

чувств для него вопрос игры. Когда на смену вере в разыгранное чувство приходит вера в чувство переданное без прикрас и точный рассказ о пережитом воспринимается как выразительный, публичный человек лишается своей функции и теряет идентичность. По мере того, как он лишается идентичности, выражение чувств теряет социальный характер.

Я прошу прощения за столь плотное изложение этой теории, однако представляется полезным с самого начала показать, сколь многое стоит за идеей публичного человека-актера. Необходимо осознать эти логические связи, чтобы изучить весьма необычную атмосферу, окружавшую тех, кто называл человека актером, иными словами, тех, кто населял публичный мир в столицах эпохи старого режима. Существовало три основных подхода.

Первого придерживалось большинство столичных жителей. Если наш мир - это театр, - говорили они, - а сами мы стали подобны актерам, значит, у нас должна быть новая, менее обременительная мораль. Второй подход, исследовательский, характерен для Дидро и его коллег-писателей, изучавших актерство в связи с публичной жизнью и в связи с природой. Автором и единственным приверженцем третьего подхода был Руссо. Ему принадлежит величайшая теория того времени о связи между столичной жизнью и театром. Он же выступил обличителем этого явления. Руссо был не только критиком и аналитиком, но и провидцем. Он предсказал, что на смену существующему общественному порядку придет жизнь, в кото-

121

рой смешаются подлинные глубокие чувства и политические репрессии. И это будущее состояние, столь похожее на нашу с вами действительность, он приветствовал. Но все же пророчества его сбывались не всегда. Пришествие нового порядка Руссо связывал с концом крупных городов и возрождением мелких. Его идеи послужат нам критерием истинности при изучении того, каким образом мир публичной жизни затерялся в современной городской культуре, культуре, заменившей жизнь и идентичность публичного человека со всей их экспрессией на жизнь новую, более самобытную, более интимную и, при всем этом, менее полную.

ЧЕЛОВЕК-АКТЕР С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЗДРАВОВОГО СМЫСЛА

К началу книги седьмой "*Истории Тома Джонса, найденника*" действие переносится в Лондон. Тут Филдинг вставляет в произведение небольшое эссе под названием "Что общего между миром и театром". Начинается оно так:

"Мир часто сравнивают с театром... мы настолько далеко зашли в этой мысли, и сама она стала столь популярна, что некоторые термины театра, раньше применявшиеся к нашему миру лишь метафорически, теперь одинаково относятся и к тому, и к другому и понимаются буквально: мы привыкли говорить о сцене и декорациях и тогда, когда речь идет о жизни вообще и когда предметом беседы является спектакль..."

Несколько позже автор как будто извиняется: его читателям, несомненно, известно, что улица и сцена суть сферы "буквально" переходящие одна в другую, он говорит банальности и просит за это прощения. Он просто хочет напомнить дражайшему читателю, что смешение спектакля и повседневной жизни - реальное явление, а вовсе не красивая "метафора", как это было во времена Реставрации.⁹³

"Весь мир театр" это действительно старое клише, к середине XVIII века подвергшееся редекорации. Мы уже убедились, что одной из классических функций идеи о *theatrum mundi* было разграничение человеческой природы и социального поступка, отделение деятеля от деяния. Человек-актер менее обременен моральными установками, нежели пуританин или правоверный католик: он не рождается грешником, он грешит, если ему выпадает роль злодея.

Это очень хорошо сформулировал сам Филдинг. В своем эссе он утверждал, что "если в жизни вы совершили (один) дурной поступок, это не делает вас негодяем, как (одна) роль мерзавца не делает мерзавцем актера, ее играющего", и, действительно, на пересечении сферы городской жизни и сферы театра эта аналогия приобретает буквальный смысл. Деяние

122

абстрагировано от деятеля и "можно осудить некий недостаток или даже порок, не осуждая при этом его обладателя". Более того, в большом городе трудно понять, кто тот человек, что стоит перед вами, поэтому важны только его поступки. Он причиняет вред окружающим? Тогда ему следует, по примеру Гаррика, сменить роль. И что мешает ему исправиться, если в большом городе ни необходимость, ни репутация не заставляют его придерживаться определенного обличка или роли?⁹⁴

И если, отделяя свою природу от своих поступков, человек-актер освобождался от бремени первородного греха, то, согласно здравому смыслу в понимании XVIII столетия, жизнь его делалась приятнее. В публичной жизни человек, не зависящий от природной сферы, несвязанный христианскими понятиями о долге духовном, мог развлекаться и наслаждаться приятным обществом. Поэтому авторы тех лет и связывали столь часто образ человека-актера со сферой городской жизни; в рассмотрении *theatrum mundi* они не касались отношений между человеком и богами и чуждались вопросов о смысле жизни, навевавших пессимизм как на платоников эпохи Возрождения, так и на драматургов времен царствования королевы Елизаветы. У Монтескье есть прекрасное произведение "Персидские письма"; в одном из них "автор" описывает свой поход в Комеди Франсез и говорит, что не мог отличить актеров от публики: все красовались друг перед другом, все принимали разные позы, все веселились. Развлечения, циничная терпимость к грешкам, наслаждение обществом приятелей - такова была, по общему представлению, жизнь человека-актера. Но были и те, кто понимал, что это распространенное клишированное восприятие в аспекте, касающемся общения, зависит от более глубокой, невысказанной идеи экспрессии. Величайшим из этих мыслителей был Дидро, в своем "Парадоксе игры" установивший связь между актерством и более всеобъемлющей психологической теорией.

