишь насвистывает мелодию, которая сопровождает появление того или иного действующего лица (многие из них имеют свой лейтмотив). Эти мелодии, уличный фольклор как нельзя лучше передают настроение современного города. Сцена почти пуста, никакой раздражающей глаз бутафории; почти все атрибуты действия «создаются» актерской игрой. Актеры одеты так, как мы привыкли видеть окружающих нас людей. Все буднично, но именно поэтому невероятно близко. И в результате театр добивается своего: историю превращений доброй, любвеобильной Шэн Те в беспощадного хищника Шуи Та мы воспринимаем, не только размышляя над ней, но и бессознательно, сердцем, всем своим «нутром», не только со стороны, но и как нечто случившееся с нами.

Глубокой искренней заботой о судьбе человека и родной культуры исполнен спектакль «Деревянные кони». Здесь объединены три новеллы Ф. Абрамова, и перед нами уже не просто деревенская проза; сведенные вместе, они перерастают в философскую драму. Речь идет о судьбе национального характера. Его носитель «Василиса Прекрасная» — героиня первой части спектакля. Это одна из тех русских женщин, что были воспеты Некрасовым.

В ней бескомпромиссное служение добру и долгу, любовь к труду и уменье трудиться, жизнь в другом и для другого. Веками выковывался этот характер, и вот переломная эпоха проверяет его стойкость. Дитя эпохи — Пелагея (вторая часть спектакля). Есть в Пелагее что-то и от Василисы — все та же исконная русская любовь к труду, способность почувствовать его поэзию, есть верность близким и готовность по-своему служить им. Но есть в Пелагее и то, что по-ученому называется конформизмом, а по-житейски — приспособленчеством. При случае она готова пойти на сделку, в том числе и с собственной совестью. А ее дочь Алька? Это еще не сформировавшийся характер. Весь вопрос в том и состоит, возродится ли в Альке Василиса Прекрасная или покатится она вниз по наклонной, куда вступила ее мать, а сама она сделала еще несколько дополнительных шагов. Театр не отвечает на вопрос, но проблема поставлена. Решение нужно искать не на сцене, а в жизни.

К жизни, к размышлению и за пределами зрительного зала обращены спектакли и во многих других наших театрах. Спектакль «Беседы с Сократом» в Московском академическом театре им. Маяковского должен быть назван прежде всего в этой связи.

Что мы знаем о Сократе? «Несколько сот афинских торговцев и матросов разбирали дело Сократа. Они приговорили его к смерти за неправильные философские убеждения». Это, конечно, из «Голубой книги» М. Зощенко. И вполне в духе пересмешника Сократа. «Неправильность», с точки зрения правящей клики Афин, воззрений Сократа состояла в их новизне. Досократики наблюдали за звездами, размышляли о природе сущего, гадали над тем, что является первоосновой бытия — вода, воздух, огонь, безликий апейрон или число. Для Сократа главное — судьба человека, его знание о себе самом, его поведение. Сократ — не тираноборец, он чтит существующий порядок, он только хочет, чтобы каждый человек в каждом отдельном случае знал, что есть добро, а что есть зло, и вел себя соответствующим образом.

Сократ ввел в философский обиход иронию. С ее помощью афинский мудрец внушал недоверие к укоренившимся предрассудкам. Плебей по рождению, демократ по убеждениям, он охотно вступал в беседу с людьми из народа. С видом простака задавал вопросы собеседнику,

будто хотел поучиться у него. В ходе беседы у того, кто полагал, что он все знает, возникало замешательство. Ирония учила людей знать, что они ничего или очень мало знают, ирония расчищала путь истинному знанию. Сократическая ирония — не самоцель. Это только первый шаг познания, конечная цель которого всегда — истина, добро и красота. И в твердом своем убеждении, что познание доступно и возможно каждому, кто только серьезно возьмется за дело, что истина должна стать достоянием всех, Сократ близок нашему мировоззрению. Маркс не случайно назвал Сократа «олицетворением философии».

Обвинение, предъявленное Сократу, гласило: неуважение к богам и развращение молодежи. Требуемое наказание — смерть. С этого начинается действие в спектакле. Пьеса Э. Радзинского написана для философского, размышляющего театра. Внешняя канва событий незатейлива. Ложное обвинение, неправедное судилище, в результате мудрейший из афинян приговорен к смерти. В ожидании ее Сократ проводит месяц в тюрьме. Друзья подкупили стражу, но философ отказывается бежать и мужественно выпивает предназначенную ему чашу с ядом.

Но в пьесе есть и внутреннее действие, которое важнее внешнего,— логика развития философской идеи, ее мужание, обогащение и апофеоз. В первом акте Сократ— рационалист, все проверяющий разумом. Людские беды, по его мнению,— от недостатка знаний; если бы все люди были просвещенны, зло исчезло бы. Любовь в первом акте противостоит разуму. Смерть для *этого* Сократа благо: она даст бессмертие его идеям. Сократ здесь вовсе не жертва, можно подумать, что он сам казнит себя, во всяком случае он издевается над судьями, провоцируя смертный приговор. И все это в строгом соответствии с историческими источниками.

Драматург следует им и во втором акте, но только заимствует их не у античных авторов. От Сократа нас отделяют два с лишним тысячелетия. За это время философская мысль, сохранив наследие Сократа, устроила ему куда более фундаментальный суд, чем афинские сограждане. Приговор этого суда также включен в пьесу, причем критика Сократа представлена как самокритика. В тюрьме осужденный пережил тяжелую болезнь, выздоровление принесло с собой душевный перелом. Сократ понял: одного просвещения мало, одних знаний недостаточ-

но; поведение должно освещаться глубоким человеческим чувством, только тогда разум подскажет истину. Преображенный Сократ смотрит иначе и на любовь, и на жизнь. Любовь во втором акте — это сопричастность близким, это благоговение перед жизнью, как выразился бы один из позднейших последователей Сократа. Но это еще не все. Сократ — носитель правосознания (тут мы снова возвращаемся в круг идей античного философа), он убежден, что государство не может существовать без соблюдения законов, обязательных для всех. Он и бежать-то отказывается только потому, что это означало бы нарушить закон, т. е. предать свое отечество, предать самого себя.

Тема предательства возникает в связи с важной для автора проблемой судьбы учения. Есть в пьесе зловещий и многозначительный образ — Первый ученик. Как все «первые ученики», он старательно записывает слова учителя, но в данном случае вопреки его воле. Ибо Сократ считает, что слово живет недолго: люди меняются, обстоятельства тоже, верное вчера сегодня ошибочно, надо все проверять, во всем сомневаться. А этому ученику все ясно раз и навсегда. С самого начала он твердо усвоил, что Сократ должен умереть, поэтому, когда мудрец задумался о жизни, он буквально тащит его на казнь, донося властям о готовящемся побеге. Если казнь не состоится, он сам убьет Сократа и дальше во имя идей Сократа будет убивать и убивать, распинаясь в высоких идеалах. «Как много крови вокруг добра»,— это говорит умирающий Сократ по поводу начинаний Первого ученика. Догматизм оборачивается предательством и преступлением — таков итог.

Пьеса попала в хорошие руки. Режиссер А. Гончаров сделал на ее основе зрелище удивительно гармоничное и волнующее, заставляющее переживать, думая, и думать, переживая. На сцене — ничего лишнего: возведена простая конструкция, нечто среднее между огромной лестницей и частью древнего амфитеатра. При желании это может превратиться в пиршественную залу, в место судилища, в тюремную камеру или выглядеть как символ всемирной истории, по ступеням которой проходит бессмертный Сократ. Приглушена цветовая гамма серо-коричневых тонов. Неназойливо звучит музыкальное сопровождение.

В спектакле вообще нет ничего назойливого, бьющего

по нервам, аффектированного. Ведь какой, наверно, был соблазн вывести на авансцену детей Сократа и заставить самого младшего жалобным голосом молить судей о милосердии — слезы публики были бы обеспечены. В философской трагедии слезы неуместны. Исторический Сократ не привел детей в суд, режиссер вполне в духе своего героя не вывел их на сцену. Когда же по ходу пьесы они все же должны появиться, их роль берут на себя двое из хора. Хор — тоже режиссерская удача. Немногочисленный и немногословный, порой безмолвный свидетель происходящего, он придает действию дополнительную динамику и пластику. Хор открывает спектакль, хору принадлежит последний величественный аккорд.

Величествен весь финал, поставленный необычно и неожиданно. Казалось бы, куда проще взять потрясающее деталями описание смерти Сократа в платоновском «Федоне». Гончарову, однако, нужна не смерть, а бессмертие Сократа. «Мудрец уходит из жизни» — это метафора, и режиссер реализует ее сценическими средствами. Сократ идет вверх по лестнице, выше, выше, за пределы того уровня, выше которого почти не подымалось действие, за пределы древних Афин, и вдруг неожиданный смысл обретает поверженная статуя где-то на границе второго яруса: это уже мир других цивилизаций. Сократ проходит через него. Мы видим: он удаляется от нас, но это внешняя сторона дела, внутренне (мы все время думаем об этом) он идет к нам, входит в духовный мир нашего современника.

Философский театр требует особого рода актерской игры. Простой пример: корифей хора представляет главного героя — «плешив, уродлив, ему семьдесят лет», на сцену торопливо выходит актер среднего возраста с безупречной шевелюрой. Слово не совпадает с изображением — один из приемов брехтовского остранения, своего рода сценический шифр, цель которого — озадачить зрителя, обострить его внимание, заставить вдумываться в слова. Внешнее здесь опять противопоставлено внутреннему. Армен Джигарханян меньше всего озабочен тем, чтобы его герой внешне походил на самого себя, исполнитель как бы весь устремлен на внутреннее сходство. И результат поразителен. Сократ Джигарханяна — воплощенная мудрость, убежденность и убедительность. Он беседует с залом так, что хрестоматийно известные афоризмы вдруг

обретают характер только что, вот именно здесь и сейчас найденных первооткровений. Он излучает обаяние и пьяный на улице, и в дурацком колпаке по дороге в суд, и опьяненный явившейся ему истиной. Он тверд и мужествен. И за всем этим еле заметная добрая ирония.

Вторая по трудности актерская задача — Ксантиппа. Устная традиция донесла до нас образ сварливой жены. Актриса С. Мизери играет цветущую женщину, недалекую, но добрую, по-бабьи шумливую и в то же время царственно величавую и прекрасную. В ее игре есть совсем уже скрытая ирония, капля гротеска, есть остраненность, которая переводит и эту трагедию в интеллектуальный план.

Рядом с трагедией, как часто в жизни и в хорошем театре,— фарс. Обвинитель Мелет — поэт, он плюет на всех и в то же время хочет, чтобы все его любили. В отличие от трагедии, устремленной к вечному, вневременному, комическое дышит злобой дня. Вглядываясь в Мелета, мы старались обнаружить черты сходства с кем-либо из живущих виршеплетов. Но театр верен себе: портретного сходства нет, есть блестяще сыгранная мысль: претензия на значительность смешна, если не отвратительна и опасна.

Сократовский антипод и гонитель Анит. Он весь в коже, окружен шкурами, он сам «циничная шкура» (так прочитывается метафора художника по костюмам). Цинизм Анита всеобъемлющ, но слишком прямолинеен, поэтому малорезультативен. Будущее за цинизмом нового типа, густо замешанном на лицемерии, которое вошло в плоть и кровь. Его носитель — Первый ученик. В исполнении актера М. Филиппова — это нераскаявшийся Иуда, готовящийся к роли Ирода Великого.

* * *

Театр — воплощенный диалог. Не только между действующими лицами. Иногда спорят друг с другом две режиссерские трактовки одной и той же пьесы. Если между ними значительный промежуток времени, может возникнуть диалог эпох. Это открывает перед театром возможности, которых не ведают ни литература, ни кино. Существует знакомый с детства текст, привычное сценическое воплощение. И вдруг — новое прочтение,

открывающее иные, остававшиеся ранее не замеченными пласты смысла, ставящие акценты на том, что нас волнует больше всего сегодня.

Когда я смотрел «Гамлета» в театре на Таганке, мне вдруг пришло в голову: а на каком факультете учился принц датский? Шекспир отправил его в университет — случай по тем временам из ряда вон выходящий: престолонаследники получали образование при дворе. Средневековые университеты знали четыре факультета: богословский, медицинский, юридический и философский. Первые три считались «высшими», философский — «низшим». Вряд ли бы король определил на него своего сына. В Гамлете нет ничего ни от священника, ни от медика. Скорее всего он — юрист, знаток права и носитель правосознания.

Гамлет должен покарать убившего его отца преступника — дядю. Но правосудие — не месть, не расправа. Здесь прежде всего нужны улики. Рассказ призрака — не свидетельские показания, скорее материализованное подозрение. Вина должна быть доказана неопровержимо. И Гамлет ведет следствие. Перед нами судебный процесс, беда только в том, что следователь — он же судья — в одиночестве. Не он держит в руках преступника, а преступник держит его в своей власти. Поэтому Гамлет вынужден хитрить, прикидываться умалишенным. Силы неравны. В Эльсиноре, этой преступной клоаке, правосознание обречено. Здесь вершат темные дела, здесь «воздух пахнет смертью». Один неверный шаг, и ты — труп. Гибнет Гамлет, гибнут король, королева, Лаэрт. Смерть, смерть, смерть. И если торжествует закон, то не тот, который установлен людьми для общежития, а иной, возникающий помимо их воли. Ему подвластен и Эльсинор.

