

"разоблачающие детали" ее внешности могут навести на мысль о дурных чертах ее характера; банкиры пристально смотрят друг на друга в поисках ключей к джентльменству каждого. Если персонажи Бальзака тем самым искажали унаследованную ими идею публичной внешности, делаясь более серьезными и менее выразительными актерами повседневности, чем их предки, то Бальзак использовал эти личностные компоненты и создал из них поистине новый *theatrum mundi*, "человеческую комедию".

По иронии судьбы, современный читатель при встрече с миром Бальзака вынужден признать: "таков Париж; вот пример того, как работает мир". Современники же Бальзака пользовались теми же орудиями восприятия и, тем не менее, пользуясь ими, гораздо хуже понимали, как работает мир. Лишь великий художник мог выполнять такие задачи публичной выразительности, которые в 1750-е годы осуществлялись в повседневной жизни.

Дональд Фэнджер очень хорошо подвел итог задачам, выполненным

217

такими романистами, как Бальзак и Диккенс. По его словам,

«каждый, по сути дела, убеждал своих читателей: "Старые представления, прежние категории больше не действуют; мы должны стараться смотреть на мир свежим взглядом". Комфортабельная уверенность Филдинга в том, что в качестве своего предмета он может взять человеческую природу и попросту проиллюстрировать ее... была теперь недоступна. Их миром был незнакомый мир, предстающий при дневном свете; там не царил Аполлон, и сама красота была свержена с престола.»<sup>88</sup>

218

## Глава 9. ПУБЛИЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК XIX ВЕКА

Когда личность вступила в публичную сферу, идентичность публичного человека раскололась надвое. Лишь немногие люди продолжали активно выражать себя в обществе, придерживались представления о человеке-как-актере, на которое ориентирован *старый режим*. При этом, к середине XIX века, эти активные люди стали профессионалами, они превратились в искусных актеров. Рядом выросла другая идентичность, это была идентичность зрителя. Такой зритель не принимал активного участия в публичной жизни, он, главным образом, приучил себя наблюдать эту жизнь. Неуверенный в своих чувствах и убежденный, что, чем бы они ни были, они будут полностью выражены помимо его воли, этот человек не покидал публичное общество. Он придерживался убеждения, что вне дома, в космополитической толпе приобретает важный для личности опыт; в отличие от его предшественника при *старом режиме*, для него такая роль на публике была связана не с его социальным бытием, а с его личностью. Если бы он мог только подготовиться, и, прежде всего, если бы он мог приучить себя молчать в обществе, с его чувствами произошли бы такие вещи, которые он, как личность, не мог бы вызвать в себе сам.

Пассивный на публике, однако все еще верящий в публичную жизнь, этот зритель показывает, как к середине прошлого столетия с выживанием убеждений *старого режима* сосуществовал новый светский порядок. На основании всего сказанного о сущности имманентности и имманентной личности легко понять, что публичный человек мог чувствовать себя более комфортабельно в качестве наблюдателя самовыражения другого, чем в качестве активного субъекта самовыражения; в несколько иной форме эта же ситуация возникла во вкусах на костюмы 1840-х и 1890-х гг. Поэтому, само выживание веры в публичную жизнь может показаться необходимым выживанием, средством обретения зрителем сферы, в которой можно наблюдать. Но выживание этой публичной географии, объединенной с личностью, привело не только к этому.

Зритель, как изолированная фигура, надеялся выполнить задачи личности, которые, как он чувствовал, он не мог бы воплотить, если бы участвовал в активном общении с другими. В процессе социальных взаимодействий его чувства становились запутанными и нестабильными; становясь пассивным, он надеялся, что это стимулирует его больше чувствовать. Эта надежда была чем-то большим, чем просто желанием получить удовольствие, возбуждая собственные чувства, но сохраняя молчание. На публике люди, особенно мужчины, надеялись, по меньшей мере, понаблюдать, что представляет собою жизнь по ту сторону строгости нравов, которую они ощущали в семье. Молча наблюдая за течением жизни, человек оказывался, наконец, свободен. Таким образом, выживание публичной сферы в новых условиях обусловило основополагающее противоречие современной жизни: формы развития свободной личности, противопоставленные и враждебные формам социального взаимодействия, воплощенным в семье. Такое выживание публичной жизни по иронии судьбы позволило личности и общительности превратиться во взаимно враждебные силы.

В течение прошлого столетия влияние личности на публичную идентичность того меньшинства, которое оставалось активным, вызвало заметное изменение. О надежности политиков начали судить по тому, вызывали ли они такую же веру в их личности, как актеры на сцене, или нет. Сущность политического доверия отступает на задний план по мере того, как в обществе люди больше интересуются содержанием жизни политиков. Уилкс предчувствовал это; теперь, спустя столетие, толпа характеризует политическую личность в специфических терминах, а именно по чистоте помыслов, а то, во что верит сам политик, становится все менее важным в решении, верить ему или нет.

Публичный актер кажется обманчиво простой фигурой, если представить его господствующим над толпой молчаливых зрителей. Публичная личность господствует над безмолвными зрителями весьма грубым образом - они больше не "выделяют" и не "выбирают" его. Но термин "господство" имеет два обманчивых оттенка. Безмолвному зрителю необходимо видеть в публичном актере определенные черты личности, независимо от того, есть они у него или нет; они вкладывают в актера в воображении то, чего он может быть лишен в реальности. И говорить, что он доминирует над их чувствами, не совсем правильно, потому что фрустрации, с которыми аудитория сталкивается в собственной жизни, вызывают в ней некую потребность и эту потребность они проецируют на публич-

220

ного актера. Кроме того, представление о доминировании предполагает, что без актера не может быть зрителей. Но безмолвный наблюдатель остается на публике даже тогда, когда нет личности, на которой можно сосредоточить внимание. Тогда потребности, спроецированные на эту личность, преобразуются; зрители становятся соглядатаями. Они передвигаются молча и изолированно, чтобы отгородиться друг от друга, а расслабляются с помощью фантазии и снов наяву, наблюдая, как мимо по улицам течет жизнь. Картины Дега, изображающие молчаливого одинокого человека в

кафе, точно схватывают характерную особенность такой жизни. Здесь содержится зародыш современной сцены - как на публике смотрится одиночество среди людей.

В заключение следует отметить, что публичный актер XIX века - это сложный персонаж, поскольку, если считать его играющим актером, роль личных факторов в его работе была большей, чем просто влияние культуры на его собственное самоощущение. Самовыражение в сценическом искусстве неизбежно поднимает сложный вопрос о личности. Дидро пытался решить этот вопрос, отрицая значительную роль личности. В романтическую эру исполнители начали пытаться решить этот вопрос другим путем.

В этой главе мы начнем с анализа столкновения романтического актера с новым кодексом имманентной личности; на основании этого столкновения он создает себе новую идентичность на публике. Затем мы посмотрим на его аудиторию; эта аудитория безмолвных зрителей выжила и выросла, укрепившись, даже при том, что энтузиазм первого романтического поколения в обществе угас. В конце мы перейдем к безмолвным зрителям на публике без актера перед ними, к соглядатаям на улице. В следующей главе мы вернемся к публичной личности, но к личности политика, а не актера.

