

Государственный институт искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации

Анна Новикова

ВООБРАЖАЕМОЕ СООБЩЕСТВО

Очерки истории
экранного образа российской интеллигенции

Москва
Издательство «Согласие»
2018

УДК

ББК

Н

Рецензенты:

доктор культурологии, ведущий научный сотрудник ГИИ
Е. В. Сальникова,

кандидат филологических наук, профессор НИУ ВШЭ,

А. Г. Качкаева

Новикова А. А.

Н ВООБРАЖАЕМОЕ СООБЩЕСТВО. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции / А. А. Новикова. — М.: ООО «Издательство «Согласие», 2018. — 000 с.

ISBN

В книге прослеживается история трансформации экранного образа интеллигенции в кино, на телевизионном экране, в интернете. Анализируя судьбы экранных героев на фоне истории страны и истории медиа, автор отмечает преемственность целей и ценностей воображаемого сообщества интеллигенции. Исследовательский метод, соединяющий искусствоведческий анализ режиссерских приемов и индустриальный анализ современных медиаформатов, позволяет выявить влияния технологий не только на эстетику экранного зрелища, но и на профессиональные стратегии интеллектуалов, использующих медиа для просвещения и межкультурной коммуникации.

Книга представляет интерес для журналистов, специалистов по медиакоммуникациям, культурологов, искусствоведов, социологов культуры, студентов, изучающих историю экранных искусств и историю медиа, а также для широкого круга читателей.

УДК ББК

© Новикова А. А., 2018.

ISBN © ООО «Издательство «Согласие», 2018.

Оглавление

Пролог

Серия 1. От «Арзамаса» до Arzamasa

Серия 2. Братство медиаторов

Серия 3. Смена высот. Место действия

Серия 4. Смена высот. Круг чтения

Серия 5. Публика балаганов и синематографа

Серия 6. Идеалисты и идеологи.

Серия 7. Шестидесятники

Серия 8. Комедиографы

Серия 9. Смена мифологии

Серия 10. Фаустианские чудачки

Серия 11. Священники

Серия 12. Миф о прогрессе и прогрессорах

Серия 13. Интеллигенция 2.0

Серия 14. Просветители в полистилистической культуре

Серия 15. Воображаемый музей

Эпилог

Пролог

Бывают такие явления культуры, к описанию которых очень трудно подступиться. Не столько потому, что они очень сложны, сколько потому, что они изменчивы. Нам представляется, что «интеллигенция» — из таких. Вроде бы все понимают, о ком речь. Но все существующие определения не удовлетворяют, кажутся устаревшими, а новые получаются такими запутанными, что ничего толком не объясняют. Вот и живет слово в языке своей жизнью, используют его кому как вздумается. И люди живут, которых этим словом называют. Хоть слово и «хоронят» уже давно. А оно возвращается, потому что лучше пока не придумали, а традиция жива и передается из поколения в поколение. А еще потому, что задачи не выполнены и споры не доспорены. Можно было бы согласиться с теми, кто утверждает, что сегодня необходимо новое слово, чтобы обозначить это сообщество. Им представляется, что если современная культуры родит это новое слово, то оно поможет людям лучше осознать себя и свои цели. Мы тоже это слово искали, пока писали книгу. Но не нашли.

Пока нового слова нет, мы обозначим своих героев «воображаемым сообществом», используя термин Бенедикта Андерсона, с помощью которого он описывал нацию как социологический феномен¹. Б. Андерсон понимал такое сообщество как сконструированное (воображенное) людьми, которые считают себя его частью. Нам представляется, что интеллигенция формируется и существует в истории культуры именно как воображаемое сообщество, включая в себя не только современников, но и предшественников, а также персонажей художественных произведений, чьи истории

¹ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, Канон-Пресс-Ц, 2001.

отражают важные для сообщества на том или ином этапе его существования идеалы.

В своей книге мы сосредотачиваемся не на социологических аспектах темы, а на искусствоведческом и историко-культурном. Нас интересуют знаковые персонажи (вымышленные и имеющие реальные прототипы) экранных произведений: кинофильмов, телевизионных передач, интернет-проектов — и их место в воображаемом сообществе, которое, пока не найдено новое имя, мы будем называть интеллигенцией.

Изучение воображаемого сообщества через его экранные отражения кажется нам интересным и важным. Рефлексия его репрезентации в художественных образах позволяет лучше понять сложное и многогранное явление, оценить его как явление культуры, отстраненно понаблюдать, как меняется представление о должном в зависимости от исторических условий, идеологической ситуации, режиссерских задач, форматов программ и других факторов. То, что режиссер не может или не хочет проговаривать, он сообщает зрителю через визуальные метафоры, драматургические конфликты, монтажные сопоставления и т. д. На них мы будем обращать особое внимание, стремясь не к историческому или политическому, но к эстетическому анализу воображаемого сообщества интеллигенции.

Очевидно, что рассматривать все случаи, в которых на киноэкране, на телевидении или на экране компьютера появлялся интеллигент, мы не планируем. Мы выбрали наиболее типичных для культуры своего времени героев и наиболее типичные сюжеты и остановимся на них подробно. Часть из них — постановочные кинофильмы, часть — документальные экранные проекты разных жанров и форм. Реальные люди (в частности те, кого мы относим к интеллигенции), становясь частью медиареальности, начинают восприниматься не как конкретные личности, а как социальные маски¹, транслирующие зрителям типичные представления об обществе, о ценностях и моделях поведения.

В нашей культуре идеи европейского Просвещения (а в нашем понимании именно они являются основой мировоззрения интел-

¹ Подробнее об этом в книге: Новикова А. А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб.: Алетейя, 2008.

лигенции) до сих пор играют важную роль, хотя и подвергались за столетия существенным трансформациям и деформациям. Анализируя дискурс об «обществе» и «гражданском обществе» во второй половине XVIII века, В. Каплун приходит к выводу, что «в культуре российского Просвещения не существует «общества» в специфическом смысле «общественности», который (смысл) появляется в русской культуре со второй половины XIX века, — не существует ни в умах, ни в социальной реальности. Генеалогическим предком «общественности» может, по-видимому, считаться, скорее, появляющаяся в рассматриваемую эпоху фигура “публики”»¹. Особенно важно для наших размышлений предположение В. Каплуна, что «публика» и «общественность» продолжают существовать в российской культуре параллельно, оказывая на нее на разных исторических этапах большее или меньшее влияние. При этом под «публикой» в этом контексте понимается не публика театральная, а «совокупность образованных граждан, связанных в единое сообщество посредством распространения «письмен» через циркуляцию печатного слова»². В примечании к этому определению исследователь прослеживает влияние на функционирование в обществе этого слоя французской традиции, когда в середине XVIII «литераторы» (*hommes de lettres*) стали во Франции влиятельными политиками. В современной культуре речь идет, скорее, о публичных интеллектуалах — философах, историках, писателях, поэтах, журналистах и т. д., — влияющих на общество через печатное слово.

Продолжая эту логику размышлений, скажем, что на этапе, когда визуальная культура на новом цифровом витке снова начала вытеснять письменную, ряды публичных интеллектуалов пополнили художники, фотографы, кино- и театральные режиссеры, а сегодня это еще и дизайнеры и продюсеры мультимедийных проектов — чье влияние на современное общество с помощью разного рода изображений и приложений сопоставимо с тем, которое в свое время оказывало печатное слово. Люди, несущие в мир сло-

¹ Каплун В. Л. Общество до общественности: «общество» и «гражданское общество» в культуре российского Просвещения // От общественного к публичному: Коллективная монография / науч. ред. О. В. Хархордин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. С. 480.

² Там же. С. 479.

во печатное и устное, визуальный образ или синкретичное художественное высказывание сегодня продолжают составлять «публику» в прежнем понимании и формировать «публику» в нынешнем понимании (как зрителей, не сливающихся в толпу массовой аудитории, готовых к интерактивному взаимодействию с публичным интеллектуалом).

Новое время требует новых форм не только от дизайнеров, но и от исследователей. Мы попробуем соответствовать ожиданиям и стилизуем эту книгу под научно-развлекательный (сайнстейнмент) сериал, выделяя из академического текста героев (членов воображаемого сообщества) и их истории и давая в конце каждой «серии» набор коротких, но важных тезисов, как это делают авторы бизнес-тренингов.

Только не стоит думать, что такой формат — это только игра или уступка нежелающим читать длинные тексты студентам. Это сохранение одной из самых важных для нас миссий интеллигенции — «создание нового и осознание старого как нового» (Д. С. Лихачев), поиск форм изложения истории, позволяющих сохранять и адаптировать культурные ценности интеллигенции к изменяющемуся языку коммуникации.

Краткое содержание пролога	
1.	Мы считаем интеллигенцию «воображаемым сообществом» (термин Б. Андерсона), сконструированным (воображенным) людьми, которые считают себя его частью.
2.	Это воображаемое сообщество включает в себя не только современников, но и предшественников, а также персонажей художественных произведений, чьи истории отражают важные для сообщества на том или ином этапе его существования идеалы.
3.	Основу этого сообщества сегодня составляют публичные интеллектуалы, традиционно влияющие на общество через слово, тиражируемое медиа.
4.	В современной культуре влияние изображения (образа) сопоставимо (или даже более значимо), чем влияние слова. Поэтому в круг публичных интеллектуалов входят художники, дизайнеры, музыканты, даже если они не участвуют общественных дебатах.

5.	Не только содержание, но и форма этой книги — наш вклад в адаптацию традиций этого воображаемого сообщества к языку современной культуры.
----	---

Серия 1. От «Арзамаса» до Arzamas

Действующие лица:

Александр Пушкин — писатель, герой мифа о Поэте, герой многочисленных кино-, телевизионно-, мультимедийных экранизаций;

Юрий Тынянов — ученый и писатель, автор книги «Архаисты и новаторы»;

Сергей Юрский — актер, много лет игравший интеллигентов в кино и в театре;

Дмитрий Лихачев — ученый и писатель, публичный интеллигент;

Ирина Никитина и Аркадий Громов — женщина-учений и режиссер, герои фильма Григория Александрова «Весна» и мифа о советской науке;

Вильгельм Кюхельбекер — поэт, друг А. Пушкина по Лицею, герой фильма-спектакля «Кюхля» и проекта Arzamas;

Авторы и продюсеры мультимедийного проекта *Arzamas*.

Путь российской культуры от «Арзамаса»¹ до Arzamas² — это история становления в России культуры просвещения: через литературные журналы, политические сообщества, диалоги с властью, революции, урбанизацию, индустриализацию, художественный авангард, мировые войны и космополитизм — и ее адаптации и трансформации к миру современных цифровых технологий. Возможно, пусть от иллюзии к иллюзии. Но на этом пути родилось

¹ Литературный кружок, существовавший в 1815–1818 годах и объединивший молодых европейски образованных людей, стремящихся бороться с архаичными литературными вкусами и традициями.

² Arzamas.academy — просветительский проект, мультимедийный портал, посвященный гуманитарному знанию.

и возмужало столько прекрасных людей и были созданы столь великие произведения искусства, что ради них стоило питать иллюзии.

Зарождение идей, ставших фундаментом воображаемого общества интеллигенции, можно связывать и с реформами Петра Великого, и с восстанием декабристов, и с более поздними событиями формирования революционного движения. Любой вариант будет правильным, в зависимости от фокуса исследования. Для нас в этой цепи событий важен момент (это и будет завязкой нашей истории) создания Императорского Царскосельского лицея, призванного воспитать новое поколение государственных мужей, а воспитавшего поколение публичных интеллектуалов, связь с которыми ощущается до сих пор. Описание череды важных событий того периода находим в книге А. Архангельского «Александр I»: «Если кратко, то патриархальный период российского бытия завершился; вместе с его завершением менялись все привычные пропорции общества. Древняя формула — клирик молится, дворянин служит, ремесленник производит, крестьянин пашет — утратила свою незыблемость. <... > Два роя готовились оторваться от родимой матки: русские интеллигенты и русские рабочие»¹.

Экранные произведения чаще всего персонифицируют этот исторический этап через образ Александра Пушкина, поддерживая миф о Поэте, зародившийся еще до революции, его друзей (с акцентом на становление идей будущих декабристов) и сам момент зарождения Лицея. На формирование советского канона об этом времени оказал влияние Юрий Тынянов, как своими научными исследованиями (в частности, книгой «Архаисты и новаторы», 1929), так и художественными произведениями (романом «Кюхля» (1925) и незавершенным «Пушкиным», 1936). Разумеется, романы Ю. Тынянова не были написаны как конъюнктурные, а лишь использовались как флагман «советской исторической прозы».

Экранизация делает еще более ощутимой многомерность прозы, поскольку вынуждает режиссера и актеров сделать свою интерпретацию событий однозначной и зримой. Телережиссер Александр Белинский и актер Сергей Юрский в фильме-спектакле «Кюхля» (1963) через традиционную для телевизионной эстетики тех лет

¹ Архангельский А. Н. Александр I. — 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 259.

«игру портретами»¹ и диалоги старались показать динамику развития характеров людей, стоящих у истоков новой эпохи и вынужденных принимать решения, которые до них никто не принимал. Вопросы, которые, ставит перед своими героями Тынников в конце 1920-х гг., оказываются созвучны духовным поискам как советской интеллигенции начала 1960-х, так и современного зрителя: можно ли сочетать служение искусству с общественным служением? как сохранить верность идеалам, не подвергая опасности верность дружбе? может ли бурная общественная жизнь компенсировать пустоту жизни частной? Кюхля в исполнении Сергея Юрского на глазах зрителей превращается из нелепого подростка в пламенного оратора и человека, одержимого революционными идеями преобразования общественного устройства, а потом и в глубоко несчастного немолодого человека. Его одержимость — стремление к свободе — появляется в каждом движении и жесте, в каждой поэтической строфе, звучащей со сцены. В них катехизис публичного интеллектуала в его российской версии, которую мы обозначаем словом интеллигенция. И Кюхельбекер в этом фильме-спектакле ее воплощает даже более ярко, чем Пушкин, потому что литература для него все-таки более средство, чем цель, а цель — общественное служение и создание нового вообразяемого сообщества.

Впрочем, в экранизациях биографии А. С. Пушкина литература тоже не всегда оказывается для поэта главной целью. Иногда в глазах режиссеров она тоже отходит на второй план, уступая место иным жизненным задачам. Любопытно наблюдать динамику развития образа Пушкина от фильма 1937 года «Юность поэта» (режиссер А. Народицкий) до современных фильмов, не только биографических, но и приключенческих, снятых по мотивам исторических событий (например, фильм «18–14» (2007), режиссер А. Пуустумаа). Торжественный пафос советского кино, трактующий жизнь поэта как «житие», разительно отличается от «игры с классиком», предлагаемой авторами «18–14» (в фильме поэт и его друзья подключаются к расследованию серии загадочных убийств). Но в обоих случаях визуальный ряд фильмов позволяет зрителю воспринимать его как своего рода гимн книжной культу-

¹ Подробнее о телевизионном театре 1960–1980-х годов можно прочитать в нашей книге: Новикова А. А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М.: URSS, 2004.

ре. Книжные тома на полках, гусиные перья, грим и костюмы актеров, книжные обороты речи, литературные аллюзии и т. д. — все акцентирует внимание зрителя на узнаваемых со школьных лет символах и знаках, с помощью которых строится вселенная мифа.

Начальные титры фильма «18–14» тоже стилизованы под книжные шрифты, дизайнерская подложка — под рукопись Пушкина, компьютерная анимация — под иллюстрации массовых изданий XIX века. Хотя человеческие отношения между студентами и преподавателями Лицея вполне современны и скорее вызовут ассоциации с фильмом «Гардемарины, вперед!» (1988) режиссера Светланы Дружининой, или с серией романов Бориса Акунина о сыщике ЭрASTE Фандорине (первая публикация первого романа — 1998), чем с теми историческими реалиями, которые описывает в своих произведениях Пушкин. Однако мысль о важности культурного противостояния образованного человека власти (в лице Аракчеева) в нем звучит достаточно отчетливо, как звучит и тема открытости новому, готовности к преодолению сословной иерархии, интереса к становлению личности и жизни человеческого духа. «Культурные коды» пробивают глянец псевдоисторического детективного повествования, и если не отвечают на вопросы, то хотя бы называют проблемы, не теряющие актуальности.

Те же визуальные клише и идеи зритель может заметить в совсем другом по настроению фильме о Пушкине — биографической драме «Пушкин. Последняя дуэль» (2006) режиссера Натальи Бондарчук. Умиравший в библиотеке, среди стоящих на полках и лежащих в беспорядке книг, поэт превращен в многозначную метафору, которую зритель осмысляет на протяжении всего фильма, восстанавливая цепочку событий личной и общественной жизни, приведших к гибели поэта.

Одновременная бесценность и бессмысленность книжного знания проявляется в разных поворотах сюжета. В частности, в новом взгляде Пушкина на отношения мужчины и женщины в семье, проявляющемся в доверии жене, согласии на ее самостоятельное появление в свете. Эта тема для режиссера одна из центральных. Через нее Н. Бондарчук выявляет политические и этические конфликты, визуализирует трагическое несовпадение взглядов только нарождающейся интеллигенции с обступившими ее со всех сторон людьми уходящей культуры.

Этот конфликт ярко выявлен Дмитрием Лихачевым (знаковой фигурой для советской интеллигенции 1980-х гг.), для которого интеллигент не равен интеллектуалу: «Образованность нельзя смешивать с интеллигентностью, — пишет Д. С. Лихачев в «Письмах о добром и прекрасном». — Образованность живет старым содержанием, интеллигентность — созданием нового и осознанием старого как нового (курсив наш — А.Н.). Больше того... Лишите подлинно интеллигентного человека всех его знаний, образованности, лишите его самой памяти. Пусть он забыл все на свете, не будет знать классиков литературы, не будет помнить величайшие произведения искусства, забудет важнейшие исторические события, но если при всем этом он сохранит восприимчивость к интеллектуальным ценностям, любовь к приобретению знаний, интерес к истории, эстетическое чутье, сможет отличить настоящее произведение искусства от грубой «штуковины», сделанной, только чтобы удивить, если он сможет восхититься красотой природы, понять характер и индивидуальность другого человека, войти в его положение, а поняв другого человека, помочь ему, не проявит грубости, равнодушия, злорадства, зависти, а оценит другого по достоинству, если он проявит уважение к культуре прошлого, навыки воспитанного человека, ответственность в решении нравственных вопросов, богатство и точность своего языка — разговорного и письменного, — вот это и будет интеллигентный человек. Интеллигентность не только в знаниях, а в способностях к пониманию другого»¹.

Как ни странно, сходным образом описывает советскую интеллигенцию режиссер-мифотворец Григорий Александров в музыкальной комедии «Весна» (1947). Его главные герои: женщина-ученый Ирина Никитина (Л. Орлова) и режиссер Аркадий Громов (Н. Черкасов) — два лика новой советской интеллигенции. Оба увлечены своей работой, оба возвышаются над средним уровнем коллег, вызывая восхищение и робость, оба состоявшиеся личности, воспринимающие творчество как служение. Но самое главное — они открыты для понимания друг друга, то есть Другого. И мостиком для понимания оказывается любовь и... русская литература. Для развития отношений героя и героини важен эпизод

¹ Лихачев Д. С. Письмо двенадцатое. Человек должен быть интеллигентен // Лихачев Д. С. Письма о добром. М.: Азбука, 2015. С. 25–28.

на киностудии, когда Ирина оказывается зрителем съемок фильма о писателях. Пушкин, сочиняющий стихи о любви, Тургенев, размышляющий на ту же тему... рядом с ними Маяковский, читающий стихи о любви к родине, выглядит странно неуместным и смешным. Трудно сказать, считывалась ли эта ирония в 1947 году, но сейчас она интерпретируется как саркастическое подмигивание режиссера зрителям через поколения. Не менее важен эпизод, когда герой-режиссер отстаивает ценность искусства, репетируя роль Гоголя: «Мир задремал бы без этих побасенок!». В этот момент комедийная история на время поднимается на уровень притчи. А дальше опять — мифологизация науки в формах научной фантастики, торжество «социалистического реализма» в легком жанре музыкальной комедии. Но образы из «Весны» прочно закрепились в экранной культуре. Их отзвуки появятся позже и в «Девяти днях одного года», и в «Служебном романе», а поиск взаимопонимания героев через переосмысление произведений Пушкина пройдет через весь советский XX век и выйдет за границы советской культуры, в рассказе «Спасти камер-юнкера Пушкина» М. Хейфеца¹, инсценированном многими театрами.

Собственно, на эту «формулу»: восприимчивость к интеллектуальным ценностям + эстетическое чутье + способность к созданию нового (в том числе, на базе старого) + этическая ответственность + понимание Другого — мы и будем опираться при анализе «экранных отражений» размышлений общества о месте интеллигента в мире.

Прослеживая трансформацию экранных образов интеллигентов от дореволюционного немого кино до наших дней, от универсальных массовых зрелищ до интерактивного, рассчитанного на вовлеченную аудиторию цифрового контента, мы предполагаем увидеть контуры будущего, пути адаптации традиционных для интеллигенции культурных ценностей к вызовам цифровой культуры. Если в экранизациях XX века (кинематографических или телевизионных) интеллектуальное, эстетическое, этическое, повседневное и провокативное (как открытость новому) слиты, как правило, в единый образ (чаще всего и в лице главного героя),

¹ Хейфец М. Р. Спасти камер-юнкера Пушкина // Северная Аврора. 2012. № 17. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=4830>

то в мультимедийной экранизации начала XXI века эти составляющие интеллигентского мировоззрения могут предлагаться публике (именно публике, а не зрителю, потому что интерактивные возможности и соучастие при этой форме коммуникации очень важны) по отдельности и не только через персонажей, но и через иллюстрации, дизайн проекта, принцип построения пользовательского интерфейса.

Так, например, построена интернет-платформа Arzamas — просветительский проект, посвященный гуманитарному знанию, который мы уже упоминали выше. Проект состоит из тематических курсов. Каждый курс включает в себя несколько видеолекций, а также разнообразных материалы — статьи, фотографии, карты, словари. Дополняют «серьезный» контент разного рода тесты, игры, шуточные инструкции и другие развлекательные элементы формата. Такая структура зрелища позволяет пользователям комбинировать информацию по своему усмотрению, уменьшая или увеличивая развлекательную составляющую по своему желанию.

Проект Arzamas интересен нам и сам по себе. Мы вернемся к нему в конце книги. Но сейчас нам важен «гуманитарный сериал» (так продюсеры называют своей формат), посвященный обществу Арзамас — «200 лет Арзамасу»¹. Информация в нем расположена вокруг главной темы своего рода концентрическими кругами: история страны и ее властителей в мировом контексте, роль общества «Арзамас» в литературе и политике, город Арзамас в истории культуры, персонажи — члены общества «Арзамас» (среди них А. Пушкин), персонажи — ученые-исследователи и журналисты, размышляющие об «Арзамасе», гуси и другие символы (в поэзии, пародии, тестах и играх), читатели (пользователи, «учащийся») как соучастники (прошедшие испытания и получившие шуточное прозвище члена общества), В целом этот «гуманитарный сериал» — своего рода ритуальное действие в честь 200-летия «Арзамаса».

Исторические персонажи в нем визуализируются в традиционной эстетике — портретами из собраний музеев и галерей. Но эти «официальные образы» все время дополняются деталями и историческими анекдотами, позволяющими читателям волей своей собственной фантазии стряхивать «академическую пыль»

Дата обращения: 14.02.2017.

¹ Режим доступа: <http://arzamas.academy/special/arzamas200>

и развеивать мифы вокруг героев, которые оказываются не менее, а может быть даже более живыми, чем наши современники. Находясь с ними на очень небольшой дистанции (в частности, смартфон является предметом «интимной коммуникации», как и книга), человек впускает их в свою частную зону, позволяя раздробленной на мелкие частички просветительской информации капиллярно пронизать свою повседневную жизнь, формируя «смешанную», «дополненную реальность», в которой события 200-летней давности становятся частью личного опыта. И вот уже Кюхельбекер, одержимость которого так эмоционально точно передал Сергей Юрский в фильме-спектакле 1963 года, становится одним из героев «виртуального сообщества Arzamas», тех, кто «дурачился, издевался над врагами, писал веселые стихи и ел гусей — и одновременно воспитал Пушкина, изменил русский язык, стал важными чиновниками и определил развитие русской политики и культуры на век вперед»¹.

Режиссеры мультимедийного зрелища заставляют современного человека понять, что ему не только важно узнать, как же могло так получиться, что Кюхельбекер мог быть одновременно радикальным романтиком и младоархаистом, ориентирующимся на активное использование церковнославянского языка. Ведь «для западноевропейских писателей сочетание ультраромантиз-

. Дата обращения: 11.12.2016.

¹ Режим доступа: <http://arzamas.academy/materials/887>

ма с ориентацией на классический одический жанр немислимо»¹. Что ему важна и многолетняя заочная полемика десятков исследователей, изучавших ту эпоху... Что он дитя и часть той просветительской культуры, без знания которой невозможна интерпретация постмодернистской иронии, которая все глубже вторгается в пространство современной культуры и личное пространство современного человека. Механизм вовлечения, который используют создатели проекта, гарантирует ощущение причастности вне зависимости от пропорции развлечения и обучения в персональной тактике пользователя. Образ интеллигента (в данном случае члена общества «Арзамас») в воображении зрителя может казаться более или менее гротескным. Но при соприкосновении с каждым из концентрических кругов информации будет возникать одно и то же ощущение: герой (исторический персонаж, автор проекта или читатель) — выполняет роль медиатора, соединяющего прошлое с будущим, и с помощью этого реализующего свое служение свободе.

Краткое содержание первой серии:	
1.	Завязка нашей истории — создание Императорского Царско-сельского Лицея, который стал колыбелью российских публичных интеллектуалов.
2.	Вопросы, на которые ищут ответы герои всех проанализированных нами экранизаций: Можно ли сочетать служение искусству с общественным служением? Как сохранить верность идеалам, не подвергая опасности верность дружбе? Может ли бурная общественная жизнь компенсировать пустоту жизни частной? — не теряют актуальности и сегодня.
3.	«Формула интеллигентности» (по Д. Лихачеву): восприимчивость к интеллектуальным ценностям + эстетическое чутье + способность к созданию нового (в том числе, на базе старого) + этическая ответственность + понимание Другого.

. Дата обращения: 11.12.2016.

¹ Там же.

4.	Женщина-ученый и мужчина-кинорежиссер (герои музыкальной комедии Г. Александрова «Весна» — два лика новой советской интеллигенции. Оба увлечены своей работой, оба возвышаются над средним уровнем коллег, вызывая восхищение и робость, оба состоявшиеся личности, воспринимающие жизнь как служение. Но самое главное — они открыты для понимания друг друга, то есть Другого. И мостиком для понимания оказывается любовь и русская литература.
5.	Структура «гуманитарного сериала» Arzamas позволяет пользователям комбинировать информацию по своему усмотрению, уменьшая или увеличивая развлекательную составляющую по своему желанию.
6.	Механизм вовлечения, используемый создателями проекта, гарантирует пользователю ощущение причастности к виртуальному сообществу.

Серия 2. Братство медиаторов

Действующие лица:

Прот. Александр Шмеман — священнослужитель Православной церкви в Америке, богослов, писатель;

Илья Обломов, Андрей Штольц, Ольга Ильинская — герои романа И. Гончарова «Обломов»;

Эдвард Мэрроу — американский журналист, герой фильма «Доброй ночи и удачи»;

Марк Цукерберг — американский бизнесмен, герой фильма «Социальная сеть».

Родившись на сломе эпох, интеллигенция самой историей была призвана стать медиатором, способствовать формированию общественного консенсуса по поводу фундаментальных ценностей культуры. Разумеется, фигура медиатора (человека, который способен быть посредником в процессе коммуникации) для мировой культуры не нова. Но в каждой стране, на разных исторических этапах ее специфика была обусловлена отличающимся друг от друга набором исторических условий. Так, во Франции (как и в ряде других европейских государств) интеллектуалы, выполнявшие сходные с российской интеллигенцией культурные задачи, традиционно идентифицировали себя с левыми партиями. Процесс их самоопределения подробно описан в книге Ж. Бенда «Предательство интеллектуалов»¹. Власть, на которую претендовали европейские интеллектуалы, называемая П. Бурдьё символической властью, «есть власть конструировать реальность, устанавливая гносеологический порядок»² вовсе не обязательно должна была

¹ Бенда Ж. Предательство интеллектуалов. М.: ИРИСЭН, Мысль, Социум, 2009.

² Бурдьё П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2007. С. 87.

осуществляться в ситуации конфликта с другими ветвями власти. Но она всегда ощущалась как акт служения свободе, воспринимавшейся как своеобразный «символ веры». (Лозунг Великой французской революции: «Свобода, равенство, братство» будет сохранять свою ценность для воображаемого сообщества интеллигенции разных столетий и стран.) При неблагоприятных обстоятельствах она приводила на каторгу. При благоприятных — человек, обладающий знаниями и профессионализмом и готовый выйти за рамки своей профессии, чтобы осуществлять гражданскую деятельность и нести моральную ответственность за ее результаты («publicintellectual»), мог сосредоточиться на участии в создании общественных, образовательных, инновационных, филантропических организаций, формируя в итоге гражданское общество.

Российская специфика осуществления миссии интеллигента объясняется не только стремлением государственной власти (здесь мы опираемся на работы Дж. Томпсона, выделяющего четыре формы власти — политическую, экономическую, принудительную и символическую¹) на разных этапах своего развития сохранять тотальный контроль над символическими формами власти и общественными институтами, стремящимися их осуществлять в той или иной мере. Не менее важна для понимания места интеллигента-медиатора в России описанная прот. Александром Шмеманом ситуация сосуществования в России «трех культур»: допетровской (древнерусской), «просветительской» (державинско-пушкинско-гоголевской) и прагматически-технической. По его мнению, «эти три “культуры”, родившиеся из разных источников и отделенные одна от другой, казалось бы, почти непроницаемыми психологическими и бытовыми барьерами, в России практически сосуществовали одна с другой. Они не следовали и не вытекали одна из другой в порядке хотя бы и революционного, но всё же преемства, исторической последовательности, а продолжали жить, создавая разные пласты, разные “сознания”, можно почти сказать — “разные миры” уже в самом народном теле»².

¹ Thompson John B. *Ideology and Modern Culture. Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Oxford: PolityPress, 1990. Pp. 56–66.

² Шмеман А., протопресвитер. Политическая трагедия уходит корнями в культурное распустье... Беседы на радио «Свобода». Культура в русском самосознании // «Православие и мир». 07.09.2015. [Электронный

Если культуры «просветительская» и «прагматически-техническая» возникли на волне реформ Петра I и формировались под влиянием европейских ценностей одновременно, то крестьянская «древнерусская» культура оказалась практически не затронута петровской «культурной революцией». Крестьянство (а вместе с ним и мелкопоместное дворянство) еще долгое время продолжало жить по законам древнерусской культуры, базирующейся, с одной стороны, на христианстве и церковности, что объясняет постоянное притяжение просвещенной части общества к народу, искание у народа мудрости, чистоты и правды, с другой стороны, на языческом мистицизме и нерациональности, который одновременно и привлекал, и раздражал часть интеллигенции (бравшую на себя роль просветителей) и вызывал жесткую иронию у другой части — той, в которой доминировали прагматически-технологические настроения.

Это сосуществование культур описано в романе И. Гончарова «Обломов» и великолепно визуализировано в фильме режиссера Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1979). Илья Обломов (в исполнении Олега Табакова) — наследник традиционной культуры. Для него жизнь в имении (режиссер показывает зрителю сны Обломова, в которых он видит себя маленьким мальчиком, и своих родителей, ведущих патриархальную сельскую жизнь) — потерянный рай.

Однако растворение в природе и неспешном быте, следование философии благодатного покоя смешаны в Обломове с обычной ленью. Даже знания тяготят его своей бессмысленностью и разрозненностью. Он ищет гармонию, чувствует себя частью природы, боится оторваться от корней и от всего сердца плачет над ощущением тщетности жизни. Друг Ильи Обломова — Андрей Штольц (в исполнении Юрия Богатырева) — носитель прагматической культуры — безуспешно пытается «спасти» друга: переубеждает его, тащит за собой, знакомит с людьми, но тщетно. Они как будто произносят монологи, плохо слыша друг друга. Носителем третьей — просветительской — культуры оказывается Ольга. Она пытается «излечить» Илью от «обломовщины», заставив читать газеты, начертив план переустройства имения. Она должна подгото-

ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/protopresviter-aleksandrshmeman-kultura-v-russkom-samosoznanii-1/>

вить его к поездке в Париж, где преображенного Обломова через месяц будет ждать Штольц.

Однако роль медиатора Ольге не удается, из просветителя она быстро превращается во влюбленную барышню. А испытание любовью не выдерживают ни «почвенник», ни «просветитель», ни «прагматик». Медиатором между ними оказывается голос автора, сеющий в зрителях сомнения в кажущейся очевидной правильности прагматической инициативности Штольца, безнадежности обломовского бездействия, экзальтированной чувственности Ольги. Режиссер, обожествляющий экранными средствами красоту природы и детскую веру в то, что не человек управляет своей судьбой, а Господь всем управит помимо человека, вместе с тем видит и ущербность немецкой воспитательной системы, сформировавшей Андрея, и опасность сохранения «народной» культуры в городской жизни, которую пытается вести Илья. Он же настоятельно подсказывает зрителю, что живущая во внешне счастливом браке со Штольцем Ольга продолжает любить рано умершего от удара Обломова. Гармонию режиссер находит только в детской вере бегущего к матери мальчика (кадры, с которых фильм начинается и которыми заканчивается) и в разливающемся над полем церковном песнопении, в основании которых слова святого Симеона, много лет ожидавшего смерти и получившего ее после встречи с Богородицей, принесшей в храм новорожденного Спасителя: «Ныне отпускаеши раба твоего Владыко...».

Смерть как выход — ответ, претендующий на универсальность, не решает, однако, конфликт «трех культур», отголоски которого сохраняют актуальность и в современной культуре. Революция 1917 года, благословленная интеллигенцией и уничтожившая практически полностью традиционную религиозную и крестьянскую культуры, предложившая взамен прагматическую культуру индустриализации, тоже не смогла снять до конца остроту этих культурных конфликтов. Они воспроизводятся на каждом новом этапе: во время индустриализации и войны, в противостоянии «физиков» и «лириков», во время Перестройки и в период формирования рыночной экономики и т. д.

Находясь между элитой и народом, Западом и Востоком, традицией и новаторством, религией и атеизмом, техникой и искус-

Дата обращения: 11.11.2016.

ством, интеллигенция в поисках синтеза часто оказывалась первой жертвой внутренних распрей. М. Лотман полагал, что разделение на «своих» и «чужих» является одной из важнейших координат интеллигентского дискурса, наряду с отношением к работе как к жертве, увлечением идеей прогресса, ощущением себя одновременно отщепенцами и солью земли, избранным кругом, людьми не от мира сего¹. Существенным отличием отечественной интеллигенции от западных интеллектуалов Б. Успенский считает ее способность к быстрому усвоению чужих культурных ценностей². Несмотря на то, что мы не разделяем всех утверждений авторов по поводу типичных характеристик дискурса интеллигенции, некоторые моменты отмечены точно, они регулярно встречаются и в проанализированных нами экранных произведениях.

На разных исторических этапах какие-то из названных элементов дискурса оказывались более востребованными, а какие-то отходили на второй план. Это может создавать ощущение, что предметность интеллигенции разных поколений теряется, и порождать прогнозы о конце интеллигенции. Для Ф. М. Достоевского подобные предположения были связаны с реформой 1861 года, для авторов «Вех» — с революцией 1905 года, для послереволюционных продолжателей «Вех», авторов «Из глубины», — с революцией 1917. Эмигранты 1920–1930-х гг. констатировали смерть российской интеллигенции под впечатлением «раскола» интеллигенции на сотрудничающих с советской властью и борющихся с ней. В 1950–1960-е гг. интеллигенция разделилась на гуманитарную и техническую, рост советской интеллигенции стал делом государственным. Однако спустя много лет советская интеллигенция вновь ощутила общность своего дискурса с дискурсом эмигрантским, что проявилось в ее увлечении в 1980–1990-х гг. наследием писателей русского зарубежья. Очередным поводом для «похорон» интеллигенции стали обвинения ее в предательстве народа, проявившемся в участии в Перестройке и сотрудничестве с президен-

¹ Лотман М. Ю. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса) // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. М.: О.Г.И., 1999.

² Успенский Б. А. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. М.: О.Г.И., 1999. С. 7.

том Борисом Ельциным. Казалось, практически все готовы отказаться от противоречивого наследия, которое несет с собой слово. Однако на волне общественных протестов 2012–2013-го гг. интеллигентский дискурс зазвучал с новой силой и даже появился новый термин — «Интеллигенция 2.0»¹.

И как бы ни отличались друг от друга разные поколения интеллигенции, как бы ни были далеки они от современных интеллектуалов, которые долго не считали себя наследниками интеллигентского дискурса, полагая, что он исчерпал себя после развала СССР и перед лицом грандиозных технологических революций, все же актуальные события последних лет: политические протесты, реакция на реорганизацию системы образования и науки и т. д. — наглядно показали, что интеллигентский дискурс, а значит, и интеллигенция как феномен, не только продолжает существовать, но и активно воспроизводится, хотя и с поправкой на новые технологические и культурные условия. Сегодня, когда не только Россия, но и мир в целом вынуждены реагировать на вызовы упрощения картины мира (проявляющиеся среди прочего в однозначном противопоставлении «Своих» и «Чужих» в общественных дискуссиях, разворачивающихся на экранах), способность интеллигенции адаптироваться к сложному миру, быть медиатором в ситуации коммуникационного шума, искажающего смысл сообщений, чрезвычайно востребована. И если на поле публичной политики российская интеллигенция имеет меньше, чем раньше, возможностей активного участия в полилоге (анализу экранных примеров этого посвящен один из разделов этой книги), то в сфере искусства и научного знания готовность части интеллигенции к медиатизации «просветительской культуры» и ее «прагматизации» в соответствии с законами медиаиндустрии позволяет надеяться на то, что реализации миссии будет продолжена.

Не ставя перед собой задачу дать исчерпывающее определение понятию «интеллигенция» на современном этапе, мы будем поль-

¹ Мы вас представляем // Московские новости. 09.02.2012. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://mn.ru/society/20120209/311239794.html>

зоваться определением, предложенным П. Н. Милюковым¹ и уточненным А. Н. Севастьяновым² и К. Б. Соколовым³. Согласно им, интеллигенция — это неоднородная общественная группа, состоящая из нескольких концентрических кругов, расширяющихся от «ядра», к которое входят немногочисленные «интеллигенты-идеологи» (культурная элита, формирующая идеологемы и вынужденная вступать в те или иные отношения с властью, которая нуждается в советниках, имеющих влияние на общественно сознание)⁴, в середине «интеллигенты-пропагандисты», (обществоведы, социологи, гуманитарии: историки, философы, искусствоведы, известные журналисты, известные люди искусства, перерабатывающие эти идеологемы в мифы и транслирующие их обществу с помощью современных им видов медиа), а на периферии — «интеллигенты-исполнители» (образованный слой: врачи, учителя, юристы, офицеры, священники, инженеры, рядовые сотрудники сферы медиа и т. д., которые причисляют себя к этой субкультуре, опираясь на мифы, и пытаются строить повседневную жизнь в соответствии с предлагаемыми ценностями). В деятельность последних власть вмешивается мало, при условии их лояльности политической системе.

Такое определение интеллигенции представляется важным в контексте нашего исследования, так как хорошо согласуется с классическими западными исследованиями общества и медиа, в частности, с теорией среднего уровня Р. Мертона⁵ и моделью двухуровневой коммуникации П. Лазерфельда⁶. Если рассматривать различные слои интеллигенции через призму концепции Ла-

Дата обращения: 01.09.2017.

¹ Милюков П. Н. Воспоминания. М.: Политиздат, 1991.

² Севастьянов А. Н. Национал-капитализм. М.: Александр Севастьянов, 1995.

³ Соколов К. Б. Русская интеллигенция XVIII — начала XX века: картина мира и повседневность. М.: Нестор-История, 2007.

⁴ Севастьянов А. Н. Двести лет из истории русской интеллигенции: Попытка социологического анализа // Наука и жизнь. 1991. № 3. С. 106–113.

⁵ Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. М.: АСТ; АСТ Москва; Хранитель, 2006.

⁶ Lazarsfeld P. et al. (eds). The Uses of Sociology. New York: Basic Books, 1967.

зерфелда, то «интеллигенты-пропагандисты» как раз окажутся «лидерами мнений». А общественную значимость интеллигенции можно рассматривать через ее коммуникационную функцию, которая представляется важной в контексте нашего исследования. Собственно, социальная сфера в других странах мира устроена сходным образом.

Неоднородность сообщества проявляется не только в российской ситуации. Она хорошо видна на примере двух знаменитых фильмов о публичной сфере США — «Доброй ночи и удачи» (2005, реж. Дж. Клуни) и «Социальная сеть» (2010, реж. Д. Финчер). Первый рассказывает о событиях 1950-х гг. — противостоянии известного журналиста Эдварда Мэрроу и американского сенатора Джозефа Маккарти. Популярный ведущий, бросая в эфире вызов одиозному политику, вынужден вступить в коммуникацию с властью, потому что только это дает ему и его команде возможность отстаивать гражданские права американцев (одну из важнейших ценностей США). Эдвард Мэрроу ставит на карту свою профессиональную репутацию, становясь участником публичной политической дуэли. Но его победу обеспечивает команда «исполнителей» — журналисты, продюсеры, технические сотрудники, которые тоже являются медиаторами, но не с властью, а со зрителями. На наш взгляд, основной драматический конфликт фильма разворачивается не в отношениях Мэрроу и Маккарти, а в отношениях внутри команды — остаться верными идеалам до конца, рискнуть всем, бизнесом, как это делает продюсер Фред Френдли (его играет сам Джордж Клуни), семейными отношениями, как делает героиня фильма Ширли (Патриша Кларксон), не ожидая публичной славы, которая достанется телеведущему.

Режиссер делает фильм черно-белым, так что эстетика кадра напоминает зрителю кино 1950-х годов. Это добавляет истории не только документальность, но и мифологичность. Клуни (звезда киноиндустрии), пользуясь символической властью своего бренда, снимает фильм-миф об одном из важнейших политических мифов середины XX века, напоминая зрителю о том, что, на его взгляд, не теряет актуальности сегодня, — о свободе прессы и о свободе личного выбора.

Если фильм «Доброй ночи и удачи» реконструирует структуру общественных отношений Америки 1950-х годов, то фильм

«Социальная сеть» показывает момент рождения новой коммуникативной ситуации. Она зарождается из столкновения двух элит: традиционной — буржуазной (в лице близнецов Кэмерона и Тайлера Уинкловосса) и интеллектуальной (преподаватели и руководство университета, юристы, участвующие в судебных процессах) и новой — Марка Цукерберга и его друга-партнера Эдуардо. Очень важно, что события разворачиваются в Гарварде — одном из самых традиционных университетов США. Атмосфера классического университетского кампуса, его традиции, которые так старательно соблюдают юные буржуа Уинкловоссы — члены элитного студенческого клуба, гребцы, постоянно напоминающие друг другу, что они «джентльмены из Гарварда», поэтому не могут ставить под удар свою репутацию — резко контрастирует с виртуальным миром, в котором постоянно находится Марк. Его прямота и преданность идее (он жестко останавливает партнера, стремящегося сразу начать зарабатывать на рекламе, говоря, что это сделает проект банальным) вызывают уважение традиционной элиты и интерес у инвесторов. Переезжая в Кремниевую доли, Марк символически разрывает с логикой прошлого, строившего успех на основе традиционных социальных сетей — элитарных клубов. Он предлагает настоящему и будущему свою логику — тоже социальные сети, но новые, где каждый сам может себя позиционировать и доказать миру, что новаторские идеи, умноженные на технологии, дают не меньшую символическую власть над миром, чем деньги и связи.

Поднимаясь к вершине власти снизу, из положения программиста-исполнителя, Марк минует второй уровень (интеллектуала-пропагандиста) и сразу становится идеологом. Кажется, что этот идеолог больше не должен коммуницировать с властью, он может остаться жить в собственном мире, деньги дают ему на это возможности и право. Фильм «Социальная сеть» на этом заканчивается. Но реальная жизнь Марка Цукерберга свидетельствует об обратном. Поднявшись на вершину, создав семью, он начинает активно заниматься благотворительностью, создает с помощью медиа вокруг себя миф просветителя и общественного деятеля, вполне типичный для традиционной идеологии интеллигенции.

Отличие конфликтов и того, и другого фильма от традиционных для российской культуры конфликтов в том, что в обоих случаях герои не борются с законодательной и исполнительной вла-

стью США, а используют ее достижения для борьбы с теми, чьи предрассудки мешают достижению «американской мечты», к которой они стремятся. В России же такой единой «мечты» не существует и нет законодательно закрепленной дороги, к ней ведущей. Поэтому задача медиации в нашем случае превращается в поиск компромисса между «мечтами» носителей трех вышеназванных сосуществующих культур.

Интеллигенты-идеологи сосредоточены у нас на медиации между мечтами власти и народными чаяниями, интеллигенты-пропагандисты — между ценностями разных культур в процессе создания мифов (в частности, «допетровской», «просветительской» и «прагматической», а также высокой и массовой), а «интеллигенты-исполнители» — на медиации между разными слоями общества, с которыми они сталкиваются в процессе своей работы и обыденной жизни.

Принято считать, что интеллигенты этого самого широкого периферийного круга традиционно так заняты работой, что у них нет времени и желания думать о реформировании идеологии общества, они к власти относятся как к неизбежному злу, к внешним условиям, которые надо учитывать в своей деятельности. Однако доподлинно проверить, так ли это, до последнего времени было достаточно сложно. Эти люди не имели свободного доступа к медиа, прямого влияния на формирование «социального воображаемого»¹. Об их позиции свидетельствовали интеллигенты-пропагандисты, которые, в частности, создавали те экранные образы, которые мы анализируем в своей книге. Достоверность их мнений и экранных интерпретаций об ожиданиях другого слоя интеллигенции можно было поставить под сомнение. И на телевизионном экране в качестве героев документальных программ интеллигенты-исполнители тоже появлялись не часто, они не входили в телевизионные

¹ *Тейлор Ч.* Что такое социальное воображаемое? // Неприкосновенный запас. 2010. № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/69/te3.html>

базы контактов звезд и экспертов¹, так как их работа не давала для этого большого количества информационных поводов².

