

Р е в е к к а Ф р у м к и н а

БЕЗ НАРКОЗА

В силу естественных причин среди активно работающих авторов и их заинтересованной аудитории — будь то наука, литература, театр, музыка, пространственные искусства и т.п. — все меньше остается тех, кто пережил 1949-й, 1956-й и даже 1965—1968-й как *непосредственный* жизненный опыт. В качестве социальных агентов — как творцов, так и потребителей — на сцену выходит поколение, которое лишь из книг узнает, что в советском обществе именно высокая культура была таким же дефицитом, как хорошее (в Москве) или *любое* (в провинции) мясо. Это поколение выросло в относительно открытом обществе и — к счастью — так привыкло дышать другим воздухом, что об иной социальной атмосфере им не всегда интересно знать.

Тем самым за моим поколением остается право — и долг — говорить *от первого лица* — в предположении, что так транслируется опыт перехода от «закрытого» общества к «открытому» и что он небесполезен для тех, кто пришел за нами.

Замечу, что я не вполне разделяю точку зрения, согласно которой именно *эмоции* отводится особо важная роль в процессе перехода от закрытого общества к открытому. Мне кажется, что эмоция сопровождает *любые* социально значимые перемены — как к лучшему, так и к худшему. Иными словами, компенсаторная функция эмоций бесспорна, а вот их соотношение со *знаком* перемен — отдельная проблема. Не секрет, например, что *свобода выбора* как таковая может вызвать крайнюю растерянность.

«Погружение» в искусство вообще, а также в то, что некогда названо было «искусством частной жизни» (*savoir vivre*, пусть и особого рода), с моей точки зрения, было конструированием другой реальности, где мы искали точки опоры и «ценностей незыблемую скалу», противопоставленную атмосфере, в которой мы жили. Именно поэтому для моего поколения ни театр, ни кино, ни музыка, ни тем более чтение — не были ни отвлечением, ни развлечением.

«Другая реальность» была нам явлена иногда довольно опосредованным способом — такова, например, апелляция к традициям Вахтангова, сохранявшаяся в театре его имени еще в начале 60-х. А иногда и почти прямо: это открытый протест Любимова в лучшие годы Таганки, эстетику которой мое поколение еще могло увязать с Мейерхольдом; человечность «Современника» и отчаянный риск Студенческого театра МГУ, где мы с мужем на утреннем спектакле смотрели «Дракона» Шварца на другой день после того, как Хрущев побывал в Манеже, так что в антракте все зрители шуршали свежим номером «Правды»...

Я писала обо всем этом в мемуарах и эссе — жанрах, не предполагающих аналитики как конституирующего элемента. Неясно, нужно ли нынче продолжать рассказывать о том, как что-то приоткрывалось, а потом захлопывалось, да еще с таким треском, что казалось — это уже навсегда. У людей молодых эти истории раньше или позже неизбежно вызовут ощущение, что это уже чужая жизнь, не имеющая к ним отношения.

Обсуждая сегодня со знакомыми лет тридцати, как же я обхожусь без посещения «Гаража», «Винзавода», без японских барабанов и прочих, не ме-

нее важных для них мероприятий, я понимаю, что дело не в том, что я не поклонник «актуального искусства» как такового, а в содержании переживаний, которые это искусство стимулирует. Именно поэтому то, что нужно им, мне не нужно. И наоборот.

Из разнообразных мотивов, порождавших ту страстную напряженность, благодаря которой кино, музыка, живопись во второй половине 50-х и, видимо, вплоть до середины 80-х были не отдыхом, не развлечением, а важнейшей и непрременной составляющей частью нашей жизни (я имею в виду средние слои интеллигенции — ученых, врачей, преподавателей вузов), укажу два: (1) приобщение к ранее утаиваемой от нас культуре (отечественной в том числе) и (2) право на собственное понимание эстетического, на свободу переживания самоценности искусства.

Это хорошо видно на примере заведомо массовых видов искусства — прежде всего, кино.