## АКТЕР

В последней главе мы сочли, что лучше говорить о культуре личности, скорее "стимулирующей" сексуальный страх, чем "вызывающей" его. Эти страхи так глубоко проникли в западное общество, что ни одна эпоха не смогла взять на себя ответственность за их существование, а смогла только усугубить или облегчить свое бремя. Точно так же культура личности стимулирует, но не заставляет играющего актера считать себя представителем особого вида людей. Ведь в западном обществе у исполнителя есть текст, служащий основой его работы и в проблеме текста заключен источник его представления о том, что у него особенный характер. Именно к 1830-1840-е

221

гг. культура личности так сильно и таким образом углубила эту веру в собственных глазах профессионального исполнителя и в глазах других, что он стал единственной активной публичной фигурой, единственным, кто может побудить других ощущать себя вполне включенными в публичную сферу.

У каждого актера и музыканта есть текст, на котором базируется его искусство, но он может трактовать его одним из двух способов. Разница состоит в том, насколько исполнитель уверен в том, что его работа может быть "положена на ноты". В музыке это означает, насколько система музыкальных знаков, напечатанных на странице, действительно может изобразить музыку, звучащую в голове композитора. Если вы полагаете, что эти знаки ноты, обозначения громкости и мягкости, указания на темп - адекватный язык, тогда во время исполнения пьесы вы концентрируетесь на том, чтобы реализовать в звуках то, что вы, исполнитель, читаете. Если вы считаете, что музыку нельзя адекватно изобразить нотами, тогда ваша задача при исполнении - найти, чего не хватает на напечатанной странице. У актера аналогичный выбор. Он может трактовать текст либо как набор предложений шекспировского или ибсеновского персонажа, которые нельзя игнорировать, однако они оставляют ему большую свободу действий, либо он будет рассматривать текст как библию, которая, будучи однажды понята, сообщит ему, как действовать. В балете эта проблема является ключевой: можно ли записать движения тела и, если да, в какой степени такая запись могла бы быть исчерпывающим руководством?<sup>89</sup>

Таким образом, для исполнительских искусств всегда существует проблема текста: до какой степени язык нотации адекватен языку выражения? В этом суть эффекта присутствия личности исполнителя. В той степени, в какой кажется, что нотация имеет подлинное значение, исполнителю не нужно стараться задействовать собственную личность; он посредник, инструмент, проводник и если он исполняет свое дело с достаточным мастерством, то у зрителя будет возможность соприкоснуться со смыслом того, что содержится в записи. Однако у этого свойства записи есть предел. Очень немногие музыканты думают, что процесс чтения партитуры эквивалентен ее прослушиванию; среди хореографов нет почти никого, кто бы, обдумывая самые изысканные танцевальные фигуры, считал бы их подлинным танцем. Это происходит из-за скрытых качеств исполнительской нотации и оттого, что замечания, рисунки и линии - лишь руководство для действия другого рода и артист не может думать о себе просто, как о "зеркале" или верном исполнителе.

222

В течение первых десятилетий XIX века в истории музыки, в зависимости от отношения к записи и личности, образовались две конфликтующие, противостоящие друг другу школы. Это произошло, в частности, по иронии судьбы, потому, что по сравнению с XVIII веком композиторы начали непрерывно увеличивать на печатной странице количество указаний того, как нужно играть музыку. Например, в сонатах Баха для виолы и сопровождения, композитор не поставил указаний о том, где музыка должна быть громкой или тихой, имеются только очень общие обозначения темпа; в сонате для виолончели и фортепьяно Бетховена, ор. 69, наоборот, в различных местах партитуры имеются тщательно разработанные указания относительно громкости и темпа. Композитору приходилось вводить описательные знаки, порой литературного характера, чтобы объяснить в его музыке то, что не могли передать классические музыкальные обозначения. Регулярно стали появляться такие пометки, как "calmato" (спокойно) или "molto tranquillo" (очень спокойно). Они усложнились у позднего Бетховена, а после его смерти композиторы стали использовать целые стихотворения в качестве предисловий к своим произведениям, чтобы подсказать, что выражает музыка, или же, подобно Шуману в *Детских сценках*, использовали для музыкальных пьес сложные названия. В конце столетия попытки композиторов указывать на характер своей музыки с помощью литературно-описательных знаков, указывающих на характер исполнения, стали либо напоминать

указания эпохи барокко, как в случае Дебюсси, либо самоироничными, как у Сати.<sup>90</sup>

Как должны были справляться исполнители с таким ростом сложности обозначений? В процессе разрешения этой проблемы возникли две враждебные друг другу школы. Среди последователей первой были Шуман и Клара Вик, а впоследствии Брамс и Иоахим в Центральной Европе; иногда Бизе, затем Сен-Санс, Форе и Дебюсси во Франции. Все они были уверены, что, независимо от сложности и экстрамузыкального характера пометок, текст как таковой - единственный указатель на то, как должна звучать музыка; язык музыки, в своем развитии это лучший и более полный язык, хотя он и менее прост в качестве указателя.<sup>91</sup>

Другая школа начала оформляться в начале 1800-х гг. и именно она начала связывать работу исполнения с особыми качествами личности на публике. Это школа, представлявшая музыку, как сущность, выходящую за рамки обозначений; она рассматривала все более усложненные обозначения всего лишь как неизбежный факт. В этой школе исполнитель - центральная фигура. Исполнитель был творцом, композитор - почти что его

## 223

наставником. Верность тексту не имела значения для наиболее экстремистских представителей этой школы потому что текст не имеет абсолютного сходства с музыкой. Почему они должны точно отражать партитуры Моцарта, когда эти партитуры не отражают созданную Моцартом музыку? Чтобы оживить эту музыку, исполнитель должен некоторым образом стать самим Моцартом, он подобен волшебнику, претворяющему образ в жизнь с помощью трения волшебного фонаря. Итак, эта школа начала трактовать музыку двумя способами: первый - это искусство, имеющее непосредственное, а не текстуально зафиксированное значение; таким образом, оно превратилось в искусство, основанное на принципе имманентности. Во-вторых, исполнение зависит от мощного раскрытия сильных чувств исполнителя во время игры. Новые взаимоотношения между исполнителем и текстом воплощены в известном изречении Ференца Листа: "Концерт - это я сам". Конкретные действия артиста, мелодия или прекрасно очерченная музыкальная строка, теперь считались продуктом артистической личности, а не высокопрофессионального исполнителя.<sup>92</sup> Под влиянием романтизма аналогичная связь между имманентным искусством и личностью развивалась во всех областях искусства. В *Культуре и обществе*, например, Реймонд Вильямс показал, как в 1820-е гг. под эгидой романтизма изменились сами слова, связанные с творческой деятельностью:

«Акцент на мастерство [как определение артиста] был постепенно заменен акцентом на чувствительность; и эта замена была поддержана параллельными изменениями в таких словах, как *творческий... оригинальный... гениальность...* От слова *артист* в новом смысле образовались *артистический, артистичный*, и эти слова в конце XIX века относились скорее к темпераменту, чем к мастерству или практике. От *эстетики...* произошло слово эстет, которое опять же обозначает "особый вид личности".»<sup>93</sup>

Артисту-исполнителю, однако, предстояло стать иным типом "особой личности", чем романтическому поэту, живописцу или эссеисту. Артисту-исполнителю приходилось вызывать непосредственный отклик у аудитории, в отличие от поэта, который может в одиночестве размышлять о том, что его стихи и образы создают некую благородную сущность. Кроме непосредственного присутствия аудитории, романтическое превращение искусства из мастерства в самовыражение должно было быть у пианиста другим, чем у живописца из-за другого отношения исполнителя к средствам выражения. Насколько бы личным романтический пианист

## 224

ни делал текст, он все же связан с этим текстом, часто не его производства, созданным в другой момент времени, нежели здесь и сейчас, когда он воплощает в жизнь этот текст перед аудиторией. Романтический исполнитель, превращая музыку в имманентный опыт, должен, поэтому, играть текст, но пропущенный через себя.