Сегодня Интернет и социальные сети (о чем, в частности, и рассказывает фильм «Социальная сеть») предоставили всем желающим возможность осуществить публичное высказывание, презентовать себя и свое «социальное воображаемое», сформированное в соответствии со своими личными, а не только коллективными, представлениями о прекрасном. Получили такую возможность, в частности, и интеллигенты-исполнители. Стратегии их поведения в социальных медиа активно изучаются³. В нашей работе мы описываем экранные образы, которые они при этом создают. Но уже здесь скажем, что в новых условиях иерархическая структура сообщества размывается, приводя к формированию более тесных связей внутри него, что позволяет говорить о становлении братства медиаторов.

Краткое содержание второй серии:	
1.	Власть, на которую претендовали европейские интеллектуалы, вовсе не обязательно должна была осуществляться в ситуации конфликта с другими ветвями власти. Но она всегда ощущалась как акт служения свободе, воспринимавшейся как своеобразный «символ веры».
2.	Одна из форм социального служения интеллигента — публичный интеллеktуал («publicintellectual») — человек, обладающий знаниями и профессионализмом и готовый выйти за рамки своей профессии, чтобы осуществлять гражданскую деятельность (участие в создании общественных, образовательных, инновационных, филантропических организаций, формирующих в итоге гражданское общество) и нести моральную ответственность за ее результаты.

Дата обращения 12.08.2017.

¹ Пример такой базы: <http://www.nutcall.com/>

² Подробнее об этом можно посмотреть в исследовании, опубликованном в нашей книге: Новикова А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности. М.: ВШЭ, 2013.

³ *Зверева В. В.* Сетевые разговоры. Культурные коммуникации в Рунете. Bergen, 2012.

3.	<p>Осуществление просветительской деятельности в России (по мнению прот. Александра Шмемана) осложнено сосуществованием в России «трех культур»: допетровской (древнерусской), «просветительской» (державинско-пушкинско-гоголевской) и прагматически-технической. Эти три культуры не следовали и не вытекали одна из другой, а продолжали сосуществовать, создавая «разные миры».</p>
4.	<p>Интеллигенция (с точки зрения социологов) — неоднородная общественная группа, состоящая из нескольких концентрических кругов:</p> <p><i>Ядра</i>, в которое входят немногочисленные «интеллигенты-идеологи» (культурная элита, формирующая идеологемы, и вынужденная вступать в те или иные отношения с властью, которая нуждается в советниках, имеющих влияние на общественно сознание).</p> <p><i>Среднего слоя</i> — «интеллигенты-пропагандисты» (обществоведы, социологи, историки, философы, искусствоведы, известные журналисты, известные люди искусства, перерабатывающие эти идеологемы в мифы и транслирующие их обществу с помощью современных им видов медиа).</p> <p><i>Периферии</i> — «интеллигенты-исполнители» (врачи, учителя, юристы, офицеры, священники, инженеры, рядовые сотрудники сферы медиа и т. д.), которые причисляют себя к этой субкультуре, опираясь на мифы, и пытаются строить повседневную жизнь в соответствии с предлагаемыми ценностями. (В деятельность последних власть вмешивается мало, при условии их лояльности политической системе.)</p>
5.	<p>Основной драматический конфликт в фильме «Доброй ночи и удачи» разворачивается не в отношениях публичных персон (телеведущего Мэрроу и политика Маккарти), а в отношениях внутри команды телевизионщиков: остаться верными идеалам до конца, поставив под угрозу бизнес и личную жизнь, не ожидая публичной славы, которая достанется телеведущему, или не рисковать, вовремя отойдя в сторону.</p>

6.	Герой фильма «Социальная сеть» Марк Цукерберг придумывает новый алгоритм для достижения богатства и славы — социальные сети, где каждый может показать себя и доказать миру, что новаторские идеи, умноженные на технологии, дают не меньшую символическую власть над миром, чем деньги, элитное образование и семейные связи.
7.	В новых условиях иерархическая структура сообщества интеллигенции размывается, приводя к формированию более тесных связей внутри него, что позволяет говорить о становлении воображаемого братства медиаторов.

Серия 3. Смена высот. Место действия

Действующие лица:

Семья Кирсановых — герои романы И. Тургенева «Отцы и дети», живущие в «дворянском гнезде»;

Семья Турбиных — герои романа М. Булгакова «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных», живущие в объятom революцией Киеве;

Семьи русских поэтов Серебряного века.

Первая половина XX века в России — период глобальных изменений в укладе жизни. Технологическая революция, индустриализация, мировые войны и социальные катаклизмы нарушили традиционное течение жизни и сдвинули с насиженных мест массы людей, вынужденных или самостоятельно решившихся сменить крестьянский образ жизни на городской, оседлый быт на новую версию быта кочевого.

Эти глобальные процессы, во многом общие для евроатлантической цивилизации в целом, совпали по времени с активным развитием звукозаписи, фотографии, кинематографа. Новые технические средства массовой коммуникации оказались очень удобны для того, чтобы с их помощью сначала фиксировать, а потом и формировать новую городскую культуру, выполнять задачи медиации, способствовать процессам интеграции большого количества новых членов в городские сообщества.

Изменения в стратификации общества повлекли за собой, в числе прочего, формирование новых традиций, корректировку ритуалов, привычек и уклада жизни, отношений в семье и системы образования. Становясь городскими жителями, представители разных сословий оказывались вырванными из повседневности в том понимании, которое предлагает Б. Вальденфельс: «Повседневное — это привычное, упорядоченное, близкое. В противопо-

ложность повседневному неповседневное существует как непри-
вичное, вне обычного порядка находящееся, далекое. <...> Человек
как «нефиксированное животное» в соответствии со своей приро-
дой должен изобретать намеченный лишь весьма приблизительно
порядок, создавать свой мир»¹. В XX веке необходимость быстро
«создавать свой мир» и перестраивать его сообразно обстоятель-
ствам стала чрезвычайно актуальной. Перед этой необходимостью
оказались равны представители всех сословий. Равенство всех
перед лицом тектонических культурных сдвигов стало вызовом
традиционному обществу. По сути, в течение этого столетия спо-
собность адаптироваться к изменениям превратилась в базовый
навык, которым должны обладать все, кто хочет соответствовать
требованиям современности.

Чтобы «создать свой мир», человек должен был по собственно-
му разумению выстроить некий порядок, ориентируясь, в частно-
сти, на представления о «высоком» и «низком». Это иерархическое
разделение, проникшее в быт из культуры классицизма, связанное
с античными идеалами, с трудом приживалось на русской почве.
Традиционный «русский мир» (вне зависимости от того, был ли это
мир дворянской усадьбы или крестьянского дома) не был расчле-
нен на «высокое» и «низкое». Оно уживалось под одной крышей.
Красный угол в доме, с образами, украшенными искусственными
цветами и вышитыми полотенцами, был совсем рядом с отгоро-
женным пространством, где зимой держали молодых животных.
Дом человека не был отделен от природы, он был ее частью. Под од-
ной крышей «дворянского гнезда» в романе И. С. Тургенева «Отцы
и дети» уживались Павел Петрович с его элитарными привычками
и милая простая Фенечка.

- «Павел Петрович вернулся в свой изящный кабинет, окле-
енный по стенам красивыми обоями дикого цвета, с развешанным
оружием на пестром персидском ковре, с ореховой мебелью, оби-
той темно-зеленым трипом, с библиотекой renaissance из старого
черного дуба, с бронзовыми статуэтками на великолепном пись-
менном столе, с камином...»

- «Небольшая, низенькая комнатка <...> была очень чиста
и уютна. В ней пахло недавно выкрашенным полом, ромашкой

¹ *Вальденфельс Б.* Повседневность как плавильный тигль рациональ-
ности // Социо-Логос. М.: Прогресс, 1991. С. 39–50. С. 42.

и мелиссой. Вдоль стен стояли стулья с задками в виде лир; <...> в одном углу возвышалась кровать под кисейным пологом, рядом с кованым сундуком с круглою крышкой. В противоположном углу горела лампадка перед большим темным образом Николая-чудотворца; крошечное фарфоровое яичко на красной ленте висело на груди святого, прицепленное к сиянию; на окнах банки с прошлогодним вареньем, тщательно завязанные, сквозили зеленым светом».

(И. С. Тургенев. «Отцы и дети»)

Дом продолжался садом или огородном — целым миром, где, как и в жилище, господствовала повседневность. По мнению исследователей культуры начала XX века: «В высокой дворянской культуре обыденное, повседневное, воспринималось поэтически. Домашнее хозяйство представляло сферой вечного творчества, доступного всем. Жизнь воспринималась нерасчлененно, в своей целостности, без разделения на высокое и низкое»¹.

Иллюстрации к этому утверждению мы находим не только у Тургенева: «Супруги жили очень хорошо и тихо: они почти никогда не расставались, читали вместе, играли в четыре руки на фортепьяно, пели дуэты; она сажала цветы и наблюдала за птичьим двором, он изредка ездил на охоту и занимался хозяйством...» (И. С. Тургенев. «Отцы и дети»).

Но и у Пушкина. Его описания жизни семьи Татьяны Лариной полны подобных смешений, которые поэт описывает с легкой иронией и, вместе с тем, с симпатией:

XXVIII

*Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет,
И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день.
Зимой, когда ночная тень
Полмиром доле обладает,*

¹ Пономарева В.В., Хорошилова Л. Б. Мир русской женщины: семья, профессия, домашний уклад. М.: Новый хронограф, 2009. С. 298.

*И доле в праздной тишине,
При отуманенной луне,
Восток ленивый почивает,
В привычный час пробуждена
Вставала при свечах она.*

XXIX

*Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона, и Руссо.
Отец ее был добрый малый,
В прошедшем веке запоздалый;
Но в книгах не видал вреда;
Он, не читая никогда,
Их почитал пустой игрошкой
И не заботился о том,
Какой у дочки тайный том
Дремал до утра под подушкой.
Жена ж его была сама
От Ричардсона без ума.*

(А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». Глава 2.)

Чтение, музыка, цветы, птичий двор, охота, общение с управляющим и крестьянами — все это действия одного порядка, где музицирование и чтение ничуть не выше, чем хозяйственные заботы. Все это было одухотворено религиозными традициями и моральными принципами, в случае традиционного уклада, и высокими идеалами чести, которые передавались в процессе воспитания и в дальнейшем определяли поведение и принятие жизненно важных решений. Честь являлась основным законом поведения дворянина. Важны были не практические последствия поступков, а их этическое значение. Детей ориентировали не на успех, а на идеал: «Быть храбрым, честным, образованным ему следовало не для того, чтобы достичь чего бы то ни было (славы, богатства, высоко-

го чина), а потому что он дворянин, потому что ему многое дано, потому что он должен быть именно таким»¹.

Устойчивость, повторяемость уклада играла наиважнейшую, говоря языком культурологии, структурообразующую роль в повседневной жизни. Она давала человеку ощущение опоры, уверенности в себе и в окружающем мире. Социальная дистанция определялась принадлежностью к социальному классу, войти в который можно было по рождению или за особые заслуги, и покинуть его можно было только символически, в знак протеста. (После революции академик И. Орбели, известный, кроме прочего, своим остроумием, комментируя то, что его называли «бывший князь», сказал, что это то же самое, что «бывший пудель»).

XX век изменил ситуацию, заставив «человека этического» преобразоваться в «человека культурного». А точнее — в «человека интеллектуального», где в основе социальной дистанции лежала не принадлежность к сословию, а эрудиция и художественные предпочтения, личный выбор жизненной стратегии и множество других формальных характеристик, которые косвенно свидетельствовали о доминирующих ценностях. «Человек культурный» не мог больше спокойно вести сельский образ жизни, потому что он был ориентирован на успех, а успех был «игрой на повышение» — в частности, повышение статуса в обществе. Возможности повышения культуры были гораздо выше там, где были очаги формирования новой культуры, — в городах. Там же можно было достичь не просто успеха, но публичного успеха. Значимость публичности в новой системе ценностей оказалась значительно выше, чем было в культуре «человека этического».

Активно развивающийся город с его перспективой публичного успеха был для его новых обитателей царством неповседневности — неизвестного и неожиданного, подстерегающего человека на границах хорошо знакомого мира повседневности. Неповседневность, таким образом, автоматически становится не только целью, но и развлечением, она манит и пугает одновременно.

Интеллигент, стремящийся к образованности, публичности, активной жизненной позиции оказывается заложником «развлечения

¹ *Муравьева О. С.* Как воспитывали русского дворянина. М. Linka-Press, 1995. Режим доступа: <https://www.booksite.ru/fulltext/mura/vye/va/1.htm#4> (Дата обращения: 14.10.2017).

тельного» образа жизни, участником разного рода интеллектуальных кружков, публичных лекций, концертов, частью богемы. Эти культурные процессы описывает, в частности, А. Белый в книге «Между двух революций»: «Кружки эти я посещал; и охотно работал в них; для одного только не было времени: для художественной работы; я носился как в вихре: из кружка в кружок, с выступления на выступление; бывали юмористики, когда разговор о смысле жизни переходил в попытки завязать флирт...»¹. Справедливости ради следует сказать, что из этого интеллектуального Вавилона родилась не только русская революция, но и литература «серебряного века» и русский авангард.

С другой стороны, в городах продолжала существовать повседневность в ее традиционном понимании, наполненная «людьми этическими», живущими по старым правилам. Они стремились обустроить свой быт традиционным образом. Так, по воспоминаниям современников², на всем в доме профессора Московского университета, математика А. Ю. Давыдова лежал отпечаток старой Москвы: «Просторные комнаты, старинная мебель красного дерева, крытая зеленым штофом, темные портьеры на окнах и на дверях, картины и портреты в золоченых рамах и пожилая горничная, которую называли по имени и отчеству»³.

О другом подобном доме пронзительно пишет Михаил Булгаков в романе «Белая гвардия».

«Много лет до смерти, в доме № 13 по Алексеевскому спуску, изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади «Саардамский Плотник», часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях. В ответ бронзовым, с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой черные стенные башенным боем. <...> Вот этот изразец, и мебель старого красного бархата, и кровати с блестящими

¹ Белый А. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990. С. 236.

² Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. М.: Художественная литература, 1966. С. 54.

³ Соколов К. Б. Российская интеллигенция XVIII — начала XX вв.: картина мира и повседневность. СПб.: Нестор — История, 2007. С. 386.

шишечками, потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду, ковры турецкие с чудными завитушками на восточном поле, что мережились маленькому Николке в бреду скарлатины, бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовою, Капитанскою Дочкою, золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры, — все семь пыльных и полных комнат, выращивших молодых Турбиных, все это мать в самое трудное время оставила детям...» (М. А. Булгаков. «Белая гвардия»)

Без этих декораций трудно представить себе постановку пьесы «Дни Турбиных» или экранизацию романа. Они есть и в многосерийном фильме «Дни Турбиных» (1976, реж. В. Басов) и в сериале «Белая гвардия» (2012, реж. С. Снежкин). Оба фильма достаточно подробно воспроизводят предметную среду дома Турбиных («интеллигентского дома», ставшего символом потерянной России). Письменный стол в кабинете и зеленая лампа на нем, олени рога в прихожей, овальный стол и мягкая мебель с резными подлокотниками, часы и иконы в серебряном киоте, самовар и хрустальные бокалы и т. д., создающие атмосферу дома в фильме 1976 года, в сериале 2016-го оказываются лишь «фоном» и в эстетическом смысле, как часть мизанкадра, и с позиций психологии восприятия, полагающей, что фон — нечто непрерывно простирающееся позади фигуры, мало дифференцированное пространство, из которого вычленяется «фигура», воспринимаемая замкнутым целым.

Так в фильме В. Басова «Дни Турбиных» часть предметов выступают как фигуры. Печка — на ней пишут послания и к ней жмутся герои, ищущие тепла среди холода революционной зимы. Кресло — мы несколько раз видим Алексея Турбина — главу семьи, отвечающего за благополучие дома, — сидящим в кресле с поджатыми под себя ногами, в позе, напоминающей «позу эмбриона». Такая мизансцена превращает кресло в лоно матери и выдает зрителю состояние героя, пытающегося спрятаться не только в стенах дома, но и очутиться под защитой кресла. Подсвечник со свечами — фигура для фильма даже более значимая, чем лампа для текста романа.

Для сериала «Белая гвардия» такими фигурами оказываются новогодняя ель, которую наряжает Елена в первой серии, зеркала, отражающие героев, удваивающие пространство, дрожащие от взрывов, и стол, на котором стоят самовар и бутылка водки, которую принес Мышлаевский.

Если посмотреть на экранные версии интерьеров квартир других интеллигентов рубежа XX века, например, профессора Преображенского из фильма «Собачье сердце» (1988) или квартиру Громеко в сериале «Доктор Живаго» (2005, реж. А. Прошкин), то мы увидим очень сходный набор предметов. (Кстати, он существенно отличается от интерьера квартиры Громеко в британском мини-сериале «Доктор Живаго», 2002.)

Это связано не только с клишированным представлением художников-постановщиков о квартирах того времени. На самом деле, урбанизация в тот период уже принесла стандартизацию в оформлении жилого пространства. Далеко не все дворяне, не говоря о представителях интеллигенции, имели в своем распоряжении художников и архитекторов, которые бы возводили дома, продумывали всю их обстановку. Более того, квартиры в городе в начале века, как правило, не покупали, а арендовали на время. Городские жители среднего достатка, как и сегодня, обустроивали жилище, используя специализированные журналы, на страницах которых давались рекомендации по домашнему устройству и бытовому этикету («Домовладелец», «Наше жилище», «Вестник моды», «Женское Дело»). Вопросы культуры повседневности обсуждались и в журналах более общей тематической направленности — «Городское Дело», «Петербургская жизнь».

Притом, что дворянская культура достаточно долго сохраняла в городской культуре доминирующее положение, поскольку это была единственная статусная группа внутри образованного слоя, которая обладала коллективной идентичностью, четкими представлениями о нормах поведения и правилах общения¹, внутри нее формировалась новая система ценностей — система ценностей

¹ Об этом: Owen T. Impediments to a Bourgeois Consciousness in Russia, 1880–1905: The Estate Structure, Ethnic Diversity and Economic Regionalism // Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia / Eds. E. Clowes, S. Kassow, J. West. Princeton, 1991. P. 75–92.

разночинской интеллигенции и мещанства. Новые условия жизни делали необходимым постоянное взаимодействие (профессиональное, бытовое, matrimониальное) с людьми других сословий. Со временем, они должны были, как это произошло в Западной Европе, сформировать слой буржуазии, вобравший в себя потомков аристократии, университетский истеблишмент, предпринимателей, представителей свободных профессий, государственных служащих высшего звена¹. Этот процесс, прерванный революцией, позже продолжился уже в СССР, о чем мы будем говорить ниже.

На рубеже XIX — XX веков в России тот, кто должен был формировать новое «синтетическое» сословие, чаще всего просто получал дворянство. Причем представители других сословий, получившие дворянство, во многом заимствовали образцы дворянского поведения и потребления. По мнению Б. Н. Миронова, «перемещения в дворянство из других сословий не нарушали, а наоборот, способствовали формированию дворянской субкультуры, сословных традиций, понятий чести, манер поведения, ментальности. Ибо никто не был так щепетилен в отношении соблюдения чистоты дворянской субкультуры, как новые дворяне»².

Назревшая необходимость синтеза сословий (общая для всей европейской культуры) в России проявлялась в формировании интеллигенции. Этот процесс дал России целую плеяду деятелей искусства, происходивших из смешанных семей. Так, родители Марины и Анастасии Цветаевых были из разных социальных слоев. Иван Владимирович Цветаев (профессор, создатель и первый директор Музея изящных искусств) — из семьи бедного сельского священника. Несмотря на все свои звания и заслуги, он до конца жизни порой ощущал себя выходцем из социальных низов. Его жена — Мария Александровна Мейн (талантливая пианистка и художница) была дочерью Александра Даниловича Мейна, богатого и знаменитого человека, издателя «Московских губернских ведомостей», директора Земельного банка, по материнской линии — потомком обедневшего польского аристократического рода Бернацких. Именно эта социальная и национальная неоднородность,

¹ Об этом: Pincon M., Pincon-Charlot M. *Sociologie de la bourgeoisie*. Paris: La Decouverte, 2003.

² *Миронов Б. Н. Социальная история России периода империи (XVIII — начала XX века)*. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. Т. 1. С. 146.

по мнению исследователей, во многом повлияла на формирование личности Марины Цветаевой и предопределила противоречивость и особенности ее поэтического дарования¹.

Мать Максимилиана Волошина — Елена Оттобальдовна Глазер, выпускница Института благородных девиц, по материнской линии была праправнучкой выходца из Германии лейб-медика при дворе Анны Иоанновны Зоммера. Недолго прожив в браке, она разорвала отношения с мужем, стала курить, носила мужичью рубашку и шаровары, потом нашла себе мужское увлечение — гимнастику с гириями, а затем устроилась на службу в контору юго-западной железной дороги. Ее муж — юрист, член киевской палаты уголовного и гражданского суда, коллежский советник был из семьи помещика, владевшего большим имением под Киевом, — не слишком поинимавший исканий супруги, с семьей он не жил.

Отец Андрея Белого, Николай Васильевич Бугаев, заслуженный ординарный профессор математики Московского университета, родился в 1837 г. в городе Душети (Тифлисской губернии) в семье военного врача кавказских войск. Его мать — Александра Дмитриевна Егорова происходила из московской купеческой семьи. Она получила домашнее образование, не пожелав заканчивать гимназию, знала и любила, в основном, музыку. Они совершенно не подходили друг другу, по мнению самого Белого, но каждый по-своему повлияли на литературное творчество сына.

В предгрозовой атмосфере того времени брачные узы все чаще оказывались непрочными, что было совершенно несвойственно дворянской интеллигенции недавнего прошлого. Женщины отстаивали свое право на свободу строить свою жизнь не по традиционным канонам, а по собственному усмотрению. Так, родители Александра Блока, хотя и происходили из одной среды (университетской профессуры), не смогли жить вместе и разошлись сразу после рождения сына. На примере биографий многих знаменитых людей и мемуаров мы видим, как молодые женщины решительно рвали узы тяготившей их повседневности, стремясь реализовать себя как творческую личность не в домашнем быту, а на поприще искусства — литературы, музыки, живописи.

¹ Швейцер В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой. М.: Интерпринт, 1992.

Это настроение замечательно передают стихи Черубины де Габриак (псевдоним Елизаветы Дмитриевой)¹, выдававшей себя за потомка древнего аристократического рода, таинственную поэтессу, боящуюся опозорить знаменитую фамилию, но стремящуюся к творчеству. Она присылала стихи в редакцию журнала «Аполлон» и сумела заочно влюбить в себя всех, во главе с известным петербургским искусствоведам и издателем Сергеем Маковским. Аристократизм стихов Черубины де Габриак оказался так привлекателен во многом потому, что в поэтах и художниках, группировавшихся вокруг журнала «Аполлон», так же, как и в Елизавете Дмитриевой, происходившей из бедной дворянской семьи, все еще были живы воспоминания и мифы о славном прошлом, высоком призвании оскудевающей аристократии.

Однако восхищение дворянским укладом было свойственно только части «синтетического» сословия. Остальные же горожане, представители демократических слоев, активно вовлекавшихся в общественную жизнь во второй половине XIX века, по мнению исследователей, «в большинстве своем не получили достойного воспитания, не имели манер, гигиенических привычек, и в одночасье приобрести культурный навык не могли. Для них дворянская культура являлась не просто чужой, но, более того, воспринималась как враждебная. Ненависть к барству, к элите, переносилась и на дворянскую культуру во всей ее совокупности. “Новые люди”, противопоставляя себя элите, культивировали свои недостатки, возводя их в ранг достоинств. <...> Расхлябанность и неряшливость культивировались как признак богемы, чистота и опрятность воспринимались как признак ограниченности, бюргерски однообразной жизни»². Пренебрежение к быту в сознании этой части общества должно было компенсироваться причастностью к высокой культуре, в частности, к искусству и литературе.

Краткое содержание третьей серии:
--

¹ Бавин С.П., Семибратова И. В. Судьбы поэтов серебряного века. М.: Книжная палата, 1993.

² Пономарева В.В., Хорошилова Л. Б. Мир русской женщины: семья, профессия, домашний уклад. М.: Новый хронограф, 2009. С. 319–321.

1.	Новые технические средства массовой коммуникации оказались очень удобны для того, чтобы с их помощью сначала фиксировать, а потом и формировать новую городскую культуру, выполнять задачи медиации, способствовать процессам интеграции большого количества новых членов в городские сообщества.
2.	Воспитание дворянских детей ориентировала их не на успех, а на идеал.
3.	XX век изменил ситуацию, заставив «человека этического» преобразоваться в «человека культурного». Последний не мог больше спокойно вести сельский образ жизни, потому что он был ориентирован на успех, а успех был «игрой на повышение», — в частности, повышение статуса в обществе.
4.	Значимость публичности в новой системе ценностей оказалась значительно выше, чем было в культуре «человека этического».
5.	Интеллигент, стремящийся к образованности, публичности, демонстрации активной жизненной позиции оказывается заложником «развлекательного» образа жизни, участником разного рода интеллектуальных кружков, публичных лекций, концертов, частью богемы.
6.	Для определенной части городского общества пренебрежение к быту компенсировалось причастностью к высокой культуре, в частности, к искусству и литературе.

Серия 4. Смена высот. Круг чтения

Действующие лица:

Сашенька — девочка девяти лет, героиня романа А. Бруштейн «Дорога уходит в даль»;

Читатели и издатели журнала «Нива», «Журнала для всех», газеты «Русское слово» и «Петербургская газета».

Излюбленным времяпрепровождением культурного сословия было чтение. В дореволюционной России иметь собственную библиотеку стремились не только дворяне, но и купцы, небогатые разночинцы, бедные студенты, причем не только в крупных городах, но и в провинции, и в отдаленных усадьбах. «Всякую свободную минуту папа читает газеты, журналы, книги, последние новинки медицинской литературы», — пишет о своем отце (провинциальном враче) в автобиографической повести А. Бруштейн¹.

О книгах, завораживавших детское воображение, о кабинете отца, который был для детей святыней, вспоминают практически все мемуаристы. Книги были важной частью жизни детей русской интеллигенции. В своих воспоминаниях Н. И. Пирогов писал: «Я помню, с каким восторгом я ждал подарка от отца книги: «Зрелище вселенной», «Золотое зеркало для детей», «Детский вертоград», «Детский магнит», «Пильпаевы и Эзоповы басни» и все с картинками, читались и перечитывались по нескольку раз и все с аппетитом, как лакомства»².

Ироничный гимн книжному шкафу, который произносит Гаев в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», мог бы без всякой иронии звучать из уст любого культурного человека того времени:

¹ Бруштейн А. Я. Дорога уходит в даль... М.: АСТ, Астрель, Хранитель, 2007. С. 61.

² Цит. по: Соколов К. Б. Российская интеллигенция XVIII — начала XX вв.: картина мира и повседневность. С. 409.

«А ты знаешь, Люба, — спрашивает Гаев, — сколько этому шкафу лет? Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там выжжены цифры. Шкаф сделан ровно сто лет тому назад. Каково? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет неодушевленный, а все-таки как-никак книжный шкаф. <...> Да... Это вещь... (Ощупав шкаф.) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, подерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественно-го самосознания». (А. П. Чехов. «Вишневый сад»)

Культурное сословие традиционно читало не только русские книги, но и книги на иностранных языках, а также толстые журналы и газеты, не только отечественные, но и иностранные. Описывая свое детство на Волчьем Хуторе (в поместье Воронежской губернии, далеко от городской цивилизации, где не было ни электричества, ни водопровода), С. С. Куломзина отмечает: *«Культурный уровень нашей жизни был очень высоким. Моих родителей интересовало очень многое, поэтому мы не чувствовали себя оторванными не только от столицы, но и от всего мира. Книжные шкафы с русскими, английскими, французскими и немецкими книгами стояли и в коридоре, и в столовой, и в кабинете, и в гостиной. По почте приходили русские и иностранные газеты и журналы»¹.*

И такой образ жизни отнюдь не был исключительным для местного дворянства. Быть в курсе последних мировых новостей и полемики, которая вокруг них разворачивалась, было не столько модно, сколько должно.

«Брат его [Павел Петрович Кирсанов — А.Н.] сидел далеко за полночь в своем кабинете, на широком гамбсовом кресле, перед камином, в котором слабо тлел каменный уголь. <...> Он держал в руках последний номер Galignani, но он не читал; он глядел пристально в камин, где, то замирая, то вспыхивая, вздрагивало голубоватое пламя...» (И. С. Тургенев. «Отцы и дети»)

¹ Куломзина С. С. Миры за мирами: Воспоминания русской эмигрантки. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского богословского института, 2000. С. 5.

А отказ от этой традиции расценивался как признак духовного неблагополучия:

«На этажерках, правда, лежали две-три развернутые книги, валялась газета, на бюро стояла и чернильница с перьями; но страницы, на которых развернуты были книги, покрылись пылью и пожелтели; видно, что их бросили давно; номер газеты был прошлогодний, а из чернильницы, если обмакнуть в нее перо, вырвалась бы разве только с жужжаньем испуганная муха». (И. А. Гончаров. «Обломов»)

«Великолепный письменный стол поразительной чистоты. На нем — очень красивая чернильница: бронзовый медведь обнимает лапами древесный пень. Чернильница — без чернил. На столе — ни одного карандаша, ни одной ручки. Однако мое внимание привлекает не это, а два внушительных книжных шкафа, битком набитых книгами.

— Твои книги?

— Нет! — Любочка энергично мотает головой. — Я не люблю читать. Это папины...

— А можно посмотреть?

— Только через стекла. Шкафы заперты, а ключи у мамы.

Я чувствую уважение к Любочкиному папе. Вон у него сколько книг! И, даже сидя в своей ссудной кассе, он читает!

Я говорю это Любочке, но она меня разочаровывает:

— Нет, папа этих книжек не читает. А так внизу, в кассе, у него молитвенник. <...> Эти книги, со шкафами вместе, папа достал по случаю. Немецкие, французские, английские. Найдется покупатель — папа продаст...» (А. Я. Бруштейн. «Дорога уходит в даль...»)

Поразительно, но такие разговоры ведут между собой девятилетние девочки. Причем, главной героине — Сашеньке — увиденного достаточно, чтобы прекратить общение с потенциальной подружкой — Любочкой, отца которой (владельца ссудной кассы) она сравнивает с пушкинским скупым рыцарем.

Особую роль в формировании литературных вкусов образующегося «синтетического сословия» играли, безусловно, «толстые» журналы. Именно они первыми оказались на передовой разворачивающейся битвы «низкого» с «высоким». На страницах журналов формировался дискурс, ставший основой интеллигентского дискурса, о котором мы говорили выше. На рубеже XX века «толстые»

журналы практически полностью заменили собой литературные салоны, столь популярные в предшествующую эпоху. Культурное сообщество вполне довольствовалось чтением полемики, разворачивающейся на журнальных страницах. Острота революционных бурь на время отступила, и толстый журнал, которому предрекали гибель, вновь оказался на гребне волны, подтверждая, что остается удобной формой для углубленного анализа пережитого.

О роли социал-демократических журналов в развитии революционных настроений народных масс (на самом деле имеет смысл говорить не о народных массах, которые не читали политические дискуссии, разворачивавшиеся на страницах прессы, а об интеллигенции, формировавшейся под влиянием этих дискуссий, осознававшей себя, становившейся одной из движущих сил революции) писали в советское время достаточно много, начиная с В. И. Ленина (например, «Задачи русских социал-демократов»). Однако «массовые журналы» играли в то время не менее важную роль.

Особую роль в формировании представлений о культуре у небогатых людей (так называемого мещанского сословия, выходцами из которого были многие представители интеллигенции) играл журнал «Нива» и его литературные приложения. «Нива» создавалась как еженедельный литературный, иллюстрированный журнал, в котором основное место отводилось беллетристическим произведениям. Кроме того, в нем были познавательные материалы — биографии знаменитых людей, путешествия, популярные статьи о науке и технике, искусствах, об этнографии народов России и т. д. Мы бы сейчас сказали, что в концепции журнала был использован принцип инфотейнмента.

Достаточно быстро «Нива» превратилась своего рода символ провинциальной России. Цветные репродукции из журнала украшали стены вместо картин, в качестве приложений издавались как собрания сочинений русских и иностранных писателей (12 книг литературных приложений в год в хорошем оформлении), так и календари, художественные альбомы, журнал «Парижские моды» (12 номеров в год). Во многом благодаря этим приложениям, а также низкой цене на подписку журнал имел самый высокий тираж среди всех журналов России. Уже через год после основания журнала его тираж составлял 9 тыс. экземпляров. Это было в два раза больше, чем тираж популярных толстых ежемесячников, таких как «Вест-

ник Европы». «Нива» опережала по количеству подписчиков даже ежедневную прессу.

Несмотря на обилие ироничных отзывов со стороны интеллектуальной элиты, которые презирали «Ниву» за потворство низким мещанским вкусам, а также на бдительное внимание цензуры к журналу (и это несмотря на то, что журнал транслировал вполне консервативные идеи, претензии цензоров касались, преимущественно, популяризации научных знаний), его тиражи росли из года в год. В 1904 году он набрал 275 тысяч подписчиков, абсолютный рекорд популярности так и не удалось превзойти ни одному изданию прежней России. В книге Е. Динерштейн «Фабрикант читателей: А. Ф. Маркс»¹ автор приводит многочисленные примеры широты социального состава подписчиков журнала «Нива». Отзывы о нем читателей, людей незаурядных, оставивших свой след в истории отечественной культуры свидетельствует, что журнал сыграл роль первоначальной школы для многих писателей и художников, вышедших из народных низов.

Почти 50 лет (с 1869 по 1918) этот иллюстрированный журнал для семейного чтения, носивший подзаголовок «Журнал литературы, политики и общественной жизни» формировал картину мира российского читателя. Н. И. Полетика вспоминал: *«Бабушка не выписывала газет, но каждый год подписывалась на “Ниву” с приложениями. Велика заслуга издателя Адольфа Маркса в истории русской культуры! Ведь он дал небогатой русской интеллигенции собрание сочинений классиков, изданных хорошо и дешево. Мы с братом читали “Ниву” и приложения взахлеб, жадно дожидаясь очередного номера журнала. <...> Могу сказать, что первые понятия о том, что хорошо и что плохо, что честно и нечестно, справедливо и несправедливо, мы получили не только от матери и бабушки, но и от великих классиков русской литературы. “Нива” познакомила нас с наиболее крупными событиями русской и заграничной жизни. Пояснения матери, очень начитанной и умной женщины, весьма помогли нам в понимании событий»*².

¹ Динерштейн Е.А. «Фабрикант» читателей: А. Ф. Маркс. М.: Книга, 1986. С 43–46.

² Цит. по: Соколов К. Б. Российская интеллигенция XVIII — начала XX вв.: картина мира и повседневность. С. 411.

Страницы изданий «Нивы», включая журнал и приложения, имели сквозную нумерацию страниц для последующей брошюровки годовых комплектов, обложки к которым рассылались редакцией.

Н. Б. Ветошникова рассказывала о жизни своей семьи в 1920–1930 годы: «В квартире была комната, примерно 24 метра, библиотека. Говорили раньше библиотека. В этой комнате стояло два огромных, громадных даже, шкафа с книжками, несколько стеллажей, один шкаф невысокий был. Было очень много книг. Все классики были — русские и зарубежные. Было очень много журналов. Я помню, был “Огонек”. С тех пор, как он начал издаваться, с 1902 года. Очень интересный был журнал, так было много познавательных статей. Детские журналы были, по мере взросления детей. Были “Светлячки”, потом “Задушевное слово”. Причем надо сказать, что дедушка научил мальчиков и мою маму, они сами переплетали эти журналы. До меня эти журналы дошли уже в переплетенном виде»¹.

Большой популярностью пользовалась и продукция издательства «Знание», выросшего из деятельности объединения, получившего название «Среда». Участники этого кружка, собиравшегося по средам в доме писателя Н. Д. Телешова, приняли активное участие в выпуске журнала под символическим названием «Журнал для всех». Его издатель В. С. Миролюбов достаточно быстро превратил иллюстрированный журнал для народного чтения с религиозно-нравственным уклоном в достаточно серьезное издание, печатавшее не только лучшие рассказы русских и иностранных писателей, но и научно-популярные очерки, рассказы о путешествиях и этнографические заметки, жизнеописания замечательных людей прошлого и настоящего.

Кроме того, «Журнал для всех» имел традиционные для толстого журнала отделы: «Политическое обозрение», «Внутренняя хроника». С журналом сотрудничали А. П. Чехов, Л. Н. Андреев, А. И. Куприн, В. В. Вересаев². По мнению современных исследова-

¹ Чуйкина С. А. Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–30-е годы). СПб.: Издательство Европейского Университета, 2006. С. 174.

² Подробнее об этом: Махонина С. Я. История русской журналистики начала XX века. М.: Наука, 2009.

телей, «Журнал для всех» выполнял сложную двойную задачу: с одной стороны, “усложнял” содержание популярной литературы для народа; с другой стороны, демократизировал “интеллигентскую” литературу добиваясь простоты, ясности, доступности изложения применительно к широкому читателю»¹.

На наш взгляд, эти журналы и их издатели брали на себя одну из важнейших функций, интеллигенции — функцию коммуникатора между «высоким» и «низким», «старым» и «новым», «традицией» и «прогрессом» и т. д. Являясь популяризаторами культуры, адаптируя «высокое» к восприятию массами, они претендовала и на то, чтобы определять, что достойно быть адаптированным. В результате этой деятельности формировались те особые отношения доверия между журналистами и читателями журналов, о которых мы писали выше. Практики читательской домашней полемики по поводу газетно-журнальных публикаций сохраняются второе столетие, в значительной мере переместившись сегодня в социальные сети. Старые журналы, как дореволюционные, так и советские, в бумажном виде, а не оцифрованные, до сих пор хранятся в некоторых семьях, если не в городской квартире, то на дачных чердаках. Читательские практики взаимодействия с бумажными изданиями, которым исследователи пророчили полное исчезновение, сохраняются до сих пор, порой приобретая премиальный статус.

Еще раз подчеркнем, что все эти журналы, к которым так бережно относились несколько поколений русской интеллигенции, совсем не были элитарными. Это была качественная продукция, рассчитанная на массового читателя, носителя традиционных представлений о красоте и этике. При этом они оказали огромное влияние на формирование целостной и общей для значительной части россиян картины мира — нового мира, расставшегося с традиционным обществом и формирующего общество индустриальное.

Появление массовой прессы и массовой литературы, превращение части элитарной литературы в массовую стало поводом для формирования социального мифа о литературоцентричности российской культуры. Мифа, сохранявшего свое воспитательное

¹ Коляда Е. Г. Журнал для всех // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX в. Социал-демократические и общедемократические издания. М.: Наука, 1981. С. 312.

значение и после революции, практически в течение всего XX века. Этому немало способствовало активное сотрудничество русских писателей с газетами и журналами, что оказало серьезное влияние и на литературный процесс в целом¹.

Журналы и газеты отражали ускоряющийся ход времени, заставляли литературу подстраиваться под этот ход. Они вынуждали писателей организовывать повествование серийно (чтобы большое произведение выходило в журнале и газете частями) и формировать новые жанры. Продолжением этой тенденции стал «короткий роман» или «микророман», о котором размышляли исследователи чтения конца XX века: «Микророман — сегодняшняя реальность, компактный жанр, поспевающий за нашим быстротечным временем. Беллетристика с вымыслом, пружинистой интригой, новым сюжетом. <...>. Интернет принимает микророман как жанр, удобный для чтения на компьютере. Рождается “автомобильный микророман” — на 90 минут слушания аудиокассеты на работу и обратно. Что бы ни предрекали скептики, никакие жанры не умирают. Можно предположить, что следующий век уделит микророману большее внимание: есть жанровая ниша, в которой замысел романа аккумулирует энергию на площади два печатных листа»². Феномен «цифрового чтения», о котором идет речь в приведенной цитате, лишь один из этапов рефлексии по поводу изменяющихся практик чтения под влиянием технологий. Газетные издатели и редакторы начала XX века не хуже наших современников ощущали новые веяния эпохи и специфику медиа. В частности, В. М. Дорошевич, согласившись редактировать газету «Русское слово», понимал, что газета влияет на повседневность больше, чем журнал, и писал об этом в одном из писем: «Газета... Утром вы садитесь за чай. И к вам приходит добрый знакомый. Он занимательный, он интересный человек... Он рассказывает вам, что нового на свете. Рассказывает интересно, рассказывает увлекательно... Но то, что он говорит, должно быть основательно, продумано, веско... Вот, что такое газета. Газета... Вы сидите у себя дома. К вам приходит

¹ *Затонский Д. В.* Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель, 1988. С. 115.

² *Дружников Ю. И.* Жанр для XXI века // «Новый журнал». № 218. Нью-Йорк, 2000. Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/DRUZHNIKOV/ZhanrXXI.txt>

человек, для которого не существует расстояний. Он говорит Вам: “Бросьте на минуту заниматься своей жизнью. Займитесь чужой. Жизнью всего мира”. Он берет вас за руку и ведет туда, где интересно... И, полчаса поживши мирной жизнью, остаетесь полный мыслей, волнений и чувств. Вот что такое газета»¹. Поразительно похоже на то, что в середине 1950-х годов будут говорить о телевидении!

После революционных событий 1905–1907 годов тиражи газет резко увеличиваются, издания все больше ориентируются на сенсации, любопытные толпы. На это сетуют многие известные публицисты тех лет. Но остановить процесс нельзя — время ускоряется, и ситуация становится все напряженнее. На провинциальных железнодорожных станциях люди ждут поезда с газетами, газеты быстро расхватываются. То же самое происходит около почтовых контор. Газеты выписывают вскладчину, читают по очереди или вслух². Времени на осмысления событий становится все меньше, а с ним уменьшаются и возможности прогнозировать будущее.

Несмотря на то, что в начале XX века в России существовало несколько типов газет: «большая» (аналог современной качественной), «малая» (массовая) и «дешевая» (бульварная), а также чисто информационные газеты — все они сосредотачивались на информации о «низких» сторонах жизни. Как и сегодня, газеты уделяли много времени криминальной и судебной хронике. Причем, внимание удостаивались и громкие процессы политического характера, и бытовые преступления:

«Воронеж, 19, VIII. В полицейский участок явились две до крайности изможденные девочки, дочери бывшего железнодорожного кондуктора Гусева, и со слезами на глазах просили полицию защитить их от истязаний отца. Как выяснилось из дознания и опроса соседей, Гусев постоянно пьянствует, развелся с женой и жестоко истязает дочерей. Он часто бьет их железным прутом и веревками, затыкая рты, чтобы крик их не услышали соседи. После побоев он запирает девочек на замок и морит голодом. Обе девочки освидетельствованы врачом. На теле у них оказались большие кровопод-

¹ Сьтин И. Д. Жизнь для книги. М.: Книга, 1985. С. 208–209.

² Кривенко С. Н. Газетное дело и газетные люди // Русская мысль. 1906. № 10. (Публикация: Махонина С. Я. История русской журналистики начала XX века. Хрестоматия. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 325–334).

теки и ссадины. Дознание вместе с заключением врача переданы судебной власти». (Отец-зверь // «Русское слово», 2 сентября 1909 г.)

Внимание к жизненной грязи и пошлости, интерес к криминальным историям и детективным сюжетам — это не признак упадка нравов. Это признак времени. Г. Честертон в 1901 году, выступая в защиту детективной литературы, говорил о том, что детектив играет немалую роль в сохранении нормальной жизни общества: «Прежде всего детективы — единственный и первый вид литературы, в котором как-то отразилась поэзия современной жизни»¹. В детективном романе, Честертон говорит о «Записках о Шерлоке Холмсе» Артура Конан Дойля, «нам открывается большой город, дикий и независимый от нас», ощущается романтика современного города. Он сравнивает популярные детективы с балладами о Робин Гуде — «такие же грубые и освежающие»². Да и отношение к преступному миру у него далеко не однозначное, ведь преступление в большом городе, по его мнению, часто — бунт против автоматизма цивилизации, которому человек противопоставляет развал и мятеж. Полицейские же — удачливые странствующие рыцари, защищающие нас: «Рассказ о недремлющих стражах, охраняющих бастионы общества, пытается напомнить нам, что мы живем в вооруженном лагере, в осажденной крепости, а преступники, дети хаоса — лазутчики в нашем стане. Когда сыщик из детектива несколько фатовато стоит один против ножей и револьверов воровского притона, мы должны помнить, что поэтичен тут и мятежен посланник общественной справедливости, а взломщики и громилы — просто старые добрые консерваторы, поборники древней свободы волков и обезьян. Да, романтика детектива — человечна»³.

Криминальная хроника в газетах, разумеется, тоже передавала «романтику современного города», но далеко не всегда она была очень человечна, хотя и прикрывалась охраной бастионов общества. В поисках скандалов газеты не щадили ни коронованных особ, ни их приближенных. Так, например, Григорий Распутин долгое время был героем или антигероем весьма различных газет,

¹ Честертон Г. В защиту детективной литературы // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 222.

² Там же. С. 223.

³ Там же.

которые полемизировали о его месте в жизни России. В газетной полемике тех лет одни рассматривали Распутина в народной традиции странничества и старчества, другие — рисовали его страшным развратником, хлыстом, пьяницей:

«Думаем, что мы не будем далеки от истины, — писала в 1914 году газета “Московские ведомости”, — если скажем, что Распутин — “газетная легенда” и Распутин — настоящий человек из плоти и крови — мало что имеют общего между собой. Распутин создала наша печать, его репутацию раздули и взмылили до того, что издали она могла казаться чем-то необычайным. Распутин стал каким-то гигантским призраком, набрасывающим на всё свою тень»¹.