Люди ставят перед собой цели, напрягают свои силы и страсти, стараясь их осуществить. Но в результате возникает совсем иное, чего не было в их намерениях, хотя объективно содержалось в их действиях. Размышления над этим обстоятельством привели философов к открытию исторической закономерности, которая прокладывает себе дорогу, как некая равнодействующая миллионов людских стремлений и свершений. Как воплотить эту мысль сценическими средствами? Режиссер вводит в действие нечто непредвиденное, неодушевленное, олицетворяющее собой начало надличное и безразличное к судьбам героев.

Это огромное, тяжелое серое полотнище — занавес. Оно движется во всех направлениях вдоль и поперек сцены. Иногда сквозь него бьет луч прожектора, высвечивая причудливую игру теней. За него хватаются, на нем виснут, под ним гибнут, им пытаются манипулировать, а оно идет само по себе, проделывая самые причудливые виражи. Это сама История, равнодушная к человеческим страстям, хотя и влекомая ими. Под конец на сцене остается только это полотнище, совершающее в одиночестве свой последний проход. А из глубины звучит в духе моралите:

Должно быть, тот, кто создал нас с понятьем
О будущем и прошлом, дивный дар
Вложил не с тем, чтоб разум гнил без пользы.
Что значит человек,
Когда его заветные желанья
Еда да сон? Животное и все.

Это уже напутствие зрителю, покидающему зал, уходящему из зрелища в жизнь.

К разуму человека, к его способности мыслить, сопоставляя эпохи, и делать для себя жизненно важные, философские выводы апеллировал театр на Малой Бронной в постановке чеховских «Трех сестер» *.

Пьеса А. П. Чехова проникнута грустным сочувствием к судьбам трех прекрасных женщин и их окружения, людям с неустроенной жизнью, которым невозможно примириться с их существованием сегодня, но и не удается сделать ничего, чтобы их завтра было более радостным. Эта безысходность, поднятая в спектакле до уровня подлинной трагедии, достигается средствами театральной условности. Монологи и реплики героев несут в себе элементы остранения. Актеры размышляют о светлом будущем через двести-триста лет, о красоте труда, о столичной жизни, о справедливости и счастье с явным налетом неуверенности, иногда иронично, иногда неуклюже, иногда с долей стеснения, как бы чувствуя себя неловко от того, что приходится произносить столь высокие

* Постановка «Трех сестер» в театре на Малой Бронной вызвала оживленный обмен мнениями, среди которых встречались и иные оценки, чем та, что изложена ниже. В этой связи достоин внимания критический разбор спектакля в книге Н. М. Федя «Формула созидания» (М., 1977, с. 240—244).

слова, как бы цитируя широко известный, хрестоматийный текст. Но это отнюдь не влечет за собой снижения значительности произносимых слов, наоборот, поразительно усиливает их действенность. Благодаря этому приему возникает главное — зритель задумывается о подлинном смысле и цене того, что он слышит, размышляет над тем, каким путем можно осуществить благие намерения.

В наши дни, когда, к примеру, война в Корее, бомбардировки Вьетнама, насилия в Чили сочетались с декларациями о «мире, свободе и справедливости», когда зияет пропасть между тем, что говорят и делают, стало уже невозможным произносить высокие слова без критической проверки их значения, их мотивов и последствий. Режиссер понял это и достиг поразительного результата. Оказалось, что подобная остраненная интерпретация текста раскрывает чрезвычайно глубоко содержание той духовной жизненной драмы, какую переживают герои, возводит ее в ранг социальной катастрофы. Вызывая протест против отрыва слова от дела, показывая воинствующий натиск мещанства, тупости, людской злобы, неумение героев ему противостоять, спектакль требует осознания собственной позиции в любой подобной ситуации от каждого из тех, кто находится в зрительном зале.

Чехов обнажает главную беду, которая грозит миру интеллекта и образованности,— пассивность, инертность. В спектакле на Малой Бронной одно из центральных мест занял Чебутыкин. Полковой лекарь, опустившийся старик, пьяница, он как бы показывает, до какого маразма может дойти человек, удел которого — лишь прекраснодушная болтовня. «Может быть, я не человек, а только делаю вид, что у меня и руки, и ноги, и голова; может быть, я не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю»,— эти слова в спектакле Чебутыкин выкрикивает под оглушительный грохот музыки. Ночь, в городе пожар, на сцене всеобщее волнение, а Чебутыкин вдребезги пьян, он заводит граммофон и пляшет свой чудовищный канкан. Это кульминация спектакля. Тем более что показана здесь не только глубина падения, но и острота его осознания: Чебутыкин не просто конченный человек, он мучительнее других переживает никчемность собственного бытия.

Удивительно сложно и психологически тонко выписаны в спектакле образы сестер. Их судьба олицетворяет

крушение женственности в бесчеловечном мире. Вот Ирина — молодая, цветущая двадцатилетняя девушка, необыкновенно привлекательная. Ее журчащий смех, гармонирующий с пластичностью ее движений, ее любование жизнью, открытый ожиданию любви мир женщины, невольно притягивает к себе всех. Она пленяет и Тузенбаха, молодые офицеры делают ей подарки, а Чебутыкин вспоминает в ней ее мать — женщину, которую он любил. Эта привлекательность, стремление нравиться должно было бы естественным образом замкнуться на встрече с любимым человеком. Но в пьесе Чехова этого не происходит: Ирина соглашается выйти замуж за нелюбимого ею барона Тузенбаха.

Происходит крушение женского начала, когда последнее до самого конца бескомпромиссно и бескорыстно. Заключительная сцена Ирины с Тузенбахом потрясает зрителя. Барон должен идти на дуэль. Он просит свою невесту сказать «что-нибудь». Слова любимой женщины должны помочь ему в трудную минуту. Ирина, чуткая и умная девушка, это прекрасно понимает, более того, она ему горячо сочувствует, но она не знает, не умеет найти тех самых единственных слов, которые дано знать любящей женщине. Поэтому она в панике, буквально в ужасе кричит: «Что? Что сказать?!! Что?!!» Здесь, в этих словах она уже одинока до того, как был убит ее жених. И вместе с тем в этой сцене остается по-прежнему цельным высокое призвание женщины — быть бескорыстной в своей женской привлекательности. Что стоило ответить ей, как в постановке МХАТа, с оттенком грусти, элегически, где подразумевалось бы: «Ну, что тут говорить, что? Ведь я, прекрасная женщина, которой все восхищаются, позволяю себя любить, ты должен быть доволен и этим...» И Тузенбах ушел бы со сцены почти умиротворенным. В новом спектакле сцену покидает потерянный человек.

Женская судьба другой сестры, Маши, не менее трагична. В спектакле МХАТа Маше невозможно не полюбить Вершинина. Обаятельный высокий красавец, в белоснежном кителе, в блеске золотых погон и пуговиц, прибывший из города мечты, Москвы, красиво размышляющий о красивом будущем, Вершинин неотразим. И Маше, самой красивой и самой своехарактерной из сестер, ничего не оставалось, как покориться этому обаянию. Такая трактовка темы оставляла некоторую неяс-

ность в поведении мужа Маши — учителя Кулагина. По логике вещей, он, жалкий провинциал, недалекий человек, должен был быть раздавлен великолепием своего соперника и красивостью романа его жены. Однако он пытается «хорохориться», зачем-то уверяет себя и других, что у него все в порядке, у него есть работа, орден и Маша остается его женой, поэтому «он доволен, он доволен». Что это — крайняя тупость или лицемерие — оставалось неясным, и вместе с тем ни то, ни другое объяснение не удовлетворяло.

В спектакле на Малой Бронной с самого начала Вершинин производит впечатление человека неблагополучного, с неустроенным бытом и всем своим жизненным укладом (у Чехова — «всю жизнь болтался по квартирам, с двумя стульями, с одним диваном и печами, которые вечно дымят»); его философствования о жизни и прекрасном будущем звучат как-то неуклюже, странно. Он вызывает интерес и симпатию сестер не блеском речей и не внешним обаянием. В первый момент это общность прошлого (он — москвич!), а затем понимание у Ольги и глубокая жалость у Маши — сокровенная основа истинной любви для многих и многих женщин. Недаром в русском народном языке слово «желать» сочетается со словом «жалеть». Ее любовь — «жаление» глубоко несчастного человека — сама по себе несчастна. В свете этого становится понятной позиция Кулагина, который занимает с соперником как бы равные жизненные позиции, может быть, он даже более благополучен: у него есть работа, орден и Маша остается его женой. Здесь перед нами уже не тупость и не лицемерие, а реальные, хотя и жалкие попытки самоутверждения.

Спектакль во МХАТе приподнимает сестер над зрителями, спектакль на Бронной опускает сестер до уровня зрителей, но не в дурном значении слова: происходит не обеднение образов, а приобщение их к жизненному опыту современности. Один спектакль не противостоит другому в смысле большего или меньшего соответствия авторскому замыслу. Просто режиссер нашел иное сценическое решение, в результате чего возник диалог.

Оформление спектакля, его ритм, использование сценического пространства подчеркивают глубокий смысл пьесы. Декорации достаточно лаконичны, но вместе с тем не настолько условны, чтобы лишить спектакль истори-

ческой достоверности. На авансцене справа — большие часы без стрелок, деталь, казалось бы, символическая, и все же, как и другие предметы оформления, указывающие на явные приметы времени, они выдержаны в стиле «модерн» начала века, дерево с золотыми листьями (а может быть, это вовсе не дерево, а всего лишь вешалка) также напоминает об этом. Серые платья сестер, серая гамма оформления вызывают массу ассоциаций, идущих и от представления о «серости жизни» и в еще большей степени от впечатлений о чем-то печально-прекрасном.

* * *

Театр — это не только режиссер и актеры, не только свет, цвет и музыка. Театр — это также и зритель, ибо спектакль — это постоянное взаимодействие сцены и зрительного зала. Есть любители и знатоки балета, есть публика, предпочитающая оперетту. Есть думающий зритель, рожденный веком науки. Искусство создает публику, но публика в свою очередь формирует то искусство, которое ей по вкусу. У типологизирующего искусства есть глубинные связи с наукой, общие гносеологические корни. Об этом — в следующей главе.

Глава VII

ЭСТЕТИКА НАУЧНОГО ОТКРЫТИЯ

Две проблемы привлекают внимание современной эвристики: эстетическое начало в научном мышлении и бессознательные компоненты психики исследователя. В данной главе будет предпринята попытка рассмотреть взаимные отношения между тем и другим. Вывод, который мы постараемся если не обосновать, то предложить в качестве гипотезы,— любой творческий акт в каких-то своих глубинах носит эстетический характер, а воспитание способности к творчеству, в том числе и научному, лежит в сфе-

ре искусства, особенно некоторых его разновидностей, как бы специально для этого предназначенных.

Исходный пункт рассуждений — идеи ряда компетентных авторов о четырех этапах процесса изобретения (научного открытия): подготовка, инкубация (вызревание), озарение (откровение), завершение. Первый и четвертый этапы — деятельность сознания, второй и третий — проявление бессознательных компонентов психики. Творческий процесс в центральном звене оказывается связанным с неконтролируемой работой психики. То, что находится под контролем сознания — здравый смысл и накопленные знания, помогает озарению и одновременно мешает ему. Помогает концентрацией внимания на проблеме, на собранных данных, на трудностях их осмысления. Помеха состоит в том, что прочно укоренившиеся представления, сложившиеся стереотипы мышления невольно дают неверный ориентир, толкают по проторенной дороге, в то время как задача состоит в том, чтобы проложить новый путь. Открытие — ломка старых взглядов. Привычный способ мышления — его враг. Озарение подчас наступает в тот момент, когда сознательные компоненты мышления ослаблены или полностью выключены. Иногда это происходит во сне. Известные примеры — Кекуле, Менделеев.

Это отнюдь не означает, что открытие по своей природе спонтанно, случайно. Только высокоразвитое сознание ученого может создать «эвристическую ситуацию», зафиксировать внимание на новых данных, увидеть их противоречие с существующей теорией. Только сознание может поставить проблему, дать общее направление поиску.

Что происходит дальше? В работу включается совершенно иной тип мышления, не тот привычный, связанный с четко зафиксированной знаковой системой, приспособленной для нужд коммуникации. Творческое мышление требует более гибких форм. «Для меня не подлежит сомнению,— писал А. Эйнштейн,— что наше мышление протекает, в основном минуя символы (слова), и к тому же бессознательно» *. С этим согласны многие. «Слова полностью отсутствуют в моем уме, когда я действительно думаю»,— утверждает французский математик

* *Эйнштейн А.* Физика и реальность. М., 1965, с. 133.