В современных обзорах пишут о том, каким мы должны услышать исполнение музыки романтическим музыкантом, чтобы музыка казалась имманентной: паузы, замедления, *rubato* должны сделать значительным момент извлечения звука; деформация ритма достигалась за счет длинных периодов, дисциплинированной работы с оркестром и заботы о сбалансированности и тесной связи частей. Все это в любом случае должно было касаться только представления текста исполнителем. Неожиданный пассаж, чувствительный акцент, ошеломляющая струна - все это приемы для того, чтобы музыка в настоящий момент звучала абсолютно реально.

Какой же личностью был музыкант, который мог осознать это? 23 августа 1840 г. Ференц Лист написал некролог Паганини. Он начал очерк такими словами:

«Когда Паганини ... появлялся перед публикой, мир изумленно воспринимал его как сверхъестественное существо. Производимое им впечатление было столь необычным, а волшебство, изливаемое им на фантазию слушателей, столь мощным, что они не могли удовлетвориться естественным объяснением.»

Эти слова не преувеличивают впечатление, производимое Паганини на публику. Этот скрипач, родившийся в маленьком венгерском городке, к 1810 г. непрерывно испытывал поклонение не только буржуазной, но и рабочей аудитории. Он первым из музыкантов стал народным героем.<sup>94</sup> У Паганини была выдающаяся техника, но он был лишен музыкального вкуса. Вся его работа на сцене была сосредоточена на привлечении к нему внимания. Аудитория на концерте Паганини могла засвидетельствовать, что у скрипача лопалась одна, две и, наконец, три струны на скрипке, так что в конце трудного концерта все ноты были сыграны на единственной струне. Публика, как правило, непременно слышала его импровизированные каденции, которые были так сложны, что исчезало всякое сходство с оригинальными темами; слушателям предстояло изумиться самому дождю нот, который обрушивался на них. Паганини любил внезапно появляться перед аудиторией из потайного места в оркестре, а не ожидать выхода в боковых кулисах; появившись, он обычно ждал одну, две или три минуты, безмолвно и пристально уставившись на аудиторию; вне-

## 225

запно оркестр замирал, и вдруг все начинали играть. Больше всего Паганини любил иметь дело с враждебной аудиторией, готовой к шиканью, и затем силой своей игры доводить ее до слепого поклонения. За исключением одного английского турне, его повсюду шумно приветствовали, но критики так и не могли сказать, что в нем было столь

необычного. "Известно, что он велик, но неизвестно почему", - писал один критик. Он превратил исполнение в вещь в себе; его величие на самом деле заключалось в том, что он заставлял аудиторию забывать о музыкальном тексте.<sup>95</sup>

Паганини пленял воображение людей, которые в то же время приходили в ужас от его вульгарности. Берлиоз, любивший "идею" Паганини, часто возмущался его музыкой. Эта "идея" была в том, что Паганини превращал момент истины в музыке в момент исполнения. Имманентная музыка, однако, - напряженный эксперимент. Сутью исполнения становилось шокирование слушателя, чтобы внезапно заставить его слышать так, как он никогда раньше не слышал; овладение его музыкальными чувствами. Подобно тому, как композитор пытался оживить написанное на бумаге, добавляя всевозможные описательные знаки, указывающие на характер исполнения, исполнители школы Паганини пытались оживить свои концерты, заставляя аудиторию слышать такие измерения даже наиболее знакомой музыки, каких они никогда прежде не слышали. Имманентность и чувство шока: в исполнении Паганини наиболее знакомая пьеса звучала, как совершенно новая вещь.<sup>96</sup>

Итак, героическая вульгарность продемонстрировала музыкантам возможность отвергнуть афоризм Шумана о том, что "исходная рукопись остается авторитетом, с которым мы должны соотноситься". Стало возможным придать оркестровым инструментам потрясающий технический блеск пения *бельканто*, драматизм и волнение оперного мира прямо в концертном зале.<sup>97</sup>

В высшей степени личное свойство артиста, который делает музыку имманентной, - это его способность шокировать: он посылает шоковые импульсы другим, он сам шокирующая личность. Разве человек, который обладает таким мощным даром, не "доминантная" личность?

Если говорить о доминантной личности в обществе, термин может иметь три различных значения. Он может обозначать кого-то, кто делает для других то, что они не могут делать для себя; таково понятие харизмы у Вебера в его анализе жизни древних королей. Он может обозначать того, кто появляется, чтобы сделать для других то, что ни он не может сделать для себя, ни они не могут сделать для себя; таково понятие харизмы у Эрик-

## 226

сона в его анализе жизни Лютера. Или, наконец, доминантной личностью может быть тот, кто показывает другим, что он может сделать для себя то, что для себя должны сделать они; его чувства рассчитаны на публику. Правда, чувства аудитории он вызывает с помощью шока. Но люди никоим образом не могут забрать с собою это чувство из театра и перенести его в повседневную жизнь. Они не могут сделать "рутинной" энергию доминантной личности подобно тому, как были институционализированы древние властители у Вебера, и не могут объединиться в сообщество с этой фигурой, как у Эриксона сделал Лютер со своими собратьями. В современных условиях те, кто попал под влияние исполнителя, могут только наблюдать его "бытие" на публике. Его экстраординарная энергия наделяет его спонтанным чувством и способностью пробуждать мгновенное чувство в других. Он не похож на них, как все харизматические фигуры, но он еще и постоянно изолирован от любого человека, которого возбуждает. Такой взгляд остро проявляется у Листа, когда тот отдает должное Паганини:

«...этот человек, который вызвал так много энтузиазма, не мог найти друзей среди своих коллег. Никто не догадывался о том, что происходило в его сердце; его собственная, с таким избытком благословенная жизнь никогда не сделала никого счастливым.... У Паганини никогда не было другого Бога... кроме его собственного Я, угрюмого и печального.»<sup>98</sup>

Каковы же задачи личности, которые выполняет эта изолированная, но доминантная фигура? Для зрителя она создает чувства, сразу и аномальные и безопасные. Она проявляет спонтанные чувства на публике, что аномально; с помощью своей шоковой тактики она заставляет чувствовать других. Но моментальный шок безопасен из-за полной изоляции производящего его человека. Здесь нет эмоционального опыта, который аудитория должна оценить по сравнению с ее собственной энергией; в конце концов, он - экстраординарный человек. Таким образом возникают обе общественные идентичности, порожденные личностью в обществе: с одной стороны, экстраординарный актер; с другой стороны, зрители, которые могут оставаться спокойными в своей пассивности. У них меньше дарований, чем у него, но он не бросает им вызов. Он их "стимулирует".