"ПАРАДОКС ИГРЫ" ДЕНИ ДИДРО

Дидро довольно просто подводил итог своих рассуждений:

"Разве в обществе не принято называть человека великим актером? Под этим подразумевают не то, что его обуревают чувства, а то, что он их умело изображает, оставаясь при этом холодным..."

Дидро был первым теоретиком актерского искусства как светского занятия. Большинство теорий XVI и XVII вв. связывали качество игры с характером роли. Считалось, что правдивость реплик каким-то образом влияла на

исполнение. Таким образом, можно было отнести актерское мастерство к разряду риторики и говорить о последней в связи с моралью и религией. Согласно этой формуле, священник был лучшим из ораторов, ведь все, что он говорил, было абсолютной правдой. Ни одному доброму

123

рой смешаются подлинные глубокие чувства и политические репрессии. И это будущее состояние, столь похожее на нашу с вами действительность, он приветствовал. Но все же пророчества его сбывались не всегда. Пришествие нового порядка Руссо связывал с концом крупных городов и возрождением мелких. Его идеи послужат нам критерием истинности при изучении того, каким образом мир публичной жизни затерялся в современной городской культуре, культуре, заменившей жизнь и идентичность публичного человека со всей их экспрессией на жизнь новую, более самобытную, более интимную и, при всем этом, менее полную.

ЧЕЛОВЕК-АКТЕР С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЗДРАВОВОГО СМЫСЛА

К началу книги седьмой "*Истории Тома Джонса, найденщика*" действие переносится в Лондон. Тут Филдинг вставляет в произведение небольшое эссе под названием "Что общего между миром и театром". Начинается оно так:

"Мир часто сравнивают с театром... мы настолько далеко зашли в этой мысли, и сама она стала столь популярна, что некоторые термины театра, раньше применявшиеся к нашему миру лишь метафорически, теперь одинаково относятся и к тому, и к другому и понимаются буквально: мы привыкли говорить о сцене и декорациях и тогда, когда речь идет о жизни вообще и когда предметом беседы является спектакль..."

Несколько позже автор как будто извиняется: его читателям, несомненно, известно, что улица и сцена суть сферы "буквально" переходящие одна в другую, он говорит банальности и просит за это прощения. Он просто хочет напомнить дражайшему читателю, что смешение спектакля и повседневной жизни реальное явление, а вовсе не красивая "метафора", как это было во времена Реставрации.⁹³

"Весь мир театр" это действительно старое клише, к середине XVIII века подвергшееся редекорации. Мы уже убедились, что одной из классических функций идеи о *theatrum mundi* было разграничение человеческой природы и социального поступка, отделение деятеля от деяния. Человек-актер менее обременен моральными установками, нежели пуританин или правверный католик: он не рождается грешником, он грешит, если ему выпадает роль злодея.

Это очень хорошо сформулировал сам Филдинг. В своем эссе он утверждал, что "если в жизни вы совершили (один) дурной поступок, это не делает вас негодяем, как (одна) роль мерзавца не делает мерзавцем актера, ее играющего", и, действительно, на пересечении сферы городской жизни и сферы театра эта аналогия приобретает буквальный смысл.

Деяние

122

абстрагировано от деятеля и "можно осудить некий недостаток или даже порок, не осуждая при этом его обладателя". Более того, в большом городе трудно понять, кто тот человек, что стоит перед вами, поэтому важны только его поступки. Он причиняет вред окружающим? Тогда ему следует, по примеру Гаррика, сменить роль. И что мешает ему исправиться, если в большом городе ни необходимость, ни репутация не заставляют его придерживаться определенного облика или роли?⁹⁴

И если, отделяя свою природу от своих поступков, человек-актер освобождался от бремени первородного греха, то, согласно здравому смыслу в понимании XVIII столетия, жизнь его делалась приятнее. В публичной жизни человек, не зависящий от природной сферы, не связанный христианскими понятиями о долге духовном, мог развлекаться и наслаждаться приятным обществом. Поэтому авторы тех лет и связывали столь часто образ человека-актера со сферой городской жизни; в рассмотрении *theatrum mundi* они не касались отношений между человеком и богами и чуждались вопросов о смысле жизни, навевавших пессимизм как на платоников эпохи Возрождения, так и на драматургов времен царствования королевы Елизаветы. У Монтескье есть прекрасное произведение "Персидские письма": в одном из них "автор" описывает свой поход в Комеди Франсез и говорит, что не мог отличить актеров от публики: все красовались друг перед другом, все принимали разные позы, все веселились. Развлечения, циничная терпимость к грешкам, наслаждение обществом приятелей - такова была, по общему представлению, жизнь человека-актера. Но были и те, кто понимал, что это распространенное клишированное восприятие в аспекте, касающемся общения, зависит от более глубокой, невысказанной идеи экспрессии. Величайшим из этих мыслителей был Дидро, в своем "Парадоксе игры" установивший связь между актерством и более всеобъемлющей психологической теорией.