Не щадили журналисты и всенародно любимых артистов, ведь рассказ об их жизни привлекал внимание публики. Так газета «Русское слово»² (по нашим представлениям, информационная газета) писала:

«Ф. И. Шаляпин попал в несколько неловкое положение. Какой-то уличный издатель (уж не пресловутый ли г. Максимов — можно узнать по ушам) издал книжку: «Таинственный случай с Ф. И. Шаляпиным». Целая стая мальчишек сует их прохожим и оглашает воздух своими выкриками. <..> Наш читатель уже догадывается о каком «случае» идет речь в книжке. О спиритическом «чуде», происшедшем в его имени». (Торгашеская беззастенчивость // «Русское слово», 22 (09) сентября 1905 г.)

Если же речь шла не о русской жизни, а о заграничных происшествиях, газеты и вовсе позволяли себе опираться на слухи.

«В Мадриде очень много говорят о загадочном происшествии, едва не стоившем жизни королю Альфонсу. Король прогуливался с одним из своих учителей по парку. Вдруг раздался выстрел, и пуля пролетела мимо головы короля. Кто выстрелил — не установлено. Одни говорят, что выстрел был сделан в кролика; другие утвер-

¹ Цит. по: Платонов О. А. Жизнь за царя. СПб.: Воскресение, 1996. Режим доступа: http://monar.ru/index.php?article=download/holop/grig_rasputin/platonov_gizn_zh_tsarya&format=html&page=3

² Здесь и далее в этом очерке газетные статьи цитируются по материалам сайта «Газетные “старости”» с разрешения его автора, Сергея Сокуренко (ведущего программы «Московские старости» радио «Эхо Москвы»). Режим доступа: http://starosti.ru/address_article.php?address=03prinz

ждают, что был арестован какой-то изящно одетый господин, револьвер которого случайно разрядился». («Новости дня», 1 февраля (19 января) 1901 г.)

Информация, опубликованная в газете под сенсационным заголовком, вполне могла оказаться недостоверной. Это вовсе не воспринималось как трагедия. Несколько дней спустя газета могла дать опровержение, написанное таким же «легким» тоном, как и сама статья. Так 10 декабря 1903 года «Петербургская газета» опубликовала статью «Принцесса-убийца»:

«Принцесса Елизавета, жена принца Оттона Виндизгрей, дочь эрцгерцогини Стефании (ныне графини Лоней) и покойного эрцгерцога Рудольфа, внучка австрийского императора и бельгийского короля, совершила в Праге покушение на убийство актрисы Циглер. Принцесса знала, что эта особа была любовницей принца Оттона. Подозревая, что муж и разлучница встречаются на вилле Вельшовельц, в окрестностях Праги, принцесса отправилась туда. Лакей, охранявший дверь, пытался не впустить ее. Принцесса вынула револьвер и выстрелила. Легко раненый «страж» постыдно бежал. Тогда принцесса свободно вошла в комнаты и нашла мужа и актрису в весьма легкомысленных позах. Раздались два выстрела, и любовница принца упала тяжело раненая. Принцесса хотела стрелять в мужа, но тот со страху спрятался под кровать и принялся плакать, умоляя разъяренную супругу пощадить его жизнь. Принц просидел в своем убежище более часу. Наконец принцесса сама вышла из виллы и заявила о своем преступлении. — Я хотела убить и мужа, но он оказался чересчур жалким трусом». («Петербургская газета», 10 декабря (27 ноября) 1903 г.)

А через три дня история получила продолжение:

«Как оказывается, вся история с попыткой принцессы Виндизгрей, внучки императора Франца-Иосифа, убить любовницу своего мужа и актрису Циглер — вымышлена от начала до конца. Автор выдумки одна из товарок г-жи Циглер. «Убитая по-прежнему выступает на театральных подмостках. С другой стороны, «убийца» готовится вскоре произвести на свет ребенка, т. е. не покидает своей комнаты, а тем более не может совершать экскурсий для выслеживания своего мужа. Все хорошо, что хорошо кончается». (Скандал с принцессой // «Петербургская газета», 13 декабря (30 ноября) 1903 года).

Разумеется, подобные статьи были чрезвычайно далеки от высоких просветительских идеалов российской интеллигенции. Издательское дело в России, пытавшейся в начале XX века встать на капиталистический путь развития экономики, становилось бизнесом. И конечно, акционерные общества, делавшие деньги на таком священном для интеллигенции «товаре», как книги, журналы и газеты, не могли не вызывать настороженное отношение, а порой и гнев, у русских журналистов и общественных деятелей. Ведь попирались два важнейших идеала интеллигенции: презрение к богатству и самоотречение ради просвещения масс.

	Краткое содержание четвертой серии:
1.	Излюбленным времяпрепровождением «человека культурного» было чтение. В дореволюционной России иметь собственную библиотеку стремились не только дворяне, но и купцы, небогатые разночинцы, бедные студенты, причем не только в крупных городах, но и в провинции, и в отдаленных усадьбах.
2.	Особую роль в формировании литературных вкусов образующегося «синтетического сословия» играли, безусловно, «толстые» журналы. Именно они первыми оказались на передовой развивающейся битвы «низкого» с «высоким».
3.	Особую роль в формировании представлений о культуре у небогатых людей играл журнал «Нива» и его литературные приложения.
4.	Несмотря на обилие ироничных отзывов со стороны интеллектуальной элиты, которые презирали «Ниву» за потворство низким мещанским вкусам, тиражи журнала росли из года в год.
5.	Толстые массовые журналы и превращение части элитарной литературы в массовую дали повод для формирования социального мифа о литературоцентричности российской культуры.
6.	Внимание прессы и литературы к жизненной грязи и пошлости, интерес к криминальным историям и детективным сюжетам — это не признак упадка нравов. Это признак времени. Писатель Г. Честертон в 1901 году, выступая в защиту детективной литературы, говорил о том, что детектив играет немалую роль в сохранении нормальной жизни общества.

Серия 5. Публика балаганов и синематографа

Действующие лица:

Александр Блок — поэт;

Максим Горький — писатель;

Александр Ханжонков — кинопромышленник;

Александр Дранков — кинопромышленник;

Яков Протазанов — кинорежиссер;

Горожане, посетители синематографа.

Интеллигенция, ориентировавшаяся на взгляды социал-демократов, поначалу достаточно жестко осуждала активно формировавшуюся в этот период в России культуру массовые зрелищ. Казалось, что буффы, фарсы, кафешантаны, варьете, кабаре, кинодивертисменты и т. п. не выполняют задачи просвещения масс и борьбы с несовершенством государственного строя. На страницах своих изданий журналисты сетовали на снижение общего уровня требований, предъявляемых к зрелищным искусствам, писали о том, что режиссеры и актеры «массовых жанров» стремятся привлечь и рассмешить зрителей «анекдотами из области спальни, нижнего белья, неизменной “тещи”»¹.

Действительно, знакомство с элитарным театральным искусством, музыкой, литературой предполагало предварительную подготовку зрителей. Этим занимались специальные организации, например, «Василеостровское общество народных развлечений», «Попечительство о народной трезвости» и др. Используя легкие жанры, их сотрудники выполняли просветительские задачи. Так в 1880 году был создан балаган «Развлечение и польза», а в 1900 году открылся театр «Заведение для народных развлечений императора Николая II».

¹ Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. С. 7.

Однако количество таких представлений было невелико, по сравнению с низкопробными, с точки зрения культурной элиты, зрелищами. Но некоторые, например А. Блок, находили новую гармонию в низком искусстве: «Массовая культура современного города имеет смысл, ее пошлость таинственно связана с глубинными смыслами и этим отличается от лишенной значения пошлости “культурного” интеллигентского мира»¹. Простодушная и примитивная пошлость мира ресторанной музыки, кафешантана, уличных развлечений имела для него таинственный смысл, поскольку он чувствовал в ней биение жизни. Культурный же быт интеллигенции с его философскими дискуссиями, которые поэт называл «словесным кафешантаном», был для него внутренне пуст. Отсутствие в нем грубости свидетельствовало об отсутствии жизни, скрытого значения. «Я думаю, — говорил А. Блок, — что человек естественный, не промозглый, но поставленный в неестественные условия городской жизни, непременно отправится в кафешантан»².

Свои идеи поэт подтверждал действием, как известно, с удовольствием посещая цирк, луна-парк или синематограф. Последний он называл «демократическим театром будущего», «балаганом в благородном и высоком смысле этого слова»³. Причем выбирал поэт те места, где не бывали люди его круга. По свидетельству М. А. Бекетовой: «Александр Александрович не любил нарядных кинематографов с роскошными помещениями и чистой публикой, любил забираться на Английском проспекте (вблизи своей квартиры) туда, где толпится разношерстная публика, не нарядная, не сытая и наивно впечатлительная, — и сам предавался игре кинематографа с каким-то особым детским любопытством и радостью»⁴.

Появление кинематографа сблизило социально разобщенные части публики, постепенно превращая ее в массовую аудиторию. Первый сеанс кинематографа Люмьер (1896 г.) в России прошел

¹ Цит. по: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство-СПб., 1996 Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/apt/index.htm>

² Там же.

³ Подробнее об этом: Зоркая Н. М. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино: Материалы и документы. М.: Искусство, 1974. Вып. 9.

⁴ Цит. по: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии.

в одном из самых аристократических столичных садов — «Аквариуме»: «Во время опереточного спектакля «Альфред-паша в Париже» в антракте были показаны фильмы “Выход рабочих с фабрики”, “Поезд”, “Полк”, “Игра в карты”, “Стена”, “Море”»¹, — писала пресса. Даже высочайшие особы не брезговали кинематографом: «В Скорневицком дворцовом театре, в Высочайшем присутствии Их Императорских Величеств Государя Императора и Государыни Императрицы Александры Федоровны и из императорских высочеств Государя Наследника <...> был дан кинематографический сеанс (движущаяся фотография). Спектакль, состоявший из 56 номеров, преимущественно из последних событий, имевших место в высочайшем присутствии, затянулся почти до полуночи»².

Новое искусство, одинаково незнакомое и элите, и простому народу, в определенном смысле уравнило шансы зрителей понять идеи режиссеров. Тем более, что на стартовом этапе оно просто не успело сформировать разный репертуар с учетом разных художественных вкусов и зрительских привычек. Показывая в одной программе несколько коротких фильмов, называвшихся, по аналогии с концертами, номерами, кинематограф уравнивал, делая одинаково достойным внимания и сохранения для потомков, праздник и повседневность, жизнь императора и заводского рабочего. Первые кинофильмы запечатлевали (что придавало событию статус экстраординарности) не только государственные церемонии, но и обыденную жизнь горожан (как вышеназванные фильмы братьев Люмьер).

Показанные крупным планом церемонии императорского двора, прежде практически полностью скрытые от постороннего взгляда, были сенсацией и интересовали массовую публику особенно сильно. Кинокамера приближала сферу сакрального к повседневной жизни. В преддверии коронационных торжеств императора Николая II и директор синематографа Люмьеров Камилл Серф, и потомственный почетный гражданин Санкт-Петербурга Василий Иванович Ребиков подали прошение в Министерство императорского двора о разрешении «засъемки коронации»³. Раз-

¹ «Петербургская газета», 1896, 4 мая.

² «Россия», СПб., 1901, 2 ноября.

³ Летопись российского кино. 1863–1926. М.: «Материк», 2004. С. 14–15.

решения эти были получены, и, спустя некоторое время, зрители театра «Эрмитаж» с восторгом смотрели кадры Священной короны: «Изо всех этих картин особенно хороша та, которая изображает въезд Его Величества в Москву. Эта картина была продемонстрирована дважды по шумному требованию всего театра»¹.

Впрочем, очень скоро, вероятно почувствовав непривычную демократичность синемаатографа, Департамент полиции издал циркуляр, согласно которому «демонстрации картин, воспроизводящих различные моменты с изображением Высочайших особ, должно происходить не под музыку и каждый раз в особом отделении программы, после некоторого промежутка, не в связи и не вперемешку с показанием остальных видов»². Священный Синод в мае 1898 года и вовсе запретил «при устройстве зрелищ показывать путем живой фотографии (кинемаатограф) священные изображения Христа Спасителя, Пресвятые Богородицы и Угодников Божиих»³.

Журналисты оценили синемаатограф выше, чем другие развлекательные зрелища. Так обозреватель газеты «Московские ведомости» сетовал, что дети, которых родители приводят посмотреть кинематограф, вынуждены сначала посмотреть оперетту: «Отчего бы администрации сада не устроить демонстрацию кинематографа в 9 или в 10, чтобы учащиеся и дети могли раньше отправиться домой и не лицемерить не удобных для них опереток»⁴.

О неуместности кинематографа среди ярмарочных увеселений пишет и Максим Горький (под псевдонимом М. Расатус): «Я не представляю научного значения изобретения Люмьера, но оно, несомненно, есть, и его наверно возможно применить к общей задаче науки, к усовершенствованию жизни человека, к развитию его ума»⁵. Более того, писатель предрекает необратимые изменения, которые окажет кинематограф на восприятие зрителей: «Этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение. Настолько ли велика его

¹ «Московские ведомости», 1896, 26 июля.

² Там же. С. 27.

³ Летопись русского кино. 1863–1926. С. 26.

⁴ >«Московские ведомости», 1896, 14 июня.

⁵ М. Расатус. Беглые заметки // «Нижегородский листок», 1896, № 182, 4 июля. С. 31.

продуктивность, чтобы сравниться с тратой нервной силы? Возможно ли его полезное применение в такой мере, чтобы оно окупало то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? Это важный вопрос, это тем более важный вопрос, что наши нервы все более и более развиваются, все менее сильно реагируют на простые “впечатления бытия”, и все острее жаждут новых, острых, необычных, жгучих, странных впечатлений. Синемаграф дает их: и нервы будут изоциряться, с одной стороны, и тупеть — с другой! В них будет все более развиваться жажда странных, фантастических впечатлений, какие дает он, и все менее будут желать и уметь схватывать обыденные, простые впечатления жизни»¹.

Высказанные М. Горьким опасения, как мы знаем, во многом оправдались. И все же, со своими минусами и плюсами, кинематограф во многом определил развитие культуры первой половины XX века. Русское кино уже на начальном этапе своего развития приняло культурную эстафету у русской литературы, постепенно заимствуя не только ее сюжеты, но и просветительские амбиции. Если первая картина фирмы А. Ханжонкова (20.12.1908), носившая название «Драма в таборе подмосковных цыган («Драма под Москвою», реж. В. Сиверсен), была снята по примитивному сценарию, а ее создатели пытались привлечь зрителя традиционно популярными в России «цыганскими страстями», то в дальнейшем отечественный кинематограф старался опираться на литературные источники. Сюжеты фильмов базировались либо на классических произведениях русской литературы, либо на народных былинах, сказаниях. Вот только несколько названий: «Свадьба Кречинского» (1908), режиссер Александр Дранков, второй акт пьесы А. В. Сухово-Кобылина по мизансценам Александринского театра; «Стенька Разин» (1908), режиссер Владимир Ромашков, композитор Михаил Ипполитов-Иванов, фрагмент пьесы В. М. Гончарова «Понизовая вольница»; «Боярин Орша» (1910), режиссер Петр Чардынин, сцены из поэмы М. Ю. Лермонтова; «Ванька-ключник. Русская быль XVII» (1909), режиссер Василий Гончаров, иллюстрация русской народной песни «по сюжету Антропова»².

¹ А. — П-в С Всероссийской выставки: синемаграф Люмьера // «Одесские новости», 1896, № 3681, 6 июля. С. 2.

² Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 15–28.

Девизом русского киностыля времен Первой мировой войны была формула: «Не кинодрама, а киноповесть». Русская киношкола считалась психологической, в отличие от американской «школы движения» и европейской «школы формы». По мнению исследователей кино: «“Психологизм” русского стиля определялся как отказ от внешних признаков “кинематографичности” — динамики действия и драматизма событий»¹. Русские киноповести 1910-х состояли из статичных мизансцен, фигуры актеров были практически неподвижны. Режиссеров и зрителей интересовало не движение сюжета, а эмоциональные переживания, отражавшиеся на лицах актеров. Юрий Цивьян полагал, что этот стиль генетически восходил к психологическим паузам Московского художественного театра. Кроме того, режиссерам хорошо была известна склонность русского зрителя к состраданию. Она проявлялась даже в тех случаях, когда зрелище, казалось бы, не подразумевало переживаний. Так иностранцев поражала способность русских «проливать слезы в оперетте, в кафешантане»². Поэтические настроения первых русских кинофильмов резко контрастировали с духом раннего американского кино, где уже тогда торжествовал авантюрный сюжет.

Русская киношкола, как и все искусство того времени, формировалась на стыке культур. Александр Ханжонков был из семьи обедневшего помещика и учился в казачьем юнкерском училище. Начав кинематографическую деятельность как бизнес, с целью торговли кинематографическими лентами, Ханжонков не только возглавил ателье по производству фильмов, в частности, научно-популярных, но и издавал с 1910 года журнал «Вопросы кинематографии», а позже, с 1915, финансировал журнал «Пегас», посвященный не только кино, но и театру, музыке, литературе — то есть художественной культуре в целом. В качестве акционеров своего предприятия ему удалось привлечь таких крупных предпринимателей, как Рябушинский, Сытин, Сабашников и др. Таким образом, бизнесмен и просветитель сочетались в нем так же гармонично, как и в случае с издателями журналов.

¹ Цивьян Ю. Г. Несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). С. 9.

² Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. С. 7.

Александр Дранков был из еврейской мещанской семьи, что не помешало ему прославиться благодаря удачным снимкам императора Николая II и удостоиться звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества», стать одним из основоположников российского кинематографа, сделать знаменитую съемку Льва Толстого и снять фильм «Стенька Разин». Харьковский купец Дмитрий Харитонов, московский кинопредприниматель из богатой немецкой семьи Пауль Тиман, правнук писателя И. Лажечникова Владимир Гардин, родившийся в московской купеческой семье Яков Протазанов, крестьянин пензенской губернии Петр Чардынин, люди из мира театра, музыки, литературы, а наряду с ними ремесленники, люди низкой общей культуры — все они вместе начинали делать кино, в котором «высокое» и «низкое» с самого начала было трудно отделить друг от друга. Не будучи представителями интеллигенции в том значении, которое вкладывали в это слово тогда, кинопромышленники, несомненно, выполняли ряд названных нами выше задач, формируя сообщество, способное соединять традиционное и новаторское, используя для этого новые технологии и аудиторию, готовую воспринимать новую экранную культуру.

Несмотря на свое разночинское происхождение значительная часть предпринимателей, создававших отечественную киноиндустрию, не смогла принять революцию 1917 года и отправилась в эмиграцию. Но некоторые остались в России и вынуждены были адаптироваться к новой жизни. Одной из форм этой адаптации стало посредничество между прежней культурой и новой культурной политикой коммунистических идеологов, между массовым вкусом и воспитательными целями. Примером такой жизненной стратегии стала судьба Якова Протазанова, до революции имевшего славу одного из самых культурных режиссеров, снявшего запрещенный к показу в России фильм о Льве Толстом «Уход великого старца» (1912), фильмы «Пиковая дама» (1916) и «Отец Сергей» (1918). В 1920 он эмигрировал из России, а в 1924 вернулся и снял несколько знаменитых авантюрно-комедийных фильмов: «Аэлита» (1924), «Закройщик из Торжка» (1925), «Процесс о трех миллионах» (1926), «Праздник святого Йоргена» (1930) и др.

Хотя революционно настроенная киномолодежь — Маяковский, Эйзенштейн, Вертов, Пудовкин, Кулешов — Протазанова недолго любила, считая неразрывно связанным с буржуазной культу-

рой дореволюционного синематографа, все же юмор его фильмов оказывался адаптационным механизмом, позволяющим не только высмеять, но и примирить конфликтующие традиции и ценности.

	Краткое содержание пятой серии:
1.	Появление кинематографа сблизило социально разобщенные части публики, постепенно превращая ее в массовую аудиторию.
2.	Показанные крупным планом церемонии императорского двора, прежде практически полностью скрытые от постороннего взгляда, были сенсацией и интересовали массовую публику особенно сильно. Кинокамера приближала сферу сакрального к повседневной жизни.
3.	Поэтические настроения первых русских кинофильмов резко контрастировали с духом раннего американского кино, где уже тогда торжествовал авантюрный сюжет.
4.	Журналисты оценили синематограф выше, чем другие развлекательные зрелища. Так обозреватель газеты «Московские ведомости» сетовал, что дети, которых родители приводят посмотреть кинематограф, вынуждены сначала посмотреть оперетту.
5.	Не будучи представителями интеллигенции в том значении, которое вкладывали в это слово тогда, кинопромышленники, несомненно, выполняли ряд названных нами выше задач: формировали сообщество, способное соединять традиционное и новаторское, используя для этого новые технологии и аудиторию, готовую воспринимать новую экранную культуру.

Серия 6. Идеалисты и идеологи

Действующие лица:

Анатолий Луначарский — революционер, первый нарком просвещения РСФСР;

Профессор — герой фильма «Уплотнение» (1918);

Профессор Полежаев — герой фильма «Депутат Балтики» (1936);

Инженер Лось — герой фильма «Аэлита» (1924);

Митя Гусев — физик-экспериментатор, герой фильма «Девять дней одного года» (1961);

Николай Гаврилович — бывший астрофизик, герой фильма «Блондинка за углом» (1984);

Алексей Баталов и Андрей Миронов — российские актеры, часто игравшие интеллигентов.

Авторы и слушатели бардовской песни.

Комедии, в силу ее специфики, проще примирять старое и новое. Гораздо сложнее оказывалось найти компромисс в «высоких жанрах». Амбициозные задачи, поставленные перед кинематографом партией, в частности, озвученные А. В. Луначарским в статье «Задачи государственного кинодела в РСФСР», требовали формирования новых социальных мифов: «Дело идет о создании совершенно нового духа в этой отрасли искусства и просвещения <...> Мы должны делать то, что никто другой сделать не сможет и не захочет. Мы должны помнить, что социалистическое государство должно придать социалистический дух и кинозрелищам»¹.

¹ Луначарский А. В. Задачи государственного кинодела в РСФСР // Кинематограф. М.: Госиздат, 1919. Режим доступа: lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/zadachi-gosudarstvennogo-kinodela-v-rsfsr (дата обращения: 19.07.2017).

Важнейшим инструментом этой работы Луначарский считал культурно-историческую кинокартину. Для создания сценариев таких фильмов пытались привлечь крупнейших писателей — М. Горького, А. Серафимовича, А. Белого, А. Блока, А. Н. Толстого, создавая литературно-художественные отделы при Московском и Петроградском кинокомитетах. При участии А. Луначарского был снят и один из первых советских пропагандистских фильмов, начавших формирования экранного образа интеллигента. Фильм «Уплотнение» (1918) по сценарию А. Луначарского и А. Пантелеева, рассказывает о том, как в одну из комнат профессорской квартиры вселяют слесаря с дочерью. Главный герой — сухопарый, седой профессор с породистым лицом, с бородкой клинышком, в пенсне — именно таким станет канон изображение интеллигента «из бывших». Это образ перекликается и с хрестоматийными портретами А. П. Чехова, и с памятником М. И. Калинину (скульптор М. Г. Манизер, архитектор А. К. Барутчев) на площади Калинина в Санкт-Петербурге. Таким играет Алексей Баталов профессора Самохина в фильме «Внимание, черепаха!» (1969), приват-доцента Петроградского университета Сергея Голубкова в фильме «Бег» (1970), Алексея Красина в фильме «Красный дипломат. Страницы жизни Леонида Красина» (1971). На этот же канон ориентируется Евгений Евстигнеев, играя профессора Преображенского в фильме «Собачье сердце» (1988).

В фильме «Уплотнение» зритель видит профессора и за работой — на лекции, на улице с тростью и в шляпе, дома в кабинете за письменным столом. Квартира профессора, на наш взгляд, является не просто местом действия. Она — один из главных героев фильма. Комнаты с высокими потолками (фильм снимался в помещении Петроградского кинокомитета), наполненные предметами быта образованного сословия — письменный стол в кабинете, книги, бумаги, обеденный стол в столовой, за которым собираются жена и взрослые сыновья; салфетки, приборы, посуда, пальмы в кадках, ширмы, портреты и картины на стенах, — целый мир, в который входят чужие люди — рабочий и его дочь, переселенные из подвала. (Мы уже описывали этот предметный мир, когда анализировали экранизации «Белой гвардии» и др.). Очень показательна сцена, когда рабочий приходит осматривать комнату, где ему предстоит жить. Он ходит по дому, как по музею, щупает шторы, восхищенно

оглядывается. По сценарию 1918 года он не должен разрушить этот мир, он может просто в него войти, как в открытую дверь профессорской квартиры, и привести вслед за собой других.

Действительно, вскоре в этот дом начинают приходить и другие заводские рабочие, с которыми профессор с видимым удовольствием начинает общаться. Чуть позже он уже читает популярные лекции в рабочем клубе, а один из сыновей собирается жениться на дочери рабочего. Так что коммуникация происходит и на интеллектуальном, и на бытовом, и на социальном, и на эмоциональном уровнях.

Не желающий коммуницировать, цепляющийся за традицию как за догму, не подтверждает своего права на звание «интеллекта». В фильме «Уплотнение» это второй сын профессора. Он конфликтует и с отцом, и с властью, поэтому и отправляется под арест. Для профессора же ценность дома и налаженного быта оказывается вторична по отношению к ценности новых возможностей, которые предоставляет жизнь. Не выходя из дома, но открыв этот дом для Других, профессор как бы начинает путешествие в новую жизнь.

Похожий герой в кинофильме 1936 года, хотя и сохраняет пафос коммуникатора между «высоким» и «низким», но очевидно, что это нелегкая миссия. Середина 1930-х годов — время, когда раскручивался моховик политических репрессий. Культура в целом и интеллигенция как ее носитель оказывается заложником власти и идеологии. В 1934-м М. Горький на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей говорит о «социалистическом реализме» как о новом творческом методе. В 1935 году в Москве состоялось первое Всесоюзное творческое совещание советских кинематографистов, которое должно было подтвердить новые художественные догмы, озвученные писателями. Одно из требований — отказ от экспериментов 1920-х гг., от идей «формализма» и т. д. Полемика того периода Эйзенштейна с коллегами по цеху описана в работах исследователей¹. Михаил Ямпольский говорит о цензуре того вре-

¹ Уленбрух Б. Миф как крамола. Догадки об «Александре Невском» // Киноведческие записки. 2001. № 53. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/760/>

мени как о своеобразном карнавальном ритуале¹, предполагающем акт публичного самобичевания. Альтернативой репрессиям оказывается формирование защитного механизма психики, называемого «стокгольмским синдромом» и проявляющегося в убежденном сочувствии жертвы по отношению к мучителю. Аналогичные процессы идут не только в литературе и кинематографе, а во всех во всех сферах научной и творческой деятельности, в которых традиционно задействована интеллигенция.

На этом фоне проявление фильма А. Зархи и И. Хейфица «Депутат Балтики» (1936) — воспринимается как знаковое явления. Профессор Полежаев очень похож на героя «Уплотнения» — такая же бородка клинышком, «старорежимные» манеры и искреннее желание просвещать народ — обучать матросов-балтийцев, которые платят ему ответной любовью, избирая своим депутатом. Образ профессора Полежаев, сыгранный Николаем Черкасовым, — образ «седого юноши», закрепившись в кинематографе на долгие годы, стал основой одного из самых распространенных мифов об ученом-интеллигенте. Но сам герой Черкасова отнюдь не был схематичен, еще не успел забронзоветь. Напротив, создание образа, как и написание сценария, было творческим поиском, тщательным отбором деталей и поворотов в развитии характера. Немного эксцентрик (старик, прыгающий на подножку трамвая, показывающий кукиш оппоненту), он мог быть нервным и раздавленным, одиноким и разочарованным (с бессильно опущенными руками, нервно пытающийся вдеть нитку в иголку) или отстраненным и самозабвенно музицирующим вдвоем с женой. В мир его дома, полный атрибутов прошлого, бесцеремонно врывается новая жизнь в лице матроса-балтийца, принимающего профессорскую мантию за облачение архиерея, и ученика-революционера, вернувшегося из ссылки. Они заставляют профессора выйти из привычного мира, пересмотреть свои представления о ценностях. Но не ломают его. В его выступлении на митинге красный Петроград равноценен его рукописи, его нельзя сдавать немцам, как он не отдал свою рукопись. По сути, профессор на митинге выполняет ту роль, которую прежде выполняли священники: он благословляет воинов на бой

(Дата обращения: 06.03.2017).

¹ Ямпольский М. Б. Цензура как торжество жизни // Искусство кино. 1990. № 7. С. 97–99.

за спасение отчизны. И эта находка 1930-х станет в 1960-е устойчивым клише, наука и этические ценности — объектом веры, а ученый-старец превратится в ученого-мученика.

Несмотря на всю противоречивость интеллигентского мировоззрения, его «ненадежность» с позиций марксизма-ленинизма, советская массовая культура, в частности, массовое кино, практически сразу приступила к мифологизации образа интеллигента, в частности, ученого¹. На раннем этапе это были ученые двух типов. Первый — молодой ученый (чаще всего инженер; поскольку именно инженер представлялся главной движущей силой прогресса и индустриализации). Этот образ пришел в кино из литературы, которая стала основой экранизаций. Один из самых ярких ранних образов этого типа — инженер Лось в фантастическом фильме «Аэлита» (1924) по роману А. Н. Толстого. Попав на Марс прямо перед началом восстания против тирании, инженер вместе с солдатом Гусевым присоединяется к борьбе народа за независимость. Ситуация осложняется тем, что он влюбляется в дочь тирана, готов погнубить... но пока не за науку или свободу, а за любовь.

Роман А. Н. Толстого полон философских, исторических и идеологических аллюзий. Однако экранизация, выполненная художественными средствами немого кино, сводит смыслы, заложенные А. Н. Толстым, почти к нулю. Фильм «Аэлита» мало чем отличается от традиционных мелодрам немого кино, а герой-ученый больше похож на героя-любownika из других лент, чем даже на ученого-чудака — популярного персонажа массового западного кинематографа. И все же можно говорить о том, что основа клише заложена именно этим фильмом.

Героem массовой культуры (на этот раз детективного жанра) предстает в более поздней киноэкранизации другого романа А. Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» — и ученый, одержимый жаждой власти. Экранизация этого произведения была предпринята первый раз в 1965 г., и в ней инженер Гарин предстал далеко не интеллигентным персонажем, а героem детективного сюжета, которого Евгений Евстигнеев показал фанатиком, одержимым идеи обладания миром, — умным, расчетливым, упорным,

¹ Об этом подробнее: Зудина А. А. Наука и образ ученого в советском кино (1928–1986) // Общественные науки и современность. 2011. № 5. С. 167–176.

не чуждым иронии. Инженер Гарин — интеллигент, но переродившийся под влиянием жажды власти и богатства. Анализируя фильм, А. Федоров отмечает, что он стилизован под *film noir* (американские 1940-х — 1950-х годов с криминальным сюжетом, снятые в стилистике экспрессионизма): «Здесь и игра с линейной светотенью в ночных сценах, и контрастные перепады черного и белого в сценах дневных, и использование широкоугольного объектива, необычных точек съемки и т. д.»¹.

Образ интеллигента, не сумевшего пройти испытание властью и богатством, станет одним из важнейших для отечественного многосерийного кинематографа. Их метания будут сняты иногда подчеркнуто серьезно, иногда иронично («Адъютант его превосходительства», «Рожденная революцией», «Земля Санникова», «Кортик» и «Бронзовая птица», «Возвращение резидента» и т. д.). Душевные испытания этих героев будут неразрывно связаны с темой путешествия.

Мотив путешествия оказывается одним из важнейших для формирования ценностей интеллигенции в XX веке. Жизнь интеллигента, такая, какой ее рисует советский кинематограф, часто проходит в дороге. Дореволюционный интеллигент-просветитель едет в деревню, чтобы учить или лечить крестьян. Интеллигент-революционер едет за границу, чтобы выпускать там революционную газету, или в деревню, или в другой город на завод, чтобы готовить народные массы к революции. Интеллигент-инженер, одержимый идеей индустриализации, уезжает строить завод, осваивать целинные земли, строить БАМ, интеллигент-геолог уезжает в экспедицию, интеллигент идет в горы, чтобы испытать себя и т. д.

Из множества советских песен, есть одна, которая, на наш взгляд, лучше других отражает настроение советской интеллигенции. В этой песне нет об интеллигенции ни слова, зато она насквозь пронизана таким восприятием пути. Это песня А. Пахмутовой и Н. Добронравова «Надежда»: «Светит незнакомая звезда, снова мы оторваны от дома, снова между нами — города, взлетные огни аэродромов...». На наш взгляд, эта песня, будь она написана

¹ Федоров А.В. «Гиперболоид инженера Гарина»: роман и его экранизации // Федоров А. В. Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: МОО «Информация для всех», 2012. С. 24–30. Режим доступа: <http://www.ifap.ru/library/book523.pdf>.

на десять лет раньше, могла бы прозвучать в фильме «Девять дней одного года» (1961).

Фильм начинается с полета над землей. Голос за кадром предупреждает зрителей, им расскажут то, чего, может быть, не было в действительности — притчу. Большая часть событий фильма разворачивается в маленьком городке, состоящем из двух-трех улиц, расположенных вокруг большого физического института, меньшая — в Москве. Собственно, городок этот зритель практически не видит. Действие происходит в замкнутом пространстве института, выстроенном в павильоне. Темные коридоры, большие пространства машинных залов, ощущение тревоги и резкие звуки сирены, оповещающие об опасности. В Москве — аэропорт, ресторан, больница. Главный герой — Митя (А. Баталов) — ограничен везде. Герой-антагонист — Илья (И. Смоктуновский) — только в Москве.

Крестьянин связан с землей и с традиционным укладом жизни со всеми его плюсами и минусами, рабочий связан с заводом. Интеллигент не связан ни с чем, он все свои ценности несет внутри себя: его память, его знания, его цели часто не имеют материально-го воплощения. Перемещаясь из одного места в другое, из одного дома в другой он везет с собой разве что книги.

Так из Ленинграда к деду в деревню приезжает зоотехник Тоня («Дело было в Пенькове», 1957). В тяжелом чемодане, который с трудом поднимает старик, — книги. Хрупкая девушка в городском костюме разрушает патриархальное течение сельской жизни, заставляет героев по-другому смотреть на мир. В заводской поселок преподавать в вечерней школе рабочей молодежи приезжает учительница русского и литературы Таня («Весна на Заречной улице», 1956) и разрушает мещанский мир Зиновкиного салона. Физик Митя разрушает свою собственную жизнь, но его появление изменяет в лучшую сторону течение жизни в любом месте, где бы он ни появлялся. Эпический герой — он воплощает идеальные нравственные нормы уже советской интеллигенции.

Как и должно быть с эпическим героем, мы узнаем его биографию. Конечно, в фильме она дана лишь пунктирно: он родился в деревне, то там всем чужой. Самородок, вырвавшийся из среды ценой конфликта с родителями, он всю свою жизнь посвятил служению человечеству. Крестьянин по крови, он стал аристократом духа, человеком не столько культурным, но этическим, человеком

чести. Митя — «дворянин» нового времени. Гармонию этому образу придает и благородная внешность Алексея Баталова, который привычен зрителю в роли интеллигента «из бывших», и его манера одеваться — сдержанная, но «с английским акцентом» (твидовый пиджак, джемпер с рубашкой и галстуком).

В определенном смысле «Девять дней одного года» — ритуальная драма, где эпический герой приносит себя в жертву науке, кладет свою жизнь на ее алтарь сознательно и без сожаления¹. Физик-экспериментатор оказывается героем фаустианского типа². Богом в этом случае оказывается технический прогресс, пространство института, с его полутьмой и интерьерами в стиле, который позже назовут «стилем техно», — храмом этого бога. В интерьерах этого храма науки даже Митя как будто теряется, перестает быть таким монументальным. Ведь там практически каждый — апостол новой веры. Во всех же прочих случаях личность Мити столь значима, что как будто заполняет собой любое пространство, в котором находится, притягивает внимание зрителей своей полнотой и цельностью. Это же, кажется, ощущают и врачи в больнице, и официанты в ресторане, и другие герои, которые пока не могут точно определить свое место в жизни.

Если Митя — герой эпический, то его друг и оппонент им Илья — герой драматический. Это обычный человек, которому свойственны слабости и сомнения, характер которого претерпевает изменения на протяжении фильма. С самого начала зритель мало что знает о нем, но видит его нерешительность в борьбе за свои чувства к Лёле, в ситуации, когда надо вступить в конфликт с Митей или отстаивать свою научную позицию. И все же он не антагонист Мити в классическом виде. Дружба с эпическим героем и их постоянные споры, служение науке в том виде, в каком он это понимает (Илья — физик-теоретик, делающий академическую карьеру), любовь к Лёле, забота о смертельно больном друге — все это должно подсказать зрителю, что, возможно, именно Илья — подлинный герой этой драмы. Ведь именно его характер меняется под влиянием событий этого года особенно сильно.

¹ Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. М.: Восточная литература, 2004.

² Это метафорическое определение европейской культуры впервые использовал О. Шпенглер в книге «Закат Европы» (1918).

Еще одна героиня этого фильма — девушка-ученый Лёля. Она — лирическая героиня, в том смысле, что поступки ее обусловлены не разумом, а эмоциями. Она живет сердцем, все время прислушивается к своим ощущениям. Зрители слышат ее внутренний голос, видят события ее глазами, как бы соучаствуют в принятии ею судьбоносных решений. Лёля — наиболее сомневающийся персонаж, строгая и к себе, и к другим. Она сомневается и в своей состоятельности как ученого, и в своей роли как женщины и жены, и в своем выборе жизненной стратегии. Она хочет красивой жизни и не хочет касаться быта, она готова жертвовать собой, но эмоционально срывается из-за пустяков. Если в Мите нет ни грамма мещанства, то Лёля и Илья все время балансирую на грани, как будут балансировать герои кино 1970-х гг.

Каждый из героев фильма несколько раз путешествует из Москвы в научный городок, при этом столица оказывается местом разговоров, а периферия — местом активных действий и поступков. Эти два пространства действия как бы конфликтуют между собой, провоцируя героев на осмысление разного рода конфликтных ситуаций.

Вообще, каждый из героев этого фильма переживает свой тип конфликта, который станет каноничным для киноразмыслений о судьбах советской интеллигенции в 1960–1970-е годы. У Лёли это внутрличностный конфликт, у Ильи — межличностный (с Митей), у Мити — между личностью и группой (при этом в качестве группы выступает и его семья, от жизни которой он очень далек, и человечество в целом, которому он служит, но по законам которого он не живет, пренебрегая его базовыми ценностями — воспроизводства себе подобных, самосохранения и т. д.). Этот последний конфликт сродни конфликтам в античной трагедии, конфликтам классицизма, где общественный долг оказывается важнее личных страстей. Но он иной, поскольку общественной долг оказывается для героя главной страстью. И Митя сам понимает это, отказываясь от предложения Ильи перейти к нему на работу, получить квартиру. Все это ему не нужно, а нужно закончить то, что начато, потому что это принесет пользу человечеству: «Людам нужна энергия. Ты понимаешь, что энергия — это все, — говорит Митя, — это свет, тепло, транспорт. И, наконец, коммунизм». Казалось бы, кон-

фликта нет. Митя верит в разум человечества, который будет использовать прогресс только во благо.

Илья, подобно Мефистофелю, искушает друга, доказывая ему, что современное человечество не достойно его жертвы. Сидя в ресторане, якобы в окружении представителей разных государств, он видит в них неандертальцев, несравнимых с гениями прошлого, свою близость к которым Илья декларирует. Но в этом ироничном юродствующем пессимизме отчетливо ощущается противоречие, которое замечает и Митя: «Надо быть очень благополучным человеком, чтобы позволить себе роскошь так мрачно смотреть на мир». В Мите же, напротив, доминирует юмор. Он, как Моцарт в «Маленьких трагедиях» Пушкина, может «остановиться у трактира и слушать скрипача слепого», например, пересказывать нянечкам в больнице содержание «Трех мушкетеров». В последнем разговоре с Ильей, Митя говорит, что другу всегда не хватало юмора. Сам же он не теряет юмора перед лицом смерти, предлагая раздобыть ему брюки и успеть (это слово подчеркнуто в записке) махнуть в «Арагви». В этих последних эпизодах Митя уже не так эпичен, как в начале. Он как будто сомневается в правильности того, что пренебрегал человеческим ради науки, которая его «обманула» (он совершил совсем не то открытие, которое хотел). Традиционные элементы интеллигентского дискурса: вера в прогресс, ощущение своего избранного положения меркнут перед лицом смерти.

Но остается надежда — надежда на торжество науки — на этот раз медицины. Залогом успеха становится готовность ученых к риску во имя победы. Мите Гусеву удается уговорить профессора-хирурга сделать первую операцию на человеке, при том, что половина подопытных собак пока умирает. И вот уже в больничную палату вбегают полный энтузиазма аспирант Митя, для которого случай Мити Гусева («Редчайший случай! Великолепно!») — тема его диссертации. И ради победы науки над смертью он тоже готов рискнуть — отдать свой костный мозг для пересадки. Не зря Митя Гусев пересказывал нянечкам «Три мушкетера». Девиз героев Александра Дюма: «Один за всех, все за одного» — оказывается главным и для ученых-интеллигентов.

Эти настроения, сомнения, конфликты будут пронизывать кинематограф, театральное искусство и музыку конца 1960-х-1970-х гг. Ими полна бардовская песня (Б. Окуджава, В. Высоцкий, Ю. Виз-

бор и др.), многосерийный телевизионный кинематограф будет воспроизводить эту проблематику в формах производственной драмы. Для жизни социального мифа «низкие» жанры подходят даже лучше, чем высокие. «Высокие» конфликты и герои «возвышают» низкие жанры, как это происходило с бардовской песней, предшественником которой можно считать городской романс. Однако романтические идеалы «странствия по жизни», философского самопознания, интонации протеста¹, достаточно быстро сделали бардовскую песню частью особой (в каком-то смысле элитарной) культуры описываемого нами воображаемого сообщества.

Пройдут годы, и советское кино вернется на новом витке к теме, поднятой в фильме «Уплотнение». Дискуссия об омещанивании советской интеллигенции, о потере ею пафоса социального служения, жертвенности и готовности довольствоваться малым, о все более очевидной ориентации ее на западное общество, где господствуют потребительские ценности, найдет свое воплощение в фильме В. Бортко «Блондинка за углом» (1984). Его главный герой — бывший астрофизик (его роль играет А. Миронов) — типичный интеллигент, посвятивший жизнь бесплодному поиску внеземных цивилизаций, не имеющий материального достатка и не стремящийся к этому, устроившись работать грузчиком, влюбляется в продавщицу и погружается в пучину потребления.

Центральный конфликт отражен в песне, которую исполняет Андрей Миронов:

Нет, он не ждал чудес, но вот
В любимцы счастья вдруг попал он,
Теперь все будет у него
О чем мечтал и не мечтал он.
И вступит он в счастливый брак,
И вслед затем герои наши
Вкусят материальных благ,
Почти что всех, а что же дальше?
Что дальше, можно угадать —
Возьмут от жизни столько сколько

¹ Подробнее об этом: Джагалов Р. Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом» / Авториз. пер. с англ. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 204–215. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/dz16.html>

Она им в состоянии дать
Плюс, как же это спеть то, нержавеющей мойку.
И надо ли перечислять,
Мечты стандартные все краше,
У них все будет, но опять
Встает вопрос, а что же дальше?

А дальше герой бежит из этого материального рая — с собственной свадьбы. В финале события развиваются по классическому советскому клише, почти как в фильме «Девять дней одного года». Николай получает сообщение о возобновлении своих исследований и уезжает на Север. А продавщица Надежда едет за ним, решив использовать свои связи на благо науке и «выбить» для мужа необходимый для работы дефицитный радиотелескоп.

Но в начале 1980-х в эту идиллию зритель уже не очень верит. Да и тема научной работы астрофизика уж очень фантастична, так что явно ощущается авторская ирония по отношению к мифу о прогрессе как непреложной ценности. И хотя герой мещанство резко отвергает, авторы явно не так уж строги к нему, и героиня-продавщица предстает в общем-то вполне симпатичной. Некоторые ее поступки выглядят более «высокими», а высказывания более глубокими, чем поступки и высказывания гротескного ученого, сыгранного Андреем Мироновым.

Мысль о том, научный прогресс могут осуществлять не только аскеты, отказывающие себе в хорошей еде, красивых вещах и приятном обществе, оказывается откровением для поздней советской культуры. Для потерявшей к концу эпохи застоя веру в социалистические идеалы интеллигенции внимание к вещам стало не столько данью западной моде, сколько формой протеста против коммунистической идеологии, которая, по мнению исследователей¹, выделяла историю о становлении положительного героя как основополагающую нарративную модель советской культуры, что нашло отражение в литературе и кинематографе «оттепели»² и отсветом

(Дата обращения: 02.08.2017).

¹ Clark K. The Soviet Novel. Chicago: U of Chicago P, 1981

² Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007.

легко и на более позднее советское искусство, которому с трудом удавалось отказаться от власти трех важнейших советских тропов: тропа положительного героя, тропа войны и тропа большой семьи.

1970-е — начало 1980-х годов (брежневская эпоха) в СССР некоторые исследователи называют периодом «новой буржуазности», которая сопровождалась некоторым ослаблением традиционной для интеллигенции веры в прогресс (хотя наука и индустрия, особенно военная, продолжали стремиться быть на передовых рубежах). В противовес ему все большее значение приобретали индивидуализм, личные ценности, интерес к своему роду, к религии. Культура тех лет подталкивала людей к тому, чтобы ощущать свою индивидуальность, утверждать ценности, не совпадающие с государственными установками. Некоторые исследователи называют этот период «брежневской модернизацией»¹. В этом период модернизация — это, прежде всего, усвоение норм западной потребительской культуры, достижения которой воспринимаются как истинно прогрессивные, в отличие от кажущегося мнимым индустриального прогресса СССР с ее «великими стройками» и достижениями военно-промышленного комплекса.

