

момент какого-нибудь движения: футболист в горизонтальном полете, прыжок гимнастки или летающие по воздуху предметы в доме с привидениями. Но и здесь, при всей своей непосредственности и неразложимости на контрастные элементы, картина остается слишком сконструированной; запечатлеть уникальный миг становится слишком преднамеренной самоцелью, навязчивым стремлением к знаковости, и даже удачные снимки такого рода не имеют для нас никакого эффекта; мы испытываем к ним интерес лишь на краткий миг непосредственного восприятия, дальше в нас уже ничто не откликается, не приходит в смятение, все преждевременно замыкается в голом знаке; своей безупречной читаемостью, *оформленностью* подобная сцена избавляет нас от необходимости переживать какое-либо возмущение; сводясь к чисто языковому состоянию, фотография не вызывает в нас никакой дезорганизации.

Ту же самую проблему уникальной, вершинной точки движения уже приходилось решать живописцам, но они здесь преуспели гораздо больше. Например, у художников Империи, когда им требуется воссоздать мгновенный образ (взвизгивший на дыбы конь, Наполеон с простертой рукой на поле сражения^{*3} и т. п.), в таком движении все же остается знак подчеркнутой неустойчивости — то, что можно назвать *пипен*^{*4}, торжественная застылость позы и притом невозможность поместить ее в реальном времени; такая демонстративная зафиксированность неуловимого — что в кино впоследствии будет названо *фотогенией*^{*5} — как раз и есть исходная точка искусства. Легкое возмущение от этих непомерно вздыбленных коней или замершего в неуловимой позе императора, от их упрямой, можно сказать риторической экспрессивности вносит в наше прочтение знака элемент вызова и риска, производит в читателе зрительного образа не столько интеллектуальное, сколько визуальное изумление, именно потому, что заставляет обратить внимание на поверхность зримого объекта, на его оптическую непроницаемость, а не идти сразу к его значению.

Большинство показанных нам «фото-шоков» являются ложными как раз потому, что в них имеет место что-то среднее между буквальностью и преувеличенностью: для фотографии они слишком умышленны, для живописи — слишком точны, и в результате в них нет ни возмущающей буквальности, ни художественной правды; они задуманы как чистые знаки, даже без всякой двусмысленности, без сдерживающей объемности. Логично поэтому, что на всей выставке (по замыслу своему весьма похвальной) действительно шоковыми оказались лишь репортерские снимки, на которых схваченный на лету факт предстает во всей своей упрямой буквальности, тупой очевидности. Расстрел в Гватемале, плачущая невеста убитого в Сирии Адуана Малки^{*6}, полицейский с занесенной дубинкой — все эти снимки удивляют тем, что на первый взгляд кажутся отстраненными, почти бесстрастными, они как бы содержат в себе меньше, чем подпись под ними; их зрелищность стерта, в них нет того *пипен*'а, который непременно оказался бы в них привнесен в живописных композициях (и в рамках живописи это было бы вполне законно). Своей *натуральностью*, без патетики и без объяснений, эти фотографии заставляют зрителя напряженно вдумываться, подталкивают его к самостоятельному суждению вне стесняющего присутствия демиурга-фотографа. Здесь происходит, таким образом, требуемый Брехтом критический катарсис, а не просто эмоциональное очищение, как в сюжетной живописи: можно сказать, что мы здесь имеем дело с категориями эпического и трагического. Буквалистская фотография помогает постичь не сам ужас, а его возмутительность.

ДВА МИФА МОЛОДОГО ТЕАТРА

Судя по недавнему Конкурсу молодых трупп^{*1}, наш молодой театр полным ходом усваивает мифологию старого (так что уже и не понять, чем они отличаются). Известно, например, что в буржуазном театре актер должен быть «поглощен» своей ролью, казаться бук-

важно пылающим жаркой страстью. От него обязательно требуется «кипеть», то есть одновременно гореть и истекать; оттого это горение проявляется во влажности. В одной из новых пьес (удостоенной премии) оба главных действующих лица — мужчины — так и истекали всевозможными жидкостями: слезами, потом и слюной. Казалось, присутствуешь при каком-то жутком физиологическом процессе — яростном отжиме внутренних тканей; страсть — словно большая влажная губка, безжалостно сдавливаемая рукой драматурга. Легко понять, в чем задача этой физиологической бури: превратить «психологию» в нечто количественное, втиснуть смех или боль в простые измеримые формы, чтобы даже сама страсть сделалась товаром в ряду прочих, объектом коммерции, включенным в нумерическую систему обмена: приходя в театр, я плачу деньги и за это требую, чтобы мне показали ясно видимую, почти что исчислимую страсть. И если актер работает в полную силу, если он честно выжимает мне из своего тела все, что может, если мне несомненны его тяжкие усилия, то я признаю такого актера отличным и стану выражать ему свою радость от того, что вложил свои деньги в талант, который их не украл, а вернул сторицей в форме достопопулярного пота и слез. Актерское горение хорошо своей экономичностью: я, зритель, наконец-то могу проверить, что я получаю за свои деньги.

Само собой разумеется, это горение обставляется спиритуалистическими оправданиями. Актер предается демону театра, он жертвует собой, будучи внутренне пожираем своей ролью; его физический труд, всепоглощающая телесная самоотдача Искусству достойны сочувствия и восхищения; мускульные усилия актера не остаются неоцененными, и когда в финале он кланяется публике, изможденный, отдавший спектаклю все свои гуморальные ресурсы, то его приветствуют словно человека, поставившего рекорд в голодании или культуризме, ему втайне желают отдохнуть и восстановить свою внутреннюю субстанцию — всю ту жидкость, которой он отмеривал купленную нами

страсть. Буржуазной публике, наверно, никогда не устоять перед такой очевидной «самоотверженностью», и, думаю, если актер умеет плакать и потеть на сцене, то он всегда сумеет ее увлечь: его трудовые усилия столь наглядны, что судить глубже уже невозможно.