"ПАРАДОКС ИГРЫ" ДЕНИ ДИДРО

Дидро довольно просто подводил итог своих рассуждений:

"Разве в обществе не принято называть человека великим актером? Под этим подразумевают не то, что его обуревают чувства, а то, что он их умело изображает, оставаясь при этом холоден..." Дидро был первым теоретиком актерского искусства как светского занятия. Большинство теорий XVI и XVII вв. связывали качество игры с характером роли. Считалось, что правдивость реплик каким-то образом влияла на исполнение. Таким образом, можно было отнести актерское мастерство к разряду риторики и говорить о последней в связи с моралью и религией. Согласно этой формуле, священник был лучшим из ораторов, ведь все, что он говорил, было абсолютной правдой. Ни одному доброму

123

христианину, конечно, и в голову не пришло бы сравнить священника с актером, но причина этого как раз и заключалась в том, что преимущество заведомо признавалось за священником, ибо он был носителем божественной правды.

Дидро нарушил связь между актерством, риторикой и сутью произносимого текста. В своем "Парадоксе" он создает теорию драматического искусства, абстрагированного от ритуала; он первый взглянул на лицедейство как на искусство самоценное и самодостаточное безотносительно тому, что произносится со сцены. "Знаки" театрального представления не были для него тождественны текстовым "знакам". Впрочем, лучше привести цитату:

"Если бы актер на сцене был поистине обуреваем чувством, разве смог бы он во второй раз сыграть ту же роль с

неменьшей проникновенностью и с неменьшим успехом? Полный огня на первом показе, к третьему он был бы изнурен и холоден как мрамор,"⁹⁶

Актер, верящий собственным слезам, в игре отдающийся чувству, не отделяющий себя от тех эмоций, которые должен изобразить, не может играть одно и то же несколько раз. Чтобы справиться с ролью, актер не должен переживать то, о чем говорится в пьесе; его искусство не зависит от содержания реплик. Мы ведь знаем, что великий актер может быть велик и в плохой пьесе. Причина кроется в самой сути сыгранного чувства: без работы над теми эмоциями, что нужно передать, без рассудочности и расчета при передаче их зрителю нельзя дважды сыграть чувство.⁹⁷

Теория Дидро - это больше, чем набор актерских приемов, это указание, что при передаче эмоций главенствующую роль играет рассудок человека, а не его естество. Дидро спрашивает:

"Задумывались ли вы о разнице между слезами, которые вызывает у нас трагедия в настоящей жизни и теми, что мы проливаем над трогательной историей?"

И сам отвечает на свой вопрос: слезы в реальной жизни - реакция прямая и непосредственная, в то время как слезы, вызываемые общением с искусством, рождаются осознанно и постепенно. И хотя в этом можно усмотреть превосходство естественного мира над миром актера, первый более уязвим и зависим от случайностей. "Представьте себе, - говорит Дидро, - рыдающую женщину, небольшой физический недостаток которой не дает вам сосредоточиться на ее горе; или представьте, что вы с трудом понимаете ее выговор и это отвлекает ваше внимание, или что вы видите ее в момент, когда вы не готовы посочувствовать ей". Таким образом, в мире, в котором люди реагируют прямо и спонтанно, восприятие искажено; чем безыскуснее общение между двумя людьми, тем меньше шансов, что каждый сумеет донести до собеседника свои чувства.⁹⁸

В мире, где царят сочувствие и искренность, в точности воспроизведе-

124

ти чувство можно в лучшем случае однократно.⁹⁹

Здесь Дидро снова задает вопрос: каким образом можно изменить это правило, и, отвечая, формулирует идею условного знака. Чувство можно передавать снова и снова, если человек перестал "мучиться" им и, отстраненно его изучив, пришел к пониманию сути его проявлений. Эта суть заключается в отсечении лишнего: если прямая осанка не сочетается с образом женщины, тоскующей по мужу, прямолинейность заменяют на сутулость. Если громкая декламация отвлекает зрителя от смысла реплики, актера учат говорить тише. Подобные упражнения позволяют познать подлинную природу чувства. Открывая для себя различные условные знаки, актер перестает переживать чувства так, как их будет переживать его зритель. Это не значит, что он перестает чувствовать, - Дидро часто приписывают подобную мысль.

Скорее, теперь чувства актера по отношению к жесту отличаются от тех, которые этот жест вызовет у публики.¹⁰⁰

Лишь благодаря таким жестам можно надолго запечатлеть чувство. Назначение жеста - противостоять времени.

"Вы говорите о мимолетном мгновении в Природе. Я же говорю о произведении Искусства, продуманном и воплощенном произведении, которое создается постепенно и надолго".

Повторяемость - суть знака.¹⁰¹

Для Дидро олицетворением великого актера был англичанин Давид Гаррик. Они познакомились зимой 1764-1765 годов. Сам Дидро так описывает в "Парадоксе" впечатление, которое Гаррик произвел на него:

"Гаррик просовывает голову между створками двери, и в течение пяти-шести секунд лицо его изображает одно за другим различные чувства: безграничный восторг, довольство, потом умиротворенность, немое изумление, грусть, подавленность, ужас, отчаяние и, наконец, снова восторг. *Возможно ли, чтобы все это было отражением его душевного состояния?*"¹⁰²

Критики Дидро любят утверждать, что он противопоставлял Искусство Природе и что, по мнению современников, великий гений Гаррика граничил с ненормальностью, был почти монструозен. Все не так просто. Дидро считал, что совершенствуя игру, актер приближается к познанию основных форм выражения чувства, господствующих в естественном мире; задача актера - получить их в чистом виде. Отрешившись от своих собственных переживаний, он способен понять, в какую форму облекается чувство в сфере естественного. Беря за основу саму природу человеческих чувств, актер может общаться с людьми, живущими в этом хаотичном мире. Находя постоянные, воспроизводимые формы выражения, он на мгновение упорядочивает зрительское восприятие. Общение не подразумевает равноправного пользования этими условными знаками. Одна сторона должна, овладев, дистанцироваться от чувства, которому поддается дру-

125

гая. Следовательно, в понятие неизменного, повторяемого выражения эмоций заложена идея неравенства.