Краткое содержание шестой серии:	
1.	Несмотря на всю противоречивость интеллигентского мировоззрения, его «ненадежность» с позиций марксизма-ленинизма, советская массовая культура, в частности, массовое кино, практически сразу приступила к мифологизации образа интеллигента, в частности, ученого
2.	Профессор на митинге (в фильме «Депутат Балтики») выполняет ту роль, которую прежде выполняли священники: он благословляет воинов на бой за спасение отчизны. И эта находка 1930-х станет в 1960-е устойчивым клише. Наука и этические ценности станут объектом веры, а ученый-старец превратится в ученого-мученика.
3.	Образ интеллигента, не сумевшего пройти испытание властью и богатством, станет одним из важнейших для отечественного многосерийного кинематографа.

¹ Макаркин А. В. Брежневская модернизация: коллективизм и индивидуализм // Неприкосновенный запас. 2011. № 1 (75). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/1/ma3.html>

4.	Мотив путешествия оказывается одним из важнейших для формирования ценностей интеллигенции в XX веке. Жизнь интеллигента, такая, какой ее рисует советский кинематограф, часто проходит в дороге.
5.	Фильм «Девять дней одного года» — своего рода ритуальная драма, где эпический герой (физик Митя Гусев) приносит себя в жертву науке. Самородок, вырвавшийся из среды ценой конфликта с родителями, он всю свою жизнь посвятил служению человечеству. Крестьянин по крови, он стал аристократом духа, человеком не столько культурным, но этическим, человеком чести.
6.	«Высокие» конфликты и герои «возвышают» низкие жанры, как это происходило с бардовской песней, предшественником которой можно считать городской романс. Однако романтические идеалы «странствия по жизни», философского самопознания, интонации протеста достаточно быстро сделали бардовскую песню частью особой (в каком-то смысле элитарной) культуры описываемого нами воображаемого сообщества.
7.	Мысль о том, что научный прогресс могут осуществлять не только аскеты, отказывающие себе в хорошей еде, красивых вещах и приятном обществе, оказывается «откровением» для поздней советской культуры. 1970-е — начало 1980-х годов (брежневская эпоха) в СССР некоторые исследователи называют периодом «новой буржуазности», которая сопровождалась некоторым ослаблением традиционной для интеллигенции веры в прогресс.

Серия 7. Шестидесятники

Действующие лица:

Вика Люберецкая и Искра Полякова — героини повести Б. Васильева «Завтра была война»;

Женя Колышкин — герой фильма «Женя, Женечка и Катюша» (1967);

Шестидесятники — поколение писателей, художников, режиссеров, дебютировавших в начале 1960-х годов, чье творчество связано с периодом «оттепели»;

Николай Дроздов, Сергей Капица, Юрий Сенкевич и др. — ведущие телевизионных научно-популярных программ;

Юрий Лотман — литературовед, основоположник тартуско-московской семиотической школы;

Кино и телезрители — поколение советской интеллигенции.

Одной из важных особенностей культурной жизни XX века, по мнению Н. А. Хренова¹, необходимо считать то, что в этот период случайная публика становится активной, а постоянная публика, традиционно участвовавшая в формировании культуры, утрачивает положение лидера. Такая тенденция характерна не только для СССР, где революционные изменения переструктурировали общественную сферу, но и для мира в целом. «Век толп», о котором начал говорить Х. Ортега-и-Гассет в книге 1930 года² и продолжил С. Московичи³, — в XX веке становится новой реальностью для всех. Эта потеря лидерства «постоянной публикой», «подготовленной публикой», публикой, способной понимать автора и разгова-

¹ Хренов Н.А. Публика в истории культуры публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007. С. 11

² Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: АСТ, 2008.

³ Московичи С. Век толп. М.: Алгоритм, 2009.

ривать с ним на равных, будет в XX веке основой для разработки различных теорий коммуникации (пропаганды), предназначенных для сопровождения политического процесса, для формирования новых элит или защиты старых. Различные элиты (политический авангард, бизнес и т. д.) будут стремиться, соревнуясь друг с другом, осуществлять социальный контроль и символические манипуляции, чтобы, обуздав массы, выступить как новые социальные акторы.

Роль интеллигента в этих условиях оказалась очень неопределенной. С одной стороны, социал-демократическая интеллигенция была одной из движущих сил революции, а значит, вполне подходила на роль новых элит. Разночинная по своему социальному составу, образованная, быстро оценившая и научившаяся использовать медиаресурсы для распространения своих взглядов она не могла не стать движущей силой общественного прогресса. С другой стороны, ее связь с книжной культурой прошлого, с традицией, хоть и отвергаемой, но пронизавшей повседневные практики, делала ее опасной для новой власти. Еще более осложняло ситуацию то, что ни одна социальная страта не была так расколота революционными событиями и гражданской войной так, как интеллигенция¹. Это ярко отразил и М. Булгаков в романе «Белая гвардия», и А. Н. Толстой в «Хождении по мукам» и в других произведениях.

Как и во всем мире, радиовещание и телевидение в СССР должны были служить идеям просвещения масс, как того требовала идеология индустриализации. Новые технологии должны были обслуживать люди грамотные, а, чтобы в городах представители высших сословий могли сосуществовать с народными массами, эти массы должны были стать более культурными (то есть приобщиться к тем культурным стандартам и освоить те культурные коды, которые были привычны элите). По сути, инициативы советской власти не противоречили мировым тенденциям.

¹ Об этом много писали в разное время: Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М.: тип. Саблина, 1909; Блок А. А. Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М. — Л.: ГИХЛ. Т. 6. С. 9–20; Смена вех (Прага, Париж, 1921–1922); Квакин А. В. Между белыми и красными. Русская интеллигенция 1920–1930 годов в поисках третьего пути. М.: Центрполиграф, 2006; Чуйкина С. А. Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград 1920–1930-е годы) и др.

Однако было одно существенное отличие. Если на Западе буржуазия, принявшая в свое лоно значительную часть традиционной аристократии, оставалась носителем и хранителем многовековой культурной традиции, то советская власть декларировала полный отказ от этой традиции, ее замену новыми ценностями и эталонами. Уничтожив дворянство и буржуазию, советское государство и его средства массовой коммуникации ориентировались на рабочий класс и крестьянство, активно вливавшееся в его ряды. На роль хранителей культуры при этом были назначены деятели искусства, приветствовавшие революцию.

Именно они, не участвующие в политической жизни, казалось бы, далекие от целей «мировой революции», углубленные в высокое искусство, показались новой власти наиболее безопасными соратниками в строительстве нового общества. Режиссеры и артисты театра, музыканты, художники и писатели должны были превратиться и превращались в новую элиту, «приближенных» власти и, одновременно, зависимых от власти. Сегодня, когда опубликованы многие воспоминания и архивные материалы, мы можем в общих чертах представить себе, в сколь сложной ситуации оказывались люди искусства: режиссер К. С. Станиславский, писатель М. А. Булгаков, композитор С. С. Прокофьев и др.

Однако фактически «на их крови» выросло новое поколение российской интеллигенции¹, фрагментарно впитавшее дореволюционные традиции, частично знакомое с западной культурой, но при этом верящее в идеи социализма. Поколение, которые назвали «шестидесятниками», поколение, несмотря на все неоднозначные оценки его вклада в культуру сумевшее создать не только новые произведения искусства, но, что может быть не менее важно, новую публику — молодых читателей Бориса Пастернака (нобелевская премия по литературе 1958 года), Александра Солженицына (нобелевская премия 1970 года), Иосифа Бродского (нобелевская премия 1987 года), зрителей театра «Современник» и театра на Таганке, поклонников кинематографа Андрея Тарковского. Этот список можно продолжать, но в данном случае важен не он сам, а та публика, которая его питала, и не просто принимала, а вступала в диалог с произведениями искусства.

¹ Чуйкина С. А. Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–1930-е годы).

Но сначала родители тех, кто стал этой публикой, происходящие, в основном, из крестьянской среды, должны были переехать в города, получить работу, смешаться, часто в пространстве коммунальной квартиры, с более старыми городскими жителями, сформировать сообщество: в меру образованное, идеологически надежное и исполнительное, — из которого потом будут расти люди, способные на сомнения, рефлексию и протест.

Первые шаги на этом пути, в частности, описал Борис Васильев в повести «Завтра была война» (написанной 1972 году и запрещенной цензурой), экранизированной режиссером Ю. Карой в 1987 году. Столкновение с политическими репрессиями заставило первое рожденное в послереволюционной России поколение сомневаться в непогрешимости советской власти, искать ответы на вопросы за границами идеологических клише, в частности, в истории и культуре, делать моральный выбор, часто противоречащий официальной этике. В первой сцене фильма одна из героинь, Зиночка, тайком от матери разглядывает художественный альбом (хорошее издание с качественными иллюстрациями, разделенными плюром — тонкой бумагой, предохраняющей изображение от повреждений) с обнаженными женскими фигурами, а потом и себя в зеркале. Подруге Искре, которая пытается обсудить с ней «серьезные проблемы», она заявляет, что хочет вырасти и быть Женщиной. Вика Люберецкая на встрече одноклассников читает стихи Есенина, который считается в то время «упадническим поэтом», о чем заявляет Искра, которой стихи тоже нравились, пока она не узнала имени автора. Отец Вики — уважаемый в городе человек (собственно, вокруг его ареста и будет развиваться основной конфликт), конструктор, воевал вместе с мамой Искры (партийным деятелем), был знаком с Маяковским. Он разговаривает с подругами дочери об искусстве и философии. В их квартире, которая похожа на квартиры дореволюционной интеллигенции, — много книг, старинная мебель, в одной из комнат стоит рояль. Свою дочь он воспитывает так, как это делали представители образованного сословия во времена его юности. Вика похожа не на советскую школьницу, а на гимназистку.

Представители этого поколения, те из него, кто пережили войну, смогли по-новому отрефлексировать опыт страшных испытаний, выпавших на их долю и долю их родителей. Попытку такого

осмысления зритель увидел в фильме Владимира Мотыля по сценарию Булата Окуджавы «Женя, Женечка и Катюша» (1967). Главный герой — интеллигентный мальчик Женя Колышкин — видит войну сквозь призму книжных фантазий, представляет себя мушкетером, мы слышим его внутренний голос, произносящий книжные фразы, порой на французском. Частью его выдуманного мира оказывается шуточная песня «Капли датского короля», детские картинки, иллюстрирующие титры, разделяющие фильм на «главы».

Немного нескладный чудак, чье благородство и мужество пока еще следование литературным образцам, а не свойства характера, Женя в эпилоге превращается в повзрослевшего мужчину, потерявшего любимую и убившего врага. Но сначала — встреча двух интеллигентных мальчиков — Жени и Зигфрида, переводчика в немецком блиндаже, куда по рассеянности попал герой под Новый год. И потом вторая встреча — в полуразрушенном доме Зигфрида, где и разворачивается трагедия. Зигфрид, тайно проникший в свой дом, уже занятый советскими войсками, убивает возлюбленную Жени Колышкина — связистку Женечку Землянику, случайно вбежавшую в комнату, где прятался Зигфрид. Трагическое недоразумение, в общем-то. Он не успел даже увидеть, в кого стреляет, зато потом сразу узнал старого знакомого. А вот Женя Колышкин убивает Зигфрида уже вполне сознательно, мстит врагу за смерть любимой женщины.

Символично, что события разворачиваются в пространстве, наполненном художественными произведениями — книгами, картинами, витражами, рыцарскими доспехами и т. д. Семья Зигфрида очевидно принадлежала к образованному и небогатому сословию. Осматривая дом, Женя Колышкин сначала рисует воображаемый портрет хозяев, предполагает, что они, как и он сам, читали Шиллера и Гёте, а потому уже по фотографии узнает знакомого ему офицера-переводчика, знающего русский язык. Тем болезненнее то, что случилось потом. По логике характеров героев вторая встреча могла быть вполне мирной, Женя с большой долей вероятности позволили бы Зигфриду бежать. Более того, есть вероятность, что он не стал бы убивать противника даже в отместку за смерть девушки, если бы Зигфрид проявил бы раскаяние и готовность к жертве, как истинный герой романтической литературы. Но немец бежит, а это значит, что он не только убийца, но и предатель той культуры и тех

ценностей, которые могли стать поводом для примирения героев после войны. По сути, это не убийство на войне. Это дуэль.

Тема предательства и личной ответственности за него для кинематографа и его зрителей 1960-х гг. — одна из самых важных. Крупнейшие успехи кинематографа «оттепели» связаны с драматургией В. Розова. Спектакль по его пьесе «Вечно живые», поставленный театром «Современник», — веха в театральной жизни страны; та же пьеса легла в основу фильма «Летят журавли», получившего главный приз на Каннском кинофестивале 1958 года. В центре сюжета двое влюбленных, в чьи судьбы трагически вмешивается война. Однако главным драматическим событием сюжета оказывается не злодейство войны, а предательство, хоть и невольное, девушки Вероники. По выстроенной в фильме логике, исторический процесс не ответственен перед людьми, ответственны друг перед другом сами люди, ничто не должно отменять эту ответственность. Ответственность друг перед другом — признак людей интеллигентных, вне зависимости от их уровня образования и таланта.

То время вообще требовало героев не патетических, а скромных и естественных. Таков Алеша Скворцов в фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате» (1959). Даже подвиг он совершает не из-за ненависти к врагу, а от безысходности. Отпуск, полученный в награду за это, тратит не на встречу с матерью (с ней он проводит не более десяти минут), а на помощь незнакомым людям.

Действия героя на фронте и в тылу в фильме противопоставлены друг другу, причем очевидно, что в первом случае герой выполняет долг, как миллионы других солдат, а во втором он действует не по долгу, а по велению души. Режиссер заставляет зрителя думать, что герой не просто погиб на войне, принеся жертву историческому долгу, а как будто раздарил себя другим людям, растворился в их жизни.

В кинематографе «оттепели» уже ощущался постепенный закат большевистской идеи и надежда на то, что межчеловеческие связи станут выше социального долга, которые развило новое поколение режиссеров, дебютировавшее в 1960-е годы и потому прозванное «шестидесятниками». Оно довело «оттепельные» открытия до трагического звучания, такого как в фильме «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского.

Судьба юного разведчика, вплетенная в историю войны, но не влияющая на ее ход, вписана в пространство (герой несколько раз пересекает линию фронта, ставшую границей между «своими» и «чужими», «пространством жизни» и «пространством смерти») и время (часть событий происходят уже после казни героя, в поверженном Берлине) кинематографического действия не столько благодаря его военным подвигам, сколько благодаря его снам — самым поэтичным эпизодам фильма. Да и сами его действия и его судьба обусловлены, как оказывается, не внешними факторами (военным долгом или отношениями с однополчанами), а воспоминаниями о счастье быть с матерью и трагедии ее гибели. Хотя в финале фильма зритель и узнает о гибели Ивана, гораздо более эмоционально значимым для него оказывается последний сон, где герой возвращается в ту идеальную страну, где может снова соединиться с матерью.

Для режиссеров-шестидесятников существование некоей иной (духовной) реальности — очень важная творческая особенность. В ней отказ от позиционируемого как часть официальной идеологии материализма в пользу идеализма, напоминающего еще не оформившуюся в культуре религиозность. Об этом подробно пишет Н. Хренов¹, полагая, что в русской литературе XIX и XX, а вслед за ней и в русском кино XX века вызревала новая религиозная идеология, по настроению своим напоминающая хилиазм (веру в возможность наступления на земле Царства Небесного).

Не споря с тем, что коммунистическая идеология перекликалась с идеями хилиазма, а художественный метод социалистического реализма, с оглядкой на который вынуждены были работать писатели и режиссеры, предполагал идеализацию будущего, все-таки мы полагаем, что киноискусство 1960-х годов в некоторые моменты выходило на уровень настоящего духовного поиска. Это объясняется историческими испытаниями, которые прошли режиссеры и их зрители. По мнению Л. Джулай, в кино этого времени можно наблюдать «прямую вертикальную связь феномена оттепели с военным периодом»², феномен «шестидесятников» в кинематографе

¹ Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 333–334.

² Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб.

вышел из «шинели Войны», а их методы работы «вызревали» в ходе работы над темой войны.

Настроения духовного поиска возвращали новую советскую интеллигенцию к конфликту культур, о котором писал прот. А. Шмеман. В этот раз она приняла форму творческого противостояния «физиков» и «лириков». Лучшим символом того, что противопоставление «физиков» (прагматиков) и «лириков» друг другу не получилось, можно считать знаменитые вечера поэзии в Политехническом музее, показанные, в частности, в фильме М. Хуциева «Застава Ильича» (1965). Музей истории технологий, принимавший поэтов и их восхищенную публику, — символ времени.

При этом, как заметил немецкий историк Р. Миллер, большевики организовали народное образование так, чтобы в массе своей мало кто не мог выйти за пределы официально разрешенного уровня знаний, дабы не возникла для пролетарского государства опасность приобретения гражданами излишнего объема информации, что превратило бы их в «подрывной элемент»¹.

Стабильная брежневская эпоха оказалась достаточно культурно насыщенной, чтобы вполне удовлетворить обывателя, в которого превратилась бунтующая публика начала 1960-х гг. Главным художественным методом ее были отнюдь не соцреализм и не андеграунд, а китч — «попытка выгородить свой бедный рай в чужом краю, умягчение железного мира, его очеловечивание»² — отставивший право человека на свои вкусы, очеловечивавший и приручавший мир, утверждавший общечеловеческие ценности. Китч, официальное искусство и андеграунд во времена застоя образовали систему взаимосвязей, притяжений и отталкиваний, взаимопроникновений, внутри которой успешно существовала интеллигенция.

Наиболее явно эти странные взаимоотношения проявлялись на телевидении. Если в кино публика видела преимущественно актеров, игравших роли интеллигентов, то телевизионный экран давал возможность показать «обычных людей» как в репортажах,

М.: Материк, 2005. С. 103.

¹ Fluor-Miller R. The Mind and Face of Bolshevism. NY, 1969. P. 243.

² Яковлева А. М. Китч и паракич: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетей, 2001. С. 256.

так и в студийных передачах. Советская интеллигенция в лице отдельных ученых и деятелей культуры из публики превращалась популяризаторов — публичных интеллектуалов, пропагандирующих, в частности, достижения науки и искусства.

В отличие от дикторов, которые одевались в соответствии с советским официальным стандартом и читали тексты, написанные по шаблону, ведущие просветительских программ позволяли себе быть чуть менее чопорными и стандартными. Сначала это были кинематографисты и журналисты — В. Шнейдерова («Клуб кинопутешествий»), А. Згуриди («В мире животных») и др. Потом их сменили ученые — Ю. Сенкевич, Н. Дроздов, Ю. Белянчикова, С. Капица. Ведущие телевизионных программ — «Клуб кинопутешествий», «В мире животных», «Очевидное — невероятное», «Здоровье» и др. долгое время параллельно продолжали свою научную и преподавательскую деятельность. Например, Юрий Сенкевич, ведущий программы «Клуб кинопутешествий», который попал на телевидение после своей знаменитой экспедиции с Туром Хейердалом, продолжал исследовательскую работу, изучая воздействие на организм человека полетов в космос.

Ученые-популяризаторы стремились реализовать культурную доктрину, которую А. Моль в своей книге «Социодинамика культуры» (1967) назвал эклектической, культуралистской или информационной доктриной. «Задача будущих “специалистов по коммуникации”, — писал он, — довольно слабое представление о которых дают нам сегодняшние популяризаторы, будет заключаться в том, чтобы сделать теорию атомного ядра или марксистскую диалектическую теорию отчуждения такой же простой и доступной, как “сердечные дела” знаменитых киноартистов, и, можно думать, что это скорее вопрос *средств* (курсив автора. — А.Н.), то есть желаний, чем возможностей»¹. Похожим образом видел свою миссию и ведущий программы «Очевидное — невероятное» Сергей Капица: «Наука, — говорил в интервью профессор С. П. Капица, — должна отвечать людям на вопросы вечные и острые. И задачей цикла я вижу в том, чтобы рассказывать о проблемах науки

¹ Моль А. Социодинамика культуры. М.: УРСС, КомКнига, 2005. С. 314.

как части всей культуры в целом»¹. Но сбылись эти предсказания А. Моля уже в наши дни, когда компьютерная графика и социальные сети действительно позволили рассказывать об атоме в развлекательной форме, о чем мы подробно расскажем позже.

Ведущие, разумеется, достаточно быстро стали вполне профессиональными телевизионными людьми, умеющими себя подать и освоившими навык самоцензуры. Но в студию они часто приглашали людей менее подготовленных — настоящих ученых, не привыкших работать на камеру и свободно рассуждавших о вопросах науки. Разумеется, не всех ученых. Формы секретности и прочие регламенты в годы холодной войны строго охраняли открытия от шпионажа, административные игры — авангард науки от доступа к правительственной кормушке, цензура — эфир от излишнего свободомыслия и диссидентских настроений и т. д. Но, несмотря на все это, появление на экранах страны «неофициальных лиц» было очевидным культурным благом.

Серьезность обсуждаемых тем, «драматургия мысли» (так говорили о научно-популярных телепрограммах критики²) соседствовали в этих передачах с приемами воздействия, свойственными массовой культуре, — приключения, бывшего неотъемлемой частью сюжетов «Клуб кинопутешествий» и «В мире животных»; мелодрамы, лежавшей в основе житейских историй из программы «Здоровье», а также с официальными советскими мифами об ученых, путешественниках, врачах. Это превращало просветительские передачи в эффективный инструмент компенсации авантюрного, интеллектуального и эмоционального голода, который сопровождает существование стабильного, «омещанившегося» советского общества.

Телевизионные популяризаторы науки стали своего рода официально санкционированной интеллектуальной оппозицией, утверждающей ценность человека не массового, а сложного и уникального. Образцом такого уникального экранного персонажа стал ученый Юрий Лотман, который долгие годы оставался для советской интеллигенции человеком, чья деятельность овеяна легенда-

¹ Никулина Г. Н. Лица знакомые и незнакомые. Заметки о телевизионном портрете. М.: Искусство, 1980. С. 73.

² Лапина И. Ю. Научно-популярное телевидение: драматургия мысли. М.: Аспект Пресс, 2007.

ми. В конце 1980-х его лекции записали и собрали в цикл «Беседы о русской культуре». Этот цикл, личность и экранный образ Юрия Лотмана стали еще одним символом вообразяемого сообщества.

Краткое содержание седьмой серии:	
1.	Тема предательства и личной ответственности за него для кинематографа и его зрителей 1960-х гг. — одна из самых важных.
2.	В кинематографе «оттепели» уже ощущался постепенный закат большевистской идеи и надежда на то, что межчеловеческие связи станут выше социального долга. Для режиссеров-шестидесятников существование некоей иной (духовной) реальности — очень важная творческая особенность. В ней отказ от позиционируемого как часть официальной идеологии материализма в пользу идеализма, напоминающего еще не оформившуюся в культуре религиозность.
3.	Политехнический музей (Музей истории технологий), принявший поэтов и их восхищенную публику, — символ времени.
4.	Стабильная брежневская эпоха оказалась достаточно культурно насыщенной, чтобы вполне удовлетворить обывателя, в которого превратилась бунтующая публика начала 1960-х гг. Главным художественным методом ее были отнюдь не соцреализм и не андеграунд, а китч.
5.	Китч, официальное искусство и андеграунд во времена застоя образовали систему взаимосвязей, притяжений и отталкиваний, взаимопроникновений, внутри которой успешно существовала интеллигенция.
6.	Телевидение превращало отдельных ученых и деятелей культуры из публики в популяризаторов — публичных интеллектуалов, пропагандирующих достижения науки и искусства.
7.	«Задача будущих “специалистов по коммуникации”, довольно слабое представление о которых дают нам сегодняшние популяризаторы, будет заключаться в том, чтобы сделать теорию атомного ядра или марксистскую диалектическую теорию отчуждения такой же простой и доступной, как “сердечные дела” знаменитых киноартистов...» (А. Моль, 1967)
8.	Телевизионные популяризаторы науки стали своего рода официально санкционированной интеллектуальной оппозицией, утверждающей ценность человека не массового, а сложного и уникального.

Серия 8. Комедиографы

Действующие лица:

Женя Лукашин, Толя Новосельцев и др. — герои кинокомедий Э. Рязанова;

Шурик — герой комедий Л. Гайдая;

Иннокентий Смоктуновский — актер, сыгравший роль Гамлета в фильме Г. Козинцева и князя Мышкина в спектакле Г. Товстоногова;

Чародеи — сотрудники НИИЧАВО (научно-исследовательского института чародейства и волшебства), герои одноименного фильма, поставленного по повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу»;

Олег Янковский (Волшебник; барон Мюнхгаузен; Свифт) и Александр Абдулов (Медведь; Генрих Рамкофф; Ричард Симпсон, доктор) — актеры, сыгравшие в фильмах М. Захарова «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982);

Григорий Горин — драматург, автор киносценариев и философских комедий;

Сергей Макаров — архитектор, герой фильма режиссера Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1982);

Команда знатоков и команда телезрителей клуба «Что? Где? Когда?»;

Игроки и болельщики КВН;

Рок-музыканты.

Русская литература XIX была пронизана иронией и самоиронией¹. Революционный романтизм начала XX века подстегнул выход ее на новый уровень. Для искусства социалистического реализма ирония по отношению к идеалу оказалась недопустима. Этим

¹ Подробнее об этом в книге: Эпштейн М. Н. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

оружием художник мог «разить» только идеологического противника. Такое противоречие в картинах мира в итоге не позволило советской пропагандистской машине поставить русскую литературу полностью себе на службу. Театральные постановки, кино и телеэкранизации, начиная с оттепели и до конца советского периода, успешно использовали иронический ресурс литературы для мягкого юмористического или жестко сатирического осмысления традиционных конфликтных зон в отношениях воображаемого сообщества и «воображаемой власти» (потому что, чаще всего, художник вступал в мысленный диалог не с реальной властью, а с ее собирательным образом). При этом власть чаще всего оказывалась носителем классических (поданных отчасти гротескно) недостатков, а интеллигент — романтических ценностей. По мнению ряда философов, в частности Ж. Делеза, ирония, свойственная классическому и романтическому дискурсам¹, возникает также и от столкновения их ценностей. В советском кино, рассчитанном на массового телевизионного зрителя, такой конфликт, чаще всего, становился кульминацией развития сюжета, точкой максимального раскрытия характеров. В кино авторском противоречие картин мира было менее очевидно, абсурдность мира проявлялась не только в действиях власти, но и в поступках того, кто должен был опознаваться искушенной публикой как член сообщества. Экранные искусства адаптировали свой язык к вызовам современности, культуры постмодерна, в которой «трагическое и комическое освобождает место новой ценности — юмору. Если ирония — это соразмерность бытия и индивидуальности, или Я и представления, то юмор — соразмерность смысла и нонсенса»². Ирония как искусство «глубины и высоты» и юмор как «искусство поверхности» дополняют друг друга. И хотя Делез полагал, что всеутверждение, всепримирение, всесоглашение, лежащие в основе юмора, на самом деле свидетельствуют о равнодушии и безразличии по отношению к противоположности истины и лжи, нам представляется, что то, что виделось поверхностностью, может рассматриваться как готовность принять не только свою «сложность», но и сложность и неоднозначность Другого, в том числе, находящегося у власти.

¹ Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 190

² Там же.

Ирония и самоирония, *свойственные* воображаемому сообществу интеллигенции, изначально искавшие соразмерность бытия и индивидуальности, постепенно теряли протестный пафос, примиряя через юмор абсурд действительности с трагическими и комическими литературными и экранными образами своего недавнего прошлого. Кому-то это казалось «предательством интеллектуалов»¹, нам представляется это естественным следствием продолжающейся способности слышать будущее. И этом будущее было за «обществом спектакля»². Чтобы сохраниться, высокая культура, хранителями которой считали себя интеллигенты, должна была войти в будущее в виде цитат и аллюзий.

Поэтому во времена застоя развлекательные программы с элементами юмора и иронии не воспринимались ни большинством зрителей, ни критиками как пощечина общественному вкусу, они на время позволяли избавиться от гнета официальной идеологии, если не через бунт, то через уравнивание смысла и нонсенса. К тому же игровой элемент, заложенный в сценарии развлекательных программ, имитировал интерактивность. Например, зрителям предлагали писать письма в редакцию, задавать свои вопросы членам клуба «Что? Где? Когда?» («знатоки» в свое время были чрезвычайно популярны именно как телевизионные образы интеллигенции) или темы для съемки сюжетов другой программы, называвшей себя клубом — «Клуб кинопутешествий», их делали наблюдателями и участниками научных экспериментов. Эти телевизионные воображаемые клубы были предшественниками социальных сетей, они создавали ощущение виртуальных сообществ. Их ведущими и участниками были, в основном, представители научно-технической интеллигенции: в «КВН» играли студенты престижных советских вузов, во «Что? Где? Когда?» — молодые специалисты (инженеры, физики, биологи) — та самая советская интеллигенция.

По форме эти зрелища были очень разнообразны. Например, телеигра «Что? Где? Когда?», которую ее создатель В. Ворошилов считал документальным спектаклем³, была декорирована совсем

¹ Бенда Ж. Предательство интеллектуалов. М.: ИРИСЭН, Мысль, Социум, 2009.

² Дебор Ги. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.

³ Сабашникова Е. С. Диапазон. Рассказы о телевизионных режиссерах. М.: Искусство, 1987. С. 35.

не по-советски: как казино — символ «загнивающего запада». Ведущий оставался невидимым, но имел неограниченную власть вершить судьбы игроков, что тоже придавало игровой ситуации особую пикантность. Запретный «западный дух» витал и в «Кабачке 13 стульев» — юмористической программе, где разыгрывались несветские, но такие узнаваемые человеческие страсти. Стихия игры, ироничной многозначительности позволяла создателям программы и ее зрителям подниматься над обыденностью повседневной жизни и ощущать себя в другой, праздничной реальности, где не властна идеология. Телевизионная эстрада (уходившая корнями в низкое площадное искусство, часто базировавшаяся на штампах западной массовой культуры) в своих экранных формах продолжала балансировать между «низким» и «высоким», включая в себя высокое как цитату или аллюзию, чтобы было из чего высекать искру иронии.

Такую же тенденцию можно было наблюдать и в массовом кинематографе, ставшем неотъемлемой частью телевизионного эфира. Так, комедии Э. Рязанова, учившегося в мастерской Г. Козинцева и впитавшего традиции эксцентрики авангарда начала XX века, уже с «Карнавальная ночь» высекали искру юмора (а иногда и подлинной самоиронии) именно из «перемены высот». Герои «высокой» официальной культуры принижались, становились посмешищем (чиновник, лектор — популяризатор науки), а простая девчонка выглядела как принцесса и пела незатейливую песенку о философской проблеме взаимоотношения человека со временем, и о проблеме выбора жизненного пути. В «Иронии судьбы...» добропорядочный врач на несколько часов оказывался пьяницей и дебоширом, а обычная школьная учительница — королевой красоты. Герой «Берегись автомобиля», страховой агент и бывший шофер, воровал машины, борясь с несправедливостью, как Робин Гуд, а в свободное от работы время играл в самодеятельном театре Гамлета.

Н. Луман, размышлявший о конструировании «массмедийной реальности», полагал, что важную роль в этом процессе играют развлечения, ориентированные на общую модель игры: «Игра также является разновидностью удвоения реальности, в ходе которой реальность, принимаемая как игра, вычленяется из нормальной

реальности, не обязательно отрицая последнюю»¹. Развивая идеи Лумана, Н. Барабаш полагает, что стремление к игре является определяющей особенностью телевидения, которое стремится «посредством игры, проникнуть совсем не в игровую жизнь, но жизнь, наполненную множеством смыслов, не поддающуюся банальным прогнозам и расчету»². Экранная игра³, порождающая и перерабатывающая социальное раздражение, использующая для своих целей инструменты, восходящие к древнейшим видам зрелищ (в частности, к карнавальной традиции), давала проявиться комическому во всех его оттенках — юмор, сарказм, ирония, сатира.

Комедии Л. Гайдая и Э. Рязанова, которые задавали тон на телевидении 1970–1980-х годов (и до сих пор сохраняют популярность и привлекательность для зрителей) создавали на развалинах советской идеологии пространство игры и самоиронии как способа примирения с действительностью. Эта ирония далека от романтической традиции. Ни в одного из героев этих режиссеров зрителю невозможно влюбиться, потому что они смешны и вовсе не вызывают восхищения. Интеллигент Шурик («Операция Ы», «Кавказская пленница», «Иван Васильевич меняет профессию») — персонаж трогательный, симпатичный, но идеализировать его не получается. Как и старший экономист Сеня («Бриллиантовая рука»), которого играет Юрий Никулин, тоже не герой. Нет Героев (с большой буквы) и в большинстве фильмов Э. Рязанова. Интеллигентные пенсионеры, крадущие картину Рембранта из музея («Старик-разбойник»), Толя Новосельцев, занимающийся статистикой («Служебный роман»), врач Женя Лукашин («Ирония судьбы, или с легким паром»), сотрудники НИИ, сражающиеся за места в гаражном кооперативе («Гараж») — все они ироничное переосмысление идеалов интеллигенции, мифов об их бескорыстном служении культуре, борьбе за справедливость, особой тонкости взаимоотношений. Однако человечность всех этих «измельчавших», постоянно проигрывающих интеллигентов заставляет зрителей до сих пор

¹ Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Праксис, 2005. С. 83.

² Барабаш Н. А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. Изд. 2. М.: УРСС, 2010. С. 176.

³ Волкова И. Игра как системообразующий феномен экранных коммуникаций. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2015.

им сочувствовать, а рациональные интеллигенты — новые буржуа (подобные Ипполиту в «Иронии судьбы...» или Самохвалову в «Служебном романе») — сочувствия не вызывают.

При внешней аполитичности героев и ситуаций в комедиях Рязанова в глубине все время просматривается что-то еще, чего режиссер не договаривает, но на что все время намекает — отношения с властью в лице начальника (интеллигент все время пытается выстроить с ней отношения, заранее зная, что останется в дураках, даже если начальник — любимая женщина, как в «Служебном романе»), отношения с историей (здесь на первом месте фильм «Берегись автомобиля» (1966), полный аллюзий «для своих» (про папиросы «Беломорканал», которые закончились, и сигареты «Друг», про революционное прошлое мамы героя и таинственное отсутствие его отца, намеков на личное знакомство с театральной богемой и т. д.). Иннокентий Смоктуновский, играющий роль Юрия Деточкина, ассоциировался с только что вышедшими «Гамлетом» режиссера Г. Козинцева (1964) и театральным «Идиотом» (БДТ, режиссер Г. Товстоногов, 1957), на многие годы стал «лицом» советского интеллигента, а нарушение неписаных канонов жизни нового буржуа (которого позже назовут «среднеинтеллигентный человек») — главным инструментом сопротивления системе. Причем формы этого нарушения могли быть разными — «стыдливый вор», невольный взломщик, на минуту проявляющий мужественность робкий служащий и т. д. В фильмах Рязанова интеллигентность — это способность на неожиданную решимость идти до конца в своем маленьком подвиге — просто жить в мире, который никогда не станет идеальным, жить, слегка подсмеиваясь над собой. Как очень точно отметил А. Архангельский: «В рязановском мире смех не инструмент освобождения. А форма выживания. Противоядие и антидот. Рязанов не боролся с ненавистной властью (хотя и ненависти не скрывал; опять же, вспомним бедного гусара и «Гараж»). Он выдавал акваланг; вот вам трубка, вот баллон — плывите! Конечно, он был благодарен судьбе за то, что стало жить полегче; что если все-таки и забривают, то уже не навсегда. Он не давал системе ни одного сюжетного шанса; он описывал ее как безнадежную и неизлечимую. Но и на выход за ее пределы не надеялся. Просто он

смеялся сам и давал насмеяться другим. Чтобы легкие прочистить и выдержать ударную волну»¹.

Любопытно, что символом непобедимой властной системы при этом часто оказывается НИИ (научно-исследовательский институт) или другая организация, статистическая, например, которая по мифологическим канонам о прогрессе должна была бы ассоциироваться не с косностью, а с модернизацией жизни. Такой перевертыш — не единичен. Он встречается и у других авторов. Например, в фильме по повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» «Чародеи» (реж. К. Бромберг, 1982). Научный институт волшебства, находящийся в Китежграде, возглавляют отнюдь не добрые волшебники, а отношения некоторых сотрудников полны склок и мелких пакостей. Волшебство в нем больше не чудо, а сфера «необыкновенных услуг». Это подчеркивается изменившимся названием института — в повести он НИИЧАВО (Научно-исследовательских институт чародейства и волшебства), а в фильме — НУИНУ (Научный универсальный институт необыкновенных услуг), волшебные предметы часто ломаются и дают сбой, а чародеи — халтурят.

Эклектичный набор литературных аллюзий и легко узнаваемых конфликтов, которыми наполнен фильм, позволяют рассматривать его как постмодернистский фарс. Комизм фарса — это комизм положений, «для него характерна цепь остросюжетных ситуаций, буффонада, эксцентрика, образы-маски, являющие собой социальную типизацию»². Чувства героев в нем примитивны, «интрига сколочена кое-как, безраздельно торжествуют веселье и движение»³. Современное искусство существенно преобразило средневековый фарс, эстетизировало его. Однако стремление фарса ниспровергать моральные и политические ценности, сексуальные табу, даруя взамен иллюзию свободы и освобождения от тревожности, сохранилось. От модернистов, заменивших простонародный юмор многозначительным подмигиванием, оно пе-

¹ *Архангельский А. Н.* Эльдорадость. Памяти великого комедиографа//Спектр. 01.12.2015. Режим доступа: <http://spektr.press/eldaradost-ramyati-velikogo-komediografa/> (Дата обращения: 20.01.2017).

² Эстетика: Словарь / Под общ.ред. А. А. Беляева и др. М.: Искусство, 1989. С. 370.

³ *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 406.

решило к постмодернистам. Постмодернистская ирония (и в этом, по мнению У. Эко, одно из важнейших отличий постмодернизма от модернизма) позволяла участвовать в игре не только тем, кто эту иронию понимает, но и тем, кто ее не понимает, воспринимая совершенно серьезно: «Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов. В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с “содержанизмом”, снося стену, отделяющую искусство от развлечения»¹.

Такими коллажами были фильмы режиссера Марка Захарова — «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982). Герои, которых играют Олег Янковский и Александр Абдулов, — герои фантастические — волшебники, писатели, фантазеры. Истории, которые с ними происходят, — притчи, затрагивающие принципиальные для интеллигенции вопросы о долге, чести, любви, верности, дружбе и искушении богатством и властью. Ирония М. Захарова — ирония романтическая. Его герои, в отличие от героев Э. Рязанова, готовы ломать систему, мешающую им дышать полной грудью. «Кто обещал жить как все?» — спрашивает жена Волшебника из «Обыкновенного чуда». Но он не будет «жить как все», он «хочет пошалить», она превращает медведя в человека («Попробуй из живого сделать еще более живое! Вот это работа! Это то, что я ждал много лет!»). Волшебник — своего рода просветитель, обучающий юношу в ковбойской шляпе быть настоящим человеком, что, по его же признанию, очень трудно. Основные положительные герои — Хозяйка, Принцесса, Медведь, Трактирщик — воплощают идеальный характер интеллигента. Они скромны, деликатны, нежны, отзывчивы, честны, правдивы, чистосердечны, уважают окружающих. Им противостоит циничный Министр-администратор, не способный любить. Для тех же, кто проходит школу любви, она оказывается самым трудным уроком, преображающим мир. Основу нравственно-философской атмосферы фильма создает пьеса Е. Шварца, по которой он поставлен. По мнению исследователей творчества Е. Шварца, его драматургия впитала в себя идеи религи-

¹ Цит. по: Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 44.

озных исканий философов Серебряного века¹. Марк Захаров очень точно улавливает и передает средствами кино символическое мировосприятие и специфические этические конфликты, имеющие вневременную ценность, соединяющие веру и творчество. Однако время открытого использования религиозной символики еще не пришло. Глядя из конца XX века в начало, режиссер смело смешивает «Этику преображенного Эроса» (1931) Б. Вышеславцева, размышления Г. Козинцева о комическом, эксцентрическом, гротескном в искусстве². Мир, который он строит для своих героев, подчеркнуто театрален, потому что только в условном пространстве можно говорить о высоком с помощью эксцентрики и пародии. В конце сказки Волшебник сжигает декорации этого мира, остаются только пески пустыни, в которых, оказывается, разворачивалось действие.

Герои других фильмов М. Захарова тоже пытаются вырваться за границы реальности, которая насквозь пародийна. Устав иронизировать, они «улетают», как барон-фантазер в фильме «Тот самый Мюнхгаузен», или собираются в особенном месте — доме, где правда переплетается с вымыслом — «Дом, который построил Свифт». Автор сценария обоих фильмов — Григорий Горин — автор философских комедий, чье творчество, впитавшее в себя традиции балагана, очень ярко отразило настроения просвещенного воображаемого сообщества последней трети XX века³. По мнению Л. Шитенбург, Г. Горин наследовал Е. Шварцу и в проблематике, и в поэтике: «Шварцевский Ученый в «Тени» был другом Андерсена, а «самый правдивый» горинский Мюнхгаузен обедал с Софоклом, спорил с Шекспиром и флиртовал с Жанной д`Арк. И если для первого из драматургов тут еще всю работала «дореволюционная» культурная память, то для второго подобные путешествия во времени были несомненным «побегом из удушливой эпохи».

¹ Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца. Томск: Изд-во Томского университета, 1992.

² Козинцев Г. М. О комическом, эксцентрическом и гротескном в искусстве // Козинцев Г. М. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Л.: Искусство, 1983. С. 85

³ Подробнее об этом: Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века. Учебное пособие. М.: Флинта, Наука, 2006.

Советской интеллигенции, заключенной в своей «ореховой скорлупке», Горин подарил универсальный ключ от внутренней тюрьмы к внутренней свободе. Так же, как его господин Некто, переживая мучительные «рождения наоборот», возвращался в любую из своих прошлых жизней. Смерть никогда не являлась преградой для этих путешествий и не была их концом. Умирал и воскресал тот самый Мюнхгаузен. После смерти Ромео и Джульетты доигрывали свои истории герои «Чумы на оба ваши дома». С предсмертного завещания Шолом-Алейхема начиналась «Поминальная молитва». На тот свет к Петру Первому отправлялся шут Балакирев, чтобы поговорить о судьбах России, — и государь ничего, не сердчал. Ежедневно, по часам, умирал декан Свифт. «Вы пришли, чтобы меня проводить?» — спрашивал напоследок Свифт своих героев. «Нет, мы пришли, чтобы встретить»¹. Побег из эпохи в прошлое или в сказку стал для него способом вырваться из атмосферы современности, взглянув на нее через призму вечности, иронически переосмыслить ее.

В начале 1980-х годов — накануне крушения советской империи, — когда ослабела вера в истинные чувства и дружескую поддержку, когда не было надежды на возвращение к утраченному «истинному бытию», а интеллигенция осознала свою отчужденность от желанной жизни, в кино снова зазвучали трагические, и трагикомические ноты. Это настроение остро ощутимо в «Полетах во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна. Вынесенных в название снов, в фильме нет. Потому что сон — не периодическое, а постоянное состояние героя, противоположное полнокровной жизни. Сорокалетний архитектор Сергей Макаров тратит жизнь на ерничество и розыгрыши, издеваясь над всеми и вся, на почти бесцельные, импульсивные поездки, которые являются попытками убежать от жизни-сна. Самым ярким полетом героя становится сцена, когда на пикнике в честь своего юбилея он раскачивается над рекой на качелях и, изображая, что сорвался, падает в воду. Гости спешат ему на помощь, а он выбрался сам и прячется за деревьями, устраивая очередной розыгрыш. Когда обман открывается и обиженные

¹ Шитенбург Л. Л. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000 // Кино и контекст. Т. VII. СПб.: Сеанс, 2004. Режим доступа: <http://viperson.ru/articles/sovremennye-issledovateli-tvorchestva-grigoriya-gorina> (Дата обращения: 21.01.2017).

друзья расходятся, Сергей прячется в стог, сворачиваясь в нем, как младенец в утробе матери. Финальная поза героя должна была бы символизировать надежду на возможность перемены участи. Однако, поскольку активность героя сочетается с жизненной слепотой, режиссер не верит, что перемены эти могут состояться, и не оставляет зрителям иллюзии этого.

В героях перестроечного кино ощущение жизни как фарса не просто сохраняется, оно обостряется и порой превращается в жестокость и абсолютную безнадежность, как в «Астеническом синдроме» Киры Муратовой (1989). Две параллельные истории в фильме развиваются как самостоятельные и в сюжетном, и в эстетическом смысле. Вплоть до того, что первый (про только что похоронившую любимого мужа и переживающую депрессию женщину) снят на черно-белую пленку, а второй (про учителя, который безволен и апатичен до такой степени, что впадает в состояние болезненной сонливости в самых разных местах) — на цветную. Новая жизнь, воплощенная в юных школьницах, влюбленных в учителя, оказывается рядом и, одновременно, совершенно недоступна для героя, которому Кира Муратова выносит приговор.

В перестроечном и постперестроечном кино персонаж, неспособный что-то совершить, становится одним из главных героев времени. Его астения (от греческого *asthenes* — слабый) вызвана не телесными причинами, а внутренними, духовными. Но одновременно начинает звучать надежда на преодоление слабости и грядущие перемены. Пример тому культовый для своего времени фильм Владимира Соловьева «АССА» (1987). Один из его центральных героев — мальчик Бананан — тоже кажется слабым и апатичным, живущим как бы во сне (он так говорит: «Я живу в заповедном мире моих снов»), имеющим проблемы в коммуникации с миром (для общения с миром он изобретет символическую игрушку — «коммуникационную трубу»). Однако за ширмой апатичности таится внутренняя сила, дающая герою возможность в борьбе за свою любовь идти до конца, которым оказывается смерть. История любви в фильме «АССА» совсем не похожа на мелодраму. Бизнесмен и бандит Крымов (соперник Бананана в любви к девушке Алике) побеждает. Но будущее в лице рок-звезд Бориса Гребенщикова, Виктора Цоя, исполняющих песни, формирующих параллельную реальность фильма (в частности, ставшую культовой песню «Мы

ждем перемен»), грозит опрокинуть не только Крымова, но и весь жизненный уклад. Культура андеграунда — еще одно обещание избавления интеллигенции от традиционной «выученной беспомощности»¹. На время перестройки рок-музыканты (Виктор Цой, Борис Гребенщиков, Андрей Макаревич и другие), выйдя из подполья, становятся экранными символами воображаемого сообщества. Вклад в их массовую узнаваемость вносят Пятый канал Ленинградского телевидения и программа «Музыкальный ринг».