* * *

Пришествие неореализма для нас, тогда студентов «идеологически выдержанного» филфака МГУ, началось фильмом Рене Клемана «У стен Малапаги» (1948) (так он назывался в советском прокате, оригинальное название — «Au dela de la grille»). В конце одного из занятий (скорее всего, осенью 1950 года) Клара Петровна Полонская, учившая нас латыни, сказала, обращая ко всей группе: «Вы не видели? Это же настоящий Еврипид!» Еврипида к тому моменту я успела сдать и забыть, а испытанное от фильма потрясение я помню до сих пор.

Сложнее объяснить, что именно тогда нас потрясло. Я думаю, что прежде всего — это была самоидентификация с бесконечно разнообразным, напряженным и трагическим спектром личных переживаний — возможность, которую отечественное искусство предоставляло нам лишь в незначительной степени.

Сами того не осознавая, в кино мы искали не просто переживаний, но *переживаний предела*, катарсис. Быть может, тем самым мы неосознанно стремились что-то противопоставить удушающей атмосфере 1949-го и последующих лет. Но катарсис нельзя было обрести, даже многократно посмотрев любимый «Большой вальс» — хотя это, несомненно, было *большое кино*, прославившее замечательного мастера Жюльена Дювивье. Однако это была такая же прекрасная сказка, как «Ромео и Джульетта» с Улановой или «Леди Гамильтон» с Вивьен Ли.

Для катартических переживаний нужна идентификация с героями — не столь важно, на каких основаниях. Нашим непосредственным прошлым была война, нашим настоящим — нелегкая послевоенная повседневность. У тех из нас, кто в войну не потерял семью, казалось бы, *было детство*, но, вместе с тем, мы как бы не имели на него *права* — право исчерпывалось детскими продовольственными карточками; прочее являло собой *обязанности*. Юность умножила объем обязанностей — и добавила *страх*, который не с кем было разделить: родителям и прежде было не до нас, а когда мы перешагнули совершеннолетие — тем более.

Страх этот был тем сильнее, чем ближе ты оказывался к преследуемым — будь то сослуживцы родителей, соседи по даче, однокашники по факультету, профессор, которому ты сдавал экзамен, и т.п. И это вовсе не кончилось в одночасье — весной 1953 года, спустя месяц после смерти Ста-

лина, из тюрьмы выпустили «убийц в белых халатах», однако летом того же, 1953 года нашего соседа по даче, известного историка-американиста В.И. Каплана, «достали» даже в г. Фрунзе, куда он заблаговременно убыл и даже устроился на работу.

И, разумеется, не следует думать, что доклад Хрущева на XX съезде КПСС (членам партии его читали на работе, беспартийные его тут же узнавали в пересказах) был понят нами как несомненное свидетельство начала новой эпохи. Разумеется, это был *шок* — грандиозное здание рухнуло у нас на глазах, — но что теперь? Что-то должно было измениться — но как? когда?

У меня сохранилась брошюра с текстом Постановления ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий» от 30 июня 1956 года, изданная в июле 1956 года тиражом 1 млн. экз. В нем *тем же языком*, которым прежде писали о троцкистах и космополитах, теперь говорилось о *банде Берии* и об «*антинародных выступлениях в Познани*» — последние названы «*гноусной провокацией против народной власти*».

Неудивительно, что все, что можно было оценить даже не как свидетельство перемен, а хотя бы как намек на их возможность, сопровождалось острым эмоциональным напряжением.

Итальянские и французские фильмы середины 40-х — 50-х приходили к нам со «сдвигом по фазе»: одни — через год-два после их премьерного показа, другие — через семь-восемь лет, но, так или иначе, большинство значительных фильмов, относимых историками кино к жесткому, еще не «порозовевшему» неореализму, мы видели. Неореалистическое кино обращалось ко *всем* и уже одним этим создавало ситуацию «поверх барьеров».

Это кино воспринималось как рассказ о *подлинной жизни*, даже если на экране развертывались не вполне повседневные события и участвовали в них не самые обычные люди. Что с того, что Жан Габен («У стен Малапаги») — беглый заключенный: любой из нас мог бы попасть в безвыходную ситуацию, и еще вопрос, у кого бы в этом случае можно было искать сочувствия.