Возможность дружественных отношений между искусством и природой, которую Дидро признавал в своей теории, важна для анализа актерства в жизни. Дидро стремился охватить в своей работе не только игру немногочисленных гениев вроде Гаррика. Он хотел использовать их сценические приемы как модели поведения в других жизненных ситуациях, связанных с общением. Экспрессивность заложена в повторяемых разновидностях социального поведения. Эти разновидности подразумевают, что актер дистанцируется от того, что он говорит и в чем появляется на публике. Поведение в обществе, абстрагированное от внутреннего мира человека, можно планировать и просчитывать. Вы можете менять стиль речи и костюм в зависимости от обстоятельств. Дидро определял эти знаки как тонкие, универсальные любезности, которые почти без изменений можно переносить из разговора в разговор, в чем и видел причину того, что общество продолжает находить в них удовольствие. Любезности существуют сами по себе, это форма не зависящая ни от говорящего, ни от слушающего. Любезности самоценны, как самоценны *pouf au sentiment* и мушка. Безличность как залог плодотворного общения между представителями разных классов имеет ту же подоплеку: общение настолько успешно, насколько его условия намеренно искусственны, насколько оно есть Вселенная в себе, насколько ход его не зависит от социального положения говорящего и слушателей. Коротко говоря, от изучения принципов успешной актерской игры Дидро переходит к теории сыгранного чувства. Чувства, которые актер вызывает у зрителя, имеют собственную независимую форму и, следовательно, значение, подобно математической формуле, сохраняющей свой смысл, независимо от того, чья рука ее пишет. Для этого человек должен вести себя неестественно и время от времени выискивать условные знаки и формы, поддающиеся повторению.

Сегодня идеи Дидро воспринимаются как интеллектуальный фундамент публичной жизни его времени. Однако Дидро не был в прямом смысле выразителем идей своих современников-парижан. Его "Парадокс", законченный лишь в 1778 году, увидел свет в 1830. В середине XVIII века были теоретики театра, решительно отвергавшие идеи, подобные идеям Дидро, и во главе угла ставившие естественное сопереживание. Сам "Парадокс" был ответом на известный трактат Ремонда де Сен-Альбина, вышедший в 1747 году под названием *Le Comédien*, вскоре переведенный на английский язык Джоном Хиллом, затем, в 1769, снова на французский Стикотти и уже в таком виде попавший к Дидро. Автор трактата утверждал, что чувство и, следовательно, душа актера есть источник его вдохновения. Равнодушный не может быть хорошим актером. Но взгляды, которые разделял Дидро, были популярны в пятидесятые годы, хоть аргу-

126

менты в их пользу были слабее. Идеям Дидро отдавали должное Риккони в "*L'Arte du Théâtre*", Гримм в своих работах по театру; позже они были систематизированы в Энциклопедии в статье Мармонтеля, посвященной декламации.¹⁰³

В середине XVIII века впервые сформировалось явление, прозванное историками войной между Чувством и Рассудком. Спустя несколько лет в театре Буль-Руж имел место чудный, совершенно невероятный эпизод между двумя великими современницами Дидро - актрисами мадам Клэрон и мадам Дюмезиль. Мадам Клэрон Дидро почитал женским воплощением Гаррика, талант же мадам Дюмезиль ставил невысоко, ибо она руководствовалась в игре чувствами. Итак, дамы стали рассуждать о роли чувства и рассудка в создании сценического образа. Мадам Дюмезиль воскликнула: "Я жила в образе, я чувствовала его, я отдавала себя всю..." Мадам Клэрон резко возразила: "Я никогда не понимала, как в этом деле можно обойтись без трезвого расчета". Тут вступил актер Дюгазон "... наша цель - узнать не о том, существует ли драматическое искусство, а о том, что главное в нем - реализм или вымысел". Мадам Клэрон ответила: "Вымысел", мадам Дюмезиль - "Реализм".¹⁰⁴

Как ни очаровательны банальности, которыми мог завершиться этот спор, главное в нем - гипотеза, которой придерживались обе стороны. Судя по письмам к Дидро Ремонд де Сен-Альбин и Риккони в середине XVIII века и высказываниям о нем таких актеров, как Коклен, в XIX веке, основную идею его теории разделяли все. Это была идея о независимости сценической игры - независимости ее от текста. Война между чувством и рассудком велась вокруг переживаний актера, но не затрагивала вопроса о "правильности" этих переживаний в контексте правильности произносимых реплик. Епископ Боссюэ в знаменитой проповеди XVII века вопрошал свою паству: "Как можете вы быть растроганы моим красноречием и не чувствовать желания покаяться перед Господом?". Восемьдесят лет спустя стало возможно спорить об ораторских качествах Боссюэ, горячо обсуждать, насколько он управлял собой, насколько он сам был охвачен тем пламенем, которое разжигал в своих прихожанах, и не особенно беспокоиться из-за того положения, что, если Боссюэ великий оратор, то и у его слушателя должна быть более твердая вера. Представители обоих мнений во времена Дидро рассматривали актерскую игру как явление светское, не связанное с внешними категориями правдивости. Дидро развил эту идею светскости до логического заключения теории выражения эмоций: если само значение актерства не зависит от текста конкретной роли, следовательно, оно не должно зависеть и от конкретного актера, его чувств, его мимолетных настроений.