Второй фильм трилогии С. Соловьева — «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) указывает еще на один источник, с которым связывают надежду на перемены. Его герой — потомок княжеского рода (поиск духовной опоры в до-революционных корнях характерен для этой эпохи) хоть и берет ответственность на себя, но условность и нереалистичность сюжета уже не дает воспринимать его духовные поиски как знаковые для обществ в целом (или хотя бы для молодежной среды, к которой обращены в первую очередь фильмы С. Соловьева). В третьем фильме трилогии «Дом под звездным небом» (1991) судьба «растерянного героя» вообще развивается в фантазмагорических обстоятельствах. В сюжете отголоски советской и постсоветской реальности плотно переплетены с вымыслом: дочка советского ученого академика Башкирцева влюбляется в юношу Тимофея, который живет в пустом ангаре, играет на флейте и строит воздушный шар. За академиком гонятся странные люди, в итоге убивающие его, сотрудник Москонцерта оказывается монстром, которого очень трудно уничтожить, а герой и героиня в последний момент спасаются от КГБ, улетая на воздушном шаре.

В начале 1990-х гг. многие режиссеры использовали подобные аллегории как символы пути в будущее. Героев фильма Эльдара Рязанова «Небеса обетованные» (1991), не сумевших вписаться в новую действительность, в Небеса уносит волшебный поезд — ироничный намек на песню «Наш паровоз» 1922 года («Наш паровоз вперед лети! В Коммуне остановка...»). Тогда снова показалось, что

¹ Психологическое состояние, проявляющееся в нежелании ничего делать, потере веры в свои силы.

интеллигенция сходит с исторической арены, и человечество очередной раз¹, смеясь, расстается с прошлым.

Краткое содержание восьмой серии:	
1.	Театральные постановки, кино- и телеэкранизации, начиная с оттепели и до конца советского периода, успешно использовали иронический ресурс литературы для мягкого юмористического или жестко сатирического осмысления традиционных конфликтных зон в отношениях воображаемого сообщества и «воображаемой власти» (потому что, чаще всего, художник вступал в мысленный диалог не с реальной властью, а с ее собирательным образом).
2.	Ирония и самоирония, свойственные воображаемому сообществу интеллигенции, постепенно теряли протестный пафос, примиряя через юмор абсурд действительности с трагическими и комическими литературными и экранными образами своего недавнего прошлого.
3.	Чтобы сохраниться, высокая культура, хранителями которой считали себя интеллигенты, должна была войти в будущее в виде цитат и аллюзий.
4.	Комедии режиссеров Л. Гайдая и Э. Рязанова, которые задавали тон на телевидении 1970–1980-х годов (и до сих пор сохраняют популярность и привлекательность для зрителей), создавали на развалинах советской идеологии пространство игры и самоиронии как способа примирения с действительностью.
5.	Символом непобедимой властной системы при этом часто оказывается научно-исследовательский институт или другая организация, работа в которой предполагает интеллектуальную деятельность, которая, по мифологическим канонам о прогрессе, должна была бы ассоциироваться не с косностью, а с модернизацией жизни.
6.	Мир, который строят драматург Г. Горин и режиссер М. Захаров для своих героев, подчеркнута театрален, потому что только в условном пространстве можно говорить о высоком с помощью эксцентрики и пародии. Условность театрального зрелища позволяет поставить под сомнение власть смерти.

¹ Первоисточник — работа Карла Маркса «К критике гегелевской философии права».

- | | |
|----|--|
| 7. | В начале 1980-х годов — накануне крушения советской империи, — когда ослабела вера в истинные чувства и дружескую поддержку, когда не было надежды на возвращение к утраченному «истинному бытию», а интеллигенция осознала свою отчужденность от желанной жизни, в кино снова зазвучали трагические и трагикомические ноты. |
|----|--|

Серия 9. Смена мифологии

Действующие лица:

Перестройка — время перемен;

Активные граждане — все, кто ждал перемен;

Журналисты телевизионной программы «Взгляд»;

Леонид Парфенов — журналист, отец русского телевизионного инфотейнмента;

Мифы о прогрессе — советские и современные;

Среднеинтеллигентный человек — городской житель, целевая аудитория значительной части рекламных кампаний.

Поначалу казалось, что интеллигенция новой России не нужна. Миссия исчерпана. Когда по телевизору показали выступление опального академика А. Д. Сахарова на Первом съезде народных депутатов (1989 год), у многих из тех, кто считал себя частью интеллигенции, возникло ощущение, что отныне все будет по-другому. Больше не будет противостояния с властью, ведь власть будет не противником, а союзником. Среди тех депутатов было много ученых, журналистов, писателей, людей искусства, которые на несколько лет стали не просто публичными интеллектуалами, не столько экспертами, сколько политическими деятелями: Г. Х. Попов, Ю. Н. Афанасьев, А. А. Собчак и др. — казалось, они изменят жизнь навсегда.

В правительство президента Б. Н. Ельцина в разные годы входили как люди с серьезной научной и творческой репутацией — экономист В. И. Данилов-Данильянц, физик-ядерщик В. Н. Михайлов, ученый-гематолог В. И. Воробьев, педагог Э. Д. Днепров, народный артист Юрий Соломин и др., так и молодые экономисты П. О. Авен (сын чл.-корр. АН СССР, ученик академика С. С. Шата-

лина), Е. Т. Гайдар (сын знаменитого советского писателя), А. Б. Чубайс и др.

Не имеется смысла проверять, все ли названные (и не названные тоже) интеллектуалы, пришедшие во власть после развала СССР, соответствовали критериям интеллигентности, о которых было сказано выше. Но очевидно, что все они, так или иначе, выполняли задачи медиации, принимали участие в модернизации страны (успешно или безуспешно), пытались формировать гражданское общество¹, рождение которого представлялось решением значительной части проблем, волновавших интеллигенцию разных веков. Казалось, открытые общественные дискуссии² могут привести, в числе прочего, и к преодолению проблемы трех культур, сформировав консолидированную позицию, вызывающую общественное доверие, поощряющую гражданскую активность, способность к солидарным действиям, уважение прав и свобод человека. Соблюдение всех этих условий должно было гарантировать поступательное движение к новой высокой цели, альтернативной неудавшемуся строительству коммунизма.

Поначалу ценности либерально ориентированной интеллигенции и консервативно настроенной ее части не противопоставлялись друг другу, а обеспечивали диалогический характер коммуникации. Интеллигентность в СССР была своеобразной формой протеста против идеи всеобщего равенства (как материального, так и культурного), превращавшегося в усреднение; и западничество,

¹ «Гражданское общество — суммирующее понятие, которое трудно определить социологически, охватывает те практики коммуникации, ритуалы дискуссий и открытые трибуны, которые позволяют коллективным акторам [автономным социальным субъектам — А.Н.] дискутировать о единстве и будущем общества» (Дубиель Гельмут, 1994. Цит. по: Риттер М. Публичная сфера как идеал политической культуры // Граждане и власть: Проблемы и подходы: Сб. учеб. м-лов по курсу «Политическая регионалистика». М.; СПб.: Летний сад, 2001. С. 15.)

² См. об этом: Мигранян А.М., Кола Д. Гражданское общество // 50/50: Опыт словаря нового мышления / Под ред. М. Ферро и Ю. Афанасьева. М.: Прогресс, 1989; Березовский В.Н., Кротов Н.И. Гражданские движения // Социс. 1989. № 3. С. 22–26; Трошкин Е.И. Коллективизм или гражданское общество // Социс. 1991. № 9. С. 54–64; Новые социальные движения в России / отв. ред. Л.А. Гордон, Э. В. Клопов. М.: Прогресс-Комплекс, 1993.

и космополитизм, и стремительно возрождавшееся славянофильство одинаково подходили для того, чтобы выделяться из толпы, хотя бы наметить возможность разделения на «правых» и «левых».

Чтобы граждане могли высказывать свою позицию власти, нужны были открытые трибуны, в частности, средства массовой информации. Благодаря их активному участию в стране должна была сформироваться «публичная сфера», понимаемая учеными как «опосредующий уровень между государственной властью и частными интересами, который функционирует в двух направлениях: с одной стороны, субъекты дискутируют о государственных решениях и планах, интегрируя их таким образом в систему идентификаций и морально-практических ориентаций деятельности. С другой стороны, гражданки и граждане таким образом формулируют свои претензии и потребности, проблемы и предложения их решения и адресуют их как требования в отношении государства»¹.

Поскольку телевидение и радио во многих странах Запада в XX веке вполне успешно функционировали как трибуны гражданского общества, часть отечественных радиостанций и телеканалов тоже начала позиционировать себя как площадку для подобных дискуссий. Начало процессу положили знаменитая программа «Взгляд» (начало выхода в эфир 1987, ЦТ) и радиостанция «Эхо Москвы» (начало вещания 1990). Знакомые с западными стандартами журналистики ведущие (Владимир Мукусев, Влад Листьев, Александр Любимов, Александр Политковский, Дмитрий Захаров и др.) поначалу обсуждали темы, ставшие достоянием общества в связи с политикой гласности: репрессии, эмиграция, диссиденты, андеграунд, а также острые проблемы отечественной перестройки — распад империи, этнические и военные конфликты, криминал и т. д. Новые лица искало и информационное вещание (в частности, программа «Вести» (начало выхода в эфир 1991) нового канала РТР, альтернативы советскому Центральному телевидению). Тогда в эфире появились Светлана Сорокина, Евгений Киселев, Владислав Флярковский и др.

¹ *Rumter M.* Публичная сфера как идеал политической культуры // Граждане и власть: Проблемы и подходы. С. 13.

Но настоящей революционной «сменой лиц» стало появление в эфире молодых журналистов и ведущих канала НТВ (начало вещания 1993).

Бренд этого канала¹ строился на акцентировании своей независимости от государственной власти, ведь гражданское общество — это совокупность институтов, «функционирующих независимо от политической власти и способных на нее воздействовать»². Немалое значение имело и использование таких форм телевизионных зрелищ, которые имитировали участие населения в политическом процессе — телемосты, ток-шоу и т. д. (в частности, ток-шоу «Глас народа», «Свобода слова» на НТВ).

Телеканал НТВ сделал попытку воспитать молодых журналистов, имидж которых стал бы образцом социально активных граждан нового типа, а коллегам с других каналов мог бы предложить новые нормы профессиональной деятельности. Так в середине 90-х годов в телевизионном эфире на смену вечно всем недовольным интеллектуалам пришли преуспевающие молодые люди, имитирующие стиль «яппи», для которого характерны «консервативные традиции, социальную иерархию по материальному признаку, профессиональный успех, “отточенный” вкус и культ тела»³.

Качество и эlegantность, разумеется, в тех формах, которые были доступны пониманию только что вышедшего из социализма общества, стали основополагающими принципами формирования стиля канала. Они учитывались при выборе ведущих и их одежды, дизайна студии, музыкального оформления, поведения репортеров в кадре, тем для репортажей и методов их подачи, а также при отборе кинофильмов для показа и экспертов для комментариев по разным вопросам и т. д.

Идеология «яппи», рожденная на стыке британской элитарности, основы которой закладываются в лучших закрытых школах

¹ Под брендом телевизионного канала исследователи понимают «совокупность функциональных и эмоциональных ассоциаций, существующих в сознании телевизионной аудитории и рассматриваемых в долгосрочной перспективе» (Коломиец В. П. Телевизионный канал как бренд // Телефонум. 2001. № 3. С. 24.)

² Диллигенский Г. Г. Что мы знаем о демократии и гражданском обществе // Pro et Contra. 1997. Т. 2. № 4. С. 5.

³ Хиллер Б. Стиль XX века. М.: Слово, 2004. С. 204.

Англии, и американского равенства возможностей и карьерного роста, должна была помочь сформировать на российской почве третью — прагматическую культуру с налетом буржуазности, которая в тот момент представлялась достойной заменой исчерпавшей себя, как казалось, «просветительской» интеллигентской традиции.

Одним из главных лиц НТВ был ведущий аналитической программы «Итоги» Евгений Киселев. Его собранность, аккуратность, рациональность были противопоставлены эйфории и анархии, захлестнувшим эфир телеканалов в период Перестройки. С одной стороны, он был наследником старых традиций (окончил ИСАА МГУ им. М. В. Ломоносова, преподавал в Высшей школе КГБ, работал на Иновещании), с другой, считал своим идеалом западных комментаторов. Растущая популярность образа, который создавал Е. Киселев, подтверждала правильность избранного пути, и НТВ принялась прививать «плодоносные черенки» всем своим молодым журналистам. Команда репортеров НТВ демонстрировала (через тексты репортажей, внешний вид, драматургию и типы конфликтов сюжетов) свое стремление к карьерным успехам и деньгам, но эти стремления не закрывали главного — желания влиять на деятельность государства и функционирование общественных институтов.

К середине 1990-х гг. уже стало понятно, что советская интеллигенция не смогла занять доминирующие позиции во власти и изменить страну быстро ни политическими, ни экономическими методами не удастся. А энергия «перестройки и гласности» исчерпала ресурс эмоционального воздействия на публику. Журналисты нового поколения вновь обратились к иронии как инструменту избавления от мифов — на этот раз советских — и формирования образа будущего, который в тот момент однозначно был ориентирован на ценности потребительского общества, космополитизм и технологический прогресс. Методом, с помощью которого стало модно осуществлять осмеяние советских мифов, стереотипов, образцов поведения, стал инфотейнмент.

Этот термин, объединяющий в одно слово две традиционно разные функции медиа — информировать и развлекать, — ввёл американский исследователь Нейл Постман в своей книге «Развле-

какая до смерти»¹. В ней он размышляет преимущественно о негативном воздействии зрелищной культуры, способствующей тому, что зрители постепенно разучились воспринимать смысл сообщения, который стал вторичен, и обращать внимание на то, что воздействует на эмоции, — изображения, картинки, сплетни, броские слоганы.

Однако в следующих исследованиях инфотейнмент выглядит уже не столь пугающе. Например, в книге британского профессора Д. Туссу «Новости как развлечение: подъём глобального инфотейнмента»² достаточно взвешенно анализируется эволюция инфотейнмента и некоторые его особенности на примерах британского и американского телевидения. Вопросы влияния инфотейнмента на британское общественное вещание рассматривает в своей работе П. Франча³. А. Августинайтис в работе «Инфотейнмент: культурный гипертекст двойной виртуальности»⁴ поднимает вопросы многофункциональности инфотейнмента в современной культуре.

Оставляя в стороне экономический аспект темы, мы сосредоточимся на возможностях социокультурного воздействия приемов, характерных для инфотейнмента как метода подачи информации: мозаичность видеоряда и клиповость монтажа, разрушающие линейность нарратива, постмодернистская многовариантность интерпретаций текста, имитация интерактивности, использование вовлекающих драматургических конструкций («крючков»), «упаковка» контента с использованием новейших технологических возможностей, «переупаковка» известного содержания, имитирующая новизну.

Начало развитию инфотейнмента в России как журналистского метода положила команда программы «Взгляд», но превращение набора приемов в стиль интерпретации реальности⁵ — очевидная

¹ Postman, Neil. *Amusing Ourselves To Death*. Pinguin Books, 1985.

² Thussu, DayaKishan. *News As Entertainment: the Rise of Global Infotainment*. London: Sage, 2007.

³ Francia, P. "Origins and impact of 'Infotainment' upon British Public Service Broadcasting". 1998/99.

⁴ Augustinaitis, A. *Infotainment: Cultural Hypertext of Double Virtuality*. Vilnius University, Lithuania, 2004.

⁵ Пробнее об этом в нашей книге: Новикова А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности.

заслуга Леонида Парфенова. В исторической передаче «Намедни. Наша эра» (НТВ, начало выхода в эфир 1997) он как автор и его команда начали «игру с хроникой», перемонтируя архивные кадры, иронично комментируя, соединяя хронику и современные съемки в единое целое, имитирующее путешествие ведущего во времени и его участие в событиях прошлого. «Прогуливаясь на охоте» с Л. Брежневым, Леонид Парфенов десакрализирует в глазах своих зрителей телевизионные образы руководителей СССР, созданные в свое время официальной хроникой и журналистами программы «Время». Иронизируя над реалиями советской повседневности, он предлагает не погружаться в ностальгию. По сути, программа «Намедни. Наша эра» осуществляла экранными средствами ту же задачу, что и советский анекдот¹: вышучивая и пародируя «мифологические представления и культовые действия, выражая тем самым сознание относительности, а подчас и иллюзорности их величия»².

В качестве альтернативы героям прошлого инфотейнмент предлагал новый «нарратив о герое» — герое будущего, стремящегося к освоению новых возможностей и личному финансовому успеху. Так, в одном из репортажей программы «Намедни» канала НТВ «Обратный исход» (выпуск 21.04.2002)³ зрителям предлагается новая форма интернационализма, основанная на ценностях бизнеса. В ней «своим» оказывается тот, с кем удобно зарабатывать деньги. В данном случае это «еврей и китаец». Причем расчетливый еврей — традиционный герой российских анекдотов, выступает в роли персонажа положительного. Он отказывается от сакральной мечты об эмиграции в Израиль (название репортажа отсылает зрителей к библейскому исходу евреев из Египта в поисках Земли обетованной) ради открытия успешного бизнеса с Китаем.

¹ Курганов Е. Я. Похвальное слово анекдоту. СПб.: Изд-во журн. «Звезда», 2001.

² Каган М. С. Анекдот как феномен культуры. М-лы круглого стола 16 ноября 2002 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 5–16. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/_Kagan_Anekdot.php (Дата обращения: 26.01.2017).

³ Телевизионная журналистика: учебник. 5-е изд., перераб. и доп. / редкол.: Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровский. М.: Высшая школа, 2005. С. 318.

Репортаж был полон аллюзий — исторических (упоминание о первом советском космонавте Юрии Гагарине), политических (бычка назвали именем нелюбимого в народе министра финансов Чубайса), религиозных. А эксперименты с формой, персонификация информации, спецэффекты, использование графики, анимации для журналистов были не целью, а средством вовлечения зрителей в игру, причастность к которой позволяла им ощущать себя «избранным кругом» способным понять все заложенные в сообщении смыслы и ассоциации. Ирония инфотейнмента позволяла подняться над повседневностью и отказаться от привычных шаблонов, формировать новый дискурс, используя элементы старого дискурса интеллигенции.

Объектом иронического осмеяния инфотейнмента оказываются не только политические мифы советского времени, но и мифы культурные, сакральные персоны для интеллигентов-просветителей. Новый «нарратив о герое» осовременивает героев прошлого, приписывая им «неканоничные» проявления личности. Например, телевизионные фильмы Л. Парфенова «Живой Пушкин» (НТВ, 1999) и «Птица-Тоголь» (Первый канал, 2009) десакрализируют мифы о великих русских писателях. В интерпретации авторов литературные достижения оказываются в большей степени результатом богатой событиями личной жизни писателей или следствием психического заболевания, а не проявлением таланта. От такой интерпретации массовая аудитория, привлеченная подробностями, достойными бульварной прессы, оказывается одновременно в состоянии заинтригованности и возмущения. Интеллектуал «старой закалки» возмущенно выключить телевизор. Но ни та, ни другая реакции не позволяют по-настоящему включиться в игру, затеянную авторами, — игру с нарративом о герое (входящем в воображаемое сообщество интеллигенции), утвержденном советским учебником литературы и советским кино, главным элементом которого была идеальность героя. (В этом случае мы снова опираемся на исследование К. Кларк¹, которая выделяет историю о становлении положительного героя как основополагающую нарративную модель для советской культуры. А также на исследование литера-

¹ Clark K. *The Soviet Novel*. Chicago: U of Chicago P, 1981.

туры и кинематографа «оттепели» А. Прохоровым¹, который рассматривает советское искусство с точки зрения интерпретации им трех важнейших советских тропов: тропа положительного героя, тропа войны и тропа большой семьи.)

Теряя однозначную положительность и сакральность в культуре, писатели у Л. Парфенова становились ближе к новому канону массовой культуры (активно эксплуатируемому сериалами) положительного героя, который обязательно должен сочетать в себе как положительные, так и отрицательные черты, ибо без последних никто не поверит в неподдельность первых. Смысл этой игры — не в ниспровержении литературных авторитетов Пушкина и Гоголя, а в интеллектуальной и эмоциональной встряске, очищении дискурса о культуре от прежних штампов и шаблонов восприятия, что, разумеется, не спасает от мгновенного попадания в рамки новых шаблонов. Акцентируя внимание на чудачествах и шалостях гениев, авторы фильмов представляли великих писателей «своими» для зрителей. «А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем поужинать в «Яр» [название ресторана] заскочить хоть на четверть часа», — пел Булат Окуджава — один из выразителей духа советской интеллигенции — о Пушкине. Леонид Парфенов (автор этих фильмов) убирает дистанцию между собой, своими зрителями и гениями прошлого. Он может отправиться на ужин с писателями и делает это с помощью своего фирменного приема — внедряет ведущего (документального героя) в ткань постановочных эпизодов фильма. На месте низвергнутого мифа о советском положительном герое, появляется миф о положительном герое нового типа — герое, открытом всему спорному и новому. Возвращая Пушкину и Гоголю дух контркультурности, ища в нарушении культурных канонов прошлого переключку с настоящим, Парфенов и его последователи снимали у зрителей «психологические барьеры» по отношению к классике, доказывая, что обращение к ней тоже может быть развлечением и доставлять удовольствие.

Второй базовый советский нарратив, ставший основой советской социальной мифологии, — миф о войне. Он тоже начал подвергаться десакрализации с середины 1990-х годов. На разных теле-

¹ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / пер. с англ. СПб.: Академический проект, 2007.

каналах создавались фильмы с использованием хроники XX века, отрывков из кинофильмов, интервью с экспертами разных специальностей и очевидцами. Их задачей был пересмотр советской версии исторических событий XX века. На первом этапе, это не было игрой и развлечением. Это было проявлением «гласности», сопро-вождавшей процессы Перестройки.

К началу 2000-х годов часть страшных фактов истории XX века уже была сообщена аудитории, но это не привело к разрушению советских мифов о войне (как гражданской в России, так и Второй мировой) и победе. Более того, массовое создание, пресытившись ощущением трагичности и постыдности своего прошлого, стало возвращаться к советским мифам, в частности, о мифу о великой Победе над фашизмом и СССР как спасителе мира. Принимавшая активное участие в создании этого мифа советская интеллигенция (прежде всего творческая, в частности, кинематографисты) была вынуждена переоценивать теперь уже не прошлое своих родителей, а собственное прошлое.

Ломать мифы этого типа было еще сложнее, чем литературные. Здесь метод инфотейнмента активно использовал инструменты документальной драмы. Авторы серии телевизионных докудрам канала НТВ о важнейших битвах Великой Отечественной войны: «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» (НТВ, 2009), «Москва. Осень 1941» (НТВ, 2009), «Брест. Крепостные герои» (НТВ, 2010) и др. развили приемы Леонида Парфенова, сделав реконструкцию одним из важнейших инструментов расследования не самых событий, а строения мифов о них. Военачальники и простые солдаты, сыгранные актерами, полемизируют с героями советских фильмов о войне, с официальными мемуарами, показывая, что жизнь на войне была сложнее, чем принято было рассказывать. Поэтому дискурс о ней должен быть диалогичен и в нем тоже может быть место иронии, без которой современное постмодернистское сознание не готово воспринимать даже трагические эпизоды. Без этого диалога с прошлым, по мнению авторов фильмов, невозможна модернизация создания.

Третий нарратив — о большой семье — на макроуровне разговор об СССР как большой единой семье, объединяющей людей разных национальностей. На микроуровне — история о быте и повседневных практиках отдельных «членов семьи», позволяющая де-

лать выводы о культуре повседневности. После «революционных» перестроечных лет, когда многие готовы были отказаться от привычного комфорта, характерного для «новой буржуазности» 1980-х годов, ради перестройки сознания и всего уклада жизни (на эту готовность опирались разработчики экономических реформ, базирующихся на экономической теории шоковой терапии¹), повседневность снова стала иметь определяющее значение. Идея «большой семьи», воплощавшаяся сначала в идеалах отказа от комфорта во имя мировой революции, потом в романтике коллективного хозяйствования, а в городах — в романтике коммунального быта, школ-коммун, студенческих братств, артистической и литературной богемы и т. д. постепенно сошла на нет. Вместо нее телевидение попыталось внедрить западную мифологию частной собственности и потребительского общества.

Ретрансляторами этих мифов стали программы о стиле жизни — «Растительная жизнь» (НТВ, начало выхода в эфир 2000; ведущий — Павел Лобков) и «Квартирный вопрос» (НТВ, начало выхода в эфир 2001, ведущая — Наталья Мальцева). Обе программы демонстрировали россиянам, желающим освободиться от советских стереотипов, образцы жизни людей, ценящих частную собственность и частную жизнь.

Павел Лобков — тогда достаточно молодой мужчина «интеллигентной наружности» в круглых очках, чей внешний вид полностью соответствовал классическому описанию американского «преппи» (заокеанского «коллеги» британского яппи — юноши из хорошей семьи, проходящего подготовку к университету в специальной элитной школе): «рубашка в клетку, кепка-бейсболка, брюки военного образца и парусиновые туфли на толстой каучуковой подошве»² — с видимым удовольствием сажал в садах отечественной элиты экзотические растения. В перерывах светской беседы с хозяевами особняков П. Лобков сообщал зрителям информацию по основам ландшафтного дизайна и практической ботанике, а также по истории России (например, рассказывал о появлении в нашей стране первых ботанических садов). Все это многообразие полезных и бесполезных сведений было обильно приправлено рекламой

¹ Экономика переходного периода: Учебное пособие / под ред. В. В. Радаева, А. В. Бузгалина. М.: Изд-во МГУ, 1995.

² Хиллер Б. Стиль XX века М., 2004. С. 208.

услуг дорогостоящих дизайнеров, но ведущий всегда напоминал зрителям, что все это они могут сделать и своими руками тоже.

Еще более очевидной доступность «западной жизни» представлялась в программе НТВ «Квартирный вопрос». Ее ведущая Наталья Мальцева оказалась привлекательна именно своей обычностью: типичный «офис-менеджер», стройная блондинка с современной стрижкой, одежда одинаково подходит для ведения домашнего хозяйства и похода в кафе с подружкой, она выглядела неброско, но очень современно. Ведущая, также как и П. Лобков, активно участвовала в благоустройстве жилищ вместе с дизайнерами и строителями. Хозяева, решившиеся расстаться со старомодными интерьерами, покидали на время свои дома, а возвращаясь, растерянно улыбались, не зная, как вести себя в непривычно роскошных интерьерах. В этот момент Наталья Мальцева с участливостью, достойной ведущей программы «От всей души», выспрашивала, что они чувствуют после того, как их комнаты превратились в «цветущий сад», а детская стилизована под жилище древних китайцев. Выслушав дежурные слова благодарности от участников эксперимента, ведущая должна была убедить телезрителей, что именно так теперь устраивают свой быт россияне новой формации.

Потребительские ценности и культура гламура способствовали формированию не буржуазии и среднего класса, которые в России так и не сложились¹, а «среднеинтеллигентного человека»² — вполне образованного и достаточно массового, чтобы представлять интерес для рекламодателя.

Краткое содержание девятой серии:
--

¹ Об этом подробнее, например: *Горшков М. К.* Средний класс как отражение экономической и социокультурной модели современного развития России // Социологические исследования. 2015. № 1. С. 35–44. Режим доступа: http://socis.isras.ru/files/File/2015/2015_1/Gorshkov.pdf (Дата обращения: 26.01.2017).

² *Ельцова К. К.* Конструирование элитарности в современных российских новых медиа. Автореферат дис. ... канд. культурологии. М., 2016. Режим доступа: http://www2.rsu.ru/binary/object_98.1460034441.15003.PDF (Дата обращения: 26.01.2017).

1.	Поскольку телевидение и радио во многих странах Запада в XX веке вполне успешно функционировали как трибуны гражданского общества, часть отечественных радиостанций и телеканалов тоже начала позиционировать себя как площадку для подобных дискуссий. Начало процессу положили знаменитая программа «Взгляд» (начало выхода в эфир 1987, ЦТ) и радиостанция «Эхо Москвы» (начало вещания 1990).
2.	Немалое значение имело и использование таких форм телевизионных зрелищ, которые имитировали участие населения в политическом процессе — телемосты, ток-шоу и т. д.
3.	Идеология «яппи», рожденная на стыке британской элитарности, основы которой закладываются в лучших закрытых школах Англии, и американского равенства возможностей и карьерного роста, должна была помочь сформировать на российской почве третью — прагматическую культуру с налетом буржуазности, которая в тот момент представлялась достойной заменой исчерпавшей себя, как казалось, «просветительской» интеллигентской традиции.
4.	Когда энергия «перестройки и гласности» исчерпала ресурс эмоционального воздействия на публику, журналисты вновь начали использовать иронию для избавления от советских мифов и формирования образа будущего, который в тот момент однозначно был ориентирован на ценности потребительского общества, космополитизм и технологический прогресс. Методом, с помощью которого стало модно осуществлять осмеяние советских мифов, стереотипов, образцов поведения, стал инфотейнмент.
5.	Приемы, характерные для инфотейнмента: мозаичность видеоряда и клиповость монтажа, разрушающие линейность нарратива, постмодернистская многовариантность интерпретаций текста, имитация интерактивности, использование вовлекающих драматургических конструкций («крючков»), «упаковка» контента с использованием новейших технологических возможностей, «переупаковка» известного содержания, имитирующая новизну.
6.	Инфотейнмент осуществлял экранными средствами ту же задачу, что и советский анекдот: вышучивая и пародируя мифологические представления и культовые действия, подчеркивая иллюзорность их величия.

7.	Новый «нарратив о герое» осовременивает героев прошлого (в частности, писателей и ученых традиционно считающихся частью воображаемого сообщества интеллигенции), приписывая им «неканонические» проявления личности. Игра образом, утвержденным советским учебником литературы и советским кино, с идеальностью героя — основа историко-культурных проектов Л. Парфенова.
8.	Возвращая Пушкину и Гоголю дух контркультурности, ища в нарушении культурных канонов прошлого переключку с настоящим, Парфенов и его последователи снимали «психологические барьеры» по отношению к классике, доказывая, что обращение к ней тоже может быть развлечением и доставлять удовольствие.

Серия 10. Фаустианские чудачки

Действующие лица:

Павел Любимцев — ведущий телевизионной передачи «Путешествие натуралиста»;

Александр Пушкиной — ведущий телевизионной передачи «Галилео»;

Грегори Хаус — доктор, герой американского сериала «Доктор Хаус»;

Андрей Болконский и Пьер Безухов — русские дворяне, герои романа Л. Толстого «Война и мир» и его экранизации режиссера С. Бондарчука (1967) и британского сериала режиссера Тома Харпера (2016).

Для мировой культуры архетип чудачка, который порой проявляет себя то как шут, то как маг, то как разрушитель, — явление не новое. Европейская литература конца XIX века хорошо знает таких героев — чудак-географ Жак Паганель из «Детей капитана Гранта» Жюль Верна, чудак-энтомолог, которого все называют «кузен Бенедикт», из «Пятнадцатилетнего капитана». Эти герои — наследники традиций гуманизма эпохи Просвещения, пронизанной не только преклонением перед разумом и наукой, но и сатирическим пафосом и театральным гротеском. Таким образом, на телевизионном экране конца XX века вновь встретились «два вида просветителей»: чудачки-ученые и рациональные граждане, тоже наследники просветителей — Дж. Эдвардса, Б. Франклина, Т. Джефферсона, Т. Пейна, заложивших основы американской демократии, ставшей неотъемлемым атрибутом современного западного общества.

В век потребительских идеалов ученые-чудачки, которые не гонятся за признанием и социальным статусом, оказываются одновременно и живым укором современности, и приятным воспоминанием «о юности человечества». Они — мыслители, люди, для

которых главной ценностью является постижение как таковое. Чтобы их беззаветная преданность идеалам не была слишком откровенным упреком обществу, в литературе, кино, телевидении таких людей принято подавать как немного безумных, но милых в своей бытовой неприспособленности. В отличие от современного человека, приоритетными для них являются не материальные, а духовные потребности, поэтому отношение к ним у героя общества потребления несколько ироническое.

С таким ироничным любопытством наблюдают за своими персонажами создатели программ «Путешествие натуралиста» (НТВ, выходила в эфир с 1999) или «Партитуры не горят» («Культура», выходила в эфир с 1996). Экранные образы их ведущих — Павла Любимцева и Артема Варгафтика — очень напоминают клоунские маски — актер, изображавший ученого-натуралиста, и немного юродствующий музыковед — внешние черты интеллигентности в них доведены до гротеска. Павла Любимцева (П. Е. Либермана) телекритики в шутку называли Николаем Дроздовым в квадрате. То, что у ведущего «В мире животных» было естественным проявление любви к своей профессии, у Павла Любимцева — комедийный актерский прием. Экскурсовод-натуралист, похожий на гнома или Карлсона, посещающий разные зоопарки мира, то целует с питоном, то затевает потасовку с мартышками из-за очков, то передает привет «мамани». Круглые очки, пухлые щеки, растянутые гласные, странные выходки — все вместе должно создать образ большого младенца, на всю жизнь сохранившего способность удивляться. Этот образ перекликается с маской Паташона из датского комического дуэта начал XX века (Пат и Паташон). Толстенький, лукавый Паташон, похожий на большого ребенка, также как и его меланхоличный, высокий партнер Пат, завоевал сердца зрителей немого кино своей человечностью, наивностью и мудростью, детской увлеченностью и энтузиазмом. Однако за внешне трогательной любовью «ко всему живому» — зверушкам, старинным улочкам и т. д. — этого персонажа, кажется, скрывается своеобразное презрение к «обычным» людям, как было у Пата и Паташона, нежелание их замечать, поскольку они, эти герои общества потребления, изрядно портят идеальный пейзаж гармонии с природой. Культ «вечной молодости», свойственный культуре гламура и царивший в конце 1990-х гг. на отечественном телевидении, подталкивал зри-

телей к тому, чтобы воспринимать безвозрастных ведущих-шутов в качестве глашатаев «вечных ценностей», в том числе ценностей науки.

Еще один архетип, лежащий в основе образов ученых, — архетип Мага. Образами ученых — «современных волшебников и «сумасшедших гениев»¹ — полно массовое искусство. Таков, например, герой популярной франшизы «Назад в будущее» (1985) или герои американского комедийного сериала (ситкома) «Теория большого взрыва» (премьера 2007). Палитра вариантов образов разнообразна — от гротескно положительных до устрашающе отрицательных. Это и злодеи, мечтающие о мировом господстве, и сумасшедшие, создающие страшных монстров: профессор Морриарти, с которым сражается Шерлок Холмс у Конана Дойля, и ученый-безумец Тюбинг из «Кода да Винчи», доктор Виктор Франкенштейн, создатель «чудища Франкенштейна» из романа Мэри Шелли, Ротванг из «Метрополиса» Фрица Ланга, сконструировавший искусственную женщину и т. д. По мнению кинокритика В. Матизена, популярность образа ученого-безумца для кинематографа Голливуда обусловлена «страхом обывателей перед гигантскими возможностями науки и комплексом неполноценности обычного человека перед гением»². При этом В. Матизен отмечает, что к началу XXI века Голливуд начинает относиться к сумасшедшим ученым с сочувствием (например, «Игры разума», 2001). В этом проявляются и политкорректность, и наступившее понимание, что наука, способная причинить людям много бед, в то же время может защитить или предостеречь их.

Вариантом образа опасного чудака на отечественном телевидении можно считать ведущего научно-развлекательной программы «Галилео» Александра Пушного. Физик по образованию, шут по призванию, КВНщик по творческому опыту, он вплотную подошел к тому, чтобы создать на экране образ сумасшедшего ученого. Сначала его персонаж не был ученым, в его основе, скорее, архетип Простодушного — человека, способного радоваться жизни и за-

¹ *Марк М., Пирсон К.* Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов. СПб., 2005. С. 140.

² *Матизен В. Э.* Возвращение гиперболоидов. В Голливуде возродилась мода на сумасшедших ученых // Новые Известия, 25 октября 2005. Режим доступа: <http://www.newizv.ru/news/2005-10-26/34083/>.

давать парадоксальные вопросы. По словам самого А. Пушного, выбирая стиль ведения программы «Галилео», ее создатели решили, что «там будет некий такой веселый человек с идиотическими наклонностями, но с образованием, который объясняет идиотские теории»¹. Однако позже, в ходе реформатирования передачи, Александр Пушной стал делать в студии эффектные опыты и все больше походить на сумасшедшего профессора.

Выходом на новый уровень экранного осмысления образа учебного стал заглавный герой американского сериала «Доктор Хаус». Грегори Хаус интересен нам еще и тем, что он отчасти близок герою фильма «9 дней одного года». Смыслом его жизни тоже является работа, он раб своего таланта, обречен на одиночество, он сам себе больной и лекарь в одном лице, он способен на неожиданные поступки. С другой стороны, ни интеллигентом в традиционном просветительском понимании, ни положительным героем его назвать нельзя.

На уровне отдельных серий Грегори Хаус выглядит формульным героем — сумасшедшим профессором — наркоманом и социопатом, спасающим больных своей способностью точно ставить диагноз. Сюжет сериала разделен на отдельные истории спасения, ощутимо ассоциируется с детективом в его классическом проявлении рассказов о Шерлоке Холмсе, у которого тоже ощутима асоциальность и есть намеки на наркоманию. Однако доктор Хаус — не клишированный персонаж, его характер от сезона к сезону меняется. Зритель наблюдает не просто за тем, как герой борется с чужими болезнями, он наблюдает как тот борется с самим собой — своей депрессией, своими страхами, своей судьбой, которую он сам себе придумал. И в этой своей рефлексии он оказывается очень близок к мировосприятию интеллигенции. При всей его порочности в Грегори Хаусе порой проглядывает что-то чеховское. Если наблюдать за характером в развитии, то очевидна преемственность образа доктора Хауса фаустианской культурной традиции.

¹ *Интервью* А. Пушного Е. Афанасьевой — ведущей программы «Телехранитель». Радиостанция «Эхо Москвы» 26 августа 2007 года. Режим доступа: <http://old.echo.msk.ru/guests/14022/> (Дата обращения: 27.01.2017).

То, что доктор Хаус является своего рода аллюзией на доктора Фауста, не прошло незамеченным¹. Критики писали и о специфике философии доктора Хауса, и о его близости современной образованной аудитории, и о протестном потенциале персонажа, который оказался особенно востребован в России в период обострения ожидания перемен.

Возвращаясь к развитию сюжета сериала, отметим, что действие разворачивается то в больнице, то в квартире доктора Хауса или в квартирах больных, где врачи ищут причину и тайну заболеваний. Кажется, что герой ненавидит место своей работы, он часто демонстрирует, как он не хочет идти на работу, руководит действиями коллег по телефону. Он стремится как можно дольше находится дома, где он чувствует себя ужасно. Дома он преимущественно в депрессии, принимает наркотики, ему плохо и поэтому много времени проводит в ванной комнате, атмосфера дома в первом сезоне (в период знакомства с зрителем с героем) кажется удушающей. Атмосфера больниц, куда герой так не хочет ехать, тоже не вселяет оптимизма, но работа на время переключает доктора Хауса со своих страхов и боли на чужие. Более того, автора сценария дают ему шанс на спасение и счастье, благодаря роману с доктором Лизой Кадди, через общение с ее усыновленным ребенком. В ее доме он иногда напоминает нормального человека, однако, когда эти отношения заканчиваются разрывом, он разрушает дом своей возлюбленной — место, где он мог бы стать «нормальным» человеком — становясь на время однозначно «плохим» — преступником, сидящим в тюрьме. И все же можно говорить о том, что сценаристы пытаются рассказать зрителю о том, каким становится человек тонкой душевной организации (а это неотъемлемое свойство интеллигента) в современном мире, полном не только социальных, но и экзистенциальных противоречий и кошмаров. Герой, сам лишаящий себя дома как традиционного пространства покоя, герой, теряющий нить времени, разрывающий пространство быта и логи-

¹ Секацкий А. К. От доктора Фауста к доктору Хаусу // Сеанс. 2011. № 47/48. Режим доступа: <http://seance.ru/magazine/n47-48/> (Дата обращения: 14.03.2017); Решетников К. Доктор Фауст // Взгляд. 2012, 10 февраля. Режим доступа: <http://m.vz.ru/culture/2012/2/10/560470.html> (Дата обращения: 14.03.2017).

ку сюжета, — чудак, как и доктор Фауст, за века не нашедший путь к покою и стабильности.

Это поиск одновременно близок русскому роману XIX века и современной сериальной культуре. В качестве иллюстрации приведем две экранизации «Войны и мира», где герои — Андрей Болконский и Пьер Безухов — проходят через духовные поиски и демонстрируют взгляды на жизнь, которые позже лягут в основу этики интеллигенции. Первая экранизация — многосерийный фильм Сергея Бондарчука, получивший в 1969 году «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. Вторая — сериал британского канала BBC 2016 года (сценарист Эндрю Дэвис, режиссер Том Харпер). Фильм Бондарчука адресован отечественному зрителю, знакомому и с сюжетом романа, и с интерпретационной традицией, принятой в советской культуре. Сериал BBC — на зрителя, который преимущественно впервые сталкивается с этими героями и не знает сюжет заранее. В своих промо-интервью¹ создатели сериала акцентируют внимание публики на том, что для них была важна не столько история войны, сколько история человеческих отношений.

Фильм Бондарчука построен и снят так, чтобы максимально сохранить эпический пафос романа Толстого. Однако герои и в романе, и в экранизации больше похожи на героев романа воспитания, чем на героев эпоса. Акцент на становлении героя проявляется в фильме С. Бондарчука, прежде всего, с принципа разделения на серии — большая часть серий носит имя одного из героев романа, который проходит в нем через важнейшие, с точки зрения режиссера, этапы своей жизни. Андрей Болконский, Наташа Ростова, Пьер Безухов поочередно становятся главными героями, за становлением внутреннего мира которых следят режиссер и зрители. И только одна из серий озаглавлена датой исторического события — «1812 год».

Такое «оглавление» очень недвусмысленно постулирует одну из важнейших идей режиссера: война и смерть, которую она несет, — самые главные испытания, формирующие личность. Человек обретает себя, прежде всего, перед лицом неотвратимой конеч-

¹ *Алексеев А.* Британский BBC One начал показ 6-серийного фильма по «Войне и миру» // «Российская газета». 5.01.2016. Режим доступа: <https://rg.ru/2016/01/05/voinaimir-site-anons.html> (Дата обращения: 15.09.2016).

ности своего существования. Этот экзистенциальный конфликт человека с мирозданием отсветом ложится на внутрличностные и межличностные конфликты, показывая тщетность первых и суетность вторых. Нам представляется, что выстроенный таким образом многосерийный фильм С. Бондарчука генетически связан с традицией немецкого романа воспитания, пронизанного идеями романтизма¹.

С романом воспитания роднит многосерийный фильм «Война и мир» и включение в его ткань «авторской речи» (в частности, философских рассуждений и прямых публицистических назиданий). В данном случае их озвучивает закадровый голос «Автора», который становится важным элементом структуры киноэпопеи, пронизывающим все серии и объединяющим их. Во многом благодаря ему фильм не полифоничен, в нем господствует авторское мировоззрение, поданное в формах морализаторства. Тот же голос автора озвучивает лирические отступления, которых в фильме достаточно много, они иллюстрируются крупными планами (чаще всего природы), которые можно осмыслять как метафоры.

Эпический, драматический и лирический пафос входят в конфликт уже в первых эпизодах фильма. И в этом, как нам представляется, специфика противоречивого отношения к этике интеллигенции поколения, к которому относился С. Бондарчук. Крестьянского происхождения, фронтовик, большой художник и, одновременно, партийный функционер, бывший в почете у советского руководства, он был в своем творчестве, прежде всего, идеологом. Однако в диалоге с текстом Толстого возникает созвучие героев классики и с героями 1960-х, утверждающих важность человеческих отношений, ищущих возможности проявления душевности и человеческой слабости при сохранении верности идеям социалистического реализма.

Главная история первой части фильма С. Бондарчука (она носит название «Андрей Болконский») не про отношения людей, а про сомнения заглавного героя в значимости этих отношений. Убегающий от отношений князь Андрей прямо заявляет об этом Пьеру Безухову в начале серии, не советуя последнему жениться,

¹ Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 188–236.

а также неодобрительно отзываясь о конфликтах в обществе и семье. Жёсткий, бескомпромиссный характер Болконского (В. Тихонов) проявляется не только в отношениях с женой Лизой, с отцом и сестрой, княжной Марьей, но и в батальных сценах. Причем проявляется эта бескомпромиссность не только в репликах персонажа, но и в особенностях видеоряда — во взглядах, движениях и т. д.

Режиссер предельно конкретен в изображении деталей войны и предельно схематичен в показе мирной жизни. Этим он подталкивает зрителей к выводу, что судьба определяется не бытом, а несколькими поворотными событиями жизни. Смысл человеческого существованию придает, с точки зрения Андрея (и вся атмосфера фильма демонстрирует зрителю, что режиссер с этим согласен), возможность отдать жизнь за идею. В конце первой серии зритель, который не знает содержание романа, в этом оказывается убежден — видя героя «убитым» на поле брани. Однако во второй серии режиссер, вслед за Толстым, дает Болконскому второй шанс научиться не только жертве, но и мирной жизни. Князь Андрей, переживший смерть жены, проходит путь эмоционального очищения, которое символизирует финал фильма, и пробуждается к жизни вместе с природой. Путь князя Андрея — во многом путь фаустовского героя, искушаемого мыслями о служении идее.

Второй значимый герой — Пьер Безухов — в фильме тоже оказывается меньше подвержен зависимости от человеческих отношений и конфликтов, чем это описано у Л. Толстого. Дружеские беседы с Андреем, участие в оргиях, праздник в доме Ростовых, смерть отца, женитьба и скандалы с Элен, дуэль с Долоховым — все это лишь раздражители, усиливающие, а не определяющие внутренний конфликт Пьера, не понимающего, чего он хочет от жизни. При этом переживания Безухова (его играет сам Сергей Бондарчук) слабо отражаются на лице и поведении Пьера. Внешне он очень сдержан, что не затрудняет для зрителей процесс сопереживания, мешает одновременно с героем обдумывать правильность его поступков. За них это делает автор и в закадровых комментариях, и всеми другими доступными ему художественными средствами, в частности, монтажом, «комментирующим» эмоции с помощью видов природы, а также музыки.