Идентификация, казалось бы, с далекими героями была на редкость сильной и не рефлексивной. Впрочем, очевидно, что Анну Маньяни — безумно любящую мать из «Самой красивой» (фильм Де Сантиса 1951 года) — можно было воспринимать как возможную соседку по двору, тогда как Вивьен Ли и уж тем более Милица Кориус, как бы блистательны они ни были, жили в мире, который к нам не имел никакого отношения.

Красота Лючии Бозе, одной из героинь фильма «Рим, 11 часов», лишь делала ее еще более незащищенной, а обвал дома, на лестнице которого в надежде найти работу собралась толпа безработных девушек, даже не нуждался в символической интерпретации — это случилось с ними, а могло случиться и с нами.

Собственно, это и происходило с *нами* и не вполне кончалось даже тогда, когда в кинозале зажигался свет. Собственно, неореалистические фильмы воспринимались как повествующие о *реальной жизни*.

Это касалось не только итальянского неореализма, но и культивированного те же ценности французского кино. Как реальные и потому *непосредственно* затрагивающие нас воспринимались даже такие не повседневные ситуации, как описанная в фильме Анри Кольпи «Столь долгое отсутствие» (1961), где человек возвращается с войны потерявшим память, так что он не может узнать даже собственную жену. Сюжет фильма

Ж. Дювивье «Мари-Октябрь» (1959), где речь идет о французском Сопротивлении, *можно* свести к детективу — но для нас это был фильм о верности и предательстве. Фильм Р. Брессона «Приговоренный к смерти бежал» был и в самом деле рассказом о том, что «дух веет, где хочет», — хотя я обнаружила этот подзаголовок только сейчас, еще раз посмотрев этот фильм.

И совершенно особое послание несло нам польское кино 50-х — начала 60-х годов. Влад Тупикин недавно написал в полит.ру: «*Вернее, всё, конечно, началось еще раньше — с варшавского восстания августа 1944 года против режима фашистской оккупации или даже с восстания жителей еврейского гетто Варшавы весной 1943 года, когда люди с камнями, дубинками и самодельными пистолетами бросили вызов хорошо вооруженной армии нацистского рейха*». Всё — это глубокая идентификация с трагедией варшавского восстания и Армии крайовой; это то полонофильство, о котором так пронзительно когда-то писал Анатолий Найман.

Когда именно сформировалось особое отношение к трагедии Польши, я уже не помню, — польский язык я выучила много позже и в иной связи. Однако первый увиденный мной польский фильм — «Поиски прошлого» (1960) — попал на уже подготовленную почву: скорее всего, это было году в 1963-м. К 1965 году мой друг—физик, не будучи связан с Польшей ни жизнью, ни работой, настолько хорошо знал польский, что читал мне свои переводы из Марека Хласко. Более того — когда вскорости у него родился сын, он назвал его Антоном в память одного из героев Варшавского восстания.

Я не помню, когда именно я сумела посмотреть «Пепел и алмаз» (1958) — быть может, в 1964-м или 1965-м. Фильм с такой страстью и отчаянием аккумуляировал не транслируемое словами переживание *нашей собственной* экзистенциальной обреченности, что я до сих пор не решаюсь посмотреть его еще раз.

Есть еще один фильм, к которому я не готова вернуться, — это «Летят журавли» Калатозова (1957). Среди моих ровесников я не найду никого, кто бы не видел этот фильм сразу после выхода в прокат. И вот это уже было *совсем не кино*. Но что?..

Главным в фильме для меня — как и для большинства моих ровесников — осталась сцена проводов во дворе военкомата. Ее я и сейчас не готова обсуждать как нечто, происходящее на полотне экрана. Автор фильма как будто вступил в тайный сговор с поколением уцелевших свидетелей: так уходили наши старшие братья (поколение моего мужа) и не встреченные — потому что не вернувшиеся — возлюбленные.

Восприятие *искусства* все-таки предполагает некую дистанцию — здесь ее не было. Я не смотрела на *чью-то* беззащитность и обреченность: это я была опять (!) обречена и беззащитна, и, быть может, именно это делало увиденное фактом жизни, а не искусства, к которому в моем восприятии относятся наши лучшие фильмы о войне.