Свое завершение идея актерства как светского занятия получила, когда Руссо провел связь между актерством и городской жизнью.

127

ОТНОШЕНИЕ РУССО К ГОРОДУ КАК ТЕАТРУ

Как ни странно, лучшим из всех, кто писал о городе, самым постоянным его исследователем был человек, который его ненавидел. Жан Жак Руссо считал увеличение числа крупных городов не высоким достижением цивилизации, а скорее разрастанием безобразной опухоли. Тщательней своих современников подходу к изучению жизни большого города, Руссо напоминает врача, вскрывающего раковую опухоль. Наибольшее внимание он уделял Парижу, полагая однако, что театральность, свойственная парижской публичной жизни, распространяется как повітріє по всем европейским столицам. Руссо - не только живописатель своего времени или моралист. Порицая переплетение театра и жизни, он создал первую полную исследовательскую теорию современного крупного города как выразительной сферы.

Руссо первым из писателей изобразил город как секуляризованное общество. Он первым показал, что секуляризм родился в мировых столицах этом особенном роде городов, иными словами, он первый подметил неполный характер опыта городской жизни и создал свою теорию на этот счет. Руссо первый связал публичный кодекс достоверного, существующий в мировых столицах, с такими основными психологическими функциями, как доверие и игра. Он же первый связал городскую психологию с психологией творческой. И вся его пронизательность, все его исследования были направлены к ужасной цели: анатомизировав большой город, Руссо пришел к заключению, что естественные отношения междулюдьми противоположность космополитизма - возможны лишь в условиях политической тирании. Эту тиранию Руссо приветствовал.

Обстоятельства, побудившие Руссо приняться за создание этой теории, в какой-то мере проясняют отдельные ее моменты. В период между 1755 и 1757 гг. французский философ Д'Аламбер написал для Энциклопедии статью о Женеве, в которой отметил, что в городе нет ни одного театра. Это не удивляло Д'Аламбера: в Женеве были сильны традиции кальвинизма, философ знал, что жители Женевы боялись "пристрастия к пышности, развлечениям и распутству, какое актеры прививают молодежи". Но, будучи стороной не причастной, он не понимал, почему в строгом и аскетическом городе не может быть театра. Он даже считал, что общение с театром было бы полезно жителям Женевы. "Глубокой тактичности и утонченности чувства, - писал он, трудно достичь без помощи театральных представлений".¹⁰⁵

Взгляды Д'Аламбера во многом совпадали со взглядами Филдинга: театр учит нас как вести себя в обычной жизни. Руссо, уроженец Женевы, несколько лет проживший в Париже, откликнулся на них "Письмом к Д'Аламберу", опубликованном в 1758 году. "Письмо" было ответом не только на то, что хотел сказать Д'Аламбер. Дабы оправдать политическую

128

цензуру в области театра, Руссо должен был доказать, что Д'Аламбер живет ценностями большого города и что

перенесение этих ценностей на почву небольшого городка повело бы к разрушению религиозного чувства, в результате чего горожане, научившиеся у актеров "деликатности чувств", утратили бы глубину и чистоту внутренней жизни.¹⁰⁶

Все пары противоположностей, выделяемые Руссо, - мировая столица и маленький город, наигранность и естественность, свобода и тирания, - родились из его теории разложения *moeurs*. В условиях современного языка *moeurs* можно описательно перевести как переплетение верований, моральных и поведенческих установок. Писатели XVIII столетия наделял и это слово смыслом, который термины вроде "ценностной ориентации", "определения роли" и вообще все термины социологии охватить не могут. Понятие *moeurs* затрагивает манеру поведения, стиль жизни данного человека.¹⁰⁷

Разложение *moeurs* начинается, когда человек избирает для себя стиль жизни, подразумевающий наличие других интересов, кроме работы, семьи и гражданских обязанностей. Если устремления человека не ограничены физическим выживанием, если он мечтает о радостях, не связанных с продлением рода и собственной жизни, - это и есть разврат. Некоторые считают, что под развратом Руссо понимал то, что мы сегодня называем беззаботной, обеспеченной жизнью.¹⁰⁸

Легко ли совратить человека с пути истинного? Трудно, - утверждает Руссо в начале своего "Письма": "Отец, сын, муж и гражданин обременены столь высокими обязанностями, что на скуку не остается времени." Но тут же себя и поправляет, ведь общеизвестно, что враг вездесущ - фrivольное веселье, чуждые развлечения, празднословие в кафе... Привычку к труду разрушают "недовольство собой, праздность, пренебрежение вкусами простыми и естественными". Другими словами, человека вечно подстерегает разврат.¹⁰⁹

Историк Й. Хейзинга определяет игру как освобождение от "экономического", иными словами, это деятельность, выходящая за пределы насущного, не имеющая целью выживание. В этом смысле игра для Руссо - явление враждебное. Игра развращает.¹¹⁰

Игра - развлечение праздности, пусть и временной. Протестантская религия усматривает связь между праздностью и грехом: человек, не обремененный обязанностями, предается своим естественным страстям, которые суть греховны. Игра раскрывает в нас естественного человека: ленивца, обжору, соблазнителя и развратника. Так думал Кальвин и потому выстроил жизнь Женевы, чтобы жители не знали отдыха, а с ним - и греха.