Эта ситуация существенно отличается от контроля, который осуществляла аудитория *старого режима* над своими актерами и музыкантами; тогда то, что мог делать исполнитель, ограничивалось реальным для зри-

## 227

телей и известным им. Когда мадам Фавар шокировала аудиторию, ее заставили сменить костюм. Аудитория Паганини становится восторженной в миг, когда он осуществляет шок. Это одна из характерных черт перехода от моста между сценой и улицей к новым условиям зависимости образов общественного чувства от сцены. То, что подсказывает вкус к строгим костюмам, с одной стороны (что видимость в этом пространстве правдоподобна), и то, что диктует, с другой стороны, вкус к более свободным костюмам (что только на сцене люди чувствуют себя свободно), - виртуозный исполнитель соединяет вместе.

Активная публичная личность зависела от особого вида энергии. В среде романтиков в искусстве, являвшихся активными публичными личностями, эта экстраординарная энергия объяснялась необычной техникой. Поскольку союз между реальной публичной личностью и энергией как таковой будет поглощать нас все в большей степени по мере приближения к политике, следует рассмотреть в деталях его первое появление в сфере формальных исполнительских искусств.

Необходимость продвижения своей личности вперед для того, чтобы играть великую музыку, требующую экстраординарной техники, отделила Листа, Берлиоза и других представителей школы серьезного эгоизма от их наставника, Паганини. Из всех, кто наблюдал работу исполнителей-романтиков под влиянием этой необходимости, никто не уловил ее музыкальное значение лучше, чем Роберт Шуман, который считал, что ему это чуждо и для него невозможно. *Этюды Листа "нужно слышать"*, писал он, поскольку невероятно трудные пьесы были выжаты из инструмента с помощью рук, и только руки могут заставить их снова зазвучать. И также нужно видеть, как их играет композитор, ибо когда мы видим любого виртуоза, это возвышает и укрепляет нас и то же самое гораздо более верно, когда мы видим самого композитора, *«сражающегося со своим инструментом, укрощающего его, заставляющего его остаться...»*<sup>99</sup>

Серьезным в серьезном эгоизме было то, что материал сам казался непокорным; колоссальные усилия были необходимы, чтобы извлечь музыку из звука, то есть колоссальное сражение необходимо, чтобы сделать



непосредственный момент выразительным, когда сам желаемый "необработанный" звук так трудно получить. Из ощущения непокорности выразительных средств вполне логично вытекает перенос акцента на вирту-оза-[исполнителя]. Это не значит, что виртуоз *лучше* других как артист; лишь исключительно одаренный исполнитель может быть артистом как таковым в рамках этой схемы, потому что только самая исключительная

228

даровитость может превратить звук в музыку.

Виртуозность имела социальное значение: она была средством овладения теми, кто никогда не поймет, что человек чувствует, о чем страдает или мечтает. Виртуозность завоевывала эту недостойную чернь (похвалы которой можно желать, но это постыдная тайна); и как раз, поскольку виртуозность является физическим захватом тех средств выражения, которые менее всего доступны профанам, она принуждает аудиторию чувствовать, сосредоточивая ее внимание на физической борьбе артиста. Сегодня мы склонны улыбаться этому романтическому раздуванию собственной значимости и все же разве не правда, что мы все еще верим, что единственное исключительное исполнение - исполнение "живое", разве мы не говорим об искусстве как о борьбе, разве мы не думаем, что квартет Моцарта F-dur, сыгранный Будапештским квартетом, мы воспринимаем по-другому, чем в случае, если его играет добросовестный и серьезный, но не вдохновенный ансамбль? Мы остаемся под обаянием того принципа романтических исполнителей, что искусство выходит за пределы текста, но нам не хватает их страстности и определенной наивности, благодаря которой они воспринимали себя столь серьезно.

Быть выразительным и наделенным экстраординарным талантом - вот формула, на основе которой личность вошла в публичную сферу. Эта формула не была особой привилегией искусства музыкального исполнения; она применима также и к театру. Наиболее поразительным образом особая энергия, публичная экспрессивность и правдоподобие личности на публике были объединены в мелодраме; причина этого в том, что мелодраматический текст в 1830-е и 1840-е гг. исполняли великие парижские актеры, такие, как Мари Дорваль и, прежде всего, Фредерик Леметр.

В предыдущей главе мы видели, что сущность написания мелодрамы состоит в том, чтобы создать "чистые типы характеров", человека на сцене, которого можно мгновенно узнать, как соответствующего категории злодея, инжени, первого любовника, помещика, молодого художника, умиравшей девушки, богатого покровителя - это все примеры типов людей, а не индивидуальных личностей. Ирония ситуации в парижской мелодраме состояла в том, что в 1830-е гг., эти роли начали играть такие актеры, как Дорваль и Леметр, которые были людьми ярко выраженной индивидуальности; в исполнении этих ролей постоянного репертуара актеры умели использовать тексты, как средство для передачи чувства, тогда как пресса неустанно твердила об их "незабываемых личностях".

Дорваль и Леметр начали изменять игру в мелодраме, когда в июне

229

1827 г. появились вместе в пьесе Губо *Trente Ans (Тридцать лет)*. В ней они начали говорить естественно, а не громоподобным полным голосом, который конвенционально предполагает момент страсти или кризиса. Они начали сосредоточиваться на деталях театрального искусства, вводить детали действия с новым значением. Фредерик Леметр, в частности, был первым великим актером XIX века, который понял, что аудитория может быть взволнована деталями пантомимы. Например, предполагалось, что классическое появление злодея состоит в прогулке по сцене короткими семенящими шажками, как будто он боится, что аудитория его увидит; с момента его появления вы, таким образом, знали, кто он такой. Когда Леметр появлялся в роли злодея, в знакомых публике мелодрамах 1830-х гг., он попросту естественно шагал по сцене, как будто он ничем не отличается от любого из других персонажей. Это производило сенсацию, аудитория рассматривала это как *grand geste*: все, конечно, знали, кем он был в пьесе, но, изменяя подобные детали сценического искусства, он, Фредерик Леметр, очевидно, проявлял свою творческую индивидуальность, - а не что-то скрытое в глубинах роли злодея в тексте.