Еще один злополучный элемент из наследия буржуазного театра — это миф о «находке». На нем строят свою репутацию многие опытные режиссеры. В спектакле одной из молодых трупп «La locandiera»¹ обстановка комнаты в каждом действии спускается с потолка. Это, конечно, неожиданно, и все громко восхищаются такой выдумкой; вся беда в том, что она совершенно бесполезна, явно высосана из пальца в стремлении к новизне любой ценой. Поскольку все искусственные приемы установки декораций сегодня уже исчерпаны, поскольку модернизм и авангард уже успели пресытить нас переменами на глазах публики (вся великая дерзость которых в том, что рабочие прямо перед нами расставляют на сцене кресло да пару стульев), — то поневоле пришлось обратиться вверх, к последнему еще не занятому пространству. Прием бесцельный, чисто формалистический, но не суть важно: в глазах буржуазной публики сценическая постановка отождествляется с техническими находками, и иные «постановщики» охотно подстраиваются к таким требованиям — только и делают, что выдумывают. В этом отношении наш театр тоже зиждется на суровом законе товарного обмена: для публики необходимо и достаточно, чтобы режиссерский вклад был наглядным, так что каждый мог бы оценить, сколько ему достается за его билет; в результате искусство все больше превращается в гонку, и основное его проявление — ряд отдельных, а стало быть поддающихся подсчету формальных удач.

Как и творческое горение актера, режиссерская «находка» имеет свое бескорыстное алиби: ее залогом пытаются сделать «стиль». В спускании мебели с по-

¹ «Хозяйка гостиницы» (ит.). — Прим. перев.

толка якобы проявляется особая непринужденность, гармонирующая с живой и непочтительной атмосферой, которая традиционно ассоциируется с комедией дель арте. Разумеется, стиль — это почти всегда алиби, он служит скрадыванию глубинных мотивировок пьесы: играть комедию Гольдони в чисто «итальянском» стиле (с выходками арлекинов, пантомимой, яркими красками, полумасками, расшаркиваниями и пулеметно-быстрой речью) — значит дешево отделяться от социально-исторического содержания пьесы, обезвреживать заключенную в ней острую критику общественных отношений, одним словом, мистифицировать.

Можно много говорить о том, как свирепствует такой «стиль» на сценах наших буржуазных театров. Стиль все извиняет, от всего избавляет, и прежде всего от исторических размышлений; он делает зрителя рабом голого формализма, так что даже «революции» стиля сами оказываются лишь формальными. Режиссером-авангардистом называют того, кто осмелится один стиль заменить другим (уже не затрагивая больше реального содержания пьесы) — превратить, например, как Барро в «Орестее», трагедийный академизм в негритянский праздник³. Но один стиль стоит другого, и их замена ничего не дает: африканский Эсхил ничуть не менее фальшив, чем Эсхил буржуазный. В театральном искусстве стиль — это один из приемов бегства от реальности.

30 «ТУР ДЕ ФРАНС» КАК ЭПОПЕЯ

О том, что велогонка «Тур де Франс» — эпическая поэма, говорит уже одна ее ономастика. Имена гонщиков в большинстве своем как будто пришли к нам из древнейшей племенной эпохи, когда в немногих звуках героического имени звенела раса (Бранкар-Франк, Бобе из Иль-де-Франса, Робик-Кельт, Руиз-Ибериец, Дарригад-Гасконец). Кроме того, эти имена постоянно повторяются; на протяжении долгого, подверженного всевозможным превратностям состязания

они служат неподвижными точками, позволяющими привязывать мимолетные и суматошные эпизоды гонки к устойчивым характерам-сущностям; человек здесь — прежде всего имя, господствующее над событиями. Бранкар, Жеминьяни, Лореди, Антонен Ролан — все эти имена читаются как алгебраические знаки доблести, чести, измены или же стоицизма. Поскольку имя гонщика одновременно питательно и эллиптически, то оно оказывается главной фигурой особого поэтического языка: благодаря ему мир становится удобен для чтения, и уже не требуется что-либо описывать. В конечном счете все языковые эпитеты концентрируются в звуковой субстанции имени, постепенно сгущающего в себе достоинства того или иного гонщика. В начале своего восхождения к славе он еще бывает наделен каким-то природным эпитетом; в дальнейшем это делается ненужным. Говорят: «элегантный Колетто» или же «Ван Донген-батав», зато Луизон Бобе уже обходится без всяких определений.

На самом деле вступление гонщика в эпопею происходит с появлением у него уменьшительного имени: Бобе становится Луизоном, Лореди — Нелло, а Рафаэля Жеминьяни, безукоризненного героя, одновременно *доброго* и *доблестного*, зовут то Раф, то Жем. Подобные имена звучат легко, чуть ласково и чуть подобострастно; одним слогом они способны выразить и сверхчеловеческую доблесть и сугубо человеческую интимность; журналист обращается к ним примерно с той же непринужденностью, как латинский поэт к Цезарю или Меценату. В уменьшительном имени велогонщика смешаны рабское восхищение и чувство исключительной приближенности; таким смешением характеризуется сознание народа, подсматривающего за своими богами.

В уменьшительной форме Имя становится подлинно публичным, благодаря ему внутренний мир гонщика выдвигается на просцениум, где действуют герои. Действительно, подлинно эпический локус — это не поле боя, но открытый всем взорам порог шатра; именно здесь воин обдумывает свои замыслы, отсюда раз-