В своей теории о маленьком городке как об идеальной теократии Кальвин был прямолинеен. Такой городок - экономически жизнеспособное образование, дающее жителям защиту в случае войны и, тем не менее, достаточно небольшое, для того, чтобы вести за ними постоянный надзор. С точ-

129

ки зрения религии, в маленьком городе можно надежнее всего политическими средствами подавить в человеке естественную порочность. Руссо стремился совместить представление о человеке как существе от природы добром с идеей о законности политического контроля. Потому его взгляды на связь *moeurs* с жизнью в маленьком городе сложнее, чем взгляды Кальвина. "Что будет, - вопрошал Руссо, - если освободить человека от жестких моральных норм, которым подчиняется жизнь в небольшом городе?" Что будет, если предоставить человеку досуг? Если отпадет необходимость в борьбе за выживание, у людей будет больше возможностей для социальных контактов - для кофеен, променадов и тому подобного. Общение - продукт праздности. Однако, чем больше люди общаются, тем больше они зависят друг от друга. Таким образом, формы общения, которые мы называем публичными, Руссо считал отношениями взаимозависимости. В "Письме" он описывает эту взаимную зависимость людей, не обремененных необходимостью действия, как нечто ужасное.

Самоощущение человека определяется отношением к нему других. Человек рядится в костюмы и маски, чтобы снискать одобрение окружающих и таким образом выглядеть лучше в собственных глазах. Лайонел Триллинг подвел следующий итог рассуждениям Руссо в "Письме к д'Аламберу":

"...зритель заражается актерской болезнью - потерей собственного "я", происходящей от перевоплощения в другого человека... перевоплощаясь, актер сокращает свое собственное существование как личности." "

Пребывая в праздности, человек приобретает *moeurs* актера. Опасность лишиться независимости люди не замечают: это игра, они наслаждаются, теряя себя. Приведу слова Руссо:

"... главная цель - доставить удовольствие, и при условии, что люди удовлетворены, цель эта достигается в достаточной степени."¹¹²

Неслучайно Руссо протестовал против открытия в Женеве театра. Театр опаснее непристойных книг или картинок, ибо потакает порокам людей, которым не приходится бороться за выживание. Он приводит к потере "я". И тут на авансцену выходит столица, крупный город, - здесь человек теряет себя.

Непременные составляющие каждого крупного города - многочисленное население, живущее скученно, центральный рынок или рынки и высокий уровень разделения труда. Все эти условия должны оказывать влияние на *moeurs* горожан.

В городе средних размеров это влияние, по мнению Руссо, непосредственно.¹¹³ Здесь расцветают добродетели праведных, скромных людей, борющихся за выживание. Напротив, в Лондоне или Париже богатство, происхождение и другие материальные обстоятельства влияют опосредованно на образ жизни и впрямую - на *volonte*, волю человека. В этом случае *moeurs* являются продуктом волевых устремлений.¹¹⁴

130

Для чего нужно было такое разграничение? Причин было две. Во-первых, введя промежуточный термин, Руссо мог говорить о большом городе в особых терминах морали. Он не останавливается на современных ему либеральных идеях о развращенности горожан как следствии дурных социальных условий и о благородной душе разбойника, жаждущей свободы. Большие города разлагают самый стержень человеческой личности - волю. Во-вторых, сложность социально-экономических отношений в большом городе ведет к тому, что вы не знаете с кем имеете дело, ведь вам неизвестны ни его профессия, ни сколько детей ему приходится кормить, - короче говоря, вы не знаете, чем он живет. Запутанные социальные отношения не позволяют узнать характер человека исходя из обстоятельств материальных. К тому же, по причинам экономического, в мегаполисах происходит то, что мы назвали бы "накоплением капитала". Здесь богачи предаются праздным увеселениям, а бедняки подражают богачам. Сама скученность населения подразумевает, что лишь немногие действительно могут позволить себе ничего не делать, а многие делаются бездельниками из зависти, жертвуя материальными интересами ради беззаботного образа жизни.

Таким образом, большой город по Руссо - это место, где вы не можете сказать, кто стоит перед вами, так как не можете узнать, чем он живет. Ситуация, в которой вы сталкиваетесь с таким незнакомцем, возникает, когда ваша встреча не обусловлена практическими соображениями, когда она происходит в контексте нефункционального общения, общения ради общения. Основываясь на этом положении, Руссо анализирует природу праздной игры. Ибо пребывая в праздности, люди все больше стремятся к общению ради удовольствия, которое от него получают. И чем больше они общаются без необходимости, тем больше превращаются в актеров. Но актеров весьма своеобразного толка:

"В большом городе, полном бездельников и интриганов, лишенных религиозного чувства и моральных принципов, чье воображение, извращенное праздностью, бездельем, неумеренными запросами и погоней за наслаждением, порождает лишь чудовищ и вдохновляет лишь на преступления; в большом городе, где моему и честь ничего не стоят, ибо каждый может легко скрыть свои деяния от общества, спрятавшись за свою репутацию."¹¹⁵

Репутация значит известность, узнаваемость, уникальность. В большом городе стремление к славе превращается в самоцель, достигаемую самозванством, условностью, манерничаньем - всем, что так доступно жителю мировой столицы. И все же средства эти неизбежно оправдывают себя, ведь, если у человека нет постоянного "места" в обществе, определенного Высшей Силой в лице государства, он должен сам занять это место, рядясь в разные костюмы. Актерство - разврат, поэтому единственная награда, которой ждет ряженный - это аплодисменты. Согласно Руссо,