Ж. Адамар; вместо слов он пользуется «пятнами неопределенной формы» *. Адамар приводит любопытное рассуждение одного лингвиста, соглашающегося с тем, что для творческой мысли необходимы знаки менее стандартизированные, чем речь; среди этих знаков он предлагает различать, с одной стороны, условные общепринятые знаки и знаки индивидуальные, которые в свою очередь могут разделяться на знаки, употребляемые постоянно, и знаки эпизодические, созданные только для данного случая, участвующие в одном созидательном акте.

Другой французский математик, А. Пуанкаре, извиняясь за грубость сравнения, предлагает представить элементы, составляющие бессознательное, в виде неких «атомов», которые до начала умственной работы находятся в неподвижном состоянии, как будто они «прикреплены к стене». Первоначальная сознательная работа, мобилизующая внимание на проблеме, приводит эти атомы в движение. Потом отдыхать будет только сознание, для бессознательного мыслительного процесса отдых кажущийся, работа «атомов подсознания» не прекратится, пока не обнаружится решение. «После того импульса, который им был сообщен по нашей воле, атомы больше не возвращаются в свое первоначальное неподвижное состояние. Они свободно продолжают свой танец» **. Творить — значит делать выбор, отбрасывая неподходящие варианты, а бессознательным выбором руководит чувство научной красоты. «Среди многочисленных комбинаций, образованных нашим подсознанием, большинство безынтересно и бесполезно, но потому они и неспособны подействовать на наше эстетическое чувство, они никогда не будут нами осознаны; только некоторые являются гармоничными и потому одновременно красивыми и полезными, они способны возбудить нашу специальную геометрическую интуицию, которая привлечет к ним наше внимание и таким образом даст им возможность стать осознанными». Специальное эстетическое чувство — своеобразное сито, которое пропускает то, что может в силу своей гармонич-

---

* *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970, с. 72—73.

** *Пуанкаре А.* Математическое творчество.— В кн.: *Адамар Ж.* Указ. соч., с. 144.

ности оказаться истинным. «Кто лишен его, никогда не станет настоящим изобретателем» *. Такова позиция математиков. Что может добавить к этому эстетика? У нас прочно укоренились представления, разводящие в разные стороны красоту и истину, художественное и понятийное мышление. Мы часто слышим рассуждения о красоте как чувственной конкретности. Вне яркого восприятия, говорят, нет прекрасного. Так ли это?

Древние знали красоту и иного рода — сверхчувственную, умопостигаемую. Классик античной эстетики — Платон. «Красота у Платона в последнем счете есть не что иное, как мера, соразмерность, симметрия, гармония, порядок и вообще все то, что сводится к числу или числовой упорядоченности» **. В диалоге «Пир» речь идет о том, как «беременный духовно» готовится к родам и «ищет везде прекрасное, в котором он мог бы разрешиться от бремени». Для того чтобы познать красоту в ее всеобщности, надо подняться по своеобразной лестнице, перейти от созерцания «одного прекрасного тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь, наконец, что же это — прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по себе... только и может жить человек... Неужели ты не понимаешь, что лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и выкормил истинную добродетель, тому достанется в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он» ***. Перед нами вдохновенный гимн творчеству, которое делает человека равным богу, достойным бессмертия. Творчество — это порождение в красоте. Иными словами, любой творческий акт по своей природе эстетичен; чтобы обрести способность к творчеству, надо воспитать свое эстетическое чувство, доведя его до предела всеобщности.

---

* Там же, с. 143.

** *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М., 1969. с. 669.

*** *Платон.* Соч., т. 2. М., 1970, с. 142. Аналогичная градация красоты есть у Плотина.

В новое время в пуританской Англии выражались сдержаннее, чем Платон. Однако Фрэнсиса Хатчесона занимали по сути дела те же материи, и приходил он к тем же выводам. В его эстетическом трактате наше внимание привлекает раздел «О красоте теории». Речь идет о том, что наряду с красотой «сравнительной», т. е. красотой изображения, существует «первозданная» красота самих предметов, к которым относятся не только материальные вещи, но и мысли. Красота — это «единство в многообразии». Когда мы производим измерения или ставим эксперименты, мы каждый раз познаем истину, но переживание красоты у нас еще не возникает, ибо наш дух находится в «беспокойном состоянии». Обнаружив же общее правило, сведя разнообразные данные в некое единство, мы испытываем интеллектуальную радость и удовлетворение. В аксиомах мало красоты, ибо их истинность очевидна. Легкие теоремы не доставляют нам столько удовольствия, сколько те, которые менее очевидны и при доказательстве вызывают удивление.

Если мы услышим, что цилиндр больше вписанной в него сферы, а она в свою очередь больше конуса при одинаковой высоте и диаметре основания, мы не обнаружим никакого удовольствия в этом знании общего соотношения большего и меньшего без какого-либо точного различия или соотношения. Но когда мы видим всеобщее точное соответствие всех возможных размеров таких систем геометрических тел, что они сохраняют по отношению друг к другу постоянное отношение 3:2:1, как прекрасна эта теорема и какое мы получаем удовольствие от первого ее открытия» *. Научная красота — это обретение неочевидной истины.

И второй признак научной красоты, по Хатчесону,— всеобщность найденной истины. «У теорем есть еще одна красота, которую нельзя обойти и которая состоит в том, что одна теорема может содержать огромное множество следствий, которые легко из нее выводятся... Когда исследуют природу, подобной красотой обладает познание определенных великих принципов или всеобщих сил, из которых вытекают бесчисленные следствия. Таково тяготение в схеме сэра Исаака Ньютона... Мы наслаждаемся этим удовольствием, даже если у нас нет никаких перспектив

---

* *Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А.* Эстетика. М., 1973, с. 74.

на получение какой-либо иной выгоды от такого способа дедукции кроме непосредственного удовольствия от созерцания красоты» *.

Вместе с тем Хатчесон делает существенную оговорку: красота не равнозначна знанию. Последнее «всегда однообразно одинаково», а эстетическое переживание — бурно нарастающий восторг. Красота, следовательно, не в самом знании, а в его обретении, в доказательстве, в обнаружении единства там, где его можно было лишь предполагать.

Но из этой «любви к единообразию» могут возникнуть неудобства. Отсюда возможность ошибки, «искажений здравого смысла, на которые идут, стремясь к прекрасному» **. Именно это привело Декарта к многообещающему замыслу вывести все человеческое познание из одной теоремы: мыслю, следовательно, существую. Хатчесон пишет о «надуманной красоте». Обретенная истина прекрасна, но не все прекрасное есть истина. Эстетическое чувство предлагает набор решений, взыскательный разум останавливается на одном из них.

Если следовать Хатчесону (а не сделать этого нет оснований), то красоту мысли надлежит рассматривать сугубо в эвристическом плане. Ее область — открытие, доказательство, изобретение. Напомним, что Брехт, считавший возможным и своевременным создание «эстетики точных наук», определил красоту как «преодоление трудностей». Вывод выношен многовековой историей эстетики.

Увидеть точки соприкосновения между эвристической ситуацией в науке и художественной деятельностью помогает и кантовское определение прекрасного как «игры познавательных способностей». Кант опирался на Хатчесона, видел как различие, так и сходство между истиной и красотой. Термин «игра» был найден как средний термин между ними. Игровое поведение, как мы помним, бывает двоякого рода — состязательное и подражательное. Одержимость, «агональность» творца научной идеи ничем не отличается от одержимости творца художественного произведения, виртуоза-исполнителя, спортсмена.

А как обстоит дело с подражательностью, двойственностью ситуации? В искусстве, даже при самом правдо-

---

* Там же, с. 75.
** Там же, с. 76.

подобном воспроизведении жизни, ни на мгновение не исчезает условный план. Потерять его — это то же самое, что не увидеть за условностью реальности. И в том, и в другом случае исчезает феномен искусства. Если внимательно приглядеться к научному поиску, перед глазами встанет та же амбивалентность, та же двуплановость. С одной стороны, некие известные принципы, законы, механизмы, с другой — факты, заставляющие предполагать возможность нового принципа, закона или устройства, верить в это, ощущать их как нечто существующее, хотя еще и неведомое. Первооткрыватель живет в двух сферах: наличная — все время напоминает о себе, но и искомая — воспринимается с должной мерой реальности. Только поэтому воображение может перейти на «новую орбиту» рассуждений и производить там тот «отбор комбинаций», о котором пишут Пуанкаре и Адамар.

Если это так (а это, по-видимому, именно так), то искусство (не только художественное творчество, но и его восприятие) может играть роль стимулятора эвристической способности, настраивать интеллект на поиск, смелее рождать идеи, которые здравому смыслу могут показаться невероятными. Идея, как гласит известный афоризм, чтобы стать истиной, должна быть в достаточной мере сумасшедшей. Истинность проверяет сознание, но все «сумасшедшее» рождается в подсознании. Обратимся к нему.

* * *

Проблема подсознания встала перед наукой в XVII веке. Англичанин Джон Локк отверг возможность существования неконтролируемой психической деятельности. «Думать, что душа мыслит и человек не замечает этого,— значит... делать из одного человека две личности»*. Но уже Лейбниц держался иного мнения. Фактически с Лейбница берет начало философское учение о бессознательном мышлении. «Убеждение в том, что в душе имеются лишь такие восприятия, которые она осознает, является величайшим источником заблуждений» **,— писал Лейб-

---

* *Локк Д.* Избр. философ. произв., т. I. М., 1960, с. 138.

** *Лейбниц Г. В.* Новые опыты о человеческом разуме. М.— Л., 1936, с. 106.

ниц, имея в виду Локка. Бессознательное Лейбниц называл «малыми восприятиями». Роль их велика, именно они формируют привычки и вкусы,— незаметный, но прочный фундамент нашей психики.

Неконтролируемое разумом мышление привлекало пристальное внимание Канта. Его термин — «темные представления». Рассудок порой не в состоянии избавиться от их влияния даже в тех случаях, когда считает их нелепыми и пытается противоборствовать им. Сфера наших неосознанных представлений значительно больше, чем можно себе представить, она практически беспредельна. «На великой карте нашей души, так сказать, освещены только некоторые пункты — это обстоятельство может возбуждать у нас удивление перед нашим собственным существом; ведь если бы некая высшая сила сказала: да будет свет! без малейшего содействия с нашей стороны перед нашими глазами открылось бы как бы полмира» *. Творчество, по Канту, может идти в полном мраке сознания. Представьте себе, пишет Кант, музыканта, импровизирующего на органе и одновременно разговаривающего с человеком, стоящим подле него. Одно ошибочное движение, неверно взятая нота, и гармония разрушена. Но этого не происходит, хотя играющий не знает, что он сделает в следующее мгновение, а, сыграв пьесу, подчас не в состоянии записать ее нотными знаками. Аналогичным образом протекает порой и деятельность ученого. В черновиках Канта содержится удивительное (для рационалиста) признание: «Рассудок больше всего действует в темноте; бессознательное — это „акушерка мыслей“» **.

В конце XIX века проблема бессознательного становится объектом экспериментального изучения психологов и психиатров. Наконец, Фрейд пытается создать теорию, объясняющую происхождение подсознания, и наметить гипотетическую его структуру. О Фрейде мы уже говорили. Его учение изобилует противоречиями, недоговоренностями, произвольными допущениями. Венский психиатр явно переоценил значение биологических факторов. Человек для Фрейда — свихнувшийся зверь, живущий во власти страха. Однако нас в данном контексте ин-

---

* *Кант И.* Соч., т. 6, с. 263.
** *Kant I.* Gesammelte Schriften, Bd. XV, S. 65.

тересует не критика Фрейда, а те положительные импульсы, которые дала науке его теория и которые помогут нам наметить путь к решению поставленной задачи — свести воедино бессознательное и эстетическое. В 20-х годах в нашей стране популяризация работ Фрейда была весьма активной, выходила даже специальная «Психоаналитическая библиотека», включавшая основные его труды. Затем началась критика фрейдизма, которая переросла в огульное отрицание какого-либо значения его творчества. Сейчас наступил период трезвой, объективной оценки.

Нам надо отличать фрейдизм как одно из течений буржуазной философской мысли от конкретных приемов, позволяющих изучать некоторые особенности психики человека. Хорошим примером служит отношение к Фрейду И. П. Павлова, который всегда различал слабые и сильные стороны в психоанализе. «Когда я думаю о Фрейде и о себе, мне представляются две партии горнорабочих, которые начали копать железнодорожный туннель в подошве большой горы — человеческой психике. Разница состоит, однако, в том, что Фрейд взял немного вниз и зарылся в дебрях бессознательного, а мы добрались уже до света... Фрейд может только с большим или меньшим блеском и интуицией гадать о внутренних состояниях человека» *.

По мнению члена-корреспондента АН СССР А. Н. Спиркина, «научного внимания в теории Фрейда заслуживает главным образом концепция вытеснения — особого защитного механизма психики. И. П. Павлов наиболее одобрительно относился именно к этой гипотезе... Бессознательное и есть та особая область психики, все элементы которой пребывают в вытесненном состоянии, не находят выхода в открытом поведении» **.