Внимательный читатель, вероятно, заметит все эти «быть может» и «скорее всего» и удивится размытой временной разметке того прошлого, которое я считаю для себя все еще актуальным, своего рода Past perfect, то есть прошлым, существующим именно в соотношении с настоящим. Дело в том, что фактический временной локус многих событий, которые позже назовут знаковыми (например, Международный фестиваль молодежи и студентов 1957 года, посещение Хрущевым Манежа осенью 1962-го; арест

Синявского и Даниэля зимой 1965-го), — это весьма условная демаркация потока событий, совершавшихся в сфере духовной и душевной жизни. Сначала — это просто «события» с тем или иным знаком, а то и без определенного знака: кто помнит, что он/она почувствовал или о чем подумал, когда М.С. Горбачев стал первым лицом в СССР?

Внутренняя свобода всегда отвоёвывалась разными людьми по-разному; страхи и надежды тоже были как общие, так и сугубо личные. Возвращаясь к кино, замечу, что я всегда была слишком занята своей наукой, чтобы быть настоящим *киноманом* — у меня не было ни нужных связей, ни избытка свободного времени, чтобы пробиваться на фестивальные и прочие «закрытые» просмотры.

Однако попав по профсоюзной путевке в Польшу в 1964 году, я приложила немало усилий, чтобы в Варшаве посмотреть «Сладкую жизнь» Феллини (1960), потому что было ясно, что в СССР я этот фильм не увижу. Это было сильное впечатление — и все-таки я смотрела *фильм*. И все же, когда уже в начале 70-х не то в Будапеште, не то в Варшаве я смогла посмотреть «Поколение» (1954) и «Канал» (1956) Вайды («Канал» вышел у нас в прокат в 1958-м, но я не встречала никого, кто бы его тогда видел) — это было отнюдь не кино. Это была жизнь — притом *наша* жизнь. И потому меня крайне удивили строки из «Энциклопедии отечественного кино», где сказано, что «визитной карточкой» для советской интеллигенции стал фильм Вайды «Все на продажу» (1969), снятый после трагической гибели Цыбульского.

Если говорить о внимании к польскому кино, то начало 1970-х — это прежде всего открытие фильмов Занусси. Это было очень впечатляющее кино — но все-таки *кино*. Да и вообще тот острый интерес, с которым в 70-е мы стремились во что бы то ни стало посмотреть Вайду времен «Березняка» или фильмы Висконти, уже в меньшей мере был проявлением «экзистенциальной жажды» — скорее это было естественное желание приобщиться к тому, чем восхищался весь мир.

* * *

Недавно я прочитала книгу Ю.Я. Герчука «Кровоизлияние в МОСХ» (М.: НЛЮ, 2008), где детально не только рассказана предыстория упомянутого выше посещения Хрущевым выставки МОСХа в Манеже, но приведены разнообразные документы и описаны многочисленные обсуждения этого скандала в художественной среде — как официальной, так и неофициальной.

Собранный Ю.Я. Герчуком материал особенно интересен тем, что он показывает, что и после XX съезда не только «простые люди» — но и наделенные кто властью, кто авторитетом вынуждены были *«колебаться вместе с линией»*. Да и после снятия Хрущева переход общества хотя бы к относительной открытости напоминал не медленное продвижение в определенном направлении, а скольжение по камням и кочкам с неизменными оскальзываниями и падениями — и хорошо, если просто в болотную тину, а не на бетонные плиты.

Например, невероятный и *массовый* успех Манежной выставки 1961 года «Искусство — в быт» сегодня куда труднее понять, чем, например, шум и споры вокруг известной выставки Пикассо в Музее изобразительных искусств. Ведь экспозиция «современной» западной живописи в этом музее очень долго заканчивалась на «барбизонцах» (!), так что о существовании

таких художников, как Дюфи, Брак или Сутин, мои ровесники — и я в том числе — узнавали из мемуаров Ильи Эренбурга.

И то сказать: в эпоху «торжества ИКЕИ» уже надо объяснять, что сам факт организации в «главном» выставочном зале столицы выставки *бытовых вещей*, предназначенных *для всех*, ревизовал не столько подход к быту, сколько всю ценностную шкалу «простого советского человека». Ведь тем самым — *volens nolens* — обычный человек вдруг оказывался *субъектом!*

Отныне ради него художникам предстояло трудиться над образцами чашек и занавесок, а заводы в Гусь-Хрустальном и в Вербилках просто *обязаны* были удовлетворять общий запрос на показанные всей стране образцы прекрасной повседневности.