131

большой город подрывает доверие к религии, так как здесь возможно самому выбрать себе место и идентичность, вместо того, чтобы подчиниться воле Высшей Силы. На место стремлению к добродетели приходит стремление создать себе репутацию

Существует несколько Руссо, так как многие его работы противоречат друг другу или представляют различные точки зрения. Руссо-автор "Эмиля" в вопросах игры, репутации и религии не похож на Руссо-автора "Письма". К моменту написания "Исповеди" Руссо уже частично освободился от строгих установок "Письма к д'Аламберу". "Письмо" - крайность, идея, доведенная до своего логического завершения.¹¹⁶

Однако во всех своих работах Руссо занимает обвинительную позицию по отношению к публичной жизни в крупных городах. Вот цитата из "Юлии":

"Как часы обычно заводят на сутки, так эти люди вынуждены ежевечерне выходить в свет, дабы узнать, о чем они должны думать назавтра."¹¹⁷

И еще один потрясающий отрывок из того же романа, о котором Эрнст Кассирер сказал, что в нем нет "ничего вымышленного, каждое слово - отражение того, что Руссо пережил" в Париже:

"Меня встречают весьма дружелюбно, рассыпаются в любезностях, оказывают всяческие услуги. Но именно это меня и огорчает. Возможно ли в мгновение подружиться с человеком, которого видишь впервые? Подлинное участие, излияния души простой и благородной - все это так далеко от показной вежливости (и обманчивой внешности), которой требует свет".¹¹⁸

Большой город - это театр. И сценарий почти всегда один - человек стремиться сделать себе репутацию. Каждый горожанин - актер. Играя публичную жизнь, люди теряют природную добродетель. Существует гармония междуактером и городом, порождающая моральную катастрофу.¹¹⁹

Тут следует задать несколько вопросов. Париж - театр, парижане красуются друг перед другом. Но иногда поза помогает вылечить врожденное уродство или раны, нанесенные судьбой. Руссо утверждает, что горожанам свойственно желание сделать себе хорошую репутацию. Но что плохого, что человек стремиться свершить что-то великое, чтобы заслужить одобрение общества? В "Эмиле" Руссо порицает жителей больших городов, что они частенько актерствуют, пытаются забыть свое низкое происхождение, однако ведь это не такой страшный грех, как изнасилование или убийство.

В своей критике города, поначалу блестящей, к концу вульгарной, Руссо, как представляется, не устает прославлять простодушного и честного мужлана. Руссо удалось избежать банальности в рассуждениях: он неожиданно и кардинально меняет терминологию в пределах одного произведения.

132

Изначально Руссо придерживался парадигмы труд-добродетель, праздность-порок. Однако очевидно, что жизнь в большом городе бьет ключом, в ней есть энергия, неведомая жителю Женевы с его монотонным "из дома - на работу - в церковь домой". В середине "Письма" Руссо вводит новую градацию поведения: лихорадочное метание из стороны в сторону, бездумные поступки - вот неотъемлемые черты жизни в большом городе, ибо, когда нет необходимости бороться за выживание, человек погружается в суету. В маленьком городе жизнь течет медленнее; таким образом, досуг отражается на подлинной природе поведения человека и его самости.¹²⁰

Такой резкий поворот позволил Руссо показать влияние крупного города на общую модель самовыражения человека. Подлинно творческое самовыражение доступно человеку, ищущему себя; свои открытия он запечатлевает в словах, музыке, картинах. Произведения искусства подобны путевым заметкам. Искусство большого города, возникающее из отношений социальной взаимозависимости, порождает фикции и стилизацию подлинного "Я". Эти условности существуют сами по себе и не имеют отношения к характеру личности. Руссо отрицает подобное выражение эмоций; он выступает за более (углубленное) изучение характера. Вот как он определяет разницу между выражением и разыгрыванием чувства: "...истинному гению... неведомы пути почестей и богатства, как неведомы и мечты о них; он ни с кем не сравнивает себя; все, что ему

нужно, он черпает из самого себя."¹²¹

Руссо продемонстрировал фокус: отныне подлинное самовыражение будет определяться искренностью человека, а искренность - тем, насколько человек самобытен. Для кальвиниста быть искренним - значит не утаить ни одного из сегодняшних прегрешений, для Руссо - перестать думать о том, как выглядишь в глазах мира.¹²²

Здесь возникает удивительный парадокс. Беда актера в том, что он, чувствительный к похвалам и поношениям, живет в мире, в котором существуют определения хорошего и дурного, добродетели и порока. А беда большого города - его населяет слишком большое общество. Любые ценности этого общества воспринимаются преувеличенно потому, что люди, стремясь снискать себе добрую репутацию, изображают приверженность им. Маленький городок имеет лучшую систему ценностей и добродетелей выживания, а к концу книги Руссо находит и второе преимущество захолустной

жизни. Она дает больше возможностей для уединения; здесь можно не обращать внимания на стандарты, принятые в обществе, и изучать собственную душу, чтобы "просто увидеть, что в ней таится". Вот маленький город по Руссо: "...здесь нравы самобытнее, мастера изобретательнее, здесь больше нового, ибо здесь меньше подражают; имея мало образов, человек

133

больше использует собственные ресурсы и больше привносит своего во все, что делает." ¹²³