На наш взгляд, нельзя пройти мимо указанного Фрейдом способа проникнуть в структуру бессознательного, который состоит в истолковании сновидений. Перед сном люди раздеваются, снимают с себя одежду и другие предметы, восполняющие физические недостатки — очки, протезы, искусственные волосы. Аналогичным образом во сне освобождает себя от внешних «одежд» и психика. Во сне

---

* Запись Ю. П. Фролова.— Цит. по кн.: *Уэллс Г.* Павлов и Фрейд. М., 1959, с. 5.

** *Спиркин А.* Сознание и самосознание. М., 1972, с. 182.

психика работает при выключенном сознании. Поскольку человек помнит содержание сновидения, открывается возможность проникнуть в мир его подсознания. А это нужно иногда в лечебных целях. Знание вытесненной из сознания причины недуга способствует излечению. Толкование сновидений помогает врачу проникнуть в глубинные процессы психики больного, извлечь наружу то, о чем не знает больной. Тем, кто сомневается в терапевтическом значении подобной процедуры, можно рекомендовать уже упоминавшуюся «Повесть о разуме» М. Зощенко, где писатель рассказывает, как ему, страдавшему серьезным нервным заболеванием, путем тончайшего автопсихоанализа удалось выйти победителем в борьбе с болезнью. У нас есть все основания прислушаться к его мнению о творческом процессе. «Творчество (в особенности гениальность), как известно, необычайным образом связано с бессознательным. Как часто приходится читать признания больших художников в том, что в их работе играет огромную роль бессознательное. И Гёте, и Толстой, и многие другие величайшие писатели, художники и даже ученые считали бессознательное неотъемлемой частью творчества. Некоторые из них даже стремились искусственным путем вызвать деятельность своего подсознания» *. Изучение сновидений Зощенко считал наиболее верным путем проникнуть в подсознание.

Наконец, еще одно авторитетное мнение — английского марксиста К. Кодуэлла. «До возникновения психоанализа ни один психолог не дал себе труда всерьез заняться изучением сновидений. Благодаря Фрейду мы теперь отчетливо видим пагубность подобного упущения. В силу их элементарного характера и своеобразных особенностей сновидения проливают свет на природу воображения и роль мышления» **.

Какова же структура сновидения? При первом ознакомлении сон поражает своей бессвязностью, абсурдностью, нагромождением нелепиц. Абсурдную форму сновидений Фрейд объясняет определенным «смещением» смысла, которое происходит во время сна. Дело в том, что подсознание не обладает абсолютным господством даже в процессе сна. У выключенного сознания есть как

---

* *Зощенко М.* Возвращенная молодость. Л., 1933, с. 181.
** *Кодуэлл К.* Иллюзия и действительность. М., 1969, с. 264.

бы свой представитель в сфере сна, некая промежуточная форма: «предсознание» — хранитель запретов, своего рода цензура. Поэтому все подавленное, вытесненное в подсознание не может и во сне проявить себя полностью, оно наталкивается на цензуру предсознания. Стремясь обойти эту цензуру, предсознание прибегает к иносказанию (подобно тому, как обходят в жизни реальную цензуру: говорят одно, а подразумевают другое; так и во сне мы видим одно, а речь идет о другом). За абсурдом скрывается своя логика, свой смысл.

Однако обнаружить его трудно вследствие еще одного обстоятельства, которое является вторым структурным элементом сновидения. По сравнению с объемом и богатством мыслей, которые за ним стоят, сновидение скудно, бедно и лаконично. «В сущности нельзя быть никогда уверенным, что мы вполне истолковали сновидение, даже в том случае, когда истолкование вполне удовлетворяет нас и сновидение не имеет никаких пробелов, остается все же возможность, что то же самое сновидение имеет еще и другой смысл» *. Фрейд называет эту неисчерпаемость сновидения «сгущением». За сгустком образов — сгусток мыслей и чувств.

Третий структурный элемент сновидения — «пластическое изображение абстрактного понятия». Снотворчество изобразительно. Задача, которую решает психоаналитик, состоит в том, чтобы лишить сон пластичности, перевести его на язык абстрактных понятий.

При этом учитывается еще одно обстоятельство, четвертый структурный элемент сновидения,— стремление принять рациональную форму. Сновидение складывается не только из абсурдных элементов, маскирующих смысл. Психическая инстанция, выполняющая роль цензуры (предсознание), вмешивается в снотворчество, пытаясь упорядочить его, внести стройность в сумятицу образов. В результате на отдельных участках сна возникает «иллюзия правильности». Нечто аналогичное можно обнаружить и в бодрствующем примитивном сознании.

Такова гипотетическая структура сновидения. Мы не касались содержательной стороны дела; предложенная Фрейдом символика спорна, зачастую явно неверна. Мы ограничились только формальной стороной, которой нель-

---

* *Фрейд З.* Толкование сновидений. М., 1913, с. 233.

зя пренебречь благодаря одному примечательному обстоятельству: гипотетическая структура сновидения совпадает со структурой одной из разновидностей художественного образа, той, которую создает «эффект остранения».

Вспомним то, о чем говорилось во второй главе. Цель остранения — взглянуть на обычное необычным взглядом, увидеть в нем нечто странное, новое, заставить думать, учить мыслить. Брехт считал свое искусство порождением «века науки», он стремился к тому, чтобы эстетическая эмоция приходила через акт познания и в свою очередь стимулировала этот акт. Искусство остранения прямо и непосредственно связано с познанием. А структура остраненного образа в общих чертах воспроизводит структуру сновидения.

Действительно, аналог «смещения» — иносказание, всеобщий прием искусства слова, начиная от самых простых его форм. В современном, «интеллектуальном» искусстве иносказание возводится в степень шифра, за внешним, видимым содержанием всегда имеется скрытое, для обнаружения которого требуется подчас не просто умственное усилие, но и солидное образование. Обнаружение скрытого смысла дает дополнительную эстетическую радость.

Далее, многозначность художественного образа, уплотнение смысла соответствует «сгущению» снотворчества. Современная поэзия и проза все шире используют этот прием. Уже цитировавшийся нами Кодуэлл отмечает: «Так же, как поэзию можно приравнять к сновидению, так же и творческий метод поэта — к процессу возникновения сновидения» *. Кодуэлл обнаруживает сходство по двум пунктам: «смещению» и «сгущению».

Затем столь же нетрудно обнаружить в искусстве «пластичность» — мы говорили о «вторичной наглядности», возникающей в результате буквального прочтения иносказания. Реализация метафоры — излюбленный прием остранения. Задача читателя (и зрителя) аналогична в этом случае задаче врача-психоаналитика: по образу воссоздать мысль. В пьесе Брехта «Добрый человек из Се-

---

* *Кодуэлл К.* Указ. соч., с. 269. Советский психолог И. Е. Вольперт находит определенное сходство между механизмом сна и художественного творчества (*Вольперт И. Е.* Сновидения в обычном сне и гипнозе. Л., 1966, с. 134).

зуана» главное действующее лицо предстает в двух ипостасях: доброй Шэн Те и ее злого кузена Шуи Та. Перед нами лишь реализация метафоры о раздвоении личности в антагонистическом обществе.

Наконец, «иллюзия правильности», стремление внести ясность, объяснить сумбур, вызванный иносказанием, многозначностью, наглядным изображением абстрактной мысли. Без этого приема остранение никак не может обойтись. В аналогичную ситуацию, созданную автором, рано или поздно должна войти и определенная логика. В «Добром человеке из Сезуана» не успели появиться на сцене три бога, как становится ясным, что ничего сверхъестественного собственно не происходит, никакие это не боги, а скорее чиновники, посланные для инспекции. Умножать примеры нет нужды. Мы разбирали их во второй главе.

Таким образом, все четыре структурных элемента сновторчества присутствуют в творчестве художественном, создающем эффект остранения, как составные его компоненты. И исчерпывают его: никаких иных приемов, кроме перечисленных, остранение не знает. Совпадение структур заставляет задуматься. Скорее всего это свидетельство того, что современное интеллектуальное искусство в своих приемах приблизилось к неким первоосновам творчества вообще, в том числе творчества научного.

Цель остранения (очуждения) — разбудить воображение. Это как раз то, в чем нуждается исследователь, бьющийся над решением теоретической (или конструктивной) задачи. «Надо на вещь, на соответствующую работу мысли,— говорил А. Н. Туполев,— взглянуть непривычным взглядом. Надо взглянуть чужими глазами, подойти к ним по-новому, вырвавшись из привычного круга... Очень много решений, которые не давались, совершенно просто и естественно приходили после отпуска, в результате отчуждения от нормальной колеи» *. Обратите внимание: Туполев употребляет почти что брехтовские термины.

Психологи, изучающие творческий процесс, ищут средства, которые могли бы растормозить, стимулировать бессознательную психическую деятельность. Современное типологизирующее искусство с его свободной игрой ассо-

---

* Цит. по кн.: *Короленко Ц. П., Фролова Г. В.* Чудо воображения. Новосибирск, 1975, с. 64.

циаций, парадоксальными прыжками мысли как бы специально предназначено играть роль подобного стимулятора.

Вот почему в некоторых странах Запада в обязательную программу естественных и технических факультетов входят общие гуманитарные и специальные художественные дисциплины. А при проведении конкурса на замещение научно-технических должностей проверяют художественную культуру соискателя, не просто его знания, а способность интерпретировать произведения современного искусства. В этом видят залог развитой способности воображения, а следовательно — творческих потенций, умения быстро ориентироваться в меняющейся обстановке и находить оптимальный вариант решения.

Итак, две задачи. Первая — надо отнестись с полной серьезностью к понятию «научная красота», перестать рассматривать его как метафорическое словоупотребление, изучать стыки между абстрактным и художественно-образным мышлением, особенности проявления эстетического начала в той или иной области знания. Вторая — надо серьезно заняться изучением современного искусства, порожденного научно-технической революцией и проявляющего явную тенденцию к сближению с научным мышлением. И то и другое крайне важно для эвристики.

Глава VIII

НАУКА И НРАВСТВЕННОСТЬ. ПОЗИЦИЯ ИСКУССТВА

Наука и нравственность — два эти слова, поставленные рядом, все чаще встречаются на страницах наших книг, журналов, газет. В эпоху научно-технической революции проблема встала с особой остротой. Вовлечение огромной массы людей в процесс функционирования и развития науки, взрывоподобный ее прогресс открыли новые аспекты в системе «человек — знание», заставили пересмотреть некоторые традиционные взгляды.

У этой темы есть и свое прошлое. В истории философии она ставилась и решалась по-разному. Традиционный взгляд, возникший еще в древности и живущий во многих умах и по сей день, видит корень многих нравственных несчастий людей в их невежестве. Образование рассматривается как исключительное средство обрести благоденствие. Человеку просвещенному, ученому не нужен никакой дополнительный механизм совести для того, чтобы вести себя нравственно. История человечества, казалось, подтверждает эту истину. Действительно, светоч знания рассеивал мрак, изначально окутывавший человеческое бытие и сгущавшийся под воздействием превратных представлений о действительности. Предрассудки, религиозная нетерпимость, фанатическая вера в свою исключительность — все это исчезало с прогрессом науки. Наука рассматривалась как абсолютное благо. Проблема взаимосвязи науки и нравственности фигурировала прежде всего как проблема этичного поведения в рамках научной деятельности. Ученому, как и любому смертному, надлежит почитать старших, но давать дорогу младшим, а также соблюдать прочие зафиксированные еще в древности моральные заповеди. Круг этих проблем достаточно широк, они не только не потеряли сегодня своего значения, но в условиях подъема науки приобрели еще большую актуальность.

К этим «традиционным» вопросам этики ученого XX век добавил и некоторые новые. Выяснилось, что светоч знаний может не только освещать дорогу, но и ослеплять идущего по ней, а следовательно, сбивать с пути. Именно об этом предупреждали два писателя, крайне чутких к социально значимым проблемам — А. Платонов и Б. Брехт.

В 1926 году появился рассказ Платонова «Лунная бомба». Герой рассказа, гениальный инженер Крейцкопф — нравственное ничтожество, в этом причина его краха: на пути к Луне он сходит с ума. Перу Платонова принадлежит и повесть «Эфирный тракт» (1927) *, где перед читателем проходят четыре великих исследователя, и все они морально неполноценные, несчастные люди.

---

* Оба произведения А. Платонова перепечатаны в его книге «Потомки солнца». М., 1974.

Автор опасается, что в самой безудержной жажде знания скрывается опасное наваждение. «Наука стала жизненной страстью, такой же неизбежной, как пол». Как половой инстинкт, так и жажду знаний человек может употребить либо во зло, либо в добро. Устами своего положительного героя, помощника агронома Петропавлушкина, Платонов осуждает «злую науку» и провозглашает здравицу «науке сердечной». Между Петропавлушкиным и ученым Матиссеном происходит примечательный диалог:

«— Если ученье со смыслом да с добросердечностью сложить, то, я полагаю, и в пустыне цветы засияют, а злая наука и живые нивы песком закидает!