Пьесы, которые показывали на Boulevard du Crime (район популярного театра), предоставляли возможность увидеть игру Леметра. Мелодрамы и романтические пьесы в 1839 г. имели шансы на успех, только если в них играл Леметр; только в этом случае они воспринимались, как значительные пьесы. Такое возвышение текста было, возможно, наиболее поразительным моментом в пьесе "*Робер Макер*", в сочинении которой Фредерик сам принимал большое участие. Это была исключительно популярная в 1830-е гг. мелодрама, в которой впервые были весьма успешно объединены романтические идеи бунта против общества и плутовской герой. Однако, так ли это? Вот как описал эту пьесу Готье:

«*Робер Макер* стал великим триумфом революционного искусства, последовавшим за Июльской революцией... Именно в этой пьесе есть что-то особенное - острая, отчаянная атака на порядок в обществе и человечество в целом. Из персонажа Робера Макера Фредерик Леметр создал поистине шекспировскую комическую фигуру - ужасающая веселость, злоеший смех, горькое высмеивание... и, помимо всего этого, поразительная элегантность, гибкость и грация, присущие порочной аристократии.»

Но все же сегодня эта пьеса забыта. Вообще-то, она не годится для исполнения, потому что нет Фредерика Леметра. Мы не можем сказать, что такой критик, как Готье, был так ослеплен артистом, что оказался не-

230

способным увидеть недостатки текста - это критическое высказывание, игнорирующее искусство, которое видел Готье: это было создание многозначительного текста энергией экстраординарного актера."

Фредерик Леметр получил такое же страстное одобрение, как и музыканты типа Листа; в отличие от Листа, он был популярным героем в том смысле, что публика, перед которой он играл в Париже, была более смешанной, и актер воспринимался, как человек из народа. Работу такого актера, как Леметр, также необходимо принимать во внимание, когда мы рассматриваем значение виртуозного исполнения в XIX веке, потому что это служит коррективой и предостережением относительно выбора в качестве образцов только героических вульгарных личностей вроде Паганини. Искусство Паганини было основано на преувеличении; Леметра же - на естественности. Для того, чтобы казаться естественно действующим на публике, требуется и большое искусство, и исключительное мастерство, так же, как и для закручивания и деформирования точно записанных музыкальных фраз. Виртуозность заключается в энергии, способствующей в высшей степени живому впечатлению в момент исполнения - а не в осуществлении на практике какого-либо конкретного технического трюка.

Итак, образы этих исполнителей, когда они становятся единственными активными публичными личностями,

складываются из следующих элементов: они используют шоковую тактику, чтобы сделать момент исполнения крайне важным; тех, кто может вызвать шок, публика считает могущественными личностями и поэтому личностями какого-то высшего статуса, а не статуса слуги, присущего исполнителю XVIII века. Таким образом, поскольку исполнитель явился, чтобы подняться над аудиторией, он явился, чтобы выйти за рамки текста.<sup>102</sup>

## ЗРИТЕЛЬ

Люди, наблюдавшие этих исполнителей, видели их могущество на удобном возвышении. Но было бы огромной ошибкой, исходя из этого, представлять безмолвного зрителя довольным человеком. Его молчание было знаком глубокой неуверенности в себе. Когда исчезло первое романтическое поколение публичных личностей, неуверенность зрителя, по иронии судьбы, возросла. Давайте сначала посмотрим на зрителя, сосредоточенного на публичной личности, а затем - только на себе самом.

«Хотите ли вы узнать кое-что отвратительное?» - спрашивает г-н Пьер Верон в своем *"Paris S'Amuse"* (Париж развлекается), популярном путе-

231

водителе по городу в 1870-е гг. Именно в театре Порт Сен-Мартен

«в XIX веке все еще существовали примитивные создания, которые обливались неудержимыми слезами по поводу несчастий какой-нибудь сценической героини в руках предателя. Не ходите в этот театр созерцать рыдающую непорочность этих прямолинейных рабочих, этих честных маленьких буржуа... пусть они развлекаются своей безудетностью. Они счастливы в своем отчаянии!»

Насмехаться над теми, кто выставляет свои эмоции напоказ в театре или на концерте, стало к середине XIX века грубостью. Сдержанность эмоций в театре стала для аудитории среднего класса способом провести границу между ней и рабочим классом. "Респектабельная" аудитория 1850-х гг. была аудиторией, которая могла контролировать свои чувства с помощью молчания; прежнюю непосредственность называли "примитивной". С идеалом сдержанности во внешнем проявлении чувств - идеалом красавчика Бремеля (законодателя мод), - сочеталась новая идея респектабельного безмолвия в обществе.<sup>103</sup>

Когда в 1750 годах актер поворачивался к аудитории, чтобы обратить на что-либо внимание, его сентенция или даже слово могло сразу же вызвать шиканье или аплодисменты. Аналогично этому в опере XIX века прекрасно исполненная отдельная фраза или высокая нота могла вызвать требование аудитории немедленно спеть ее снова; действие прерывалось и прекрасная нота поражала еще раз, два или более. К 1879 г. аплодисменты приобрели новую форму. Актеров уже не прерывали в середине сцены, аплодисменты следовали в конце. Певцу не аплодировали до конца арии, а на концерте не аплодировали в промежутке между частями симфонии. Таким образом, даже, когда романтический исполнитель выходил за рамки текста, эмоции аудитории направлялись в противоположную сторону.<sup>104</sup>

Прекращение непосредственного выражения чувств, вызванных исполнителем, было связано с новым типом тишины в театре или концертном зале. В 1850-е гг. парижские или лондонские театралы не испытывали угрызений совести, разговаривая с соседом во время действия, если он или она вдруг вспоминали, что им нужно что-то сказать. К 1870 г. аудитория начала сама наводить порядок. Теперь разговаривать казалось проявлением дурного вкуса и невоспитанностью. Лампы в зале также гасили, чтобы усилить тишину и сконцентрировать внимание на сцене. Чарльз Кин ввел такой порядок в 1850-е гг., Рихард Вагнер превратил это в непреложный закон в Байрейте, и к 1890-м гг. темнота в залах столичных городов стала повсеместной.<sup>105</sup>

232

Сдержанность чувств в темноте, тихий зал - таков был порядок. Важно знать степень его распространения. В течение последних десятилетий XIX века самодисциплина достигла популярных уличных театров, но она была более строгой и раньше развилась в буржуазных драматических театрах, в опере и в концертных залах. Аудиторию XIX века можно было повергнуть в мгновенно активную экспрессию, если люди чувствовали себя покоренными "безобразиями" на сцене, но с течением столетия "безобразие" все более превращалось в исключение.<sup>106</sup>

Необходимость сохранения тишины в зале определено была космополитическим явлением. В провинциальных залах, как в Англии, так и во Франции, зрители обычно вели себя более шумно, чем в Лондоне и Париже, к неудовольствию гастролирующих звезд из столиц. В этих провинциальных залах, обычно одном-двух на город, рабочий и средний классы не были разделены, в публике все были смешаны. В свою очередь, именно "провинциальный промах", по выражению Эдмунда Кина, заключался в демонстративной реакции, когда провинциал попадал в театр в Париже или Лондоне. Вышеприведенное представление Верона о невежде в театре касалось как представителей низшего класса, так и провинциалов нюткуда - это "нюткуда" было представлено такими городами, как Бат, Бордо или Лилль.