Сериал ВВС «Война и мир», вышедший на экраны в начале 2016 года, тоже интерпретирует роман Льва Толстого как роман

воспитания. Как мы уже сказали в начале, он состоит из шести часовых серий¹, так что по размеру близок к состоящему из пяти частей фильму С. Бондарчука. Однако британский сценарист Эндрю Дэвис² использует экранное время не для показа философских поисков смысла жизни, а для того, чтобы рассказать «захватывающую, забавную, и душераздирающую историю о любви и семейной жизни»³. Такой подход близок английской литературной традиции романа воспитания⁴, где становление личности происходит, прежде всего, через отношения людей между собой. Несмотря на то, что в европейской и американской литературе XX века роман воспитания претерпел существенные изменения, многие его черты сохранились и в современной романной культуре, дав интересные плоды не только в литературе, но и сериальной культуре. Несмотря на то, что в основе сериала чаще всего лежат принципы построения сюжета авантюрного романа, итогом «приключений» часто оказывается приближение героев к идеалу, как и в романе воспитания. Хотя идеал этот, с точки зрения морали даже XX века, а тем более XIX, скорее мог бы интерпретироваться как антиидеал.

Хотя мини-сериал BBC снят для зрителя, который не знает романа или уж точно не помнит подробностей сюжета так, как это помнит российский зритель, хорошо учившийся в средней школе, это не освобождает авторов английской версии от оглядок на клише, которые сформировались благодаря популярности предшествующих киноверсий. В частности, того же фильма Бондарчука, который в свое время был знаменит на Западе, а также от голливудского фильма 1956 года. В сериале сохранены многие ключевые сцены этих фильмов, и облик части персонажей близок к знакомым по киноверсиям образам.

¹ Также была смонтирована версия из восьми 45-минутных выпусков для международного рынка, но в данной работе мы будем рассматривать часовые выпуски.

² Немолодой, опытный сценарист, лауреат премии Эмми, сценарист таких сериалов, как «Картонный домик» и «Гордость и предубеждение».

³ Алексеев А. Британский BBC One начал показ 6-серийного фильма по «Войне и миру».

⁴ *Влодавская И. А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: типология жанра.* Киев: Вища школа, 1983.

Однако в целом атмосфера сериала отличается от предшествующих экранизаций весьма существенно. Это обусловлено, в частности, особенностями режиссерской интерпретации образов ключевых персонажей. Так Джеймс Нортон в роли Болконского вовсе не похож на жесткого офицера, которого сыграл В. Тихонов. Он, скорее, денди, дамский угодник, одинаково свободно чувствующий себя в мундире и во фраке.

Отношения, в которые вступают герои в ходе зрелища, не оцениваются авторами в категориях «правый» и «виноватый», что тоже часто не соответствует позиции Л. Толстого, явно выраженной в тексте. Болконский конфликтует с Анатолем Курагиным, Пьер — с Долоховым и отцом Элен, княжна Марья — со старым князем Болконским, Наташа находится в состоянии внутреннего конфликта, не будучи в состоянии определиться, кого же она любит, — но в конце каждого цикла эпизодов герои хотя бы отчасти прощают своих оппонентов и примиряются с ними, находят гармонию в своём сердце. Это создаёт у зрителя приятное ощущение лёгкости и счастья в конце каждой истории, к чему не стремились ни Л. Толстой, ни С. Бондарчук.

Пьер Безухов в сериале тоже руководствуется не духовными поисками и жадной постижения истины, а борьбой с любовью к Наташе Ростовой. Она для него с самого начала истории близкий друг (чего нет ни у Л. Толстого, ни у С. Бондарчука). Пьер хочет забыться, спрятаться от этой любви — то в браке, то в филантропии, то в масонстве, то в огне военных сражений, но ничего не помогает, с каждым эпизодом его страдание все сильнее. На наш взгляд, в этом постепенном признании через страдания права на любовь — основной посыл сериала. Авторская позиция в нем не имеет «голоса», как в романе и фильме Бондрачука, но она звучит через разных героев — с Пьером «автор» разговаривает через человека, посвящающего его в масоны, со зрителем — через других персонажей, не всегда положительных (не только через Денисова, но и через Долохова). При этом второстепенные герои в те моменты, когда они должны высказать авторское отношение, выходят на передний план и произносят ключевые монологи (так Долохов говорит о том, что хорошие, чистые женщины для Николая Ростова — привычное окружение, и он не особенно думает о том, что не все такие).

Смерть предстает в сериале как часть жизни, событие вполне бытовое, имеющее для действующих лиц второстепенное значение по сравнению с романтическими чувствами (у Пьера), жадной обогащения (у князя Курагина и княгини Друбецкой), похотью у (Анатоля и Элен Курагиных). Зрителя при этом вовсе не подталкивают к осуждению такого отношения к смерти. Напротив, страдания Пьера с его жадной полноты жизни и романтическими порывами вызывают сочувствие, тогда как исторические события — смертоносные военные баталии, встреча Андрея Болконского с Наполеоном — оказываются «проходными эпизодами», не имеющими определяющего воздействия на развитие сюжета.

Финал сериала по атмосфере больше похож на А. Чехова, чем на Л. Толстого. Семейство Болконских-Ростовых-Безуховых, сидящее за накрытым в саду столом, мужчины, одетые в стилизованные народные костюмы, выглядят как герои пьесы «Вишневый сад» или «Дачников» М. Горького. Пытаясь вернуться к Толстому с его философским взглядом на мир, авторы сериала даже завершают фильм закадровым голосом Пьера, который размышляет, что готов еще раз пройти через страдания, если только это могло привести его к счастью.

Имитация стабильности, которой удалось достичь героям, не противоречит Толстому, но вступает в диссонанс со всем предшествующим развитием характеров, которые неожиданно становятся статичными и декоративными, как фотографии начала XX века. В своей противоречивости характеров и стремлении всех простить они были вполне современными и по-русски интеллигентными. Особенно близок к нашей традиции Пол Дано, играющий Пьера Безухова. По-человечески тонкий, ранимый, чудаковатый он отлично вписывается в русский канон изображения интеллигентного человека.

Любопытно, что этот канон успешно воспроизводят британцы, тогда как для российской кинематографической традиции после развала СССР в большей степени характерно не утверждение этого канона, а его отрицание.

Краткое содержание десятой серии:
--

1.	В век потребительских идеалов ученые-чудаки, которые не гонятся за признанием и социальным статусом, оказываются одновременно и живым укором современности, и приятным воспоминанием «о юности человечества».
2.	Чтобы их беззаветная преданность идеалам не была слишком откровенным упреком обществу, в литературе, кино, на телевидении таких людей принято подавать как немного безумных, но милых в своей бытовой неприспособленности.
3.	За внешне трогательной любовью к культуре и природе — зверушкам, старинным улочкам и т. д. — ученых-чудаков скрывается высокомерие, презрение к «обычным» людям, нежелание их замечать, поскольку они, эти герои общества потребления, изрядно портят идеальный пейзаж гармонии с природой.
4.	В современных экранных ученых-чудаках и ученых-злодеях ощущается преемственность по отношению к фаустианской культурной традиции и роману воспитания.
5.	Они показывают зрителю, каким становится человек тонкой душевной организации (а это неотъемлемое свойство интеллигента) в современном мире, полном не только социальных, но и экзистенциальных противоречий и кошмаров.

Серия 11. Священники

Действующие лица:

Римский Папа — герой сериала «Молодой папа» (2016) итальянского режиссера Паоло Соррентино;

Отец Браун — католический священник, герой цикла детективных рассказов Г. К. Честертона;

Федор Дронов — академик, герой фильма «Все остается людям» (1963) режиссера Г. Натансона;

Отец Серафим — священник, родственник и собеседник академика, герой фильма «Все остается людям»;

Пастор Шлаг — герой многосерийного фильма «Семнадцать мгновений весны» (1973) режиссера Т. Лиозновой;

Прот. Александр Мень — священник, герой документальных эпизодов фильма «Любить» (1968) режиссера М. Калика;

Отец Матвей — герой сериала «Отец Матвей» (2014) режиссера Валерия Девятилова;

Митрополит Филипп — герой фильма «Царь» (2009) режиссера Павла Лунгина.

Распад советской империи, о котором мечтали интеллигентно-диссиденты в 1980-е гг. (а вслед за ними значительная часть советской интеллигенции, ощущавшая исчерпанность идей, застой в социальной жизни и т. д.), не стал для нее освобождением. Знаковый фильм времени — «Покаяние» режиссера Тенгиза Абуладзе, — снятый в 1984 и вышедший на экраны в 1987, обозначил направление движения: «Эта дорога ведет к храму?» — спрашивает героиня. Но покаяние Авеля Аравидзе, сына умершего городского головы Варлама Аравидзе, на совести которого множество загубленных жизней репрессированных сограждан, наступает только после самоубийства его собственного сына — Торнике, — не сумевшего пережить открывшиеся злодеяния деда и неготовность отца принять

очевидность вины. Покаяние, оплаченное жизнью и надеждой на будущее в лице сына, покаяние с отказом от своей воли, без самозащиты и самооправдания, с вверением себя «промыслу божьему», покаяние Авраама, приносящего в жертву сына, оказывается для светской культуры непосильной задачей. Интеллигенция, как и Абель Аравидзе, не может признать себя заложником сталинской культуры, принять на себя ответственность за ужас, ставший очевидным благодаря периоду гласности.

Последовавшая за этим попытка смены экономической модели и уклада жизни быстро продемонстрировала неготовность общества к изменениям, кровную связь советской интеллигенции с советским же строем и его законами. Наиболее жизнеспособные отправились в эмиграцию, остальные так или иначе приспособились к действительности (и те, и другие надолго оказались в ситуации необходимости физического выживания, лишенные не только институциональной поддержки, но и внутрикорпоративного единства). Что делать с полученной хотя бы на время свободой и возможностями, интеллигенция не знала.

Этические нормы, которые в 1970–1980-е годы репрезентировало в аллегорической форме авторское кино А. Тарковского, телевизионные спектакли А. Эфроса, бардовская песня Б. Окуджавы (список этот можно продолжать долго)... все прекраснодушные «возьмемся за руки, друзья, чтобы не пропасть поодиночке» рухнули почти в одночасье. Мятущиеся богоборцы-интеллигенты, «душевные люди» агностики так и не сумели подняться над повседневностью, превратившись в российский аналог европейского мудреца-интеллектуала (в частности, священника-интеллектуала), благодаря своей вере видящего то, что скрыто за суетой быта. Для отечественного зрителя персонаж, похожий на легендарного отца Брауна (католический священник, герой цикла детективных рассказов Г. К. Честертона), глубоко принимающий темные стороны человеческой души, проявляющий христианское смирение и чистоту, плохо понятен. Это показала дискуссия по поводу сериала «Молодой папа» (2016) итальянского режиссера Паоло Соррентино. Сомневающийся в своей вере и благодатности церковной

иерархии Римский папа оказался не близким значительной доле отечественной публики, даже религиозной¹.

Мало знакома отечественному зрителю и католическая традиция вовлечения священника в смеховую карнавальную среду, через гротеск вскрывающую общественные язвы и устаревшие социальные установки. Культовый персонаж европейского послевоенного кино, герой цикла комедийных фильмов (можно было бы рассматривать его цикл как многосерийный фильм, прообраз сериалов) дон Камилло² (провинциальный католический священник, борец с коммунистами, хитроумный мудрец, корнями восходящий к персонажам итальянской комедии дель арте) не был допущен советской цензурой до широкого проката. И это не удивительно, ведь его противники-коммунисты представляли глуповатыми простаками, как и принято изображать крестьян в комедии масок, а общественная активность священника совсем не совпадала с тем местом в современном мире, которое ему отводила советская послевоенная идеология.

Не пройдя через подобный культурный опыт, постсоветская сериальная индустрия сформировала свой канон рассказа о повседневной жизни священника, нашедший отражение в двух сериалах, о которых ниже мы скажем подробнее. Первый — «Батюшка» (2008) режиссера Василия Мищенко был показан на канале Россия, второй — «Отец Матвей» (2014) режиссера Валерия Девятилова был в эфире на украинском канале «Интер» и доступен для просмотра в Интернете. В обоих сериалах священники оказываются не просто главными, а заглавными героями.

Современный (времени создания фильма) священник в советском кино появлялся крайне редко. А если и был, то как эпизо-

¹ Козлов М. (прот.) «Молодой папа». Человек, идущий к святости // Православие и мир. 02.12.2016. Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/molodoy-papa-chelovek-k-svyatosti/> (Дата обращения: 19.03.2017); Иеромонах Иоанн (Гуайто). Гламурный Папа// Православие и мир. 22.11.2016. Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/glamurnyiy-papa/> (Дата обращения: 19.03.2016).

² «Дон Камилло (Маленький мир дона Камилло)» (1952), «Возвращение дона Камилло», (1953), «Большая драка дона Камилло» (1955), «Дон Камилло монсьеор... но не слишком» (1961), «Дон Камилло в России» (1965). Были и другие экранизации произведения, в частности фильм «Дон Камилло» (1984), реж. Т. Хилл.

дический персонаж, часть фона или плакатный, чаще всего отрицательный. Вспомнить хотя бы демонический образ священника в фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» или священника из фильма «Королева бензоколонки» (1962, реж. А. Мишури, Н. Литус).

Иногда встречались и более сложные истории, например, фильм «Исповедь» (1962, реж. Вс. Воронин) — социальная драма о талантливом художнике, поступившем учиться с семинарию, но по ходу сюжета разочаровывающемся в церковной среде. Несмотря на то, что целом фильм не выходил за рамки атеистических «агиток», в нем все-таки затрагивались реальные проблемы духовного образования, в частности, подмена религиозного воспитания дисциплинарной жесткостью, формализмом, фарисейством. Фильм ассоциируется с «Очерками бурсы» Н. Помяловского. Церковная культура предстает как антагонистическая интеллигентской (и научной, и творческой).

Еще один удивительный пример — фильм режиссера Георгия Натансона «Все остается людям» (1963). Главный герой — академик Федор Дронов (Николай Черкасов), депутат Верховного Совета, ученый, работающий над созданием суперсовременного двигателя, проживает последний год своей жизни. Врачи предупредили его о смертельной болезни, и он торопится закончить работу, которую считает делом своей жизни. Сюжет очень напоминает фильм «Девять дней одного года». Похожа и эстетика фильма — полутемные заводские интерьеры показаны как святилище нового бога — бога науки. Но есть важное отличие — собеседником и товарищем по шахматам Федора Дронова оказывается родственник — протоиерей Серафим. Отец Серафим в фильме — фигура не карикатурная. Он тот, с кем академик не просто разговаривает, он с ним спорит на равных. И не просто спорит — находясь при смерти, он хочет доспорить со священником о том, есть ли смысл жизни у человека, неверующего в Бога, а верящего в человека, служащего идее и людям.

Собственно, сама аргументация в споре ученого и священника вполне типична для русской демократической интеллигенции еще дореволюционного толка. Религия — утешение для слабых, правда — бог свободного человека, церковники сами не соблюдают свои заповеди — аргументы главного героя, для которого этика

становится заменой религии. Аргументы его оппонента священника: материалисты не думают о душе и духовном, им нечем облегчить человеческие страдания, давайте вместе помогать людям и т. д. В последней сцене, прощаясь с другом, отец Серафим вроде бы не хочет продолжать спор, говорит: «Я бы рад был оказаться неправым». А Федор (подчеркнем еще раз, что играет его Николай Черкасов, чье лицо — одно из самых востребованных и «возвышенных» для советского кино) практически проповедуя, произносит заглавную фразу: «Все остается людям».

Казалось бы, эта история продолжает традицию образов революционеров-атеистов — Н. Чернышевского, В. Белинского и др., уже канонизированных советским кинематографом, в частности Г. Козинцевым в фильме «Белинский» (1951) и др. Но развитие сюжета совсем не подтверждает его правоту. К финалу история очень напоминает конец жизни Евгений Базарова, который описывает И. С. Тургенев в «Отцах и детях». Предстоящая смерть хоть и доводит образ академика до монументальности, но дело его вовсе не «живет и побеждает». Из двух «наследников» остается только одна Ксения — влюбленная в академика ученица, изо всех сил сдерживающая свои чувства и вкладывающая всю силу любви в реализацию идей учителя. Ученик же Алексей Вязьмин — искренний и хрупкий, готовый покончить с собой, но не бороться за идею, гибнет под колесами машины после признания любимой женщины в том, что она любит другого (их общего учителя), — не может наследовать монументальной твердости и цельности жреца науки и справедливости. А Ксения, получающая в руки заветную папку с идеями возлюбленного и учителя, — фигура античного уровня трагичности. Она обречена быть по-человечески несчастной всю оставшуюся жизнь, ей остается вынашивать идеи любимого, как оставшееся сиротой дитя. Это ли мечта человека, которому этика заменила религию? Об этой ли силе и полноте неверующего человека «проповедует» Федор Дронов? Кто может помочь трем женщинам (глухой жене, любимой ученице и доктору, муж которой оказался предателем), остающимся в одиночестве в этом мире после ухода академика? Носителем мужского начала в этой истории остается только отец Серафим и Бог, который незримо стоит рядом с ним, хотя ни герои, ни режиссер и автор сценария, ни зрители 1960-х годов его, вероятно, не видели. Но все же мы можем гово-

речь о том, что в фильме и ученый, и священник предстают людьми сложными, думающими, ищущими, в частности, ищущими духовные основы жизни.

В остальных же случаях священники преимущественно появлялись в советском историческом кино, в экранизациях литературной классики, фильмах о революции и гражданской войне, изредка в фильмах о Второй мировой (популярность пастора Шлага из многосерийного фильма «Семнадцать мгновений весны» (1973) режиссера Татьяны Лиозновой была соизмерима с популярностью самого Штирлица и тоже дала повод для появления анекдотов). Но все-таки важно отметить, что пастор был показан в фильме как человек высокодуховный, сложный, сомневающийся, как настоящий мужественный интеллигент. Если священники как исторические персонажи и вызывали у зрителей ассоциации с современностью, то не прямые, как в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966). В советском кинематографе 1970–1980-х годов иного места священнослужителю не нашлось.

В постсоветском постановочном кино 1990-х годов, когда шел активный процесс воцерковления людей, воспитанных под воздействием советской атеистической идеологии, современные служители Церкви тоже были редкими и чаще всего эпизодическими персонажами, больше функциями, чем людьми (например, при изображении сцен венчания, крещения, отпевания). Иногда, как в фильмах «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон Бич опять идут дожди» (1992, реж. Л. Гайдай) или снятом несколько позже «Дне выборов» (2007, реж. О. Фомин), священники показаны в гротескной манере, унаследованной от советского кинематографа.

Разговор на тему современной церковной жизни в жанре социальной драмы начался на рубеже XXI века. (Время опередил лишь фильм В. Хотиненко «Мусульманин» (1995).) Остальные фильмы-события, в центре которых оказывался герой-священник, появились в начале 2000-х годов и чаще всего оказывались поводом для бурной (если не ожесточенной) полемики. Так было с фильмом П. Лунгина «Остров» (2006), В. Хотиненко «Поп» (2009), А. Прошкина «Орда» (2012), А. Пархоменко «Излечить страх (Лука)» (2013), А. Звягинцева «Левиафан» (2014), Н. Достала «Монах и бес» (2016). И это при том, что все (кроме одного) из перечисленных нами филь-

мов — фильмы исторические, рассказывают о временах минувших, а не о современности. Только священник в фильме А. Звягинцева — наш современник, но его роль в экранном повествовании не определяющая. Но даже на историческом материале расхождение представлений зрителей о проблемах церковной жизни: об истинном покаянии и прощении, о соблазне, о чудесах «внешних» и внутреннем преображении, о власти духовной и светской и т. д. — либо выводят зрителей из состояния душевного равновесия (порождая агрессию), либо не задевают вовсе (все эти фильмы не были особенно успешны в прокате).

Разумеется, причины проблем с прокатом отечественного кино отнюдь не сводятся к вопросам глубины художественной интерпретации конфликтов духовной жизни экранными средствами. У них есть более рациональные (индустриальные) причины, на которых мы не будем останавливаться. Но вопрос общественной полемики вокруг исторических фильмов (как и вокруг памятников историческим деятелям) — вопрос принципиально важный.

На самом деле, когда искусство обращается к историческим сюжетам, оно хочет говорить с публикой не о прошлом, а о настоящем. Возмущение по поводу той или иной интерпретации прошлого связано с непроговоренностью проблем настоящего, в частности, места Церкви и священника в современном мире. В частности, сохраняющего актуальность конфликта между «верой в Прогресс» и науку, технологии, авангардное искусство как разные его воплощения, и верой в Бога. Храмом и библиотекой, музеем и университетом как его заменой. Священнослужителем и интеллектуалом как «жрецом» нового бога.

Образ «ученого монашества», который мог бы снять антагонизм, в его более или менее современном виде начавший формироваться в начале XX века, не успел сложиться из-за революции. Религиозные философы как «старшие» (Н. Бердяев, С. Булгаков и др.), так и «младшие» (А. Лосев), также как и религиозные диссиденты 1970 годов, не стали привычными «образами», определяющими восприятие зрителей. О существовании хоть и немногочисленных, но сумевших создать вокруг себя среду ученых-священников, о которых рассказывается, в частности, в документальном фильме А. Архангельского «Жара» (2011, канал «Культура»), не знали не только широкие зрительские массы, но и светская образованная

публика. Священники Александр Мень, Глеб Коляда, Глеб Якунин и другие стали заметными в медиапространстве как духовные лидеры интеллигенции только в конце 1980 — начала 1990-х годов, начали появляться на телевизионных экранах как публичные интеллектуалы. Попытка сделать это в 1968 году, когда кинорежиссер Михаил Калик ввел в свой фильм «Любить», состоящий из нескольких новелл, документального персонажа — священника Александра Менья, размышляющего о христианском понимании взаимоотношений мужчины и женщины, — привела к скандалу и запрету фильма. По мнению цензуры, советский режиссер не мог использовать как эстетический аргумент ни мнение человека в рясе и с крестом на груди, ни цитаты из Библии (Песни песней Соломона). Нарушение запрета привело к тому, что фильм был перемонтирован без согласия автора (цитаты из Ветхого Завета и речь о. Александра были вырезаны), на М. Калика заведено уголовное дело, что в итоге закончилось эмиграцией режиссера.

«Непроработанность» этого образа ни кинематографом, ни телевидением вынуждает современное сериальное искусство начинать работу с ним фактически с нуля. Сегодня сериалы — экранный формат, во многом определяющий нормативные социальные образцы поведения, визуальные образы тех или иных социальных акторов. На отечественном телевидении с 1990-х годов наиболее популярны сериалы детективные, где расследования и погони определяют динамику развития действия. Однако если в начале они были рассчитаны на универсальную аудиторию, то сегодня эта продукция стала фрагментированной и может обращаться к более узкому сегменту аудитории. Кроме того, внутри сюжета сериала методы воздействия, характерные для жанра детектива, все чаще смешиваются с приемами, характерными для психологической драмы, мелодрамы, юмористического сериала, боевика и т. д. Об этом свидетельствуют не только субъективные зрительские наблюдения, но и данные, предоставляемые, например, социологической службой телеканала ВГТРК¹. Это приводит к усложнению и обога-

¹ Сальников С. Детективные сериалы на российском телевидении: как изменился жанр за последние десять лет // Cinemotion. Режим доступа: http://www.cinemotionlab.com/novosti/00225-detektivnye_serialy_na_rossijskom_televidenii_kak_izmenilsya_zhanr_za_poslednie_desyat лет/ (Дата обращения: 27.01.2016).

щению сериального повествования, что позволяет рассматривать его как форму художественного осмысления мира.

Смещение жанров привело и к усложнению палитры персонажей сериалов. В частности, среди них появились служители Церкви. Священник во многих детективных сериалах выполняет роль миротворца, помощника главного героя, при этом окружающие часто идентифицируют его как чудака. Например, типичный случай, когда у главного героя — следователя — мужественного, но несколько жестокого, есть армейский друг, ставший священником. Этот друг волей сценаристов оказался вовлеченным в расследование и сдерживает жажду мести, охватившую главного героя.

В выбранных нами для анализа сериалах «Батюшка» (2008) и «Отец Матвей» (2014) священники тоже участвуют в раскрытии преступлений. И их роль заранее определена: они — эталонные персонажи, превосходящие мудростью и проницательностью остальных героев. (В случае с сериалом «Батюшка» в название внесена еще и дополнительная оценочность. Обращение к священнику «батюшка», а не «иерей» или хотя бы «отец» предполагает эмоциональную доверительность в отношениях.) Отсутствие имени «батюшки» объясняется тем, что в сериале два священника: один настоящий, а другой — будущий. Пожилой священник — пример классического клише «доброе и мудрое батюшки», все понимающего, но уже очень старого и слабого. Будущий батюшка — боцман Роман — эталонный русский богатырь, но осовремененный кинематографическими аллюзиями, ставшими знаками: он носит тельняшку и курит трубку, дерется, как спецназовец, и в первой же сцене обезвреживает пьяного хулигана. В нем есть что-то от товарища Сухова и, одновременно, Верещагина из «Белого солнца пустыни». Его глазами мы видим бескрайние российские поля, по которым он идет, вернувшись домой, и пальмы на фоне моря из его воспоминаний. В начале сериала ничего не дает оснований предполагать, что его можно ассоциировать с образом интеллигента.

Очевидно только, что он человек не обычный, а избранный, зритель тоже узнает это в первой же серии. Ведь в его деревенском доме старинные иконы, что совсем не типично для российской глубинки, а его младший брат «не от мира сего» и прислуживал в храме. Глава районной милиции — умудренный жизненным опытом человековед — сразу называет будущего батюшку «философом»,

что оказывается первым «мостиком» к традиции экранных интеллектуалов. И зритель скоро получает подтверждение. Благодаря чутью и логическому мышлению Роман быстро раскрывает преступление, спасает от тюрьмы и вовлекает с церковную жизнь отсидевшего преступника и т. д. Появление в деревенской среде героя, который «посмотрел мир» (ведь он был боцманом), имеет склонность к философствованию — очень перекликается с традициями «хождения в народ» русской интеллигенции, а также может вызывать ассоциации с интеллигентами в первом поколении начала, а потом и середины XX века. В лице Романа зритель может угадывать «новую волну» народных спасителей, только теперь их оружие не столько знания, сколько вера в помощь Божью. Фоном этого повествования оказывается буколический сельский пейзаж: в сериале «Батюшка» основное место действия — отдаленный рыбацкий поселок, ставший собирательным образом российской глубинки.

События второго сериала, «Отец Матвей», тоже разворачиваются не в большом городе, а в провинции — в маленьком городке, куда приезжает священник-интеллектуал со своей семьей. Эта история имеет большую детективную составляющую, чем предыдущая. И в ней молодой батюшка расследует преступление в содружестве с местным милиционером. Тандем священника и «силовика» — не отечественное изобретение, а распространенное клише массовой культуры. Уже упомянутый выше отец Браун тоже сотрудничает с сыщиками из Скотланд-Ярда. Образ отца Матвея роднит с отцом Брауном и то, что он тоже размышляет, всегда ли необходимо наказывать зло или иногда достаточно перенаправить человека на праведный путь.

Если герой сериала «Батюшка» родом из того мира, который его окружает, то отец Матвей и его семья явно выбиваются из стандартов, принятых в маленьком городке. Взгляды этого священника на место Церкви и роли верующего в современном мире хоть немного, но шире клише о «добром батюшке» или «воине христовом» без страха и упрека. Ему свойственна рефлексия, за которой может наблюдать зритель. Можно считать, это попытка создания качественного сериала о «сложном герое», современном верующем интеллектуале.

Правда, художественный язык сериала выглядит очень несовременным. В отношении сценаристов и режиссера к своим героям начисто отсутствует ирония, столь важная для современной культуры. Ироническая отстраненность авторов, самоирония героев — без этого трудно представить себе современное зрелище. Она в избытке присутствует, например, в упомянутом выше сериале «Молодой Папа». Создатели обоих сериалов, сделанных в рамках отечественной экранной культуры, не могут решиться на то, чтобы перестать идеализировать служителя Церкви. Вероятно, им кажется, что подчеркнув человеческую слабость или даже нелепость пастыря (не путать с чудачеством, которое воспринимается практически как неотъемлемый признак интеллектуала), они поставят под сомнение его духовный авторитет. Поэтому отец Матвей и матушка Алевтина больше похожи не на наших современников, а на городских учителей из советских фильмов, приехавших в провинцию, чтобы нести знания в массы. От этого этапа до персонажей уровня кардинала Вайелло (Сильвио Орландо) и сестры Мэри (Дайан Китон) — а именно они, на наш взгляд, настоящее художественное достижение сериала «Молодой Папа» — долгий путь эстетических поисков.

Пока нечастые попытки стараются опираться на исторический материал, который кажется более безопасным. Показательный пример этого — фильм Павла Лунгина «Царь» (2009). Фильм значительно более тонкий и свободный от плакатной одномерности, чем «Остров», но тоже пытающийся найти экранное воплощение феномену святости. Разумеется, мы не будем говорить о том, что святость является обязательной и отличительной чертой интеллигенции. Однако те этические принципы, которые для нее становятся ориентирами, безусловно, сформировались под влиянием христианской этики. Поэтому у нас есть все основания взглянуть на митрополита Филиппа как на интеллигента. Тем более, что до определенного момента развития сюжета он выполняет именно роль коммуникатора между властью в лице обезумевшего товарища юности — Царя — и народом — толпой, из которой камера лишь на короткие мгновения выхватывает отдельные лица людей, ради которых Филипп идет на христианский подвиг, но которые почти не пытаются вступить с ним хоть в какие-то личные отношения.

Режиссер не делает никаких попыток рассказать зрителю о том, что происходит в душе игумена Соловецкого монастыря, решившегося на безнадежную попытку вступить в диалог с властителем, одержимым злом, достучаться до Бога в его душе. Олег Янковский, сыгравший на излете своей жизни святителя Филиппа, большую часть времени фильма пребывает в многозначительном молчании и внутренней молитве. Все уже сказано для его героя в Священном Писании, все уже сказано актером в прошлых ролях, где он из года в год играл интеллигентов, делающих выбор. Как язвительно замечает критик, пытаясь увидеть отношение автора к «удивительному моральному кодексу русского интеллигента, согласно которому молиться за царя Ирода, конечно, нельзя, а вот попробовать работать у него консультантом по культурной политике — вполне богоугодное дело»¹.

Пройдя через эту традиционную иллюзию, без которой не было бы российской интеллигенции как явления культуры, персонажи Лунгина выходят за границы обыденного сознания. Русский интеллигент, умный и нравственный человек «умирает» в Филиппе в момент гибели ребенка. Попытка диалога с властью — миссия интеллигенции — в очередной раз оказывается невыполнимой. Митрополит Филипп просит у Бога взять его кровь в жертву, и его просьба услышана — в муках умирает его единственный кровный родственник, племянник, в муках умирает он сам, но уже не качестве интеллигента, а в качестве чудотворца. Разговор о выборе и поиске сопряжений, который есть основа интеллектуальной культуры, так и не состоялся.

Краткое содержание одиннадцатой серии:	
1.	Мятущиеся богоборцы-интеллигенты, «душевные люди» агностики так и не сумели подняться над повседневностью, превратившись в российский аналог европейского мудреца-интеллектуала (в частности, священника-интеллектуала), благодаря своей вере видящего то, что скрыто за суетой быта.
2.	Мало знакома отечественному зрителю и католическая традиция вовлечения священника в смеховую карнавальную среду, через гротеск вскрывающую общественные язвы и устаревшие социальные установки.

¹ Волобуев Р. Одному тирану // Афиша. Режим доступа: <https://www.afisha.ru/movie/194087/reviews/afisha/> (Дата обращения: 24.03.2017).

3.	В большей части советских фильмов церковная культура предстает как антагонистическая по отношению к интеллигентской (и научной, и творческой).
4.	В постсоветском постановочном кино 1990-х годов, когда шел активный процесс воцерковления людей, воспитанных под воздействием советской атеистической идеологии, современные служители Церкви тоже были редкими и чаще всего эпизодическими персонажами, больше функциями, чем людьми (например, при изображении сцен венчания, крещения, отпевания).
5.	В отечественной экранной культуре сохраняет актуальность конфликт между «верой в Прогресс» — науку, технологии, авангардное искусство (как разные его воплощения) — и верой в Бога. Храмом и библиотекой, музеем и университетом как его заменой. Священнослужителем и интеллектуалом как «жрецом» нового бога.

Серия 12. Миф о прогрессе и прогрессорах

Действующие лица:

Владимир Зворыкин — изобретатель, герой фильма Л. Парфенова «Зворыкин-Муромец» (2010);

Сколково — инновograd под Москвой;

Дмитрий Медведев — политической деятель;

Прогрессор — герой многих литературных произведений и кинофильмов, человек, посланный более высокоразвитой цивилизацией в менее высокоразвитую для того, чтобы тайно, с помощью политических заговоров и других конспиративных действий, направлять общественные процессы в «правильную сторону».

Про инфотейнмент как инструмент ниспровержения советских мифов мы уже говорили в одном из предыдущих очерков. Но, кроме возможности работать с прошлым, у него есть и ресурс для формирования образа будущего. Особенно ярко это проявляется в сайнстейнменте (развлекательной форме рассказа о науке и новых технологиях). Интерес к прогрессу, технологиям, модернизации, как уже не раз было сказано, — традиционная часть образа интеллигенции. Не менее традиционно для интеллигентского дискурса объединение разговора о технологиях с размышлениями о культуре и политике. В 2000-е годы на российском телевизионном экране (а сегодня уже и в аудиовизуальном интернет-контенте) такого рода темы, иллюстрируемые образами конкретных людей, возникали регулярно. «Цифровая революция»¹, связанная с развитием информационно-коммуникационных технологий, дала экрану но-

¹ Одним из теоретиков новой культуры принято считать М. Кастельса, чьи книги: Информационная эпоха: экономика, общество и культура. — М.: ГУ ВШЭ, 2000; Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. — Екатеринбург: У-Фактория, 2004 и др. — стали

вые мифы и новых героев. Эти мифы могут быть масштабными, как мифы о Стиве Джобсе (фильмы «Джобс: Империя соблазна», 2013, реж. Дж. М. Штерн; «Стив Джобс», 2015, реж. Д. Бойл) и Марке Цукерберге (фильм «Социальная сеть», 2010, реж. Д. Финчер).

А могут быть локальными, как, например, в репортаже Антона Вольского о фильме «Жизнь за один день», который снимали пользователи Интернет-сервиса «Ютьюб» (Youtube), 24.07.2010, «Сегодня», НТВ, 19.06.)¹. В нем журналист сам становится одним из «людей будущего».

Подводка:

Корреспондент НТВ Антон Вольский попробовал объединить участие в проекте со съемками репортажа.

Модернизация общества неразрывно связана с изменением системы ценностей. То, что происходит сейчас во всем мире под влиянием так называемых социальных медиа, исследователи называют «расширением публичного пространства»². То, что традиционно считалось частной жизнью и не интересовало окружающих, будучи выложено в Интернете, не только становится доступным любому, но и может стать новым видом искусства, а значит — увеличить свою ценность. Заявление о таком изменении системы ценностей становится для корреспондента Антона Вольского завязкой сюжета:

Говорят, что нет скучнее занятия, чем рассматривать фотографии чужого отпуска. А если вам предложат посмотреть видео чужого дня, а если это тысячи чужих дней? Каждую минуту на «Ютьюбе» появляются сразу несколько видеороликов, рассказывающих о чем-то смешном или очень грустном. Чаще, правда, о смешном.

важным вкладом не только в исследование, но и в мифологизацию новых технологий.

¹ Репортаж из архива на сайте канала НТВ//www.ntv.ru/novosti/199699/

² *Задорожная К.* «Fakenews» как эффективный маркетинг и расширение публичного пространства // Журналистика в 2010: СМИ в публичной сфере. Сб. материалов Международной научно-практической конференции. М., 2011. С. 109–110.

Прогулка с режиссером фильма по городу — тоже может быть воспринята как часть будущего фильма. Кевин Макдональд и Антон Вольский прогуливаются как друзья и единомышленники:

Кевин Макдональд, режиссер: «Это не фильм, это поэма». «„Ютьюб“ — это крошечные видеоролики, это уже летопись планеты, которая пишется ежеминутно».

Режиссер просит участников проекта ответить на простые вопросы: что вы больше всего любите, чего вы боитесь, что вас может насмешить? Журналист задает эти же вопросы людям на улице, но почти все они не хотят отвечать. Как же должен вести себя модернизированный человек будущего? Разумеется, так же, как и корреспондент Антон Вольский: он уже показал нам как чистит зубы в ванной, варит кофе, едет в такси. И он явно не одинок:

Сегодня с утра из разных концов мира в «Ютьюб» уже посыпались кадры будущего фильма.

В финале проекта авторы самых выдающихся роликов будут вознаграждены. Их главный приз — слава.

Фильм будет показан в январе на кинофестивале в Америке, после чего появится на «Ютьюбе». А 20 авторов самых выдающихся видеороликов будут приглашены лично на фестиваль в штате Юта.

Смонтированный в финале клип из кадров, взятых с «Ютьюба», и стендап корреспондента, стоящего за компьютером, на котором видео этого же стендапа, указывают на то, что весь репортаж был игрой-экспериментом, начатым в первых кадрах. Инфотейнмент в этом случае нужен для того, чтобы снять у зрителя страх перед новыми технологиями, помочь ему увлечься идеями прогресса. Методами инфотейнмента изложен традиционный для интеллигенции миф о том, что технический прогресс способствует улучшению человека и окружающей его жизни. Ведь по лицу Антона Вольского видно, что он счастлив жить по законам будущего.

От этого же мифа отталкивается Леонид Парфенов в документально-постановочном фильме «Зворыкин-Муромец» (2010). История, рассказанная авторами фильма, — история про XX век с его верой в прогресс и политическими катаклизмами. В нем появляются невозможные для советской экранной культуры персонажи — молодые инженеры-изобретатели, ставшие эмигрантами,

и арестованный по «академическому делу»¹, сфабрикованному против группы ученых Академии наук в 1929–1931 году в Ленинграде, Борис Розинг, умерший в ссылке.

Но главным конфликтом в фильме «Звoryркин-Муромец» все-таки оказывается не взаимоотношения личности и общества, ученого, власти и исторического контекста, а история осознания человеком себя как личности через череду технологических изменений, инициатором которых он был. При этом речь идет о человеке, которого ни исторические катаклизмы, ни экономические и личные проблемы не могут заставить раствориться в толпе, стать ее частью. Запоминающийся эпизод — Звoryркин, превращенный в публичную персону, отказывается от звания «отца мирового телевидения». Приезжая в рискованную поездку в Советскую Россию, он пытается разыскать учителя — Бориса Розинга, едет в Грузию встречаться с братом. Но при этом как должное принимает пышные почести советских властей и размышляет, не остаться ли все-таки в СССР. И только советы родных и примеры друзей, в частности, Петра Капицы, которому не позволяют вернуться в лабораторию в Кембридж, создав ему в качестве «золотой клетки» академический институт, спасают его от классического искушения интеллектуала. Самим названием фильм Л. Парфенов уравнивает физика-изобретателя с былинным богатырем, сражающимся не только с реальными врагами, но и с мифическими чудовищами. Богатырь всегда одинок, хотя и имеет в друзьях и князей, и других богатырей. Звoryркину он симпатичен тем, что сначала думает, а потом делает. Он рассказывает внучке, что если бы Илья Муромец жил бы в наше время, он был бы инженером. Драматические истории про спасение из ледяной проруби, увлечение авиацией, сложную любовь и т. д. — штрихи, подтверждающие не только неординарность личности, но подчеркивающие невоспроизводимость жизненного пути и опыта. Восхождение на Олимп не предполагает варианты «тиражирования».

Но их предполагает идеологическая машина, которая пытается превратить истории о новаторах-одиночках в «фабрику прогресса». Любопытным медиа экспериментом по созданию подобной

¹ Академическое дело, 1929–1931 гг.: документы и материалы следственного дела, сфабрикованного ОГПУ/ Ред. кол.: В. П. Леонов (отв. ред.), Ж. И. Алферов, Б. В. Ананьич и др.: Библиотека РАН — СПб., 1988.

фабрики стала кампания социального проектирования «инновграда Сколково» (2006–2009). Точнее, это, на наш взгляд, была экранная имитация такого рода кампании, чьи внешние признаки отчасти пересекались с идеями по социальному проектированию 1960–1970-х годов: «Образ “прогрессора” — один из главных, если не самый главный, в зрелом творчестве Стругацких (другой столь же значимый образ — фигура учителя, но он подробно разработан только в одном романе — “Отягощенные злом”). “Прогрессор” — это человек, посланный более высокоразвитой цивилизацией в менее высокоразвитую для того, чтобы тайно, с помощью политических заговоров и других конспиративных действий, направлять общественные процессы в “правильную сторону” (то есть к коммунизму) и спасать интеллектуалов и просто людей, попадающих в трудное положение. При этом его взгляды, его вера в лучшее будущее подвергаются постоянным испытаниям»¹. Эта тема присутствовала как в литературе и кинематографе, например, в романах братьев Стругацких, в кино от «Туманности Андромеды» (1967, реж. Е. Шерстобитов) до «Приключений Электроника» (1980, реж. К. Бромберг) и «Гости из будущего» (1985, реж. П. Арсеньев), так и в педагогике (интернат им. Колмогорова при МГУ, московская математическая школа № 2 и др.), и в философии, в частности, у Г. П. Щедровицкого².

На наш взгляд, идея строительства Сколково и заселения его «особыми людьми» стала новой попыткой конструирования с помощью телевидения и новых медиа мифа прогрессизма, но попыткой неудачной. Сравнительный анализ социокультурных трансформаций 1960-х, 1990-х и 2009–2010 гг. предпринимался уже не раз, в частности, И. Кукулиным³. В его размышлениях для нас

¹ Кукулин И. Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960–1970-х годов, или Почему в современной России не прижились левые политические практики // Новое литературное обозрение. 2007. № 88. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ku8.html> (Дата обращения: 07.04.2017).

² Щедровицкий Г. П. Я всегда был идеалистом... М.: Путь, 2001

³ Кукулин И. Сентиментальная технология: память о 1960-х в дискуссиях о модернизации 2009–2010 годов // Неприкосновенный запас, 2010, № 6(74). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ku21.html> Дата обращения: 07.04.2017.

важна мысль о том, что социальный романтизм модернизации 1960-х годов, который подхватили прогрессисты, себя изжил и не распространяется ни на трансформации 1990-х годов (которые и модернизацией считать соглашаются не все), ни на конец первого десятилетия 2000-х гг. Действительно, аудиторией история про инновоград Сколково была воспринята скептически.

Об этом свидетельствовали результаты социологических опросов, в частности Фонда «Общественное мнение» (2011)¹, по данным которого более 60% россиян не увидели никаких признаков модернизации в России, даже в тех ее местах, где делаются большие вложения в инфраструктуру. По данным Левада-Центра², на апрель 2011 года треть населения (34%), несмотря на регулярные сообщения в телевизионных новостях, ничего не знала о Сколково, половина россиян (53%) что-то слышала, но не могла сказать ничего конкретного. Остальные же, не верили в перспективы модернизации, предполагая, что деньги, направленные на создание «Сколково», будут потрачены малоэффективно (36% опрошенных), совершенно неэффективно (5%) или будут разворованы (19%).

И все же, на наш взгляд, есть смысл анализировать эту кампанию, сравнивая ее с мифами прогрессистов, потому что в процессе конструирования с помощью телевидения образа Инновогграда — особенного пространства, населенного особенными людьми — значительно более внятно, чем в отечественном кино, было сформулировано общественное ожидание (или ожидание правящих элит) от интеллигенции новой формации.

Прежде всего, это был декларируемый отказ от наследия 1960-х годов. В первую очередь, научно-интеллектуального наследия, но и отказ от традиционных «намоленных» мест. Вокруг Москвы их достаточно много и каждое могло претендовать на то, чтобы стать базой для модернизации. Зеленоград, Долгопрудный, Дубна, Троицк — в любом из этих мест можно было построить новый «Го-

¹ Более подробную информацию о специфике исследования можно найти: А вокруг благодать - ничего не видеть. Модернизация глазами россиян // ФОМ, 2011. Режим доступа: <http://fom.ru/modernizacija/24-avokrug-blagodat-nichego-ne-vidat> (Дата обращения: 30.04.2011).

² Россияне о проекте Сколково и модернизации страны // Левада-Центр, 2011, 26.04. Режим доступа: <http://www.levada.ru/press/2011042601.html> (Дата обращения: 30.04.2011).

род Солнца» (город, которым, как у Т. Кампанеллы, правит ученая аристократия). Но власти не подошел ни один научный центр «с историей». В одном из первых новостных сюжетов (еще 2006 года) подчеркивается, что строить надо в чистом поле. В. Путин закладывает символический камень на месте, лишенном всяческой старой мифологии (21.09.2006 — Первый канал <http://www.1tv.ru/news/social/60576>)¹. Через полгода (26.01.2007) Д. Медведев на экономическом форуме в Давосе говорит, что «учиться искусству капитализма наши люди могут только за границей» и для того, чтобы исправить эту ситуацию, на должности преподавателей в «Сколково» следует приглашать известных западных профессоров, а в партнеры — западные школы управления.

Прозвучавшая оппозиция «своих» и «чужих» в последующих сюжетах будет обостряться. «Свои» для руководителей и идеологов проекта — западные партнеры, а «чужие» — ряд российских экономических, а потом и научных школ. Таким образом, уже в самом начале формирования мифа о «Сколково» власть дистанцируется от существующего «образованного класса», предпочитая вырастить новое поколение, свободное от российских стереотипов и всем обязанное правящей элите. Это очень напоминает сюжет повести Стругацких «Хищные вещи века» (1965), в которой преобразования может совершить только пришелец извне, а местная интеллигенция (члены тайного общества «интелей» — преподаватели и студенты университета) способна лишь на производство взрывчатки и организацию террористических актов. Изменить ситуацию самостоятельно они не могут, потому что для этого необходимо изменение мировоззрения, а к этому не готовы ни люди, ни всемирный Совет безопасности, приславший героя-эmissара. В повести герой выходит в отставку, чтобы продолжить поиск единомышленников и попробовать с ними вместе изменить страну эволюционным путем.