— Нет, Петропавлушкин, чем больше наука, тем больше ее надо испытывать. А чтобы мою науку проверить, нужно целый мир замучить... Так что же меня заставит не делать этого? Я ведь мир могу запугать, а потом овладею им и воссяду всемирным императором. А не то всех перекрушу и пущу газом!

— А совесть, Исаак Григорьевич, а общественный инстинкт?»

К механизму гражданской совести, к общественному долгу ученого апеллирует и Брехт в пьесе «Жизнь Галилея», которая стала событием не только художественного, но и научного мира. Подробный разбор ее поместил теоретический орган западногерманских физиков «Физикалише блеттер» — случай небывалый в истории естественнонаучной прессы. Литератор Э. Шумахер (ГДР) опубликовал книгу «Драма и история», толстый фолиант объемом в пятьсот страниц крупного формата, где содержание пьесы анализируется на фоне развития новейшей физики — факт необычный для театральной критики.

Пьесе Брехта могут быть предъявлены серьезные претензии по части исторических неточностей и анахронизмов, но дело в том, что писатель не собирался скрупулезно воспроизводить биографию великого ученого, он создавал не историческую, а социально-философскую драму. В ситуации Галилея Брехт увидел ряд острых коллизий, типичных для современности. Отсюда, кстати, стремление писателя вывести содержание пьесы за пределы XVII века, приблизить к нашим дням. Брехт, в частности, опасался, что его пьеса будет воспринята как обвинение католической церкви. «В данной пьесе,—

писал он,— церковь даже там, где она выступает против свободы науки, действует просто как верховная власть... В пьесе показана временная победа власти, а не духовенства... В наши дни было бы рискованно ставить на борьбу Галилея за свободу науки печать борьбы против религии. Это самым нежелательным образом отвлекло бы внимание от нынешней, отнюдь не церковной, реакционной власти» *. Брехт имел в виду фашизм.

Ю. Любимов в своей постановке «Жизни Галилея» вполне в духе Брехта перекидывает прочный мост из эпохи Галилея в наши дни. Даже во внешних деталях: во время действия на сцене то и дело появляются аксессуары современного быта, маячат фигуры в черных одеяниях с портфелями, скорее смахивающие на кафкианских чиновников, чем на средневековых монахов, а основная декорация, которая поражает своей необычностью и чем-то напоминает гигантскую перфокарту, при ближайшем рассмотрении оказывается сконструированной из упаковок для яиц, как бы подобранных где-то по соседству.

Итак, в основе пьесы «Жизнь Галилея» лежит конфликт передового ученого и реакционной власти. Ученый стремится к истине, власть — к укреплению своего могущества. Путь к истине лежит через сомнение; добывая знания, наука делает всех людей сомневающимися, разрушает иллюзии. Опора реакционной власти — сила привычки, вера в разумность установленного порядка. Поэтому столкновение науки и сил реакции неизбежно.

Оно начинается в пределах самой науки. Испокон веку ее представители делятся на две категории: ученые-творцы, разрушители старых систем, и ученые-«эрудиты», вобравшие в себя школьную премудрость, подчас просто оболтусы, бдительно стоящие на страже устоев и авторитетов. В спектакле есть неподражаемая сцена диспута, в ходе которого Галилей предлагает взглянуть в телескоп, чтобы убедиться в существовании спутников Юпитера, а его оппоненты решительно отказываются это сделать, так как наблюдения астронома противоречат учению Аристотеля — классика науки. Если факты расходятся с догмой, тем хуже для фактов. Этого быть не может, так как не может быть никогда, ибо Аристотель

* *Брехт Б.* Театр, т. 2. М., 1963, с. 422—423.

учит тому, что... Подобная структура доказательства и по сей день бытует в иных науках.

Конфликт осложняется тем, что за громкими фразами о высоких материях обнаруживаются весьма низменные материальные интересы. В Галилее видят не просто вольнодумца, но ренегата, который мог бы пользоваться всеми привилегиями правящей касты, а вместо этого посягает на ее благополучие. «Вы гадите в собственное гнездо»,— в исступлении кричит ученому старый кардинал.

Но суть дела все же в ином. Суть в том, что власть не может держаться на одном невежестве. Знание — сила, и власть имущие стремятся заполучить ее в свои руки. «Вы нам нужны больше, чем мы вам»,— говорит Галилею кардинал Барберини, будущий папа Урбан VIII, который принудит Галилея к отречению, но сохранит составленные им звездные карты, столь необходимые для мореплавания. Реакционной правящей верхушке приходится лавировать между Сциллой свободомыслия и Харибдой отсталости. Отстающих ведь, как известно, бьют. Науки можно было бы вовсе запретить, рассуждал щедринский герой, если бы не возникла опасность нанести отечеству ущерб в военном деле. Вот почему даже самая реакционная, самая тупоголовая власть, страшась науки, все же печется о ее развитии. И это волнует Брехта.

Брехт озабочен главным образом тем, что разрушительные достижения современной науки попадают в распоряжение правящих авантюристов. Он приступил к работе над пьесой «Жизнь Галилея» вскоре после прихода к власти гитлеровцев и закончил ее к тому времени, когда немецкие физики произвели расщепление атома урана. Брехт вернулся к пьесе и переделал ее после Хиросимы, а затем еще раз вернулся к ней — после «второго грехопадения» физиков, создания водородной бомбы. К современным естествоиспытателям обращен заключительный монолог Галилея. Артист произносит его, обращаясь не к собеседнику, а в зрительный зал; сцена пуста и погружена в темноту, освещено только лицо размышляющего вслух ученого: «Единственная цель науки — облегчить трудное человеческое существование. И если ученые, запуганные своекорыстными правителями, будут довольствоваться тем, что накапливают знания ради

самих знаний, то наука может стать калекой, и ваши новые машины принесут только новые тяготы. Со временем вам, вероятно, удастся открыть все, что может быть открыто, но ваше продвижение в науке будет лишь удалением от человечества. И пропасть между вами и человечеством может оказаться настолько огромной, что в один прекрасный день ваш торжествующий клич о новом открытии будет встречен всеобщим воплем ужаса».

Исторический Галилей не мог бы сказать ничего такого: в XVII веке подобной проблемы не было и быть не могло. Она возникла только в наши дни. Герой Брехта предрекает то, что свершилось на глазах автора.

Отец кибернетики Н. Винер в автобиографии рассказывает о сомнениях, владевших им последние годы жизни, когда он задумывался над возможными социальными последствиями своих исследований, которые могли бы стать теоретической основой для создания заводов-автоматов. «Но все эти треволнения оказались сущими пустяками по сравнению с тем, что началось после бомбардировки Хиросимы. Сообщение об этом событии страшно напугало меня, хотя и не очень удивило... Честно говоря, у меня все время теплилась надежда, что в последнюю минуту в атомной бомбе что-нибудь не сработает; я надеялся на это, так как немало раздумывал о последствиях создания сверхмощной бомбы и о том, что начиная с этого момента все человечество будет жить под страхом полного уничтожения» *.

А. Эйнштейн писал в 1945 году: «Физики находятся сегодня в положении Альфреда Нобеля, который изобрел мощнейшее взрывчатое вещество своего времени — пироксилин. Чтобы покаяться, чтобы успокоить свою человеческую совесть, Нобель назначил премию за борьбу за сохранение и достижение мира. Сегодня физики, которые способствуют изготовлению самого страшного и самого опасного оружия всех времен, испытывают подобное чувство ответственности, другими словами, чувство вины» **. Немецкий физик Отто Ган, расщепивший в 1939 году атом урана, после Хиросимы был близок к самоубийству.

Наука вдруг повернулась к человечеству «обратной стороной», предстала не только как производительная, но

---

* *Винер Н.* Я — математик. М., 1964, с. 287.
** *Einstein A.* Aus meinem später Jahren. Stuttgart, 1952, S. 207.

и как еще более мощная разрушительная сила. «Презрение,— писал Б. Брехт в набросках предисловия к своей пьесе,— которое всегда народ испытывал к кабинетным ученым, превратилось в нескрываемый ужас с тех пор, как они стали столь серьезной угрозой для всего человечества. И в тот момент, когда, уйдя целиком в свою науку, начисто оторвались от народа, они с ужасом вдруг обнаружили свою связь с ним, ибо угроза нависла и над ними самими; их собственная жизнь оказалась в опасности, серьезность которой они осознают лучше, чем кто бы то ни было. С их стороны раздается уже немало протестов, направленных не только против давления на их науку, которую, дескать, тормозят, стерилизуют и толкают на ложный путь, но и против порождаемой их наукой угрозы всему человечеству в целом и им лично» *.

В XX веке впервые проблема морального обоснования научной деятельности приобрела характер ответственности за судьбы всего человеческого рода. Впервые было поставлено под сомнение убеждение, в прошлом казавшееся ученому чем-то само собой разумеющимся, а именно что всякое приращение знания заранее оправдано. Впервые встал вопрос о критерии, которым должен руководствоваться исследователь.

«Наука знает только одну заповедь — вклад в науку»,— говорит в пьесе Брехта ученик Галилея Андреа, молодой, бескомпромиссный, бросающийся из одной крайности в другую. Умудренный опытом Галилей поправляет его: «Единственная цель науки — облегчить трудное человеческое существование». Галилей выстрадал этот вывод, сначала он сам держался взгляда Андреа, т. е. не размышлял о последствиях. Затем он понял: радость открытия, наслаждение творчеством, погоня за «знанием ради знания» — опасные импульсы, которые могут превратить ученого в орудие реакционных сил.

Первые сомнения в безупречности позиции исследователя, обуреваемого одной только жаждой исследования, закрадываются у брехтовского Галилея в разговоре с маленьким монахом-физиком, который предлагает своему учителю подумать о народе. У Галилея не хватает аргументов, и он лишь молча бросает ученику связку рукописей, где «рассмотрены причины приливов и отливов, дви-

---

* *Брехт Б.* Театр, 5/1, с. 126.

жущих океан»; монах замолкает, углубившись в чтение. Но что при этом произносит Галилей? «Яблоко с дерева познания! Он уже вгрызается в него. Он проклят навеки и все же должен сглодать его, злосчастный обжора! Иногда я думаю, что согласился бы, чтобы меня заперли в подземной тюрьме на десять сажен под землей, куда не проникал бы и луч света, если бы только взамен я мог узнать, что такое свет. И самое страшное: все, что я знаю, я должен поведать людям. Как влюбленный, как пьяный, как предатель. Это, конечно, порок, и он грозит бедой». Почему такое самобичевание? Галилей ссылается на «свою непреодолимую потребность исследования так, как застигнутый на месте преступления садист или растлитель мог бы ссылаться на свои гормоны»,— комментирует эту сцену Брехт. В конце пьесы Галилей уже требует от естествоиспытателей нечто вроде гиппократовой клятвы врачей «применять свои знания только на благо человечества».

Нельзя стоять в стороне, говорит Брехт, молча ждать, верить в лучшее будущее и надеяться, что разум сам по себе одолеет неразумие. «Не думаете ли вы, что истина — если это истина — выйдет наружу и без нас»,— спрашивают Галилея, и он кричит в ответ: «Нет, нет и нет! Наружу выходит столько истины, сколько мы выводим. Победа разума может быть только победой разумных».

Но как быть ученому в обстановке фашистского террора, когда его ежедневно и ежечасно заставляют отрекаться от своих убеждений и направлять свое исследовательское дарование по опасному пути? Брехт трижды переделывает конец своей драмы. Смысл этих переделок состоял в усилении осуждения Галилея, который, по словам Брехта, повел науку на борьбу и предал ее в ходе этой борьбы, отрекся от своих идеалов, «отдал свои знания власть имущим, чтобы те их употребили, или не употребили, или злоупотребили ими — как им заблагорассудится — в их собственных интересах».

Беспощадно осуждая Галилея, Брехт вместе с тем понимал, что этим нельзя ограничиться. «В „Галилее“,— писал он,— речь идет вовсе не о том, что следует твердо стоять на своем, пока считаешь, что ты прав, и тем самым удостоиться репутации твердого человека» *.

---

* *Брехт Б.* Указ. соч., с. 361.

Абсолютно твердое тело даже в мире физических отношений представляет собой абстракцию, полученную в результате идеализации, т. е. конструирования того, что неосуществимо в действительности. Тем более это невозможно в мире отношений человеческих. Если не дать человеку вовремя умереть, то в конце концов при наличии квалифицированных специалистов его можно сломить. Кампанелла, выдержавший многочасовую пытку и утомивший своих палачей, просто столкнулся с людьми, плохо знавшими свое ремесло. В области заплечных дел есть тоже свой «прогресс», перспективы которого живо обрисованы в романе английского писателя Дж. Оруэлла «1984». В этой «антиутопии» показано торжество «английского социализма» — своеобразной модификации гитлеровского «национал-социализма». Министерство любви (выполняющее функции гестапо) практикует здесь сугубо индивидуальный подход к своим жертвам. Герой книги подвергается различным пыткам, но не сдается, и это продолжается до тех пор, пока палачам не удается обнаружить его слабость: патологический страх перед крысами, тут и его стойкости приходит конец.