В Париже, Лондоне и других больших европейских городах XIX век был временем строительства новых театров. Эти театры вмещали гораздо больше зрителей, чем залы XVIII века; теперь в зал могло набиться 2.500, 3.000 и даже 4.000 человек. Размер таких залов требовал, чтобы аудитория вела себя тише, чем в небольшом зале, чтобы слышать актеров, но даже в больших театрах с плохой акустикой вроде оперы Гарнье было не так-то легко сохранять тишину. Архитектурная концепция самого здания театра была сориентирована на новую идею значения зрителя. Давайте сравним два весьма различных театра, строительство которых было закончено в 1870-е гг., оперу Гарнье в Париже и оперу Вагнера в Байрейте. Противоположные средства привели к одному и тому же результату.<sup>107</sup>

Парижская опера Гарнье по современным стандартам чудовищна. Это грандиозное приземистое сооружение, пышно декорированное в греческом и римском стилях, в стилях барокко и рококо, в зависимости от того, куда вы смотрите в данный момент. Это здание подобно громадному свадебному пирогу, осевшему под тяжестью декоративных украшений. Оно - сама величественность, возведенная почти на уровень фарса. "Пока зритель, - комментирует Ричард Тидворт, - продвигается с брусчатки площади Оперы к своему месту в зрительном зале, он испытывает бодрящее ощущение. Воз-

233

можно, этот путь должен быть самым бодрящим ощущением за весь вечер".<sup>108</sup>

Это сооружение выворачивает наизнанку все черты здания Комеди Франсез (Comédie Française), построенного в 1781 г. Здание оперы не было ни кровом, который защищает людей, ни фасадом, на фоне которого люди общаются друг с другом, ни обрамлением, в котором появляются актеры; это сооружение существует, чтобы восхищать, независимо от актеров, публики или того, что в нем происходит. Люди должны обратить внимание, скорее, на здание, чем друг на друга. Громадные пространства интерьера особенно хорошо служат этой цели. Только ястреб мог бы без труда различить отдельных людей среди публики в этом огромном пространстве или отчетливо разглядеть бы, что происходит на сцене. Интерьер столь разукрашен, что становится декорацией, превосходящей любую декорацию, установленную на сцене.

Великолепная парижская Опера не оставила места для обычного общения. Разговоры и интимная болтовня в вестибюле обречены на неудачу в здании, единственная цель которого - внушать, говоря словами архитектора, "благоговейную тишину". Гарнье также писал о своем сооружении:

«Глаза становятся нежно очарованными, затем воображение следует за ними, погружаясь в нечто, подобное мечте; человека охватывает чувство блаженства.»<sup>109</sup>

Театр-наркотик олицетворял бы понятие Рихарда Вагнера о зле, которое должно было разрушить здание Байрейтской оперы. Но здание, которое он построил, привело, противоположным образом, к тому же навязыванию тишины. Строительство Байрейтского театра началось в 1872 г., а закончилось в 1876 году. Наружная часть здания была голой, почти унылой, потому что Вагнер хотел, чтобы все внимание было сосредоточено на произведениях, исполняемых внутри. Интерьер поражал по двум причинам. Во-первых, все места были расположены амфитеатром. Каждый зритель в зале мог видеть сцену, никем не заслоненную; ясно же рассмотреть других зрителей в зале он не мог, потому что, по мнению Вагнера, это было не то, для чего люди пришли в театр. Сцена была всем.

Появилось и более радикальное отклонение от правил - Вагнер спрятал оркестр от публики, прикрыв оркестровую яму складной крышей из кожи и дерева. Поэтому музыка была слышна, но не было видно, как ее играют. Кроме того, Вагнер построил вторую арку просцениума над краем оркестровой ямы, в дополнение к арке над сценой. Обе эти арки должны были

**234**

производить то, что он называл *mystische Abgrund* (ощущение мистической бездны). Об этом он писал так:

«Зритель должен представить, что сцена очень далеко, хотя он видит ее вблизи со всей ясностью, и это, в свою очередь, создает иллюзию, что действующие лица, появляющиеся на ней, огромного, сверхчеловеческого роста.»<sup>110</sup>

Дисциплина в таком театре достигалась благодаря попытке наделить сцену полной и всеобъемлющей жизнью. Оформление театра гармонизировало с непрерывной мелодией опер Вагнера; и тому, и другому предстояло дисциплинировать слушателя. Аудитория никогда не могла выйти из-под власти музыки, потому что музыка никогда не кончалась. Публика во времена Вагнера на самом деле не понимала его музыку. Но она знала, чего он от нее хотел. Публика могла понять, что она должна подчиниться музыке, чья целостность, неразрывность и продолжительность вызовет у нее, по словам одного критика, "восприятие, которого раньше, до того, как эта опера появилась в их жизни, у них не могло быть". И в Байрейте, и в Париже аудитория стала свидетельницей ритуала, "большого", чем жизнь; ролью публики было смотреть, но не откликаться. Ее молчание и неподвижность в течение долгих часов, пока идет опера, было знаком того, что она соприкоснулась с Искусством. '''

Те, кому суждено было созерцать полный, свободный и действенный акт публичного исполнителя, готовились к нему с помощью самоподавления. Исполнитель стимулировал их, но для того, чтобы поддаться ему, они должны были сначала сделаться пассивными. Истоки этой своеобразной ситуации заключались в неуверенности в себе, которая преследовала зрителя.

Он не знал, как выразить себя на публике; это случалось с ним невольно. Поэтому в театральной и музыкальной сферах середины XIX века люди хотели, чтобы им рассказали, что им придется ощутить или что они должны почувствовать. Вот почему пояснительные программки, которые первым успешно ввел сэр Джордж Гроув, стали столь популярными и в театрах, и на концертах.

Критические работы Роберта Шумана в 1830-е годы имели характер дружеских бесед в печати об общих увлечениях или о чем-то новом, что обнаружил автор и чем он хочет поделиться с друзьями. Оформившаяся благодаря Гроуву музыкальная критика, которая пользовалась преобладающим влиянием до конца столетия, имела другой характер, или, вернее, три различных формы, приведшие к одному и тому же результату.

**235**

Первым объяснением людям того, что они должны чувствовать, был "фельетон", т. е. программка или газетная заметка, в которой автор рассказывал читателям, как Искусство заставляет его трепетать. Карл Шорске запечатлел прославление субъективных чувств в подобных заметках таким образом:

«Автор фельетона, мастер "виньеток", оперировал отдельными деталями и эпизодами, столь привлекательными для вкуса XIX века к конкретному.... Субъективный отклик репортера или критика на событие, окраска его чувств приобрели отчетливое первенство над предметом его рассуждений. Передавать состояние чувств стало способом формулирования суждений.»<sup>112</sup>

Такой критик, как Гроув, объяснял, как устроена музыка, как играет музыкант, - будто критик и слушатель, будучи чувствительными людьми, столкнулись со странной технической новинкой, которая не могла заработать без инструкции. Другой критик, Эдуард Ханслик, как и свойственно профессору, рассматривал музыку в качестве "проблемы", которую можно распутать лишь с помощью общей теории "эстетики". Суждение и "вкус" требовали теперь процесса инициации. Каждый из этих трех видов критики был формой инициации.<sup>113</sup>