В начале медиа-мифа о Сколково, как кажется, этот путь найден — это создание нового учебного заведения. Герои-антагонисты — представители академического образования и науки. С ними заочно полемизирует Медведев, в частности на заседании Между-

¹ Здесь и далее мы анализируем сюжеты и цитируем тексты, опираясь да версии, хранящиеся в архиве новостей на официальном сайте Первого канала. Режим доступа: <http://www.1tv.ru/news>.

народного попечительского совета школы управления (репортаж был в эфире 06.06.2007). Он как будто слегка оправдывается: «Очевидно, что без создания <...> нового образования <...> качественно изменить бизнес-среду не удастся. Считаю, что в нашей стране должны сохраниться как нормальные классические университеты, так и новые формы образования»¹. Получается, что он дистанцируется и от современной бизнес-среды, которая его не удовлетворяет и которую тоже надо менять, и от нового образования, которое, в отличие от «нормального классического», оказывается «ненормальным», и от этого самого классического университета, так как он завел бизнес-среду в тупик.

Любопытно, что в медиа дискурсе о Сколково очень редко внимание зрителей фиксируется на том, что речь идет о двух существенно отличающихся друг от друга учебных заведениях: Московской школе управления Сколково (2006 год основания) и Сколтехе (Сколковском институте науки и технологий, основанном в 2011 г. при участии Массачусетского технологического института). В пропагандистском нарративе они сливаются воедино, рисуя собирательный образ интеллигента (интеллектуала, специалиста) нового поколения, никак не связанного с отечественной управленческой и научно-технической традицией.

В 2010 году, когда «Сколково» уже превратится в символ модернизации, Владислав Сурков говорит о ближайших задачах власти все более жестко: ее задача «не сделать евроремонт в нашем советском доме, а построить новую Россию с новой экономикой» (21.03.2010)², но «в этой работе есть те, кто нам будет мешать» (18.04.2010)³. Указание власти на тех, кто «будет мешать», — своего рода подтверждение позиции ряда исследователей, которые полагают, что в России историческая и политическая модернизация оказываются двумя сторонами одной медали⁴, и технологи-

¹ <http://www.1tv.ru/news/economic/65285>

² <http://www.1tv.ru/news/social/150742>

³ <http://www.1tv.ru/news/techno/152536>

⁴ Подробнее об этом: Калинин И. Ностальгическая модернизация. Советское прошлое как исторический горизонт // Неприкосновенный запас. 2010. № 6. С. 74. Электронная версия: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ka2.html>; Копосов Н. Е. Память строгого режима. История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

ческие изменения призваны разрубить гордиев узел нерешенных проблем. Ведь декларируется не просто возрождение социальной страты «специалистов» (как некоторые исследователи предпочитали называть советскую интеллигенцию), а формирование нового представления об успехе и элитарности — одна из важных задач модернизации.

Спустя три года после начала проекта (20.09.2009) зрители увидели в новостях современные корпуса Школы управления Сколково, напичканные компьютерной техникой, группу студентов в форменных красных шарфах. Видеоряд должен был свидетельствовать о том, что теперь у нас в Подмосковье есть своя маленькая Америка. Настораживало только, что студенты представлены в репортаже не персонально, а в виде толпы. Зрителям почти не показывают их лица крупным планом. Мы не слышим их мнения, не знаем, кто они и откуда. Радостная, отлично выглядящая, но — толпа. Вместо репортажа о жизни «новой элиты» — рекламный ролик учебного заведения, сделанный по известному шаблону. Вместо примеров нового образа жизни и мыслей, старая идея прогресса, приравняющая технологическое развитие к улучшению качества жизни.

Отечественное телевидение не обыгрывает даже чрезвычайно популярный за пределами России и способствующий модернизации нарратив о молодом неформальном предпринимателе: технологически подготовленном, амбициозном, конкурентоспособном, богатом (уровень успеха которого измеряется миллионами долларов), который, одновременно, остается патриотом, уважающим своих предков и гордящимся историей своей страны. Можно предположить, что он входит в конфликт с идеей об обязательной неукорененности реформатора в традиции. Ставка на воспитание молодых людей вне среды отечественных культурных институтов — классический прием прогрессистов, отраженный в фантастической литературе (в повести Стругацких «Гадкие лебеди» все дети уходят из города жить к людям из будущего; в романе «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», действие которого развивается вокруг молодежного сообщества «Флора» и др).

Попытки найти тех персонажей, наследование которым не противоречило бы этой идее, выглядят несколько комично. Так, конкурс инновационных проектов, учрежденный Федеральным агентством по делам молодежи в 2009 году и дающий возможность

стать резидентом Сколково, назван именем Владимира Зворыкина. Имя прославленного русского инженера, достигшего признания отнюдь не благодаря патронажу властей и отказу от традиции (на чем как раз и акцентирует внимание Леонид Парфенов в фильме «Зворыкин-Муромец», о котором мы говорили выше), не может символизировать путь к успеху современного инженера-предпринимателя, которого кремлевские идеологи мечтают сделать «главным человеком» в стране: «Мы должны сделать инженера, изобретателя, ученого, представляющего прикладные отрасли знания, главным человеком в стране. Мы должны строить страну такой, какой хочет видеть он. Если инженер скажет: у нас должна быть такая политическая система, и мне будет здесь комфортно — она должна быть такой»¹.

Причем сделать это необходимо очень быстро. Одно из важнейших ожиданий модернизаторов — высокая скорость изменений. На круглом столе в Кремле (18.03.2010) Дмитрий Медведев специально акцентировал внимание общества на том, что «скорость имеет особое значение». Надо уточнить, что Медведев не всегда придерживался идеи быстрых изменений², однако тема «скорость» занимает центральное место в классическом нарративе прогресса. Пресса и популярная в девятнадцатом веке литература полны од парходам, а также скорости и мощности железной дороги. Продолжая метафору, можно сказать, что прогресс — поезд, на который надо успеть, чтобы не отстать от хода истории (если воспринимать историю как историю прогресса) и не застрять в традиции как архаике.

Такое представление о модернизации — весьма спорное. Некоторые эксперты, напротив, полагают, что модернизация должна работать с традицией: «В отличие от архаики социальный модерн

¹ <http://www.1tv.ru/news/social/150742>

² «Хочу огорчить сторонников перманентной революции. Спешить мы не будем. Спешка и необдуманность в деле политических реформ не раз в нашей истории приводили к трагическим последствиям. В то же время не обрадую и тех, кого полностью устраивает статус-кво. Перемены будут. Они будут постепенными, продуманными, поэтапными. Но — неуклонными и последовательными» (Медведев Д. А. Россия, вперед!) // Российская газета, 10.09.2009. Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/news/5413> (Дата обращения: 13.04.2011).

предполагает изменение реальности, последовательную работу с устоявшейся традицией, обновление ценностей и институтов. В отличие от авангарда он не отрицает устоявшиеся модели только потому, что они существуют давно»¹. Для модернизации требуется создать «идеологию ненасильственного обновления всей сферы общественных отношений, экономических практик, культурных установок», а Сколково — это авангард, «уникальную модель которого невозможно тиражировать»².

Впрочем, молодые ученые, на которых рассчитывают идеологи мифа о Сколково, не особенно поддерживают властный дискурс. В отличие от интеллигентов 1960-х годов, охваченных романтическим пылом, современные студенты не подменяют успехом в области технологий успехи в сфере обеспечения достойного уровня жизни. Они задают вопросы о механизмах обеспечения молодых ученых квартирами и повышении зарплат научным работникам. Андрей Власов, победитель международной олимпиады: «Мой папа работает в институте общей физики Академии наук, он доктор физико-математических наук, получает в качестве оклада 23 тысячи рублей, что сравнимо с зарплатой грузчика где-то средней квалификации»³.

В ответном слове Дмитрий Медведев формулирует отнюдь не западное, а вполне советское отношение к ученым и занятию наукой: «Я начал вспоминать зарплату, которая была у моего отца, он тоже наукой занимался, и зарплату грузчика, допустим, в 70-е годы, когда я был совсем молодой, или в 80-е. И хотя он был тоже неплохой ученый, на мой взгляд, у него зарплата была, наверное, меньше, чем у грузчика по тем временам. Это не значит, что мы не должны повышать заработную плату, но дело в том, что, мне кажется, что это не очень правильная планка отсчета, потому что, если человек хочет заработать деньги, давайте по-честному друг другу скажем, он вряд ли когда-то пойдет в науку. Деньги проще заработать в другом месте, и более серьезные деньги. Это очевидно. Становись биз-

¹ *Архангельский А.* Модернизация предполагает запуск долгосрочного социокультурного процесса // *Ведомости*, 26.08.11. Режим доступа: http://www.vedomosti.ru/opinion/news/1349462/mezhdugarantiej_i_shansom (Дата обращения: 27.08.11).

² Там же.

³ <http://www.1tv.ru/news/social/150594>

несменом, в любом случае денег будет больше, чем даже у хорошего продвинутого специалиста. И в науку, и в педагогику идут люди по призванию, поэтому, мне кажется, здесь не должно быть вот таких критериев отсчета, но это не значит, что государство не должно следить за зарплатой, это, конечно, очевидно, и эта зарплата должна быть конкурентоспособной применительно к сложившейся системе выплат в стране»¹.

Аргумент Медведева не только не убедителен для конкретного юноши, родившегося после распада СССР, но и противоречит представлениям об успехе, изначально закладывавшимся в проект «Сколково». Для молодых специалистов, которых призывали ориентироваться на США, где зарплата профессора несопоставима с зарплатой грузчика, имеет значение социальный статус профессора, который неотделим от уровня доходов и гражданских свобод.

Неудовлетворенность этих ожиданий ярко проявилась в протестах 2011–2012 годов. Участников митингов оппозиции в канун парламентских и президентских с легкой руки журналистов стали называть «интеллигенция 2.0» (намекая на методику проектирования систем Web 2.0, особенностью которых является принцип привлечения пользователей к пополнению информацией, улучшающий систему благодаря сетевым взаимодействиям), возмущенным «креативным классом», «людьми с айфонами». Это был тот самый «средний класс», которому обещали, что он будет определять, какой должна быть политическая система, но не дали, по его мнению, просто провести справедливое голосование.

	Краткое содержание двенадцатой серии:
1.	То, что происходит сейчас во всем мире под влиянием социальных медиа, исследователи называют «расширением публичного пространства». То, что традиционно считалось частной жизнью и не интересовало окружающих, будучи выложено в Интернете, не только становится доступным любому, но и может стать новым видом искусства, а значит — увеличить свою ценность.
2.	Социальный романтизм модернизации 1960-х годов, который подхватили прогрессисты, себя изжил и не распространяется ни на трансформации 1990-х годов (которые и модернизацией считать соглашаются не все), ни на конец первого десятилетия 2000-х гг. (И. Кукулин)

¹ <http://www.1tv.ru/news/social/150594>

3.	Идея строительства Сколково и заселения его «особыми людьми» стала новой попыткой конструирования с помощью телевидения и новых медиа мифа прогрессизма, но попыткой неудачной.
4.	Ставка на воспитание молодых людей вне среды отечественных культурных институтов — классический прием прогрессистов, отраженный в фантастической литературе.
5.	Ориентация на мифы прогрессизма приводит к тому, что на российском экране не приживается популярный во всем мире нарратив о молодом неформальном предпринимателе: технологически подготовленном, амбициозном, конкурентоспособном, богатом (уровень успеха которого измеряется миллионами долларов), который, одновременно, остается патриотом, уважающим своих предков и гордящимся историей своей страны.
6.	Отсутствие общественного признания такого нарратива как положительного — одна из причин культурного и политического конфликта молодых интеллектуалов и власти.

Серия 13. Интеллигенция 2.0

Действующие лица:

«Креативный класс» — интеллектуальные работники: науки и технологий, искусства, СМИ и культуры, способствующие возникновению новых отраслей экономики и направлений бизнеса (по определению экономиста и урбаниста Ричарда Флориды);

«Толпа с айфонами» — участники массовых протестов 2011–2012 гг.;

Борис Акунин, Дмитрий Быков, Людмила Улицкая и др. — писатели, принимавшие участие в «Прогулке с писателями» и других оппозиционных акциях;

Михаил Ефремов — актер, читающий в проекте «Гражданин поэт» стихи Дмитрия Быкова, написанные в жанре политической сатиры;

Кирилл Серебренников — режиссер театра и кино, художественный руководитель театра «Гоголь-центр».

Продолжение этой истории разворачивалось параллельно, на телевизионном экране и на экране компьютера или смартфона (в интернет-СМИ, социальных сетях и т. д.). Не получившее ожидаемого (в первую очередь, уважения и признания своих прав) образованное, амбициозное, технологически подкованное меньшинство вышло на улицы больших городов, чтобы показать свои лица и высказать свое мнение.

Однако телевидение (в силу ли специфики форматов или административных указаний — сейчас это для нас не имеет принципиального значения) оказалось не готово показывать отдельные лица. Вместо этого оно привычно показало более или менее однородную толпу. Точнее — две толпы — протестующую и поддерживающую власть. Протестующих называли «людьми с айфонами» или «кре-

ативным классом» (этим словосочетанием экономист и урбанист Ричард Флорида обозначил интеллектуальных работников: науки и технологий, искусства, СМИ и культуры, способствовавших возникновению новых отраслей экономики и направлений бизнеса, изменивших «ритмы, закономерности, желания и надежды, определяющие нашу повседневную жизнь»¹). Эти люди, привыкшие позиционировать себя как яркие индивидуальности, но стремящиеся соответствовать идеологии любимых брендов, на телевидении предстают не столько как инициаторы протеста, сколько как коллективная ритуальная жертва, сообщество «еретиков»². В СССР с середины XX века «еретиком» стала субкультура только что сформировавшейся советской интеллигенции. Спустя полвека ситуация повторилась. И вместо прагматичных требований, свойственных современному обществу, «толпе молодых еретиков» снова стали приписывать мессианство, которое, казалось, этим поколением было уже изжито. Причем, это оказалось удобно не только государственным СМИ, а значительной части оппозиционных публицистов. Поляризация была предопределена самой формой реализации конфликта. Из трех форм, характерных для зрелищной культуры: состязание, диалог и игра³ — медиа привычно выбрали состязание, удобное для пропагандистских целей. Оно предполагает необходимость инвективы (обличение определенного лица или группы), а также безоговорочное прославление героя, чьи взгляды и поступки точнее всего отражают важнейшие ценности доминирующей субкультуры.

В роли же «еретиков» в проанализированных нами телевизионных сюжетах⁴ оказались люди, объединенные следующими при-

¹ Флорида Р. Креативный класс. Люди, которые меняют будущее. М.: Классика-XXI, 2007. С. 3.

² Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006. С. 113

³ Там же.

⁴ Данные получены в результате анализа вечерних выпусков новостей на ведущих российских телеканалах: «Время» в 21:00 (Первый канал), «Вести» в 20:00 (Россия-1) и «Сегодня» в 19:00 (НТВ). Кроме того, в выборку были включены еженедельные итоговые информационные выпуски («Воскресное время» (Первый канал), «Вести в субботу», «Вести недели», (Россия-1), «Сегодня. Итоговая программа» (НТВ)), а также еженедельные выпуски аналитических передач, ток-шоу, инфотейнмент («Познер», «Прожекторперисхилтон», «Гражданин Гордон» (Первый канал), «Цен-

знаками: активное использование Интернета, проживание в крупных городах (преимущественно в Москве или Санкт-Петербурге), декларируемая активная позиция в построении карьеры и готовность брать на себя ответственность за будущее страны, высокий доход, частые выезды за границу.

Неоформленность «креативного класса» как субкультуры (т. е. неопределенность его границ и отсутствие общих ценностей) во многом обусловлена спецификой интернет-среды, не знающей границ и терпимой к разнообразию ценностей, что породило неоднородность и противоречия в рядах тех, кого стали называть оппозицией. С легкой руки средств массовой информации их назвали «Интеллигенцией 2.0» (Московские новости, 09.02.2012), приписав им генетическое родство с традиционной российской интеллигенцией¹, хотя никакой позитивной цели («за что-то») они не выдвигали. Главным сообщением, которое они транслировали в публичную сферу, было обличением негатива («против чего-то»).

Ответом на протест стала инвектива от «первого лица». В. Путин назвал оппозиционеров «бандерлогами» (это слово в сознании российской аудитории связано с мультипликационным сериалом «Маугли» (режиссер Р. Давыдов, 1967–1971), в частности с эпизодом, когда питон Каа гипнотизирует взглядом и пожирает толпу обезьян, похитивших Маугли). В традиционных и социальных медиа проправительственные публицисты называли оппозицио-

тральное телевидение», «НТВшники» (НТВ)). Аудиовизуальные тексты были отобраны за два периода: 3 недели до и 3 недели после выборов в Государственную Думу РФ (14 ноября — 25 декабря 2011 г.); 4,5 недели до и 2 недели после выборов Президента РФ (4 февраля — 16 марта 2012 г.).

Общий объем обработанной информации составил 303 выпуска телепередач (149 в первую волну исследования, 154 — во вторую) с общим хронометражем 171 час 47 минут 59 секунд. (Подробнее методика и результаты исследования описаны в публикации: *Качкаева А. Г., Кирия И. В., Давыдов С. Г., Новикова А. А.* Освещение деятельности власти и оппозиции ведущими российскими телеканалами в период думских и президентских выборов 2011–2012 гг. // XIV Апрельская международная научная конференция по проблемам развития экономики и общества: в 4 кн. Кн. 4 / Отв. ред.: Е. Г. Ясин. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2014. С. 305–316.

¹ Мы вас представляем // Московские новости, 09.02.2012. Режим доступа: <http://mn.ru/society/20120209/311239794.html> (Дата обращения: 20.11.2012).

неров «взбунтовавшимися хипстерами», «офисным планктоном», «заевшими москвичами», «сетевыми хомячками» и др. Подчеркивалось, что они не протестуют в рамках закона, а бунтуют, проявляя немотивированное эмоциональное состояние, что они не работают, а бесполезно проводят время, тратя полученные деньги на потребление, они не люди, а обезьяны или хомячки.

Контент-анализ выпусков новостей показал, что гражданская активность жителей больших городов государственным телевидением была оценена неоднозначно. Частые упоминания о протестах в телевизионных новостях (их количество выросло с ноября до марта почти в два раза¹) не привело к положительной динамике отношения к этой теме. Процент сюжетов, оценивающих протесты положительно (хвалебно или сочувственно), осенью был больше (32,2%), чем весной (29,8%). Это, вероятнее всего, связано с тем, что в первом случае протестовавшие выдвигали лозунг «За честные выборы!», с целесообразностью чего спорить было трудно, а во втором случае митинги были против В. Путина, так что сочувствовать протестующим журналистам было сложнее.

Несмотря на то, что количество отрицательных оценок темы протестов (уничжительных или иронических) тоже уменьшилось от первой ко второй волне (с 54,8% от общего числа сюжетов до 46,0%), а количество нейтральных оценок выросло с 12,5% (первая волна) до 21,9% (вторая волна) очевидно, что федеральные телеканалы так и не смогли переключиться с соревновательного повествования о конфликте на диалогическую форму раскрытия конфликта.

Если состязание утверждает доминирование одних ценностей над другими, то конфликт-диалог является шагом к признанию за взглядами «других» не только права на существование, но и определенной ценности. Диалогические зрелища начинают доминировать в обществе, где фигура «еретика» оказывается не исключительной, а распространенной, а, следовательно, возникает необходимость вступать с ним в диспут, диалог, выслушивать его аргументы и излагать свои собственные. Но для диалога нужна не толпа, а круг личностей, с которыми можно вести этот диалог.

¹ Качкаева А. Г., Кирия И. В., Давыдов С. Г., Новикова А. А. Освещение деятельности власти и оппозиции ведущими российскими телеканалами в период думских и президентских выборов 2011–2012 гг. С. 305–316.

Собственно, выделение этого круга личностей в 2011–2012 годах, казалось бы, произошло. Наиболее часто упоминаемыми оппозиционными персонами по результатам контен-анализа стали политики, такие как Г. Явлинский, Б. Немцов, И. Яшин, С. Удальцов, В. Рыжков, Г. Гудков, И. Пономарев, М. Прохоров; писатели, публицисты, журналисты — Э. Лимонов, Б. Акунин, О. Романова, К. Собчак, Л. Парфенов; правозащитники и социальные активисты (в частности, блогеры) — А. Навальный, Р. Адагамов (известный в Интернете под ником «Другой»), Г. Каспаров¹. Но диалог не состоялся. Каждая из сторон высказывала свою позицию не на одной платформе, а на разных. Создавая альтернативные публичные пространства, альтернативные повестки дня, избегая диалога.

Долгое время наиболее подходящей формой для диалогического конфликта в культуре было театральное зрелище. Потом кинематограф, о чем мы подробно писали в предшествующих главах, и немного телевидение. Современной площадкой для реализации конфликта-диалога стал Интернет. Тогда как государственное телевидение в России в выпусках новостей чаще всего демонстрирует зрителям именно состязательные формы решения конфликта, позиционируя одну группу действующих лиц (тех, чьи взгляды соответствуют ценностям правящей элиты) в качестве «Своих», а другую — в качестве «Чужих» (чье поведение требует осмеяния или осуждения), более открытое медиaprостранство Интернета позволяет альтернативному социальному и политическому дискурсу выражать себя во всем многообразии аудиовизуальных форм.

Анализируя телевизионные приемы, с помощью которых зрителям подавался конфликт «своих» и «чужих», мы можем выделить несколько важных моментов:

1. Освоение пространства.

Места проведения митингов в отечественной культуре часто имеют символическое значение. Они определяются не только доступностью для общества и достаточностью площадки, чтобы вместить желающих, но и должны были вызывать ассоциации, которые наделяют событие дополнительными смыслами и могут быть легко обыграны в медиа. Для нашей культуры, не богатой на открытое проявление протеста (в отличие от западной культуры), оно всегда тяготеет к массовому зрелищу. Особенно эффективен

¹ Там же.

этот прием оказался при освещении митингов на Болотной площади и на Поклонной горе. Идея проведения одновременно (4 февраля) двух больших митингов «против» и «за» Путина позволила сделать противостояние зрелищным и полным аллюзий. Болотная площадь — историческое место кровавых казней (XVII–XVIII вв.); само слово «болото» имеет негативные коннотации. Поклонная гора — тоже место историческое, место воинской славы, место памяти об Отечественных войнах 1812 и 1941–1945 гг. Уже в самом выборе мест действия присутствует символическая оценочность.

2. Вторая важная тема — образ толпы (или заполненность пространства).

На большинстве митингов телевизионные операторы и наблюдатели из Интернета давали разные образы толпы. Это зависело от выбора точки съемки, дающей возможность показать, что оппозиционеров или поддерживающих власть очень много или, напротив, меньше, чем говорят организаторы. Монтажное соединение планов, снятых с верхней точки, и крупных планов отдельных людей (характерное для эпического кино, мы описывали этот прием выше на примере «Войны и мира» С. Бондрачука и «9 дней одного года» М. Ромма) позволяет как продемонстрировать сложность и многомерность происходящего, так и свести сложность к плакатной однозначности.

С точки зрения визуализации, места проведения митингов на телеэкране почти неузнаваемы и выглядят весьма однообразно. Чаще всего они сняты так, что не видно никаких узнаваемых городских достопримечательностей, а в кадре безликий сегмент площади, заполненный толпой, либо движущейся без определенной цели, либо статично бездействующей.

3. Социальный состав рядовых участников.

Лица людей, участвовавших в митингах в декабре, должны были позволить аудитории, находящейся в регионах, сразу понять, кто для них «свои», а кто «чужие». Оппозиционеры, которых показывало телевидение, чаще всего были людьми молодыми, странно или дорого одетыми и сложно говорящими, чтобы зритель государственного телевидения (аудитория 55+) ощутил пропасть между собой и этими «еретиками», «взбунтовавшимися горожанами», которые после митингов пойдут в кафе тратить деньги, соответствующие зарплате провинциальных телезрителей.

Надо отметить, что к мартовских выборов президента России и власть, и оппозиция успели подготовиться к массовым акциям, научились их вписывать в городское пространство более органично, делать митинги более зрелищными. Так, митинг в поддержку Путина на стадионе в Лужниках был организован с учетом драматургии массовых зрелищ (концертов и спортивных шоу), и снят как телевизионное шоу. Оппозиция же ответила власти «флешмобом» — протестующие стали цепью вокруг всего Садового кольца, сомкнув «Большой белый круг» (Сегодня, 26.02.12)¹, что тоже помогло им лучше выглядеть на телеэкране.

Крупные планы символических предметов позволяли передать настроение не словами, а визуальными образами. Белые розы или тюльпаны, белые ленты, белые надувные шары — с одной стороны, красные флаги сторонников коммунистов — с другой, маски-чужки на лицах агрессивно настроенной молодежи, горящие фаеры — все это имело значение как в ходе самих митингов, так и при подготовке репортажей о них.

Когда перед президентскими выборами отношение к оппозиционерам государственных телеканалов стало более нейтральным, их перестали позиционировать как подчеркнуто «Чужих», хотя рядовые участники митинга высказывали свои опасения от возможного столкновения с чужими. Так в сюжете Первого канала (05.02.2012) оппозиционеры — люди хотя и молодые, но настроенные миролюбиво, они говорят, что опасаются экстремистов, которые есть в их рядах: «Я оттуда старалась побыстрее перебежать вперед, потому что сначала нарвалась на анархистов, потом на националистов», — говорит одна из митингующих, Елена Петренко.

В комментариях репортер подчеркивает, что оппозиционеры очень разные, их объединяет только желание провести справедливые выборы: «Репортер: В итоге, впрочем, все перемешались — и левые, и правые, и зеленый крокодил, и человек в костюме танка, и молодой человек на ходулях — пришли сюда под общим лозунгом "За честные выборы и против обмана"». Другие лозунги, мелькавшие в кадре, зритель прочитать не успевает. А лозунги против Путина, которые было много и которые активно тиражировались в Интернет-блогах и на сайтах оппозиционных СМИ («Банду Пу-

¹ Режим доступа: <http://www.ntv.ru/novosti/273295/> (Дата обращения: 12.11.2012).

тина под суд!», «Путин должен уйти», «Путина в отставку»¹ и им подобные) в кадр и вовсе не попали.

В анализируемом нами телевизионном сюжете шествие оппозиции ни разу не было показано с верхней точки, так что определить его численность на глаз зрителям не предлагалось. Зато в комментариях репортер заострил внимание аудитории на том, что митинг за Путина по Поклонной горе был многочисленнее: «Впрочем, в этот день выяснилось, — акция может быть и куда более массовой». Для подтверждения этой мысли вторую часть репортажа начали с кадров, снятых с вертолета. Уже самым главным лозунгом митинга в поддержку Путина «Не дадим развалить страну!» его организаторы, в отличие от оппозиционеров, подчеркнули актуальность для них оппозиции «свои» — «чужие». Ведь если они протестуют против развала страны, то их оппонентам отведена роль «врагов-еретиков», которые хотят нанести ей вред. Типичный сторонник власти, каким его видят зрители федеральных каналов, максимально ярко выражающий ее ценности — человек немолодой, имеющий опыт жизни в СССР и переживший трудные 1990-е годы нестабильности. Он просто говорит, и главная мысль, декларируемая им — альтернативы Путину нет: «Я пришел сам, я привел свою жену, я привел своего сына. Мы понимаем, что Путин сейчас единственная сила, которая может удержать Россию от того хаоса, который творится везде в мире». Очевидно, что такой персонаж, ближе аудитории государственного телеканала, чем одетый в костюм крокодила участник митинга оппозиции, который воспринимается скорее как карнавальный персонаж, чем как гражданский активист, с которым зритель может себя идентифицировать.

Самыми интересными в контексте рассматриваемой нами темы образов экранных интеллигенции стали акции с литературным акцентом: «Оккупай Абай» (проходила с 8 по 16 мая 2012, после инаугурации президента Путина) и «Прогулка с писателями» (13 мая 2012), инициированная писателем Борисом Акуниным.

Чистопрудный бульвар, где стоит памятник Абаю Кунанбаеву, казахскому просветителю, деятелю культуры, поэту, музыканту, философу, основоположнику казахской письменной литературы и идеологу сближения восточной и западной культур, — на не-

¹ Режим доступа: <http://www.putinavotstavku.org/> (Дата обращения: 20.11.2012).

сколько дней превратился в нечто среднее между протестами против корпораций, получившими название «Оккупай Уолл стрит», и рок-фестивалем «Нашествие». Средства массовой информации сразу же сравнили происходящее с фильмом Б. Бертолуччи «Мечтатели» (2003), действие в котором происходит на фоне студенческих волнений мая 1968 года в Париже: «Хотя финальная сцена «Мечтателей», где герои выходят на бунтующие улицы Парижа 68-го года, довольно сурова, даже в ней сквозит обаяние юности. И те, кто сегодня ощущает себя адреналиновым Тео, или податливой Изабель, или вышедшим из морока Мэтью, все же честнее тех, кто снисходительно говорит: детский сад. «Оккупай Абай», в сущности, про молодость. Дети-вашей-маме-снова-семнадцать, и цветут каштаны, и под листву в дожди. Да и снимать кино тут хочется ежеминутно. Родители с младенцами учат их первому слову: скажи «Абай». К памятнику вдруг выходит корова, люди живо интересуются: а она оппозиционная?»¹

Подчеркнутая кинематографичность акции, множество аллюзий на протестную культуру середины XX века, как и в самом фильме Бертолуччи, Во время акции проходили культурологические чтения, спектакль «Театра.doc». Игровая форма представления общественного конфликта, о которой в этом случае идет речь, для отечественной культуры очень большая редкость. Она, как и состязание, не предполагает диалога, но она позволяет прозвучать разным голосам, не претендующим на знание истины. Влившиеся в эту полифонию голоса писателей, прогуливающих от памятника Пушкину до памятника Грибоедова, а потом к памятнику Абаю по бульварам, — придали этой истории гораздо больше сходства с русской культурной традицией, интеллигентским дискурсом, соединяющим прошлое и будущее лучше, чем любые другие формы протеста. Бульвары, заменившие крепостные стены, — европейская городская традиция, сохраняющая французский дух, культура бульваров, породившая бульварную прессу, бульварную литературу, бульварный театр — стала местом действия перформенса, участниками которого стали Борис Акунин, Дмитрий Быков, Людмила Улицкая, Дмитрий Глуховский, Юлия Латынина, Лев Рубин-

¹ Шахновская Е. Семь причин, по которым Москве нужен «Оккупай-Абай» // Сноб. Режим доступа: <https://snob.ru/thread/223> (Дата обращения: 28.03.2017).

штейн, и др. писатели (в том числе Александр Проханов, принадлежащий совсем к другому политическому крылу). Они пришли на «встречу с читателями» («Контрольную прогулку»), раздавали автографы, втягивая в игру всех, кто готов был принять ее правила и признать, что писатели как идеологи интеллигенции остаются «властителями дум». И хотя федеральные телевизионные новости, в отличие от Интернет-СМИ¹, рассказывали об этом событии без восторга, но оппозиционеры в нем выглядели скорее чужаками, чем еретиками. В российской культуре писателю позволено быть в умеренной оппозиции, это право ему досталось в наследство от советского мифа о Пушкине. Власть привыкла к такой игре с писателями.

«Поэт в России — больше, чем поэт.

В ней суждено поэтами рождаться

Лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства,

Кому уюта нет, покоя нет».

Строчки Евгения Евтушенко из поэмы «Братская ГЭС» (1965 года), ставшие названием его же поэтического сборника 1973 года, — еще один мостик, связывающий этапы российской культурной традиции разных эпох. Они созвучны названию сатирического проекта «Гражданин поэт» продюсера Андрея Васильева, в котором артист Михаил Ефремов читает стихи Дмитрия Быкова, написанные в жанре политической сатиры. Изначально проект выходил на телеканале «Дождь» под названием «Поэт и гражданин», отсылая не к строчкам Е. Евтушенко, а к знаменитому стихотворению Н. А. Некрасова. В 2011–2013 годах проект появлялся то на одной, то на другой медиаплатформах (в частности, на радио «Эхо Москвы», на портале F5 медиагруппы «Живи») и в виде живых концертов на разных площадках (на «Винзаводе», в театре Эстрады), получил премию «ПолитПросвет» (2011 года), менял название на «Гражданин поэт», потом был частью нового проекта на телеканале «Дождь» «Господин хороший» (в последнем стихи писал уже не только Д. Быков, но и поэт Орлуша (А. Орлов))

В первоначальном варианте на черном фоне с задником в виде портрета классика артист Михаил Ефремов в стилизованном ко-

¹ Самая читающая страна. На «прогулку с писателями» пришли тысячи людей // Lenta.ru. Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2012/05/13/reading/> (Дата обращения: 28.05.2017).

стюме, изображая Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Крылова, Евтушенко, Окуджаву, Шекспира, Маяковского, Бродского, Хармса и др., читал стихи об актуальных политических событиях, пародирующие стиль или конкретные произведения классиков, давно ставшие частью популярной культуры. Позже, в «Господине хорошем» формат стал более сложным, с участием большего количества персонажей. Но суть оставалась той же — используя традицию площадного театра (и производного от нее жанра капустник), поднять актуальное на уровень обобщения, увидеть в новом старое, хорошо знакомое, столетиями неискоренимое, банальное, но все-таки зло. И виновниками этого зла должны были ощущать себя не только те, кто становился объектом сатиры, — политики, но и зрители, причастные к отечественной культуре, ее наследники, не способные столетиями изжить в себе пороки, настолько узнаваемые, что превращаются в басню или притчу.

Несмотря на то, что проект «Гражданин поэт» шел на позиционирующем себя как молодежный канале «Дождь», что ролики выкладывались на специальный канал YouTube (медиаплатформу для молодых зрителей), он все-таки обращен ко взрослой аудитории, погруженной в исторические и культурные контексты XX века.

Внутренние противоречия этого воображаемого сообщества снова проявились в августе 2017 года во время судебного разбирательства по делу режиссера Кирилла Серебренникова. Темой общественной дискуссии стали не только обвинения театрального режиссера в нецелевом использовании денежных средств, методы работы правоохранительных органов и судебной системы. Не менее важны оказались вечные вопросы возможности сотрудничества художника с властью, получения денежных средств (грантов) от государства и система неформальных договоренностей, а также эстетические и этические вопросы — границы свободы интерпретации режиссером классики, создания на государственные деньги экспериментального с эстетической точки зрения художественного произведения, а также принципы формирования и существования творческих сообществ, организующих профессиональные конкурсы и экспериментальные арт-площадки. Кирилл Серебренников и Гоголь-Центр оказались, с одной стороны, в центре знакомого старшему поколению интеллигенции по советским временам историко-культурного слома в форме судебного процесса, с другой, со-

вершенно нового, поскольку общественная дискуссия, вышедшая за границы дружеского круга кухонных посиделок 1960–1970-х гг., оказалась лишена более или менее единой эстетической и этической базы, как это было в середине XX века. В Интернете к ней подключились люди с разным уровнем образования и зрительского опыта, с разными взглядами на цели и ценности.

При всех отличиях обвинений К. Серебренникова от процессов над Ю. Даниэлем и А. Синявским, А. Солженицыным, И. Бродским, А. Сахаровым и другими нам представляется, что каждый из них концентрирует в себе, подчас доводя до абсурда, дух своей эпохи. Писатели, ученые, режиссеры — далеко не безгрешные, обожаемые и ненавидимые, диссидентствующие или пытающиеся искать пути взаимодействия с властью — снова оказались в точке традиционного для культуры Просвещения разлома между традиционализмом и новаторством.

Параллельно с этой реальностью существует другая, где разворачиваются рэперские баттлы (словесные поединки с использованием специфической лексики, грамматических конструкций, требующие от слушателя знания альтернативных просветительскому культурных контекстов). Размещая видеоконтент на YouTube Arzamas помещает его в по-настоящему мультикультурную среду, где он вынужден конкурировать с видеоблогами очень разного профессионального и интеллектуального качества. В этой среде авторитет интеллигента не подтверждает ни ученая степень, ни должность, ни возраст. Свое экспертное мнение приходится отстаивать в глазах людей, для которых заслуженный в официальных культурных институтах авторитет не имеет ценности, а иногда оказывается раздражителем, провоцирующим словесную агрессию.

Молодежь, вышедшая на улицы весной 2017, казалось, не связана с культурными традициями интеллигенции. У нее не было лидера. Алексей Навальный создал повод для протестов фильмом, размещенным на YouTube, «Он вам не Димон», в котором представители власти обвинялись в коррупции. Его команда предложила интересные формы и символы. Но «лидера» в привычном понимании у этого протеста не было. Ему оказалась не нужна иерархия, авторитеты, посредники в виде интеллигенции и т. д. И взрослые это отчетливо ощутили. Публицисты, не только провластные, но и оп-

позиционные, описали как «бунт детей», «митинг школоты», о них говорили «без царя в голове», искали влияние рэпа и YouTube¹ и т. д.

Это стало проявлением известного культуре страха. Описывая общественный настроения 1970-х годов и их воплощение в литературе, И. Кукулин говорит о страхе перед подростками, символизирующими непонятное и непредсказуемое будущее: «Общество, потерявшее уверенность в собственном будущем, с тревогой всматривалось в предвестников этого будущего — подростков, потенциальных носителей иного сознания. <...> Метафору этой инаковости создал Андрей Тарковский в финале своего фильма “Сталкер” (1979), снятого по роману братьев Стругацких и по их же сценарию: дочь главного героя, девочка лет шести, двигает взглядом по столу стакан с водой и читает стихотворение Федора Тютчева “Люблю глаза твои, мой друг...”»².

¹ Грозовский Б. «Интересно посмотреть, что они мне сделают?». Станет ли молодежь частью протестного движения. // Републик. Режим доступа: <https://republic.ru/posts/82333?code=e11b9a7dbddec713cb2a1674b0332c62> (Дата обращения: 5.06.2017); «Я присутствую здесь и тем самым говорю». Десять вопросов о подростковом протесте. Режим доступа: <https://republic.ru/posts/81212>; Почему на акцию протеста вышло столько подростков. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2017/03/27/pochemu-na-aktsii-protesta-vyshlo-stolko-podrostkov-i-chego-oni-hotyat>; Травин Д. Без царя в голове. Как выход молодежи на улицу изменит протест. Режим доступа: <https://republic.ru/posts/81173>; Вилицов В. Отцы и эти. Главный разлом российского общества // Кольта. Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/society/14438>; Павперов А. Русский рэп как детонатор революции // Сноб. 31.03.2017. Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/122581>; Бикбов А. Нынешние протесты — это выход из коллективной депрессии, а не «митинг школоты» // Сноб. 27.03.2017. Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/122345>; Мартынов К. Кто теперь на алгебре? О бунте детей, которых предали взрослые // Новая газета. 27.03.2017. Режим доступа: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/03/27/71928-kto-teper-na-algebre>; Фокин А. Поколение Youtube // INTRSECTION. 07.06.2017. Режим доступа: <http://intersectionproject.eu/ru/article/society/pokolenie-youtube> (Дата обращения: 05.06.2017).

² Кукулин И. Сентиментальная технология: память о 1960-х в дискуссиях о модернизации 2009–2010 годов // Неприкосновенный запас. 2010. № 6(74). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ku21.html> (Дата обращения: 07.04.2017).

Похожий страх можно увидеть в публикациях по итогам митингов «с уточками и кроссовками» 26.03.2017. Желтая уточка — популярный универсальный символ, периодически появляющийся во время протестных акций в разных странах, на плакатах старшеклассников напугала и власть, и оппозицию, выросшую из культуры советской интеллигенции. Будущее в лице старших школьников, увлеченных компьютерными играми, с плакатами с картинками и фразами из социальных сетей (мемами¹), за пять лет с 2012 до 2017 года обрело совершенно неузнаваемое лицо.

Внешние признаки чужой и чуждой культуры у некоторых вызвали испуг, у других — восхищение. Социальная сеть ВКонтакте, ставшая одной из ведущих платформ самоорганизации протестующих, продемонстрировала, что твиттер-революции, о которых подробно пишет М. Кастельс², возможны и в России. Лидеры мнений, чья активность проявляется преимущественно в социальных сетях, не заметные на политической арене, могут вывести на улицы сотни молодых людей, чья социальная активность, казалось, ограничивалась концертами рэперов и футбольными матчами. Исследователи говорят об «умной толпе»³. Ни традиционное телевидение, ни онлайн-трансляции 26 марта 2017 показать эту умную толпу не смогли. Запомнившиеся образы — мальчишки на фонарных столбах, подростки на велосипедах, молоденькие девушки, которых волокут здоровенные полицейские, — стандартные кадры для акций протеста в любой стране мира.

И все-таки, вера участников сетевых сообществ в горизонтальные социальные связи и значимость совместной деятельности (они говорили об этом в интервью журналистам либеральных СМИ⁴), низкие барьеры для творческого самовыражения и гражданского участия (самодельные плакаты с мемами), неформальное

¹ Об этом подробнее в книге: Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействуют на ваше сознания. М.: Ультра. Культура; 2003.

² *Castells M. Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age.* Cambridge: Polity Press, 2012.

³ *Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция.* М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006.

⁴ *Борусяк Л. Восхитительная атмосфера // INLIBERTY. 25.04.2017.* Режим доступа: <http://www.inliberty.ru/blog/2563-Voshititelnaya-atmosfera> (Дата обращения: 05.06.2017).

менторство, заключающееся в передаче знания и навыков наиболее опытными участниками сообщества новичкам — все эти признаки новой культуры участия, выделенные Г. Дженкинсом¹, в этом случае присутствовали. Если политологов и политических активистов больше интересуют открывающиеся перспективы для развития «облачной демократии»², то для нас в контексте этого исследования важнее то, как «культура участия» влияет на трансформацию привычной культурной иерархии, в которой интеллигенция занимала вполне определенное место (в науке, университетах, литературе, искусстве, музеях, библиотеках, журналах и т. д.), как происходит (и происходит ли?) передача культурного наследия этой новой публике.

Краткое содержание тринадцатой серии:	
1.	Не получившее уважения и признания своих прав образованное, амбициозное, технологически подкованное меньшинство («интеллигенция 2.0») вышло в 2011–2012 гг. на улицы больших городов, чтобы показать свои лица и высказать свое мнение. Однако телевидение оказалось не готово показывать отдельные лица. Вместо этого оно привычно показало более или менее однородную толпу. Точнее — две толпы — протестующую и поддерживающую власть.
2.	Эти люди, привыкшие позиционировать себя как яркие индивидуальности, но стремящиеся соответствовать идеологии любимых брендов, на телевидении предстают не столько как инициаторы протеста, сколько как коллективная ритуальная жертва, сообщество «еретиков».
3.	Вместо прагматичных требований, свойственных современному обществу, «толпе молодых еретиков» снова стали приписывать мессианство, которое, казалось, этим поколением было уже изжито. Причем, это оказалось удобно не только государственным СМИ, а значительной части оппозиционных публицистов.

¹ *Jenkins H. et al. Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Cambridge: MIT Press, 2009.*

² *Волков Л., Крашенинников Ф. Облачная демократия. Екатеринбург, 2011. Режим доступа: <http://cdem.ru/> (Дата обращения: 05.06.2017).*

4.	Поляризация была предопределена самой формой реализации конфликта. Из трех форм, характерных для зрелищной культуры: состязание, диалог и игра, — медиа привычно выбрали состязание, удобное для пропагандистских целей. Оно предполагает необходимость инвективы (обличение определенного лица или группы), а также безоговорочное прославление героя, чьи взгляды и поступки точнее всего отражают важнейшие ценности доминирующей субкультуры.
5.	Если состязание утверждает доминирование одних ценностей над другими, то конфликт-диалог является шагом к признанию за взглядами «других» не только права на существование, но и определенной ценности. Диалогические зрелища начинают доминировать в обществе, где фигура «еретика» оказывается не исключительной, а распространенной, а, следовательно, возникает необходимость вступать с ним в диспут, диалог, выслушивать его аргументы и излагать свои собственные. Но для диалога нужна не толпа, а круг личностей, с которыми можно вести этот диалог.
6.	Несмотря на то, что круг личностей был сформирован, каждая из сторон высказывала свою позицию не на одной платформе, а на разных. Создавая альтернативные публичные пространства, альтернативные повестки дня, избегая диалога.
7.	Культура участия предполагает следующие признаки: вера участников сетевых сообществ в горизонтальные социальные связи и значимость совместной деятельности, низкие барьеры для творческого самовыражения и гражданского участия, неформальное менторство, заключающееся в передаче знания и навыков наиболее опытными участниками сообщества новичкам. (Г. Дженкинс)
8.	«Культура участия» влияет на трансформацию привычной культурной иерархии, в которой интеллигенция занимала вполне определенное место (в науке, университетах, литературе, искусстве, музеях, библиотеках, журналах и т. д.), происходит передача культурного наследия новой публике.

Серия 14. Просветители в полистилистической культуре

Действующие лица:

Екатерина Гениева — директор Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М.И. Рудомино;

Александр Архангельский — писатель, автор и ведущий телевизионного цикла «Фабрика памяти: библиотеки мира»;

Создатели и участники (лекторы, эксперты) просветительского мультимедийного проекта Arzamas;

Создатели и участники (лекторы, эксперты) просветительского мультимедийного проекта ПостНаука;

Видеоблогеры платформы YouTube;

Авторы онлайн-курсов на различных платформах.

Влияние «культуры участия» на существование описываемого нами воображаемого сообщества ярче всего проявляется на примере различных просветительских проектов. Идеалы Просвещения, пронизывавшие с XIX века воображаемое сообщество, которому посвящена наша книга, в веке XX продолжали претерпевать существенные изменения. Публичные библиотеки и музеи, создававшиеся ради выполнения миссии сохранения культурного наследия и просвещения широких масс, постепенно превращались в замкнутые в себе институты, идеологически ангажированные и ревностно охраняющие свои фонды от посягательств профанов (зрителей и читателей), образуя сообщества посвященных, перенявшие многие черты религиозных сообществ, охраняющих доступ к святыне. Мировая культура же, напротив, развивалась в направлении доступности, полистилистичности¹, мультикультурности.