С Галилеем дело обстояло проще: ему только показали орудия пытки, и этого было достаточно.

Галилей сломлен, но что будет дальше? Вот что еще важно для Брехта. Как себя должен вести ученый, так или иначе оказавшийся вынужденным пойти на сделку со своей совестью, силой, хитростью или собственным недомыслием вовлеченный в преступный заговор? Герой Оруэлла, выйдя из министерства любви на свободу, возлюбил своего фюрера, «Большого брата», он уничтожен как личность, превращен в пассивное существо, ведущее безмятежно животный образ жизни. Брехтовский Галилей сломлен, но не раздавлен. После отречения он живет под надзором инквизиции и, как тайному пороку, предается науке, а результаты исследований тайком пересылает для опубликования. «Брехт,— читаем мы в комментариях к последнему советскому изданию пьесы,— имел в виду ту сложную и подчас хитроумную тактику, к которой приходится прибегать борцам-подпольщикам (в частности, антифашистам в третьей империи). Для того чтобы донести слова правды до народа, приходится маскироваться, таиться, показной лояльностью и законопослушанием вводить власти предержащие в заблужде-

ние». Но что это? Уж не хвала ли Галилею вместо его осуждения? В жизни только на очень немногие вопросы можно дать односложный ответ, и Брехт не упрощает ситуации. «Вряд ли,— пишет он,— можно настаивать на том, чтобы только восхвалять или только осуждать Галилея» *.

В первой постановке пьесы (Цюрих, 1943) воздавалась хвала Галилею-подпольщику, не склонившему головы. В 1957 году «Берлинский ансамбль» передвинул акцент на осуждение предательства. Эта трактовка принята и в МХАТе. В театре драмы и комедии на Таганке мысль драматурга как бы расчленена на составные части. В спектакле два конца; сначала мы видим Галилея смирившегося, чуть ли не впавшего в детство, злого придурка, третирующего окружающих и выпроваживающего вон своего бывшего ученика, который пришел его навестить перед отъездом за границу: «Теперь мне пора есть»,— говорит Галилей. На сцене гаснет свет; хор «долдонов-монахов» торжествует, а хор мальчиков, «олицетворяющих светлое будущее», скорбит по поводу случившегося. Все кончено. Но вот снова загорается свет, и все идет по-иному: придурковатость Галилея оказывается лишь средством камуфляжа; ученый после отречения не только сохранил полную ясность мыслей, но и все это время напряженно размышлял и работал. Более того, Галилей предстает перед зрителем как мыслитель, поднявшийся в понимании места науки и роли ученого в жизни общества на более высокие позиции, и с этих позиций осуждающий представления своего ученика (и свои прежние представления) о науке как некоем самодовлеющем и самоценном моменте в жизни человечества. Ученик прячет за пазуху рукопись, предназначенную для издателя в Голландии, а Галилей произносит заключительный монолог, смысл которого можно передать словами одного из великих гуманистов нашего времени: «Люди, будьте бдительны!» На сцену выбегают пионеры, в их руках вращаются школьные глобусы, звучит музыка Шостаковича, и все говорит нам, что все-таки она вертится, наша планета Земля, независимо от того, что кто-то, может быть, и хотел бы видеть мироздание устроенным по-иному.

---

* *Брехт Б.* Указ. соч., с. 421.

Моральная проблема ученого сформулирована в «Жизни Галилея» с необычной остротой. Два конца спектакля — два варианта судьбы: сытое, бездушное прозябание и сопротивление до конца. Каждый волен сделать выбор, в любой ситуации есть два решения. Но только ли об этом пьеса? Если это так, то значит кульминация — в реплике Андреа, произнесенной после отречения Галилея: «Несчастна страна, в которой нет героев!» Но ведь за этой репликой последовали убийственные слова Галилея: «Несчастна страна, которая нуждается в героях!» Главное для Брехта — социальный аспект проблемы.

К. Рюлике-Вейлер, работавшая с Брехтом, рассказывает в своих воспоминаниях, как драматурга однажды попросили изложить содержание «Жизни Галилея». Он ответил английским четверостишием, известным у нас в переводе Маршака:

Шалтай-болтай сидел на стене,
Шалтай-болтай свалился во сне,
Вся королевская конница, вся королевская рать
Не может шалтая, не может болтая,
Шалтая-болтая собрать.

«Ничего больше, собственно, не происходит»,— сказал Брехт, но тут же пояснил, в чем вся «соль», процитировав Карла Валентина, которым он всегда восхищался:

На лестницу умник взобрался,
Глупый уселся под ним.
Лестница опрокинулась —
Худо стало двоим *.

Первое стихотворение говорит о непоправимости, второе — о всеобщности грозящей катастрофы, которая захватит всех: и «умных» наверху, и «глупых» под ними,— если не изменится социальный статус науки. Такова *главная* идея пьесы. Теперь обретут более глубокий смысл и другие (уже процитированные выше) слова Брехта: «В „Галилее“ речь идет вовсе не о том, что следует твердо стоять на своем, пока считаешь, что ты прав, и тем самым удостоиться репутации твердого человека».

---

* Erinnerungen an Brecht. Leipzig, 1966, S. 209.

Конечно, можно и нужно апеллировать к мужеству (равно как и к разуму, и к моральному чувству) человека (ученого, политика и т. д.), но спать спокойно человечество сможет только тогда, когда будет создана система общественных отношений, исключающая возможность катастрофического развития событий. Человек обязан вести себя нравственно, но «несчастна» (нестабильна, подвержена угрозе распада) та «страна» (социальная система, общество в целом), где нравственное поведение требует героизма. Моральная проблема неразрешима вне рамок социальной проблемы.

Вернемся, однако, к тем мыслям, которые владели умами крупнейших ученых после 1945 года. Мы уже знаем, что волновало Н. Винера. Ученый пытался разобраться, в чем состоит его долг, не следует ли ему воспользоваться правом на личные секреты и скрывать свои идеи и свою работу. «Некоторое время я забавлял самого себя этим намерением, но потом пришел к заключению, что оно неосуществимо, так как мои идеи принадлежат скорее нашему времени, чем мне лично. Даже если б я уничтожил каждое слово, которое могло бы дать представление о том, что я сделал, эти слова неизбежно появились бы снова в работах других и, может быть, в таком контексте, при котором их философский смысл и кроющаяся за ними социальная опасность оказались бы менее явными» *.

Скрывать открытия—это такая же утопия, как мечтать о том, чтобы открытия оставались достоянием узкой элиты ученых. Поучительна судьба атомной физики в гитлеровской Германии. В 1939 году именно немецкие физики расщепили ядро атома урана, но к концу войны, когда в США уже была атомная бомба, у Гитлера ее не было. Конечно, фашизм как идеология мракобесия тормозил развитие науки. Но только не той, что ковала оружие. Ведущие немецкие физики (В. Гейзенберг и др.) из принципиальных соображений не стремились к успеху. Но эта ситуация скорее исключение, чем правило. Чаще всего ученый в антагонистическом обществе поставлен в такие условия, что даже вопреки своему намерению он ежедневно, ежечасно направляет свое исследовательское дарование туда, куда ему приказывают

* *Винер Н.* Указ. соч., с. 296.

власть имущие. Предоставляемая ему «свобода выбора» аналогична ситуации вольтеровского Кандида, которому предложили на выбор десять тысяч палок или расстрел. К тому же позиция отказа решает проблему чистой совести ученого, но не проблему опасного пути науки. У Гейзенберга совесть чиста, но атомная угроза все равно повисла над человечеством.

В последнее время в научных кругах Запада дебатируется проблема академической свободы. Если ученый в одиночку не способен остановить движение знания по опасному пути, то, может быть, это в состоянии сделать общество? Следует ли ограничить развитие науки в определенных областях? Как это осуществить? Есть ученые, которые в принципе отвергают любую постороннюю попытку вторгнуться в сферу исследовательской деятельности. Академическая свобода, говорят они, абсолютна и неприкосновенна. Наука выстрадала свою свободу; не для того она боролась за нее, чтобы, достигнув цели, снова надеть на себя оковы. Времена изменились, отвечают их оппоненты, наука подошла к опасному рубежу, дальнейшее ее бесконтрольное развитие чревато опасными последствиями.

«Каждое новое научное открытие идет на пользу человечеству». В научно-фантастическом романе К. Воннегута «Утопия 14» эта фраза фигурирует как пример заведомой лжи. Образцом истины служит следующее положение: «Главная задача человечества состоит в том, чтобы сделать человеческое существование приятным и полезным, а не превращать людей в придатки машин, учреждений или систем». В романе с тонким юмором нарисованы картинки американской жизни после завершения научно-технической революции: правящая элита подавляет народ, используя самые хитроумные машины.

«Наука — это колдовство, которое действует», «над чем бы ученые ни работали, у них все равно получается оружие». Эти два афоризма заимствованы из другого романа К. Воннегута «Колыбель для кошки». Здесь перед нами возникает образ некоего гениального физика, лауреата Нобелевской премии, «отца американской бомбы», но, увы, лишенного даже следов морального чувства, человечности и т. д. «Люди были не по его специальности»,— говорит о нем сын. Роман кончается гибелью цивилизации из-за последствий очередного вели-

кого открытия — «льда-девять», замораживающего все живое. А началось все с того, что американской пехоте «надоело топать по грязи», и ученый согласился помочь. Мысль автора предельно ясна: неограниченное развитие науки и техники вредно для общества, необходим контроль *.

А вот та же мысль, выраженная академической прозой. «Нельзя серьезно утверждать,— пишет на страницах журнала „Мир науки" американский химик Р. Дж. Рутман,— что регламентирование деятельности ученых на базе установившихся и общепризнанных обычаев совершенно немыслимо, и на этом основании заявлять, что содержание научно-исследовательской работы свободно от такой регламентации... Более того, право ученого вести научные исследования по своему усмотрению вовсе не абсолютно, поскольку это право подвержено различным прямым или косвенным ограничениям со стороны общества, в большинстве случаев направленных на то, чтобы поставить под свой контроль не столько сами открытия, сколько их использование... Поэтому не должно быть такой индивидуальной академической свободы, которая использовалась бы для деятельности, наносящей ущерб целям и задачам самой академической свободы и противоречащей им» **.

---

* Искусство и художественная критика обращают внимание еще на один социально опасный аспект научно-технической революции — создание искусственных условий жизни человека. В этом плане большой интерес представляет статья В. Кожинова «Авторитет истории», где речь идет не только о судьбе среды обитания (которую можно спасти разумными мерами), но и о «глобальном противоречии природы и искусственной среды, противоречии, проходящем через самого человека, через, если угодно, его сердце». Автор статьи предлагает литературе «ответить на вопрос (или хотя бы поставить этот вопрос): что мы теряем и что приобретаем в современной ситуации,— притом исходить при своем решении из всего опыта народа и человечества. И дело, подчеркну еще раз, не в науке и технике, как таковых, но в вероятном изменении самого человеческого бытия, которое будет протекать в искусственно созданном мире» («Литературное обозрение», 1977, № 3, с. 67). Глубоко сожалею, что в своем в общем положительном отклике на статью В. Кожинова, помещенном в том же номере журнала, невнимательно прочитав одну небрежно построенную фразу, я приписал автору несвойственную ему идеализацию прошлого.

** «Мир науки», 1967, № 2, с. 26.

Логика рассуждений доктора Рутмана совпадает с ходом авторской мысли в «Жизни Галилея». Брехт, как мы знаем, отверг принцип «знания ради инквизиции» (а следовательно, и инквизиторский контроль за наукой). В равной мере он отвергает и принцип «знания ради знаний» (ибо в этом случае бесконтрольное развитие науки дает возможность инквизиции присвоить себе то, что ей нужно для осуществления антигуманных целей).

Принцип, который утверждается в пьесе, гласит: «Знания ради человечества». Поскольку человечеству нужны далеко не все знания, то, следовательно, оно заинтересовано в разумном контроле над наукой. Как организовать его? На этот вопрос Брехт не отвечает, он вообще лишь подводит к постановке подобного вопроса. Рутман целиком занят именно этой стороной дела.

Статья Р. Дж. Рутмана интересна прежде всего тем, что вопрос об опасных последствиях развития науки она переносит с зыбкой почвы морали на более прочную основу права. Речь идет уже не об этике ученого, а о правовом положении науки. Право, однако, обеспечивается принудительной санкцией. Кто выступит его гарантом? Можно ли доверять современному империалистическому государству контроль над наукой, когда речь идет как раз о том, как уберечь научные знания от того, чтобы власть имущие, говоря словами брехтовского Галилея, «их употребили, или не употребили, или злоупотребили ими»? Дело в том, что сама структура буржуазной государственной власти порождает условия, которые сводят к нулю разумный контроль над силами разрушения. Когда в 1945 году над японскими городами разорвались атомные бомбы, то это было сделано не из научных и даже не из военных, а прежде всего из политических или, точнее, из политиканских соображений. Н. Винер в автобиографии говорит, что через руки людей, руководивших атомными исследованиями, проходили миллиарды долларов. После окончания войны они должны были отчитаться в расходах. Если бы чиновники пришли к финишу с пустыми руками — с бомбой, оставшейся в чертежах, или даже с символическим использованием бомбы, их положение было бы непрочным: новое правительство, оказавшееся у власти после войны и заинтересованное в том, чтобы очернить своих предшественников, могло бы

обвинить их в нерадивости и присвоении государственных средств.