Для зрителя это были еще и способы внушения. Подобные интерпретационные посредничества развились в музыке, потому что публика утратила веру в собственную способность суждения. Старая и знакомая музыка подлежала такому же рассмотрению, как и новая музыка Брамса, Вагнера или Листа. Программки с объяснениями - с 1850-х годов, имевшие успех и в театре, - и критик, который раскрывал "проблемы" музыки или драмы, были необходимым подспорьем для аудитории, стремившейся к уверенности в том, что персонажи на сцене точно соответствуют исторической точке зрения. Аудитория середины XIX века как на концертах, так и в театрах, беспокоилась о том, чтобы не быть смущенной, пристыженной, "одураченной" в такой форме и до такой степени, что этого не поняла бы аудитория

вольтеровского времени, которая наслаждалась благодаря усилиям своего рода слуг высшего класса. Тревога за собственную "культурность" в XIX веке распространилась повсюду, но в области публичных исполнительских искусств эти страхи были особенно напряженными.<sup>114</sup>

Альфред Эйнштейн указывает на слепоту со стороны романтического исполнителя: он знал, что изолирован от публики, но забывал, что публика также ощущала себя изолированной от него. Изоляция аудитории была в каком-то смысле удобной, потому что легко воспринималась как фили-

**236**

стерство. Аудитория, как заметил Россини, глубоко беспокоилась по поводу того, что все резкие слова, направленные против нее, оказывались недалеко от истины.<sup>115</sup>

Для мужчин и женщин, с трудом прочитывавших намерения друг друга на улице, было вполне осмысленным волноваться насчет правильности своих эмоций в театре или концертном зале. И средства справиться с этим беспокойством были аналогичны отгораживанию, практиковавшемуся на улице. Не проявлять никакой реакции, скрывать чувства означало, что вы неуязвимы, защищены от того, что вас могут счесть неотесанным. В некоем скрытом смысле, молчание, как признак неуверенности в себе, соответствовало этиологии XIX века.

Романтический исполнитель в качестве публичной личности стимулировал аудиторию к фантазиям о том, *чем* он "действительно" был. Самодисциплинированный зритель выжил даже тогда, когда первое и наиболее яркое поколение романтических исполнителей сошло со сцены. Это вкладывание фантазии в публичную личность сохранилось и впоследствии наряду с пассивным зрителем; действительно, вкладывание фантазии в людей, обладавших публичной личностью, непрерывно возрастало, становясь более политическим в своих чертах. Эта фантазия включала два компонента: самодисциплинированный зритель наделяет публичную личность бременем выдуманного авторитета и разрушает все границы вокруг этого публичного Я.

У нас есть интуитивное представление об "авторитете" личности как о свойстве; это свойство лидера, человека, которому другие скорее хотят, нежели вынуждены, подчиняться. Но когда молчаливому последователю или безмолвному зрителю нужно увидеть авторитет в тех, кто самовыражается на публике, фантазия авторитета следует по особому пути. Человек, который может и демонстрировать, и контролировать свои чувства, должен иметь властный характер; на глазах своей аудитории он контролирует себя. Эта способность к стабилизации самого себя обеспечивает власть даже больше, чем способность шокировать в начале романтической эры.

Музыка XIX века показывает нам, как эта фантазия постепенно набирала силу в изменяющемся мнении публики о личности дирижеров оркестров. Многие оркестры конца XVIII века обходились без дирижеров, а большинству музыкальных обществ, которые финансировали публичные концерты, недоставало профессиональных "музыкальных директоров". В XIX веке начали появляться особые люди, предназначенные для руководства

**237**

большими группами музыкантов на публике. *Мемуары* Берлиоза, описывающие первые десятилетия XIX века, показывают борьбу композитора с различными дирижерами, с которыми он обращается без особого уважения, как и музыканты его оркестра, и публика во время представления. В типичном оскорблении, появившемся в газете в 1820-е гг., о дирижерах говорится, как о "хронометрах, заводящихся с помощью нервов и еды".<sup>116</sup>

Впоследствии, по мере того, как росли размер оркестра и проблемы координации, дирижирование стало признанной музыкальной профессией. Первым великим дирижером в Париже в XIX веке был Шарль Ламурье. Он ввел понятие о дирижере, как о музыкальном авторитете, а не хронометре; он развил много приемов, которые с тех пор стали использовать дирижеры для управления оркестром; в 1881 г. Ламурье основал собственный оркестр. В своей работе другие парижские дирижеры, особенно Эдуар Колон, руководствовались аналогичными принципами. К Ламурье и Колону относились совершенно иначе, нежели к дирижерам, которых знал в юности Берлиоз. Вопрос не в том, законное ли предприятие дирижирование, но в том, почему в 1890-е гг. эта фигура наделялась таким большим личным авторитетом. Уважение аудитории, каким пользовался дирижер в конце XIX века, было полным; в случае Ламурье оно доходило до поклонения герою. Люди говорили о чувстве "смущения" в его присутствии, о чувстве "неадекватности" при встрече с ним, о чувствах, с которыми никогда не могли столкнуться бы сыновья Иоганна Себастьяна Баха.

Эти люди не были романтическими "звездами", то есть чудотворцами или волшебниками, снискавшими одобрение публики благодаря экстраординарному мастерству. Они действовали и воспринимались скорее как короли, чем принцы. Дирижер создавал порядок, он руководил разнородной группой музыкантов; чтобы заставить их играть, он должен был контролировать себя. При этом казалось действительно логичным, что дирижер должен действовать, как тиран, что не имело места век назад. Эта новая исполнительская категория была подходящим авторитетом для хранившей молчание аудитории.<sup>117</sup>

Подобно тому, как индивидуальность публичной личности была наделена авторитетом, те, кто наблюдал ее деятельность, разрушили границы вокруг ее публичного Я. Поучительно, например, сопоставить взгляд французской публики на актрису Рашель, которая жила с 1821г. по 1858г., с их взглядом на Сару Бернар, которая появилась на парижских подмостках через четыре года после смерти Рашель. Рашель была удивительной актрисой, особенно в трагедии, и почиталась как трагическая актриса. Пуб-

**238**

лика знала о ее частной жизни, находила ее репутацию сомнительной (ее содержал доктор Верон), но отделяла актрису от частного лица в облике этой женщины. Спустя поколение у таких актрис, как Бернар и Элеонора Дузе, в глазах публики личной жизни не было. Аудитория хотела знать все возможное об актерах и актрисах, которые представляли перед нею; эти создания были для нее подобны магнитам. "Реальным достижением Сары, писал один критик, - была роль Сары Бернар: постановка (*mise en scène*) ее личности".<sup>118</sup>

В Саре Бернар зрителей восхищало все и притом без разбора. Ее грим, ее мнения о злободневных событиях, злые сплетни о ней постоянно обсуждались в популярной прессе. Если публика утратила открыто экспрессивный характер, как могла она быть критичной, как могла она объективировать исполнителя, судить о нем точки зрения какой-либо перспективы? Прошла эпоха сплетен о чьих-то слугах. Как же получилось, что стало возможным носить маску подлинной экспрессивности, выставляя чувства напоказ? Детали жизни Бернар тщательно изучались, чтобы разгадать



секрет ее искусства; не стало границ вокруг публичного Я.