Таким образом, можно оправдать цензуру в области театрального искусства по той же причине, что и реформу в области мышления. Ведь расцвет театра наносит урон законам морали. В таком городе, как Женева, театр ввел бы жителей в соблазн избрать себе модель для подражания. В Женеве в условиях (политической) тирании каждый житель должен достичь творческой уникальности. В крупном городе цензура бесполезна; какие ставятся пьесы не так важно, как тот факт, что они вообще ставятся. Актер на сцене становится для каждого парижанина эталоном в области приватной жизни. ¹²⁴

ПРЕДСКАЗАНИЯ РУССО

Такова в общих чертах его великая и пугающая концепция публичной жизни. Сами ее противоречия свидетельствуют о ее величии, противоречия, преследовавшие всякого, кто вступал на путь Руссо. Тирания и стремление к самобытности человеческой личности идут рука об руку - в этом была суть предсказаний Руссо, и предсказания сбылись. Напротив, когда человек принимает различные позы, чтобы добиться славы, вписаться в общество или даже проявить доброту, он, в конце концов, теряет свою собственную душу (индивидуальность). Современное общество верит и в это.

Но в части своих предсказаний Руссо попал пальцем в небо. Возможно, одна из самых характерных его ошибок обнаруживается при сопоставлении его теории с деятельностью Уилкса и уилксистов. Уилксизм - первое крупное городское общественное движение XVIII века, объединившее в своих рядах представителей совершенно различных социальных слоев от зажиточного купца до нищего мальчишки-поденщика, изменило драматургию отношений в крупном городе времен *старого режима* так, как Руссо не мог и мечтать. В его понимании отмена условностей была возможна лишь в обстановке усиления контроля за жизнью граждан. Уилксисты же связывали ее исключительно с большей свободой от внешнего контроля. Согласно Руссо, уничтожение сферы публичной жизни возможно лишь в маленьком городке - иными словами, он мог представить себе альтернативу крупному городу, но не его историческое развитие. Его идеалом были всеобщая взаимосвязанность, политический контроль, тирания, идеально отвечающая запросам естественного человека. Но это был шаг назад, в мифическое прошлое, попытка отвернуться от большого города. Тем не менее, общественные силы внутри этого города, опровергавшие принципы внешнего, по которым жили люди эпохи старого режима, стремились к обратному: к отмене ограничений, к свободе в большом городе. Эту безграничную свободу общество надеялось понять, возведя личный опыт в ранг символа.

134

III. СУМАТОХА В ПУБЛИЧНОЙ ЖИЗНИ В XIX СТОЛЕТИИ

Парижской старушке, родившейся при старом режиме и дожившей до 1880-х гг., контрасты между городом ее юности и городом ее старости могли бы показаться лихорадочным ростом публичной жизни в XIX столетии. На улицах буйно распространялись зрелища: она бы подумала о полетах Надара на воздушном шаре, привлекавшие сотни тысяч на Марсово Поле; о появлении жирафа в *Jardin des Plantes*, которое собирало такие большие толпы, что несколько человек было задавлено до смерти; о собаке по имени Мунито, которая по слухам имела дар речи, притягивая несметные толпы в *Jardin Turc*, напрасно ожидавшие день за днем, когда же Мунито начнет разглагольствовать. Будь она серьезной, то вспомнила бы аналогичные зрелища в дни революций; романы Бальзака, где городская толпа, играющая роль человеческого цирка, служила главной темой. Лихорадочные поиски возбуждения парижскими жителями XIX века она противопоставила бы в памяти засвидетельствованным ею в дореволюционные годы ее детства, осторожным приветствиям между незнакомцами.'

Если бы старушке сказали, что городская культура перестанет быть публичной, она бы ухмыльнулась. И все-таки публичная жизнь большого города озадачивала больше, чем это могли сначала подсказать ей воспоминания. Жители города зрелищ знали, что такие моменты энтузиазма на публике были эфемерными. Это отчетливо выразил Максим Дюкан: "... головы людей как будто вскружил ветер безумия. Парижские восторги внезапны и порою потрясающи, но долго они не длятся". Тем самым условия зрелища становились односторонними. Массы, наблюдающие за воздушным шаром Надара, становились свидетелями действия, выходящего за пределы будничного опыта - что и делало действие зрелищным. Созерцая такой подвиг, как они могли судить о нем? Или участвовать? Когда фланер прогуливался по улице, публика лишь наблюдала за ним; уже не было достаточной свободы, чтобы подойти к нему и заговорить. Пассивный, остолбеневший зритель молчал: город может быть в лихорадке, но даже в таком волнении возникали приметы перемен.

Эту эпоху, чопорную по своим привычкам, и одновременно такую Развязную в мгновенных проявлениях восторгов и грез, трудно сегодня

вообразить во всей своей сложности и пышности. Мы считаем чопорность чем-то вроде рабства, от которого нам с трудом удалось избавиться столетием позже; фантазию - лживой и извращенной, миром воображаемых страстей и напыщенных ощущений, которые были всего лишь "компенсацией" за строгости пристойности. Нам трудно понять бальзаковских предпринимателей или фланеров, бродящих по парижским улицам в стихах Бодлера, как одновременно величественных и роковым образом болезненных персон. Трудно понять, как - несмотря на то, что мы ими возмущаемся, их борьба с ограничением частной жизни от публичной, оказалась семенем сегодняшней борьбы с интимностью.

Столь же трудно соединить этот лихорадочный и ужасающий мир, существовавший столетие назад, с имевшим место прежде. Город пассивных зрелищ был новым, что является следствием публичной вежливости, возникшей при старом режиме. Прежняя культура должна была существовать для буржуазии, чтобы та преобразила ее в зрелища и тем самым