Частная жизнь в ее материальных деталях вдруг предстала объектом, достойным не только эстетизации, — более того, необходимость эстетизации повседневности в стилистически конкретных формах, а именно в духе, условно говоря, функционализма, выступала как неотъемлемый знак *перемен* вообще.

Сейчас трудно сказать, в какой мере обычные посетители выставки *осознавали* этот ценностный сдвиг. Замечу, однако, что в течение некоторого времени в конце 50-х — начале 60-х московские магазины были заполнены доброкачественным советским фарфором, льняными скатертями и занавесками, эскизы которых многим были знакомы если не по выставке в Манеже, то по ежемесячному (!) журналу «Декоративное искусство СССР», тираж которого тем временем дорос до 20 тыс. экз.

В каком-то сатирическом немецком фильме (кажется, конца 60-х) фашистская активистка, оказавшись случайной свидетельницей весьма невинной, но все же интимной сцены, восклицала: «*Партия — она повсюду!*» Этот слоган мы любили иронически цитировать — потому что явно наступали все более «вегетарианские» времена. Но и тогда надежды возникали — и лопались; то, что вчера поощрялось, завтра запрещалось, потом опять разрешалось — и тут же запрещалось, казалось бы, окончательно. А потом оказывалось, что *не совсем окончательно* — и движение вдоль оси времени все же шло, но по какой-то непрогнозируемой траектории.

Григорий Дашевский в своей статье в «Коммерсантъ-Weekend» сказал о стихах Пауля Целана, что эти стихи предъявляются не как техническое исполнение эстетических намерений, а «*как свидетельство, произносимое в поле забвения, замалчивания, равнодушия, враждебности — в надежде на чье-то единичное понимание*». (Видимо, это «единичное понимание» и культивировалось моим поколением как безусловная моральная опора.)

Как известно, еще в конце 70-х *официально разрешенные* художественные выставки на Малой Грузинской воспринимались как проявление откровенно протестных настроений. И когда то, что там выставялось, мне просто не нравилось, мой скепсис вызывал прямо-таки негодование моего постоянного спутника по посещению подобных выставок, ибо воспринимался им не как свидетельство иных, нежели у него самого, художественных предпочтений, а как позорный и даже агрессивный консерватизм.

По мнению молодого человека 1953 года рождения, я просто *обязана* была любить Кабакова, Янкилевского и Инфанте. А я любила «Бубновы в валеет», раннего Сарьяна и А. Шевченко — последнего, замечу, мой приятель тогда просто не знал. Главное же — я в своих пристрастиях отказывалась следовать указке, от кого бы она ни исходила, и уж менее всего счи-

РЕВЕККА ФРУМКИНА

тала себя *обязанной* любить кого бы то ни было. Банальный кружковый гиперконформизм, неизбежно порождаемый внутри любого нонконформизма, был для меня внове. Я далеко не сразу поняла, в какой мере страстное желание принадлежать к своим ограничивает свободу выбора. Мне представлялось, что общей должна быть шкала ценностей, а не сама по себе художественная манера: *«каждый выбирает по себе время для любви и для молитвы»*.

Однако надо отметить неизбежный накал страстей вокруг любых подобных экспозиций — в том числе и в куда более поздние годы. Как последний по времени всплеск мне запомнилась молодежная выставка МОСХа в Выставочном зале на Кузнецком — мне кажется, это было в самом начале перестройки. Среди работ, задача которых, как мне и сегодня представляется, состояла единственно в том, чтобы нечто отвергнуть или осмеять, я нашла одну, которая мне по-настоящему нравилась — по крайней мере, я к ней раза два вернулась.

На невыгодном месте, в углу зала и притом под потолком, висела небольшая картина, довольно-таки реалистически изображавшая крысу. На первый взгляд — крыса, да и только. А вот на второй... Прав был Шенберг, написавший: *«Еще много нового можно сказать и в до мажоре»*...