Подобное объяснение может показаться неадекватным, но нас в данном случае интересует другое: насколько трезво естествоиспытатель оценивает мотивы поведения лиц, стоящих у кормила власти. Контроль за наукой со стороны правящей касты, отождествляющей свои корыстные интересы с интересами нации и даже человечества, хуже любой анархии.

Р. Дж. Рутман возлагает надежды на «сообщество ученых», как на инстанцию, контролирующую научные исследования. К сожалению, он не развивает своей идеи, поэтому трудно и комментировать ее. Если это «сообщество» будет внутригосударственной организацией, то вряд ли и оно сможет осуществить какие-либо меры, идущие вразрез с правительственной точкой зрения. Пример «РЭНД корпорейшн» в этом отношении весьма показателен.

«РЭНД корпорейшн оф Санта-Моника», «независимая и бесприбыльная научная организация» первоначально возникла как исследовательский центр фирмы «Дуглас эйркрафт». Ныне это неофициальный «мозговой бункер» Пентагона.

Но современный мир знает формы международных научных организаций, деятельность которых направлена на мирное использование науки. Примером может служить Пагуошское движение, которое возникло как результат озабоченности ученых последствиями радиоактивных осадков от взрыва на атолле Бикини. В марте 1955 года был опубликован манифест Эйнштейна — Рассела, к которому была приложена резолюция, подписанная всемирно известными учеными Ф. Жолио-Кюри, М. Борном, Х. Юкавой, Л. Инфельдом и др. Резолюция призывала все правительства искать мирные пути урегулирования международных споров. В июле 1957 года в канадской деревушке Пагуош состоялась первая международная встреча ведущих ученых стран с различными социальными системами. За истекшие годы таких встреч было двадцать семь. Эти встречи носят неофициальный характер. На них приглашаются не научные учреждения и организации, а наиболее выдающиеся ученые, оказывающие влияние на политическую жизнь страны, при этом строго соблюдается паритет в представительстве

различных стран и идеологий. Материалы обсуждений не публикуются. Последнее обеспечивает полную откровенность в обмене мнениями и предотвращает использование трибуны конференции в пропагандистских целях. В нужных случаях пагуошцы выступают с заявлениями, обращенными к мировой общественности, но главной целью их встреч остаются неофициальные контакты специалистов, могущих подать разумный совет своему правительству или хотя бы проинформировать его о научных и технических аспектах современной политики.

Ученые-пагуошцы внесли вклад в подготовку Договора о запрещении испытаний ядерного оружия в трех сферах, Договора о нераспространении ядерного оружия, Договора о запрещении размещения ядерного оружия на дне океана. Эти документы говорят о возможности разумного контроля за экспериментами, опасными для человечества.

Советские ученые, принимающие деятельное участие в Пагуошском движении, активно способствовали принятию решений, жизненно важных для судеб современной цивилизации.

В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме» писал о кризисе физики. Для поверхностного взгляда это казалось парадоксальным: наука семимильными шагами шла вперед, а философ говорил о кризисе. Но В. И. Ленин пояснял, что речь идет о методологическом кризисе, о неспособности естествоиспытателей осмыслить и истолковать собственные открытия. С поразительной четкостью был поставлен вопрос о том, что развитие науки имеет свою теневую сторону. «Реакционные поползновения порождаются самим прогрессом науки» *.

Трудно сказать, читал ли Р. Оппенгеймер «Материализм и эмпириокритицизм», однако идея кризиса науки владеет его умом. Американский ученый говорит о трех кризисах физики XX века. Первый — связан с появлением теории относительности, второй — с рождением квантовой механики, третий — с созданием атомного оружия. Суть третьего кризиса иная, чем первых двух. Оппенгеймер связывает это с проблемой «преобразования мира, в котором можно было бы жить вместе с таким

---

* *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 326.

оружием, жить, выполняя прочие наши обязательства и не теряя надежды *.

За десятилетия, истекшие со дня написания «Материализма и эмпириокритицизма», кризис науки распространился на социальную сферу, перерос в бессилие ученых перед достигнутыми, но вышедшими из-под их контроля результатами. Ситуация усложнилась, но выход остается прежним, на него указал еще В. И. Ленин: овладение научным мировоззрением и, главное, претворение его принципов в жизнь. «Жизнь Галилея» как раз и напоминает об этом.

К тем же проблемам, что и «Жизнь Галилея», обращена пьеса Н. Погодина «Альберт Эйнштейн» **, опубликованная в журнале «Театр». Советский драматург подошел, однако, к ним иначе, чем Брехт. Погодинский Эйнштейн оказывается лишь невольно вовлеченным в создание атомной бомбы, он не пишет, а лишь нехотя подписывает письмо к Рузвельту, положившее начало атомному производству. Вот его слова: «Энергия атома... Что это значит? Откуда она, эта энергия атома? Каков ее источник? У огня источник все то же солнце. А у нее? У нее другое происхождение... скрытое от человека самой природой за семью печатями, недоступное... Мы не только посягнули на эту тайну, мы хотим использовать ее для убийства... Вдумайтесь в эту фразу: „...деление урана для создания оружия“... Господа, объясните мне, что мы делаем... я кажется плохо стал соображать». Плохо отдавая отчет в своем поступке, Эйнштейн поддается на уговоры и ставит подпись под роковым документом. Затем после Хиросимы он лишь сетует по поводу случившегося и советует физику, руководившему созданием бомбы, не выставлять напоказ свои переживания.

Фактически здесь устранена трагическая коллизия, суть которой в том, что герой сознательно выбирает роковой путь, ибо другого для него не дано. Эйнштейн сознательно пошел на создание бомбы, а после войны столь же сознательно и весьма активно, хотя и совершенно безуспешно, боролся за ее запрещение, за приня-

---

* *Оппенгеймер Р.* Летающая трапеция. Три кризиса в физике. М., 1967, с. 62.

** Н Погодин скончался, не успев закончить работу; пьеса была завершена А. Волгарем.

тие других мер международной безопасности. «Эйнштейн умер,— утверждает его близкий друг Альберт Швейцер,— от сознания своей ответственности за нависшую над человечеством опасность атомной войны» *. Брехт, намеревавшийся на закате своих дней написать пьесу «Жизнь Эйнштейна», именно так понимал трагедию великого физика.

Сопоставляя замыслы Погодина и Брехта, мы невольно возвращаемся к тому, с чего начиналась глава,— к вопросу о личной ответственности. Тот факт, что моральная проблема оказывается лишь частью другой, более широкой — социальной проблемы, снимает первую лишь в философском смысле, т. е. поднимает ее на более высокий уровень, отнюдь не устраняя полностью. Ответственность за соучастие в преступлении остается на каждом персонально и списать ее за счет пороков капиталистической системы никому не удастся. Об этом напоминают процессы военных преступников, где судили не только фашизм в целом, но и конкретных его носителей, в том числе с учеными степенями и званиями. Наука — социальное явление, ее судьбы определяет общество, но ученый — человек, и как таковой он сам является хозяином своей судьбы.

Сегодня, особенно после того, как обнаружились социально опасные стороны естественнонаучного прогресса, наука переплелась с моралью, и разговор о вненравственном характере науки равносилен утверждению о вненравственном характере искусства, которое формально также не совпадает с моралью. Давно прошли те времена, когда ученый сам по себе наблюдал природу, когда проводимые им эксперименты не выходили за пределы его лаборатории, где он священнодействовал в одиночестве, а достигнутый результат оставался достоянием немногих посвященных. Наука сегодня — многообразный социальный институт, в деятельность которого вовлечены миллионы людей, а результаты исследований могут повлиять на жизнь миллиардов.

Конечно, наука и нравственность — различные формы общественного сознания. Формально это так. Формально предписания для врача, чтобы вылечить пациента, и для отравителя, чтобы его наверняка убить,

---

* *Геттинг Г.* Беседы со Швейцером. М., 1967, с. 98.

равноценны постольку, поскольку каждое из них служит для того, чтобы полностью осуществить поставленную цель. Кант, которому принадлежит этот парадокс, развел в разные стороны науку и нравственность, но он же показал недостаточность формальных определений и позаботился о том, чтобы наука и нравственность нашли путь друг к другу. Его вывод гласил: прямой, однозначной связи между моралью и знанием не существует, это две различные, обособленные сферы, два мира. Они лежат друг от друга на удалении, достаточном для того, чтобы между ними располагался еще один мир — мир эстетических отношений. Красота, по Канту,— мост через пропасть между истиной и благом. Но, соорудив этот мост, философ не успокоился. Надеяться на то, что «красота спасет мир», по Канту, непозволительно. Лишь культура в целом и созданные человечеством социально-правовые институты содержат ответ на важнейший в кантовской философии вопрос: «На что я могу надеяться?».

Развитию науки всегда сопутствовала определенная доза самокритики. Чем шире становилась область знания, тем явственнее звучал вопрос о ее границах. Чем решительнее вторгалась наука в жизнь, тем острее вставала проблема: насколько все это нужно человеку. Ныне самокритика порой перерастает в самобичевание. «Хотя я влюблен в науку, меня не покидает чувство, что ход развития естественных наук настолько противостоит всей истории и традиции человечества, что наша цивилизация просто не в состоянии с этим справиться. Нынешние политические и милитаристские ужасы, полный распад этики — всему этому я сам был свидетелем на протяжении своей жизни. Эти ужасы можно объяснить не как симптом эфемерной социальной слабости, а как необходимое следствие роста науки... Если даже род человеческий не будет стерт ядерной войной, он может выродиться в какие-то разновидности оболваненных и бессловесных существ, живущих под тиранией диктаторов и понукаемых с помощью машин и электронных компьютеров» *. Над этими словами стоит задуматься. Они принадлежат одному из наиболее выдающихся физиков нашего столетия.

* *Борн М.* Моя жизнь и взгляды. М., 1973, с. 45. «Теперь я смотрю на мою прежнюю веру в превосходство науки над другими формами человеческого мышления и действия как на самообман». (*Борн М.* Физика в жизни моего поколения. М., 1963, с. 7).

Когда приходится слышать разговоры, что будущие люди — это машины, что нет принципиальной разницы между человеком и специально изготовленным устройством, мне всегда приходят на ум процитированные слова Борна. Речь идет об одном и том же, только мысль Борна имеет нравственную окраску, а в упомянутых разговорах просто констатируется якобы неизбежный факт.

Но слова Борна — не пророчество, это лишь предупреждение. Он сам надеется на то, что они окажутся неверными. Хотя опасность, по его мнению, реальна. И Борн указывает на возможность ее предотвращения — развитие гуманитарного знания.

Действительно, опасно не само развитие естествознания, а его отрыв от общественных и гуманитарных наук, философии и искусства. «Прогресс в познании природы при отставании в познании общества смертельно опасен»,— говорил Брехт. Это начинают понимать даже на капиталистическом Западе. Еще сравнительно недавно здесь было принято смотреть на науки об обществе и человеке как на занятие сугубо бесполезное. В ходу было ироническое выражение: реальный размер национальных исследовательских усилий равен сумме расходов на науку минус затраты на обществознание. Дж. Бернал в своей книге о роли науки в развитии общества четко зафиксировал ситуацию: «Общественные науки представляют собой остроумные, но безрезультатные слова. Они годятся для выбора темы диссертации и получения ученой степени, годятся, чтобы занять преподавательское место, работать в рекламном бюро или ученом совете» *.

Теперь положение постепенно меняется. Все ощутимее становится давление «снизу», вызванное разочарованием в безудержном и бесконтрольном развитии науки и техники. Создание чудовищных средств разрушения, уничтожение природной среды заставили задуматься о перспективах. Вот почему в наши дни все явственнее слышны голоса, выступающие с требованием подчинить развитие науки и техники интересам и благу человека, с требованием гуманизации естествознания.

В стародавние времена, когда разгадка Вселенной представлялась механической задачей, родилась идея

---

* *Бернал Дж.* Наука в истории общества. М., 1956, с. 530.

«социальной физики», способной с математической точностью рассчитать и предсказать поведение не только общества в целом, но и каждого отдельного индивида. Затем стало ясно, что это невозможно, и на гуманитарное знание стали смотреть, как на знание второго сорта, своего рода «недофизику». Теперь же выяснилось, что это просто «нефизика», точнее, «сверхфизика», «метафизика» в лучшем смысле этого слова, знание, без которого физика чувствует себя неполноценной. «Физика, бойся метафизики!» — говорили в XVII веке. Ныне, когда физика стала внушать страх, надежды обращены к «метафизике». В гуманитарном знании видят совесть науки. И ее компас.