¹ Термин ввел социолог культуры Л. Г. Ионин в книге: *Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие: Учеб. пособие / Л. Г. Ионин. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Логос, 2000.*

Охранительные настроения воображаемого сообщества были, в частности связаны с тем, что государство интерпретировало образование не как духовную, а как социальную ценность. Семилетний план развития, принятый в 1958 году, делал акцент на развитие новых отраслей промышленности: электроники, ядерной энергетики, производства пластмасс, синтетической химии, электробытовых товаров. Это выдвигало новые требования к рабочим, технологам, проектировщикам, отраслевым исследователям. Их достижения активно пропагандировали кино и телевидение. В телевизионных программах, например «Голубой огонек» или «От всей души», чествовали победителей соцсоревнования, рассказывая всей стране не только об их биографии, но о сути новаторских технологических разработок. Таким образом, наука, как и искусство, начинала казаться не уделом высоколобых интеллектуалов, а доступным путем социального роста. Здесь же нельзя не заметить, что высокая наука при этом подавалась как «служебная» область знаний, которая создает базу для прикладных исследований, для тех открытий, которые будут содействовать реализации мифа о прогрессе, ставшего одним из краеугольных камней советской идеологии еще в 1930-е годы. Для поддержания этого мифа и наука, и искусство, должны были подвергнуться «снижению», но не стать «низкими», что тоже противоречило бы идеям прогресса.

Интеллигенция (научно-техническая, гуманитарная, творческая) в 1970-е годы была настроена крайне противоречиво. С одной стороны, она была разочарована в социалистической идеологии, с другой стороны, продолжала жить социалистическими идеалами. Страстно желая вкусить благ западной цивилизации, она продолжала подозревать Запад в предательстве идеалов эпохи Просвещения, из которых выросла идеология марксизма, все еще важная для советских людей (вспомним хотя бы портрет Э. Хемингуэя, висевший во многих домах).

Интеллектуальные и духовные брожения в этой среде 1970–1980-х гг. (от западничества диссидентов или возврата к идеям марксизма до славянофильства и нового почвенничества писателей-деревенщиков, от увлечения йогой до возрождения православия) создавали подходящую почву для рефлексии, которая проявлялась в виде организации закрытых кинопросмотров и кино клубов, дискуссий на творческих вечерах в НИИ и библиотеках,

в тематических экскурсиях по музеям, которые проводили по договоренности тоже для избранных, показах слайдов из зарубежных музеев теми, кому повезло съездить туда в командировку и т. д. Неполитизированные разговоры об искусстве имели ощутимый привкус диссидентства, потому что позволяли немного выходить за рамки официального дискурса об искусстве.

Одновременно с этим на Западе в искусстве активно развивались идеи постмодернизма, а одним из важных понятий массовой культуры становится понятие «стиля жизни». Стирание классовых различий, в течение первой половины XX века происходившее с разной степенью интенсивности во всем мире, потребовало сформировать иные принципы стратификации общества. Изучая эту проблему, М. Вебер¹ говорит о существовании не только классов, но и статусных групп, каждая из которых имеет статусные почести. Статусные почести — это специфический стиль жизни, которого ожидают от тех, кто желает принадлежать к определенному кругу людей. По теории А. Адлера², стиль жизни (или жизненный стиль) — уникальный способ, выбранный каждым индивидуумом для следования своей жизненной цели. Стиль жизни — это реализация принятого человеком решения о том, что такое мир, что такое «Я» и каково его место в этом мире.

Концепция стиля жизни набирала силу одновременно с массовым производством дешевой продукции, увеличением американского влияния в дизайне, поп-артом и, разумеется, телевидением. В конце 1950-х ее сформулировал один из родоначальников поп-арта Ричард Гамильтон: «Потребитель должен изготавливаться на “той же чертежной доске”, что и сама продукция, иными словами: если вам нужно угождать популярному спросу, то лучше попытаться формировать его на будущее»³.

В числе прочего, молодые люди стали заявлять о своем единстве, выбирая определенный ассортимент товаров. Одежда, как прежде книги, помогала ощущать себя членами воображаемого сообщества. Идея была взята на вооружение бизнесом. К 1980-м гг. «стиль жизни» окончательно стал инструментом маркетинга.

¹ Вебер М. Основные понятия стратификации // Социс. 1994. № 5. С. 147–156.

² Адлер А. Наука жить. Киев: Port-Royal, 1997.

³ Хиллер Б. Стиль XX века. М., 2004.

Несмотря на то, что во второй половине XX века для России эти проблемы еще не стали актуальными, отзвуки их доходили до советских людей, как на художественном, так и на бытовом уровне, заставляя воспринимать американские джинсы не как рабочую одежду, а как статусный предмет, обозначающий отношение к жизни, атрибут западного настроения, подчеркивающий элитарность владельца. Само следование парадигме постмодернизма было признаком элитарности, своеобразной формой протеста против советской идеологии.

Экранным воплощением этих идей в отечественной культуре стал образ «стиляги». В советском кино 1950–1960-х стиляги почти всегда карикатурны — это молодые бездельники, ярко одетые и вызывающе причесанные, подражающие американскому стилю в танцах и музыке, вместо того, чтобы заниматься интеллектуальным развитием («Дело пестрых» (1958), «Семь нянек» (1962), «Первый троллейбус» (1963) и др.). На первый взгляд, они антагонисты советскому интеллигенту, предпочитающему танцам занятия в библиотеке. Однако уже в фильме «Покровские ворота» (1982) режиссер М. Козаков наделяет своего героя Костика некоторыми чертами, позволяющими предполагать его знакомство с культурой стиляг, и показывает это с легкой ностальгической иронией. В телеспектакле А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека» (1990) стиляга — герой не столько сатирический, сколько драматический. Некогда острые противоречия стиляг и комсомольских лидеров, преломленные через сложные взрослые жизни уже состоявшихся людей, — зеркало эпохи застоя. В 1990 уже очевидно, что стилягами были отнюдь не необразованные люди с дурным вкусом, а люди творческие, искавшие возможность подняться над советским мещанством и обыденностью.

В 1996 году в документальном фильме А. Габриловича «Бродвей нашей юности» стиляги — это молодая городская творческая интеллигенция, через западную моду и музыку ищущая пути модернизации сознания. В музыкальном фильме В. Тодоровского «Стиляги» (2008) — романтические герои, способные на искренние чувства, которые передаются через звуки саксофона.

Л. Ионин, говоря о стилягах, вспоминает, что, несмотря на насмешки на страницах «Крокодила» и ярлыки изменников родины в «Правде», они считали себя элитой и провозвестниками будуще-

го: «Конечно, теперь нам кажутся смешными их клоунские одежды и нарочитый нонконформизм. Но их роль, можно сказать, была ролью декабристов своего времени<...> Стиляг можно назвать первыми диссидентами (хотя, конечно, тогда о диссидентах никто еще и не слышал). Их стиль — это попытка революции “снизу”»¹.

Стилягам Л. Ионин противопоставляет шестидесятников. Шестидесятники были конформистами, которые хотели улучшить социализм, не забывая при этом о своей комсомольской, а в дальнейшем и партийной карьере. Советская интеллигенция нового поколения в подавляющем большинстве оставалась частью моностилистической культуры, построенной по принципу иерархии. Музеи, библиотеки, университеты были частью этой культуры, предполагавшей упорядоченность форм культурной деятельности, универсализацию практик, исключение одних (чуждых) культурных элементов, упрощение других (через интерпретацию сложных культурных феноменов, сведение их к простому и узнаваемому)².

Е. Гениева, реконструируя модель традиционной библиотеки, называет ее «просвещенческой (монологической) библиотекой», стремящейся к воплощению мифа о просвещенческом идеале³. В основе этого мифа находится Книга как собирательный образ, воплощающий «овеществленную память мира». Она находится на вершине иерархии: «Книга (документ на каком-либо носителе) — авторитетна, обладает качеством «мудрости», поскольку воплощает «все достижения человечества». Она незаменима, поскольку является основным источником знаний обо всем мире идей и предметов. Книга соотносится с абсолютным благом, поскольку именно из нее мы черпаем понятия о добре, красоте и справедливости и тем обеспечиваем собственный духовный рост. В этом смысле Книга — главный учитель и наставник. В идеале Книга — священна, покушение на нее — святотатство»⁴.

¹ Ионин Л. Г. Социология культуры. — 4-е изд., перераб. и доп. — М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2004. С. 213–214

² Там же. С. 129.

³ Гениева Е. Г. Культура как способ разрешения конфликтов: роль библиотек // Науч. и техн. 6-ки. 2006. № 1. — С. 43–59. Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/2973964/> (Дата обращения: 06.06.2017).

⁴ Там же.

С точки зрения организации городского пространства, Библиотека мыслится как храм Книги. Она возводится на одной из главных площадей в центре города. Ее главное здание должно быть величественно и роскошно декорировано: «Вход в библиотеку оформлен как парадный портал с колоннами, часто ее увенчивает фронтон, у входа непременно располагается парадная лестница. Украшения стен и потолка, символические фигуры, декор и дизайн — все должно нести в себе «философское обобщение значения знаний для человека», свидетельствовать о серьезных занятиях, о культе Книги»¹.

Называя библиотеку то с храмом, то бенедиктинским монастырем, называя ее «городом будущего», «земным подобием рая», «оазисом интеллектуальной жизни» или «утопическим миражом», авторы документального цикла «Фабрика памяти: библиотеки мира» (автор А. Архангельский, канал «Культура», эфир 2004–2010²) сравнивают механизм создания общества американской мечты с комплектованием Библиотеки Конгресса: «*На собрании идей, денег и умов стоит Америка в целом и Библиотека Конгресса в частности. <...> Библиотека Конгресса неотделима от ключевых событий истории США. <...> Библиотека собирала лучшие книги, переносила европейскую культуру на американский континент, то есть интеллектуально обустроивала ее*»³.

Величественные интерьеры Библиотеки Конгресса США сопоставляются с кадрами суетливой жизни простых американцев конца XIX – начала XX века, а неторопливое «библиотечное время» с быстрым «политическим временем»: фотография русского купца-библиофила, цветные фотографии быта дореволюционной России, старинные книги и карты НКВД – и перед нами образ прошлого России, бережно сохраняемый Библиотекой Конгресса. Памятник Тарасу Шевченко, русская церковь в центре Вашингтона, китайский квартал — мозаичный портрет столицы США, объединившей культуры. На кадрах хроники президенты США, сменяя друг друга, принимают присягу в здании Библиотеки, а читатели — конгрессмены и рядовые граждане — продолжают изучать

¹ Там же.

² О проекте: http://tvkultura.ru/about/show/brand_id/21142

³ «Фабрика памяти: библиотеки мира. Библиотека Конгресса США. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOZdntmysX0>

мудрость мира, сообразуя время своей жизни с «большим временем истории». Зрители, по совету директора Библиотеки Конгресса Джеймса Биллингтона, вслед за автором-ведущим должны воспринимать демонстрируемый им на телеэкране мир с помощью «продленного мышления».

Внутреннее пространство библиотеки выстроено вокруг Фонда — хранилища Книг: «Фонд холят и лелеют. Его описывают, каталогизируют, систематизируют. Для его сохранности организуют реставрационные и переплетные мастерские, поддерживают в книгохранилище необходимый климатический уровень и уровень пожарной безопасности. Фонд всячески пропагандируют и рекламируют: снабжают алфавитным и предметным каталогами, выставляют в открытый доступ, устраивают выставки новых поступлений. Зачастую у библиотеки подобного типа нет более важной задачи, чем комплектование и поддержание фонда...»¹. Читальные залы, служебные и рекреационные помещения расположены, как правило, вокруг фонда, но чаще всего строго отделены от него (как от святилища) множеством разных «преград». В открытом доступе читального зала — преимущественно справочная литература. Конструкция просветительской библиотеки такова, что она очерчивает вокруг Книги и читателя «волшебный круг», сферу собственной власти»².

В этот замкнутый круг входят только те, кто создают или используют Книгу, всех прочих просто не существует. Посвященные делятся на Авторов (носители мудрости, закрепившие ее в Книге), Экспертов (библиотекари, отбирающие книги и формирующие фонд, консультанты, ученые-исследователи и т. д.) и рядовых читателей (учеников, ищущих мудрости). Разные ступени посвящения дают право более глубокого погружения в Фонд («профессорские залы», «личные абонементы друзей библиотеки» и т. д.). Но даже рядовые читатели имеют свое личное место — стол с лампой — где они могут медитативно погрузиться в коммуникацию с книгой.

С точки зрения типологии коммуникаций, посещение публичной библиотеки соединяет в себе черты «культурно-регламента-

¹ *Гениева Е. Г.* Культура как способ разрешения конфликтов: роль библиотек.

² Там же.

ционного»¹ типа коммуникации, предполагающего способность и готовность человека длительно быть исключительно объектом культурного воздействия и отвечать правилам поведения, принятым в социальном институте, отвечающем за процесс коммуникации, ограничивать свои проявления (приходится отказаться на время от жизни при включенном свете, от разговоров в полный голос, от частых и произвольных перемещений и пр.,) *глубинной «личностной-с-погружением» коммуникации*, мизансцена которой аналогична мизансцене проведения длительных переговоров за столом, в процессе светских, политических, деловых контактов и *«интимной» коммуникации*, которую традиционно осуществляла книга.

Одной из особенностей культурно-регламентированной коммуникации являются особые отношения со временем. Как и в церкви, театре, кинозале, музее, в библиотеке формируется особая вневременная ситуация, прошлое, настоящее и будущее в ней существуют в форме вечности: «Поскольку она ориентирована на «истинную» литературу, а таковой неизбежно становится все одобренное временем, традиционное, то этот микромир, несмотря на явные призывы к прогрессу и будущему, внутренне ориентирован в прошлое. Именно в прошлом выработаны классические образцы. Именно на прошлые достижения ориентированы многочисленные учебники, представляющие уже сформированные, отстоявшиеся картины мира <...> Парадоксальным образом в просвещенческой библиотеке отсутствует и настоящее. Настоящее всегда связано с непосредственной реальностью, а таковая не является ценностью просвещенческой библиотеки. Настоящее — хаотично, иррационально, спонтанно, аморфно: в нем присутствует «борьба мнений», конкурирующих друг с другом. Нельзя сказать, что именно из обсуждаемого станет истинным, а потому и достойным для размещения в памяти мира»².

Описывая образы «хороших» и «плохих» читателей, а также библиотекаря, Екатерина Гениева рисует гротескные образы «интеллигентов-исполнителей» и «интеллигентов-пропагандистов»,

¹ Сальникова Е. Современная медийная среда. Ситуация многомирия // Этнографическое обозрение. 2015. № 4. С. 27–40.

² Гениева Е. Г. Культура как способ разрешения конфликтов: роль библиотек.

о которых мы писали в начале: «Хороший» читатель — это прежде всего тот, кто «любит чтение». Любитель чтения — любознателен, восприимчив (отзывчив к мудрости Книги, готов воспринять заключенную в ней информацию), почитает Книгу как источник собственного духовного прогресса и совершенствования, «обращается к ней за советом». «Хороший» читатель действует «по правилам»: относится к книге бережно, читает ее «спокойно и вдумчиво», не мешает окружающим, сохраняя тишину, подобающую для «храма» — читального зала. «Хороший» читатель не стремится подчеркнуть свою индивидуальность: он одет скромно, не вызывающе, как и подобает почтительному адепту. Ведь он пришел не в театр и не на смотрины — себя показать, он пришел в храм знания. Смысл не в нем, смысл — в Книге. Ничто в его облике не должно отвлекать окружающих от служения Ей.

На противоположном полюсе находится «плохой» читатель, характеризуемый совершенно иным набором признаков. Он может быть одет вызывающе, привлекая к себе всеобщее внимание и нарушая устоявшийся покой и иерархию; он мешает читать другим, «повышает голос», нарушая «священную тишину»; он вырывает страницы, может украсть книгу — словом, ведет себя неподобающе, что свидетельствует о главном — его непочтении к Книге и библиотеке в целом, о несогласии с ее внутренним миром установленных и регламентированных ценностей.

Ценностная иерархия сказывается и на способах взаимодействия читателей и библиотекарей. Библиотекарь занимает место «священнослужителя». Он — узаконенный посредник между Книгой и читателем. В его ведении находится доступ к Книге, а посему он причастен «власти» <...> библиотекарь допускает для себя роль «руководителя чтением» читателя: он не только советует, как лучше сориентироваться в каталоге и что лучше прочесть по данной теме, но и готов «рекомендовать» и «направлять» чтение, следуя собственным или выработанным библиотекой вкусам и пристрастиям»¹.

Эта причастность к власти над смыслами, ощущение посреднической миссии характерно (и анализ экранных образов, который мы провели в нашем исследовании, это показывает) для субкуль-

¹ *Гениева Е. Г.* Культура как способ разрешения конфликтов: роль библиотек.

туры интеллигенции в целом. И противостояние государственной власти в этом случае — это защита сакральной территории, центром которой является хранилище книг, исследовательская лаборатория, музейная коллекция, и коммуникационного пространства — читального зала, университетской аудитории и т. д. от разного рода внешних сил, цели которых создают опасность для сохранения «памяти мира», идеи формирования образованного человека, ревнителя знания, ориентированного на идеалы духовности и прогресса¹.

Интересно, что понятие «духовности» связано с религиозной культурой, базирующейся на идеалах прошлого, а прогресса — на идеализации будущего. Центры культуры при этом (библиотеки, музеи, отчасти университеты), вынужденные примирять прошлое и будущее, заняты «компрессией времени», превращением его в вечное настоящее².

Современная библиотека, какой видит ее Е. Гениева, — «коммуникативная библиотека», где книга становится одним из поводов для общения, где пространство организовано так, чтобы обеспечить удобные и легко изменяемые условия для коммуникации, оказываясь в библиотечной среде люди не делятся на «священнослужителей» и «паству», а могут образовывать горизонтальные связи, разнородные сообщества, готовые к плюралистическому общению. Задача интеллигенции (в лице работников библиотеки и др.) — организация «ситуации диалога», его модерация, но не доминирование в этом диалоге в роли «учителя».

Цикл документальных фильмов А. Архангельского, о котором мы начали говорить выше, это рассказ о том, как знаменитые библиотеки в разных странах мира постепенно выращивают вокруг традиционных «храмов книги» новую коммуникативную среду, примиряя традиционное книжное знание с новыми методами его тиражирования и новыми условиями его восприятия. Одним из ярких примеров этого становится Национальная библиотека Китая: *«Библиотека в Китае не только фабрика памяти, но и один из мощных адапторов, которые приспособливают достижения мировой культуры к реалиям сегодняшней китайской жизни»*. Начиная

¹ Гениева Е. Г. Культура как способ разрешения конфликтов: роль библиотек.

² Там же.

рассказ о библиотеке с повседневности современного Китая, автор видит за внешними проявлениями жизни глубокую и остающуюся неизменной столетиями традицию, в соответствии с которой чтение и образование, так же как и спорт, — понимается как форма медитации, книжный магазин используется как читальный зал, а читальный зал как дверь в глобальный и мультикультурный мир.

Каждая серия цикла — портрет одной из библиотек Америки, Азии, Африки и Европы: Библиотеки конгресса США, Национальной библиотеки в Китае, Новой александрийской библиотеки в Египте и двух библиотек Парижа — Библиотеки им. Ф. Миттерана и Публичной библиотеки центра Ж. Помпиду. Рассказ о каждой библиотеке строится по общей схеме: описание страны и города, где находится библиотека, история ее создания, особенности архитектуры, организация хранения и доставки книг читателям, интервью с директором библиотеки и разговор с одним из ее постоянных читателей. В каждом фильме — экранные портреты интеллектуалов разных культур в пространстве классического или современного библиотечного здания и в сконцентрированном библиотечном времени, которое готово открыть себя настоящему и будущему.

Большая часть зданий библиотек спроектированы так, чтобы выразить отношение к знанию и определять характер коммуникации посетителей с этим знанием. Так здание Новой александрийской библиотеке в Египте сделано в форме неполного круга, символизирующего восходящее над морем солнце и одновременно знание, которое никогда не бывает полным. Здание Национальной библиотеки Франции им. Ф. Миттерана сравнивается в фильме с бенедиктинским монастырем, чьи четыре стеклянные корпуса, как сторожевые башни, охраняют неприступный интеллектуальный мир, в который уходят, как в затвор. В соответствии с этим таинственными и неприступными предстают перед зрителем и интерьеры библиотеки. Если внешне она выглядит суперсовременной, то внутри максимально повторяет интерьеры старого здания на площади Ришелье, которое стало тесно для ученых. Внешнее отличие, соседствующее с внутренним сходством, — тоже своего рода символ отношения к традиции. Чтобы получить доступ в главный зал, как и положено для просветительской библиотеки, читателям надо преодолеть множество научных и социальных барьеров. Это заповедный мир тех, кто уже дорос до посвящения.

Сочетание «высокого» и «низкого», размышлений об истории и бытовых подробностей: как комплектуются фонды, как заполняются читательские требования и т. д. — дают возможность одновременно рассказать и об организации библиотечного дела, и о специфике национального отношения к книге, знаниям, библиотекам (иллюстрируя в Китае отношение к книге съемками в книжном магазине, а во Франции — в лавках у букинистов).

Идея библиотеки как среды для диалога культур подтверждается в фильмах в интервью с читателями библиотеки, чьи семейные истории подталкивают зрителя к размышлениям о месте обычного человека в сложном водовороте истории. Благодаря этому приему зрители постоянно ощущают, как судьбы ученых-читателей, руководителей и самих библиотек тесно переплетены с судьбами стран, с их традициями, национальной спецификой и, в конечном счете, с судьбами культуры и мира в целом.

Однозначного ответа на один из главных вопросов: *«Можно ли построить самую фантастическую и нестандартную библиотеку и только потом подтянуть до ее уровня окружающую реальность?»* — ни один из фильмов не дает. Но они вселяют надежду, поскольку как монастыри в Средние века формировали вокруг себя посад, так Национальная библиотека Франции, притягивая к себе читателей, сформировала на окраине Парижа специфическую культурную среду с кинотеатрами, магазинами и рестораниками. А Публичная библиотека им. Ж. Помпиду на другом конце Парижа позволяет сократить разрыв между просвещенной элитой и менее образованными, а иногда и просто невежественными, низами. Несмотря на то, что читатели Публичной библиотеки в Париже предпочитают газеты, фильмы, музыку, просмотр телепрограмм и Интернет книгам, администрация видит свою миссию в том, чтобы информация была доступной для всех, а формы ее подачи облегчали процесс познания.

Мечтая примирить элитарную и массовую культуру, французское общество не выбирает между *«замкнутой стеклянной башней Национальной библиотеки и распахнутым настелью кубом Центра Помпиду, между утонченной интеллектуальной работой и смешением сословий в библиотечной колбе; между элитарной и массовой библиотекой»*, а принимает оба варианта.

«Если метафора просвещенческой библиотеки — миф, — пишет Е. Гениева, — то метафора коммуникационной библиотеки — это утопия, “воображаемое сообщество”»¹. Остановимся на некоторое время на этой формулировке, потому что именно она стала названием нашей книги. Она позволяет нам перейти от анализа истории экранного образа интеллигенции к ее настоящему, попытаться увидеть перспективу. Метафора воображаемого сообщества, казавшаяся еще недавно утопией, нашла сегодня свое воплощение в интернет-сообществах. Свободный доступ через интернет к оцифрованным книгам, возможность быстро найти значительное количество научных статей и результатов исследований и познакомиться с ними, онлайн-образование и просвещение за последние десять лет практически вывели знание за границы библиотек и университетов. Происходит «расколдовывание знания» и вместе с ним — образа его носителей — членов воображаемого сообщества. Это представляется нам закономерным продолжением идеи «расколдовывания мира» предложенной М. Вебером и ставшей одной из основ культуры модерна, протестантского мировоззрения.

Понятие ризомы, предложенное философией постмодерна и фиксирующее принципиально нелинейный способ организации целостности, позволило говорить об открытости любого текста, множественности его интерпретаций. Под текстом в этом случае может пониматься как литературное или экранное произведение, так и результаты научного исследования, библиотека, музей — любой культурный институт, прежде окруженный множеством мифов. Очередным этапом расколдовывания знания можно считать увлечение анализом «больших данных» (их сбор и анализ, результаты которого могут быть представлены в виде таблиц, схем, инфографики, а могут быть частью больших исследований, тоже создает иллюзию объяснимости мира, его прозрачности вопреки информационной перегрузке и множественности интерпретаций, обесценивающей экспертное мнение). Из этого же корня растет цифровая гуманитаристика — область исследования на стыке компьютерных и гуманитарных наук, пытающаяся проверять «алгеброй гармонию», математической статистикой — философскую рефлексию интеллектуала.

¹ Гениева Е. Г. Культура как способ разрешения конфликтов: роль библиотек.

Цифровые технологии претендуют на то, чтобы стать инструментом, отменяющим привычную иерархию интеллигента-идеолога и интеллигента-исполнителя. Опубликовать собственную книгу в электронном виде может каждый — быстро и бесплатно. Отказавшись от услуг редактора и экспертного фильтра издательства, интеллигент получает возможность самопрезентации и берет на себя ответственность за нее. Его общение с читателем может происходить без посредников, но и без помощников в виде культурных институтов.

Собственно, часть из этих функций перехватили такие проекты как Arzamas и ПостНаука, отбирая для своих платформ самые актуальные, захватывающие, популярные, перспективные знания, которые производит наука. Но даже без их посредничества ученый может обойтись. Их заменяет цифровой маркетинг, инструменты которого популярно изложены на многих открытых платформах, сравнительно дешевы, а грамотный резонанс от них в социальных сетях может быть значительно сильнее, чем при традиционном распространении, например книг, через книжные магазины и библиотеки.

Ученый или популяризатор науки, чью ученую степень никто не будет проверять, может самостоятельно записать лекции и разместить их на одной из уже достаточно многочисленных открытых интернет-платформ или создать собственный YouTube канал. Количество доступных инструментов для самопрезентации увеличивается стремительно.

Никогда ранее не было так просто перейти из разряда «исполнителей» в «идеологи»... Но и никогда не было так сложно это сделать. Потому что разнообразие доступной информации значительно превосходит потребность в ней пользователей. Читатели и слушатели теряются в изобилии предлагаемых знаний. Экспертное мнение и научное открытие тонут в информационном шуме. Пространство для диалога, которое создают социальные сети и другие коммуникационные платформы, стремительно замусоривается эмоциональным и интеллектуальным шлаком. Рекомендательные сервисы, боты-поисковики, специальные мобильные приложения таргетированная реклама, разного рода агрегаторы пытаются взять на себя функцию «учителя»-посредника, раньше принадлежавшую библиотекам, университетам, издательствам —

разным культурным институтам, объединявшим экспертное общество. Но все новые сервисы — это бизнес, даже в том случае, если создается среда для диалога и интерактивной коммуникации.

Яркой иллюстрацией описанных выше процессов нам представляется проект Arzamas, о котором мы говорили в начале книги. Создатели и авторы называют его университетом, гуманитарным сериалом, культурно-просветительским проектом. За несколько лет работы он собрал такую серьезную базу онлайн-лекций и сопроводительных материалов, что может рассматриваться как своего рода новая библиотека — виртуальное сообщество, о котором говорила Е. Гениева. Знание, вокруг которого оно выстраивается, связано не с письменной культурой (Книгой), а с новой устной культурой. Оно упаковано в презентации, структурированное по принципу ризомы, частично изложенное согласно принципам упрощения, характерным для бизнес-тренингов, но при этом пытается сохранять глубину, сложность и многогранность.

Формат проекта предполагает адаптацию читателя к сложности через эмоциональное вовлечение, которому способствуют человеческие истории, факты, вызывающие яркие образы и ассоциации с современностью, что, собственно, и позволяет сравнивать проект с сериалом. Регулярность выхода новых курсов, игры, интервью, архивные документы, обзоры книг и т. д. — все это поддерживает ритм сторителлинга и позволяет выстраивать стратегию продвижения бренда, контента, персоналий. Формировать запрос и моду на «облегченные» знания, развлекательное просвещение и получение эмоций.

	Краткое содержание четырнадцатой серии:
1.	В XX веке публичные библиотеки и музеи, создававшиеся ради выполнения миссии сохранения культурного наследия и просвещения широких масс, постепенно превращались в замкнутые в себе институты, идеологически ангажированные и ревностно охраняющие свои фонды от посягательств профанов (зрителей и читателей), образуя сообщества посвященных, перенявшие многие черты религиозных сообществ, охраняющих доступ к святыне.

2.	Интеллектуальные и духовные брожения в этой среде 1970–1980-х гг. создавали подходящую почву для рефлексии, которая проявлялась в виде организации закрытых кинопросмотров и кино клубов, дискуссий на творческих вечерах в НИИ и библиотеках. Неполитизированные разговоры об искусстве имели ощутимый привкус диссидентства.
3.	Советская интеллигенция 1960-х в подавляющем большинстве оставалась частью моностилистической культуры, построенной по принципу иерархии.
4.	По принципу иерархии построена и традиционная библиотека. В ее мир входят и становятся частью сообщества только те, кто создают или используют Книгу, всех прочих просто не существует. Посвященные делятся на Авторов (носители мудрости, закрепившие ее в Книге), Экспертов (библиотекари, отбирающие книги и формирующие фонд, консультанты, ученые-исследователи и т. д.) и рядовых читателей (учеников, ищущих мудрости и соблюдающих жесткие правила) (Е. Гениева).
5.	В «коммуникативной библиотеке» задача интеллигенции (в лице работников библиотеки и др.) — организация «ситуации диалога», его модерация, но не доминирование в этом диалоге в роли «учителя» (Е. Гениева).
6.	Метафора воображаемого сообщества, казавшаяся еще недавно утопией, нашла сегодня свое воплощение в интернет-сообществах. Свободный доступ через интернет к оцифрованным книгам, возможность быстро найти значительное количество научных статей и результатов исследований и познакомиться с ними, онлайн-образование и просвещение за последние десять лет практически вывели знание за границы библиотек и университетов. Происходит «расколдовывание знания» и вместе с ним — образа его носителей — членов воображаемого сообщества.
7.	Этапами расколдовывания знания можно считать активное использование нелинейных способов организации целостности (книги, музея, библиотеки и т.д.), «открытость текстов», множественность их интерпретаций, возможность анализа «больших данных» и связанный с ним расцвет цифровой гуманитаристики.

8.	<p>Цифровые технологии претендуют на то, чтобы стать инструментом, помогающим отменить привычную иерархию «интеллекта-идеолога» и «интеллекта-исполнителя». Опубликовать собственную книгу в электронном виде может каждый — быстро и бесплатно. Отказавшись от услуг редактора и экспертного фильтра издательства, интеллектуал получает возможность самопрезентации и берет на себя ответственность за нее. Его общение с читателем может происходить без посредников, но и без помощников в виде культурных институтов.</p>
9.	<p>Пространство для диалога, которое создают социальные сети и другие коммуникационные платформы, стремительно замусоривается эмоциональным и интеллектуальным шлаком. Рекомендательные сервисы, боты-поисковики, специальные мобильные приложения таргетированная реклама, разного рода агрегаторы пытаются взять на себя функцию «учителя»-посредника, раньше принадлежавшую библиотекам, университетам, издательствам — разным культурным институтам, объединявшим экспертное сообщество.</p>

Серия 15. Воображаемый музей

Действующие лица:

Общество переживания — современная публика, посетители музеев и других культурных институтов;

Музеологи и аналитики современного искусства;

Воображаемое сообщество современных просветителей;

Александр Сокуров — режиссер;

Лувр — музей.

Полистилистичность, определяющую дух современности, ощущают и медиаменеджеры¹, и исследователи культуры. И те, и другие сходятся во мнении, что современная культура превращается в подобие музея — гигантское почти бессистемное хранилище «накопленных за всю историю человечества артефактов, умений, отношений, образов, форм, стилей»². Лев Манович в книге «Язык новых медиа» определяет интерактивный нарратив, захватывающий все сферы современной культуры, как «базу данных»³, возможности которой используются публикой в пределах структуры предлагаемого интерфейса.

Как и библиотека, музей в привычном его виде — это «оплот традиционной культуры»⁴, «хранилище прошлого». Он «вызыва-

¹ Василий Эсманов: «Единственный способ развлечь себя — сделать что-то самому» // Частный Корреспондент, 04.01.2010. Режим доступа: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=8255/> (Дата обращения: 27.02.2012).

² Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/11_k/al/ugina_0.htm (Дата обращения: 21.02.2012).

³ Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. P. 219.

⁴ Шелегина О. Н. Роль музеев в формировании и трансляции позитивного имиджа Сибирского региона // Вестник Томского государствен-

ет <...> выраженные ассоциации с принципиально неактуальным предметом»¹. Собственно, и музеология (или музееведение) как научная дисциплина — итог XIX века («золотого века музеев»), когда общественно-политические, технические, экономические, художественные предпосылки привели к тому, что музей оформился как социальный институт. В XIX веке музей стал формой национального самосознания, инструментом идентификации как отдельного человека, так и гражданского общества национальных государств. Музеи, формировавшиеся на основе частных коллекций, и новые, собиравшиеся заново, отныне главной своей задачей считали служение общественной пользе. Они стали одним из важных инструментов просвещения, каналом коммуникации, передачи информации о сокровищах культуры гораздо более широкой, чем это было раньше, аудитории.

Благодаря исканиям авангардистов начала XX века и постмодернистов конца того же века современные музеи все реже ассоциируются с храмами. Движение в таких музеях, по мнению Розалин Краусс (одного из крупнейших американских аналитиков современного искусства), «имеет столь же визуальную, сколь и физическую природу, и это визуальное движение постоянно меняет направление из-за того, что внимание то и дело привлекает что-то еще, другой экспонат, другое взаимодействие, другой формальный порядок. Этот эффект одновременно и пробуждает интерес и отвлекает внимание: вы бродите по музею, как по блошиному рынку»². Это возвращает музейной коммуникации дух приключения, делает ее более эффективной за счет растущих возможностей интерактивного участия посетителя не только в просмотре, но и в соз-

ного университета. Музейное дело. Режим доступа: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/351/image/351-074.pdf> (Дата обращения: 20.02.2012).

¹ Загоскин В.Д., Черняк Э. И. Опыт и перспективы комплексного развития музейного дела в формате регионального музейного учреждения (на примере Томского областного краеведческого музея 2000–2005). Режим доступа: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/his/01/image/121-131.pdf> (Дата обращения: 20.02.2012).

² Цит. по: Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. С. 191.

дании экспозиции, что, по мнению современных западных музеев¹, очень важно.

Важный специфический момент музейной коммуникации, выстраивания отношений человека и экспоната, заключается в том, что произведение искусства или артефакт в традиционном музее можно только созерцать, но нельзя «жить с ними». Вырванные из естественной среды, они обедняются сами и обедняют среду. При этом искусство и материя, между которыми, по выражению А. Моля, прежде существовало «интимное, эротическое взаимодействие»², оказываются принципиально разведенными.

Сегодня события развиваются в целом в рамках того сценария, о котором предупреждал Вальтер Беньямин³ в первой половине XX века. Ознакомившись с произведением искусства виртуально, зритель при личной встрече с ним уже не воспринимает его непосредственно. Он для этого слишком информирован. Это ведет к «преодолению уникальности любой данности через принятие ее репродукции»⁴. Кроме того, современный человек испытывает «страстное желание “приблизить” к себе вещи — как в пространственном, так и в человеческом отношении»⁵.

Сегодня исследователи говорят о формировании у людей новой потребности — потребности выразительной материализации своего внутреннего мира. «Недостаточно иметь свой “внутренний мир”, игнорируя материальное окружение, нужно его воссоздавать»⁶, — утверждает гендиректор компании маркетинговых исследований «Радость понимания» А. Новиков. Интернет материализовал метафору «воображаемого музея» (или «музея без стен»),

¹ *Cameron D.* A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // *Curator*. 1968. № 1. Vol. 11. P. 33–40.

² *Моль А.* Художественная футурология. К роли китча и копии в социально-эстетическом развитии // *Культура и массовая коммуникация / изд. В. Ю. Боров, А. В. Коваленко.* — М.: Наука, 1986. С 294.

³ *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, Культурный центр имени Гёте, 1996.

⁴ Там же. С. 24–25.

⁵ Там же.

⁶ Александр Новиков: «Сейчас многие носят одежду так, как раньше слушали Doors» // *OpenSpace.ru*, 15.02.2012. Режим доступа: <http://www.openspace.ru/media/advertising/details/34377/> (Дата обращения: 27.02.2012).

предложенную более полувека назад (в 1947 году) Андре Мальро. Репродуцирование, по его мнению, вырывает искусство из контекста истории, делая его стилем¹. Оно приносит искусство в каждый дом и позволяет человеку, желающему творить, а не наблюдать за реальной жизнью, черпать образы из музеев и библиотек. Дает возможность обогащать повседневность, пронизывая пространство профанного «золотыми нитями» сакрального.

По мнению социолога Герхарда Шульце, автора книги «Общество события»² (другой перевод — «Общество переживания»), музей сегодня перестает быть и местом «секуляризованного почитания Красоты и Искусства», как это было в XIX веке, и «образовательным учреждением», как это было в веке XX. Современная культура предписывает ему теперь удовлетворять всеобщую потребность в Событии (Переживании, Впечатлении). Посетитель идет в музей не столько для того, чтобы осуществить процесс коммуникации с произведением искусства, сколько для того, чтобы испытать яркие эмоции, которые позволят разнообразить повседневность. При этом реальный музей оказывается местом, где происходит событие, а Интернет — площадкой для коммуникации, которая предшествует этому событию и следует за этим событием.

Основное переживание происходит не в момент самого события, а до и после него, когда идет процесс репрезентации этого события его участниками: «Интересно, что мало кто посещает какие-либо мероприятия в одиночку. Обычно люди приходят вдвоем или группами, поскольку опытные искатели переживаний заранее предвкушают, как позже будут об этом рассказывать, и уже в процессе переживания конструируют сценарий своего будущего рассказа. <...> При этом речь идет не просто об отчете, а прежде всего о возникновении какого-то уровня рефлексии. Благодаря этому самосозерцанию в процессе рассказа впечатления становятся более интенсивными и лучше сохраняются. В этом можно наблюдать существенный культурный прогресс: человек является человеком

¹ Мальро А. Зеркало Лимба. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1989. С. 21.

² SchulzeGerhard. Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 2. Aufl. Frankfurt / New York: Campus Verlag, 2005.

только тогда, когда он играет, когда он рассказывает. Поиск переживания — это желание поиграть с окружающим миром»¹.

Игра и переживание дают человеку особый «визуальный опыт», исследователи, изучающие музеи с позиций семиологии коммуникации², противопоставляют его традиционному «образованию». Такой подход, с точки зрения музееведения, «позволяет рассматривать процесс порождения смысла в музейной коммуникации как двунаправленный, где не только музейный работник наделяет вещи смыслом, организуя их в экспозицию, но и каждый из зрителей привносит свою собственную интерпретацию в соответствии со своим личным опытом»³.

Для осуществления такой коммуникации необходимо погружение зрителя в художественную среду. Свои приемы иммерсивности имели все виды искусства, о чем подробно пишет немецкий искусствовед О. Грау⁴. Имели их и традиционные музеи и библиотеки, о чем мы писали выше. Интеллигенция традиционно принимала непосредственное участие в обучении погружению и помощи в приобретении опыта. Сегодня воображаемое сообщество интеллигенции, включенное в процесс производства эмоций, используя современные средства коммуникации, своим примером и личным опытом демонстрирует, как пространство повседневности может быть пронизано «золотыми нитями» сакрального.

Демонстрирует это и Александр Сокуров в своем фильме «Франкофония» (2015). Главными действующими лицами фильма становятся сам режиссер и музей Лувр. Режиссер совершает реальное и виртуальное путешествие по музею, рассказывает истории и разглядывает лица, разговаривает с писателями прошлого и задает вопросы им и зрителям. Но Лев Толстой, Антон Чехов и другие великие ушли («уснули»), они не могут помочь нам раз-

¹ Производя впечатления. Интервью с Г. Шульце // *Esquire*, 22.06.2011. Режим доступа: <http://esquire.ru/events> (Дата обращения: 29.01.2012).

² *Hooper-Greenhill E. A New Communication Model for Museums. // Museum Languages: Objects & Texts. Ed. G. Kavanagh. Leicester Univ. Press, 1991. P. 59–60.*

³ *Беззубова О. В. Некоторые аспекты теоретического осмысления музея как феномена культуры // Триумф музея? СПб.: Осипов, 2005. С. 6–27.*

⁴ *Грау О. Эмоции и иммерсия: ключевые элементы визуальных исследований / пер. с нем. А. М. Гайсина. СПб.: Эйдос, 2013.*

глядеть будущее. Привидение символа Великой французской революции — Марианна — тоже не может предложить ничего нового, кроме: «Свободы. Равенства. Братства». Помогает художнику сам музей — детище Революции, хранилище бесценных сокровищ, которым нет дела до современности, центр притяжения различных людей: от императора Наполеона до русского режиссера, вглядывающегося в портреты предшественников и находящего в них черты современников.

В центре многослойного документально-постановочного повествования история сохранения коллекции Лувра во время Второй мировой войны двумя администраторами-интеллектуалами — французским и немецким, — объединенными любовью к искусству и постепенно выстраиваемыми доверительными отношениями в ходе долгих бесед об искусстве и истории в оккупированном фашистами Париже.

В их диалог вклинивается режиссер, общаясь с ними как с равными, как с членами воображаемого сообщества. Он рассказывает своим героям об их вполне благополучной послевоенной жизни, о том, чего они не могли знать, принимая самые значительные решения в своей жизни, о разочарованиях старости, о предстоящей смерти и посмертной памяти.

Умирной культурой городской стихии Парижа, среди которой Лувр, как корабль, плывущий сквозь время, в фильме противопоставляется бурный океан. Кинорежиссеру, размышляющему в уютном полутемном кабинете, противопоставляется капитан терпящего бедствие корабля, перевозящего картины. С капитаном по скайпу режиссер тоже ведет дружескую, но очень напряженную беседу о рисках современного мира, об уязвимости искусства и человеческой жизни.

Александр Сокуров не дает ответов на вопросы, которые ставит перед зрителями фильма. Он не берется предсказывать, куда движется мир. Очевиден только один вывод и выход — самым важным для каждого члена воображаемого сообщества остается личная ответственность за принятые перед лицом неопределенности (исторического шторма) решения.

Краткое содержание пятнадцатой серии:

1.	В цифровую эпоху культура превращается в подобие музея (или базу данных) — гигантское почти бессистемное хранилище накопленных за всю историю человечества артефактов, умений, отношений, образов, форм, стилей и эмоций.
2.	Современный человек испытывает страстное желание «приблизить» к себе вещи — как в пространственном, так и в человеческом отношении (В. Беньямин).
3.	Посетитель идет в музей не столько для того, чтобы осуществить процесс коммуникации с произведением искусства, сколько для того, чтобы испытать яркие эмоции, которые позволяют разнообразить повседневность.
4.	Основное переживание происходит не в момент самого события, а до и после него, когда идет процесс репрезентации этого события его участниками, например, в социальных сетях.
5.	Сегодня воображаемое сообщество интеллигенции, включенное в процесс производства эмоций, используя современные средства коммуникации, своим примером и личным опытом демонстрирует, как пространство повседневности может быть пронизано «золотыми нитями» сакрального.
6.	Самым важным для каждого члена воображаемого сообщества интеллигенции остается личная ответственность каждого за принятые им перед лицом исторической неопределенности решения.

Эпилог

Хотя экранный образ интеллигента при переходе в цифровую среду и потерял универсальность и целостность, присущие моностилистической культуре прошлого, личная ответственность каждого сохраняет свою ценность. Весьма пожилые и очень молодые, с седой бородкой и костюме или одетые согласно хипстерской моде и т. д. — очень разные внешне современные интеллигенты принимают на себя ответственность и переключаются (хотя бы на время) с идеи «служения» науке и просвещению в классических формах на коммуникацию, предполагающую ироничное восприятие мира, иммерсивную игру, производящую эмоции и дающую визуальный опыт, открытый диалог в пространстве полистилистической культуры.

Интеллектуал, готовый к публичности на этих условиях, постоянно ищущий и меняющий формы подачи информации, готовый к эксперименту над собой и своими стереотипами, подбирающий слова для диалога с профаном (а часто и с агрессивным профаном) и контролирующий границу, за которую он не готов переступить по моральным или профессиональным причинам, — таков экранный образ интеллигенции, предлагаемый настоящим.

Экран компьютера или смартфона — для пользователя — «окно», в которое можно наблюдать за тем, что происходит в виртуальном мире, принимая решение о том, погружаться ли в него, вступить ли с ним во взаимодействие. Для интеллигента он «дверь», позволяющая выйти в Сеть как в другую реальность, полную испытаний и опасностей, а потом вернуться «домой» — в мир традиционных культурных институтов. Сюжет, истории выстроены согласно логике путешествия, приключения, квеста. Ученые, писатели, художники настоящего и прошлого в нем — «волшебные помощники» (по В. Проппу), книги и другие артефакты культу-

ры — «волшебные дары», помогающие сделать выбор и преодолеть препятствия¹.

Эти волшебные дары — книга, лекция, выставка — в цифровой среде оказываются «открытыми произведениями», не принадлежащими больше одному автору, а достраиваемыми в процессе интерактивного взаимодействия с ним публики. Правила этого взаимодействия определяются не запретами и авторитетами, а пользовательским интерфейсом и личной харизмой просветителя. Обсуждая в социальных сетях или на сайтах музеев с публикой произведения искусства, интеллигент не только вовлекает зрителя в мир «музея без стен», не только помогает ему испытать яркую эмоцию и запомнить опыт. Играя и передвигаясь по «воображаемому музею» человек учится брать на себя ответственность и принимать собственные решения. Рассказывая другим о своих впечатлениях, вступая в диалог, зритель растет как личность и становится частью описанного нами воображаемого сообщества.

¹ Об этом подробнее: Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.