Повышение интереса к наукам об обществе и человеке обусловлено также причинами, заставляющими «сверху» стимулировать их развитие. Организация и управление стали сегодня мощной производительной силой. Прогресс же их возможен только на основе широких социальных исследований.

К этому нужно добавить еще одну существенную деталь. Капитализм использует не только социальные дисциплины, нужные для организации управления, но также в нарастающей мере гуманитарное знание, раскрывающее мир человеческой души. В современных условиях в самых различных областях возрастает значение «человеческого фактора». Когда-то внедрение машин в промышленность обезличило труд, сделало его бездушным; конвейер превратил рабочего в придаток механизма. Ныне научно-техническая революция вносит серьезные коррективы. Отчуждение труда остается, но формы его преобразуются. Теперь уже нельзя манипулировать человеком только на уровне механического агрегата. Мало рационально расставить людей и станки (система Тейлора), надо учитывать складывающиеся в процессе труда «человеческие отношения» (принцип Мэйо), поощрять неформальные контакты между руководящим персоналом и рабочей массой.

Но и этого недостаточно. В погоне за ростом производительности труда американская инженерная психология «открыла» личность работника. Установлено, что при прочих равных условиях производительность труда выше, а текучесть рабочей силы меньше там, где труду придается хотя бы видимость творчества, где на первый план выдвигаются личностные мотивы — интерес и чувство ответст-

венности. Нужен не просто специалист, но человек. И тут уж без искусства не обойтись, ибо, как известно, наука превращает человека в специалиста, а искусство делает из специалиста человека.

Велика ответственность искусства в век науки. В условиях нарастающей технической специализации и господства абстрактного знания именно искусство возвращает человеку его целостность. При неизбежной стандартизации именно искусство ратует за уникальность человеческой личности с ее неповторимыми потребностями и способностями. Подлинность искусства проверяется его обращенностью к морали. Как и наука, искусство не совпадает с нравственностью, но связь здесь более непосредственная. Она зрима, и малейшее уклонение художника от человечности мстит за себя потерей красоты, отталкивает. Нравственная культура определяет художественную, а художественная культура оберегает нравственную, делает ее всеобщим достоянием. Вот почему век науки ценит искусство — как новосозданное, так и пришедшее из глубины веков, классику.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Под влиянием научного прогресса художественное развитие человечества делает новый шаг вперед. Расширение сферы эстетических отношений приводит искусство в непосредственное соприкосновение с наукой. В результате возникают некоторые промежуточные формы, претендующие в равной мере на принадлежность и к художественному творчеству, и к гуманитарному научному знанию. Здесь эмоциональное, эстетическое воздействие опирается на научное знание, а последнее приобретается и закрепляется средствами искусства. Образ сливается с понятием. Но речь в данном случае идет только о гуманитарном знании. Мы убедились, что и по методу (типологизация) и по предмету (сознание) искусство в некоторых своих разновидностях сближается с науками о человеке и обществе.

Что касается естествознания, то тут дело обстоит сложнее. Обнажились некоторые общие корни творчества, и современный ищущий натуралист безусловно заинтересован в художественной культуре. Но объекты изучения, методы получения и передачи знаний здесь иные. Взрывоподобный прогресс наук о природе имеет и некоторые теневые стороны. Художник остро на них реагирует, призывая науку помнить о нравственности. Эта профетическая — предупреждающая и воспитывающая — функция искусства приобретает сегодня особо важное значение. Таков итог нашей книги.

Дальнейший ход рассуждений мог бы привести к выяснению тех сдвигов, которые произошли под влиянием научно-технической революции внутри самой нравственности и нашли свое отражение в искусстве. Речь могла бы пойти, например, о ломке традиционных, веками сложившихся отношений между полами. В. И. Ленин предсказывал их в беседе с К. Цеткин: «И в эту эпоху, когда

рушатся могущественные государства,... когда начинает гибнуть целый общественный мир, в эту эпоху чувствования отдельного человека быстро видоизменяются. Подхлестывающая жажда разнообразия в наслаждениях легко приобретает безудержную силу. Формы брака и общения полов в буржуазном смысле не дают удовлетворения. В области брака и половых отношений близится революция, созвучная пролетарской революции» *. Научно-техническая революция ускорила этот процесс, способствовала ликвидации «двойной морали» — двойного стандарта полового поведения: один существовал для мужчин, другой — для женщин. Прогрессивный в основе своей процесс в условиях капиталистического отчуждения зачастую принимает уродливую форму. Искусство ярко обрисовало все плюсы и минусы «сексуальной революции». Ограниченные размеры книги лишают возможности остановиться на этой проблеме.

За пределами книги остается и другой вопрос, неизбежно встающий при разговоре о сближении научного и художественного творчества. Какое место в современном искусстве принадлежит научной фантастике? Строго говоря, нет принципиальной разницы между фантастикой «научной» и «ненаучной». Разве что в степени художественного мастерства. Сравните роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» с повестью С. Лема «Солярис». У Булгакова: сатана, ведьмы, черная магия — это «ненаучно». У Лема: астронавты, звездолеты, мыслящий океан — это «научно». А занимает обоих писателей примерно одно и то же: судьба человека. Любая фантастика — лишь прием остранения. Устремлена она, как правило, к людским делам. Сошлюсь на авторитет: «С каждым годом становится все более ясным, что задача фантастики не в выдвижении и нагромождении невероятных научно-технических гипотез и не в популяризаторских диалогах об основах кибернетики. Растет понимание того, что главная задача фантастики — в углубленном внимании к нравственным, социально-психологическим проблемам настоящего и будущего». Так пишет В. Ревич в послесловии к роману братьев Стругацких «Трудно быть богом». Не согласиться с ним нельзя.

Иногда спрашивают: как соотносятся типологизация

---

* Цит. по кн.: *Цеткин К.* Воспоминания о Ленине. М., 1955, с. 48.

и реализм? Это самостоятельная проблема. Коротко о ней можно сказать, что приемами типологизации (как и типизации) пользуется и реалист, и романтик. Речь идет только о характере воплощения в художественном произведении философских идей — прямом или опосредованном. Что касается социалистического реализма, то здесь содержатся самые широкие возможности сочетания «форм самой жизни» с условными формами. «Социалистический реализм как метод не связывает себя приверженностью к определенным формам,— пишет Л. Якименко,— ...художники ищут и создают такие формы, которые способствуют познанию, устремлены к утверждению социальной правды, способны красотой и совершенством обогатить внутренний мир человека» *. Функция социалистического реализма в искусстве аналогична функции диалектического материализма в науке. Ученый, пользуясь диалектическим методом, вырабатывает на его основе конкретные приемы исследования. А художник, пользуясь методом социалистического реализма, находит свои индивидуальные способы создания художественного образа.

Еще вопрос. Какое место по сравнению с другими формами общественного сознания занимает искусство в эпоху научно-технической революции? Духовная жизнь — не спортивная арена, здесь нет призовых мест. Если принять это, то условно можно сказать, что искусство прочно занимает «второе место». В прошлом первенство принадлежало религии, и искусство тянулось к ней, заимствуя ее формы, проникаясь ее содержанием. Теперь на «первое место» вышла наука, ее судьбы влияют на художественное творчество, рождают новые формы. Только не надо забывать: новые веяния не отменяют старых, традиционных форм. Искусство никогда не отрекается от того, что было создано раньше. Какими бы неожиданными и парадоксальными ни выглядели новаторские усилия, они рано или поздно завершаются своеобразным движением вспять, как бы возвратом к первоистокам. При том, что где-то в глубине удерживается и достигнутый результат. Возникает тот синтез, который предусматривает диалектическая фигура триады. Современная эстетическая культура позволяет наслаждаться шедеврами прошлого и

* «Правда», 1976, 6 августа.

работать в духе традиции, а также плодотворно осваивать все новые и новые принципы художественного творчества. Художественное творчество не существует вне национальной традиции. Иначе оно бессодержательно, беспочвенно.

При чтении книги могут возникнуть и другие вопросы. Всего не предусмотришь. Иной любознательный читатель задаст столько вопросов, что семь самых квалифицированных авторов на них не ответят. И все же спрашивать надо. «Занавес упал, а вопросы только подняты». Так заканчивает Брехт одну из своих пьес. Вопрос — это поиск, переход к новой проблеме. В любом вопросе может содержаться искорка разумного подхода к делу. А это уже много.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 3

Глава I. Существует ли прогресс в искусстве? 5

Глава II. О художественной типологизации 17

Глава III. Пути мифотворчества 49

Глава IV. Философские искания литературы 70

Глава V. Образ и понятие в кинематографе 88

Глава VI. Философский театр 121

Глава VII. Эстетика научного открытия . . . 142

Глава VIII. Наука и нравственность. Позиция искусства 155

Вместо заключения 178

Арсений Владимирович Гулыга

ИСКУССТВО В ВЕК НАУКИ

Утверждено к печати редколлегией
серии научно-популярных изданий
Академии наук СССР

Редактор **В. К. Низковский**
Художественный редактор **И. К. Капралова**
Технический редактор **Ю. В. Рылина**
Корректоры **М. В. Борткова, О. В. Лаврова**

ИБ № 4241

Сдано в набор 22/IX 1977 г.
Подписано к печати 4/I 1978 г.
Формат 84×108 1/32. Бумага № 2.
Гарнитура обыкновенная,
Печать высокая.
Усл.-печ. л. 9,7. Уч.-изд. л. 10,1. Тираж 47.500.
Т-00201. Тип. зак. 2893. Цена 65 к.

Издательство «Наука»
117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

2-я типография издательства «Наука»,
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

В МАГАЗИНАХ «АКАДЕМКНИГА» ИМЕЕТСЯ В ПРОДАЖЕ:

Искусство, революцией призванное

Октябрь в развитии искусства стран Восточной Европы 1920—1930-х годов

1972. 200 стр. 1 р. 52 к.

Сборник посвящен актуальной, еще недостаточно разработанной теме воздействия Великой Октябрьской социалистической революции, ее идей, рожденного ею революционного советского искусства на формирование передового искусства в странах Восточной Европы.

Материалы сборника рассказывают о возникновении элементов социалистической культуры в искусстве Венгрии, Болгарии, Германии, Польши, Чехословакии, Румынии. Исследуется широкий и разнообразный круг вопросов, связанных с развитием театра, кино, музыки и изобразительного искусства.

Издание рассчитано на широкий круг преподавателей, студентов и всех интересующихся вопросами современного искусства.

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «НАУКА» ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ:

Искусство и научно-технический прогресс

20 л. 1 р. 80 к.

В сборнике освещена проблема влияния научно-технического прогресса на современное искусство. Рассматриваются вопросы: применение методов точных наук в искусстве, влияние современной технологии на искусство (телевидение и кино), появление в искусстве новых тем, связанных с полетами в космос. Публикуются заметки об эстетике Эйнштейна.

Книга рассчитана на искусствоведов, эстетиков, социологов, а также на широкий круг читателей.

Заказы просим направлять по одному из перечисленных адресов магазинов «Книга—почтой» «Академкнига»:

480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97
370005 Баку, 5, ул. Джапаридзе, 13
734001 Душанбе, проспект Ленина, 95
252030 Киев, ул. Пирогова, 4;
443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2
197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7«а»
117192 Москва, В-192, Мичуринский проспект, 12
630090 Новосибирск, 90, Морской проспект, 22
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137
700029 Ташкент, Л-29, ул. К. Маркса, 28
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10
720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42
310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «НАУКА» ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ КНИГА:

ДУДИНСКИЙ И В

Мировая система социализма: проблемы современного этапа. 10 л. 65 к.

В книге доктора экономических наук И. В Дудинского освещаются наиболее существенные проблемы формирования, развития и укрепления мировой системы социализма. Раскрываются ее сущность и историческое место, сочетание национального и интернационального в политике и экономике социалистических государств. Рассмотрены вопросы, связанные с созданием зрелого социалистического общества. Дана характеристика взаимоотношений стран социалистического содружества.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Заказы просим направлять по одному из перечисленных адресов магазинов «Книга — почтой» «Академкнига»:

480091 **Алма-Ата**, 91, ул. Фурманова 91/97; 370005 **Баку**, 5, ул. Джапаридзе, 13; 734001 **Душанбе**, проспект Ленина, 95; 252030 **Киев**, ул. Пирогова, 4; 443002 **Куйбышев**, проспект Ленина, 2; 197110 **Ленинград**, П-110, Петрозаводская ул., 7-А; 117464 **Москва**, В-464, Мичуринский проспект, 12; 630090 **Новосибирск**, 90, Морской проспект, 22; 620151 **Свердловск**, ул. Мамина-Сибиряка, 137; 700029 **Ташкент**, Л-29, ул. К. Маркса, 28; 450074 **Уфа**, проспект Октября, 129; 720001 **Фрунзе**, бульвар Дзержинского, 42; 310003 **Харьков**, Уфимский пер., 4/6.

ИЗДАТЕЛЬСТВО·НАУКА·