Мы видим, как зритель наделяет публичного исполнителя индивидуальностью - как в фантазии об авторитете, так и в разрушении границ вокруг публичного Я. Вот почему в конечном итоге не вполне правильно говорить о взаимоотношении зрителей и актеров, как о зависимости большинства от меньшинства. Слабость большинства привела его к тому, что был найден и наделен качествами индивидуальности особый класс людей, которые некогда были слугами зрителей.

Позвольте мне изложить это иначе. Исполнитель не ставил зрителей в зависимость от себя - понятие зависимости появилось благодаря понятию о харизматической энергии, подходящей для описания религиозной фигуры, но не современной артистической личности. Силы, втянувшие личность в общественную сферу, обездолили большинство тех, кто вел публичный образ жизни, будучи убежденным в том, что обладает "реальной" индивидуальностью; поэтому эти люди отправились на поиски меньшинства, которое действительно обладало индивидуальностью, причем результатом поисков могли стать лишь поступки, продиктованные фантазией. Одним из плодов этого стал новый образ "артиста" в обществе; другим будет новая форма политической власти.

Правила для пассивных эмоций, которым люди подчинялись в театре, они использовали и вне театра, стремясь понять эмоциональную жизнь окружающих незнакомцев. Публичный человек как пассивный зритель

### 239

был человеком раскованным и свободным. Он избавлялся от груза респектабельности, обременявшего его дома, и даже более того - избавлялся от самих поступков. Пассивное молчание на публике - это метод ухода; в той степени, в какой молчание можно навязать, каждый человек свободен от самих социальных связей.

По этой причине, чтобы понять зрителя, как общественную фигуру, мы, в конце концов, должны, понять его вне театра, на улице. Ведь здесь его молчание служит более масштабной цели; здесь он узнает, что его кодекс интерпретации выражения эмоций является также кодексом изоляции от других; здесь он узнает фундаментальную истину современной культуры: погоня за личной осведомленностью и чувством служит защитой от опыта социальных отношений. Наблюдение и "переворачивание вещей в сознании" занимает место дискурса.

Посмотрим, как сосредоточение на профессиональном исполнителе было сначала перенесено на сосредоточение на уличном незнакомце. В *"Художнике современной жизни"*, эссе о Константине Гизе, Бодлер описывает фигуру *фланера*, человека бульвара, "одевающегося, чтобы на него смотрели"; вся его жизнь зависит от того, возбуждает ли он интерес других на улице; *фланер* - человек досужий, но не отдыхающий аристократ. *Фланера* Бодлер представляет идеалом парижан среднего класса, подобно тому, как По в *Человеке из толпы* представляет его идеалом лондонцев среднего класса, а впоследствии Вальтер Бенямин счел его эмблемой для буржуа XIX века, который задался вопросом, что значит быть интересным.

Каким образом этот человек, красующийся на бульварах, эта личность, пытающаяся завладеть вниманием других, производит впечатление; как другие должны реагировать на него? Рассказ Э.Т.А. Гофмана *Угловое окно кузена* дает ключ к ответу на эти вопросы. Кузен парализован, он смотрит из своего углового окна на огромную городскую толпу, проходящую мимо него. У него нет желания слиться с толпой, нет желания встретиться в ней даже людей, которые завладели его вниманием. Гостю кузен говорит, что он хотел бы обучить "принципам искусства видения" человека, который может пользоваться своими ногами. Гость должен осознать, что ему не понять толпу до тех пор, пока его тоже не разобьет паралич, когда он будет наблюдать, но не двигаться.

Вот как надо относиться к *фланеру*. За ним должны наблюдать, но не говорить с ним. Чтобы понять его, вам придется изучить "искусство видения", то есть сделаться похожим на паралитика.

Та же ценность, приписываемая наблюдению за явлениями, но не вза-

### 240

имодействием с ними, направляла многие из позитивистских наук того времени. Когда исследователь вводит собственные ценности, "взаимодействует с материалом", он разрушает его. В области самой психологии первые практикующие врачи, применившие терапию с помощью беседы, разъясняли публике контрастность своей работы по отношению к утешениям, предлагаемым священниками, которые в действительности якобы не слушают и слишком вмешиваются, навязывают собственные идеи и поэтому не могут как следует понять проблемы, с которыми приходят в исповедальню. Напротив, психолог, пассивно слушая, не дает советов сразу же и понимает проблемы пациентов лучше потому, что не искажает высказанные ими эмоции, "окрашивая" или "нарушая" их своей собственной речью.

Именно на психологическом уровне идея молчания и понимания овладевает нашим вниманием. В прошлом столетии существовало глубинное соотношение между восприятием внешних проявлений как признаков личности и превращением в молчаливого зрителя в обыденной жизни. На первый взгляд, это соотношение кажется нелогичным, потому что серьезное восприятие чьей-либо внешности, как проявления личности, предполагает, активное, даже до назойливости, вторжение в его или ее жизнь. Вспомните, однако, перемены в ежедневном театре покупки и продажи, происшедшие в универсальных магазинах: здесь также имел место союз молчания личности с актом сосредоточения; аналогично этому, в театре, на улице, на политическом собрании новые личностные кодексы требовали новых кодексов речи. Публичное выражение можно понять только с помощью навязывания сдержанности самому себе. Это означало поклонение немногим избранным, которые могли самовыражаться. И даже более. Дисциплина молчания была актом очищения. Человек хотел, чтобы его полностью стимулировали, ничего не подмешивая к его собственным вкусам, истории или желанию откликнуться. Таким образом, пассивность стала вполне логично образом казаться предпосылкой знания.

Подобно тому, как связь между молчанием и социальным классом существовала в театральной аудитории, они соотносились между собой и в уличной толпе. Публичное молчание в среде рабочих, по мнению буржуазии, было признаком если недовольства, то, по крайней мере, покорности городских рабочих. Такое мнение появилось на основании впервые возникшей у буржуазии XIX века интерпретации связи между революцией и свободой слова в рабочей среде. Эта интерпретация была простой. Если рабочим разрешено собираться вместе, они будут обсуждать неспра-

### 241

ведливости, планировать ответные действия и устраивать заговоры, разжигать революционные интриги. Поэтому во

Франции были введены законы вроде закона 1838 г., которые запрещали публичные дискуссии между товарищами по работе, а в Париже была основана служба тайных агентов, чтобы докладывать начальству, где собираются группки рабочих - в каких кафе и в какое время.

Чтобы защититься, рабочие стали притворяться, что их сборища в кафе устраиваются лишь с целью основательно выпить и подкрепиться после тяжелого трудового дня. В 1840 г. среди рабочих вошло в употребление выражение *boire un litre* ("выпить литр" вина); произнесенное громко и так, чтобы слышал хозяин, оно означало, что молодые люди собираются пойти в кафе, чтобы забыться с помощью вина. Нечего было бояться их общения; состояние опьянения лишило их дара речи.<sup>121</sup>

В Англии в 1840-е гг. ограничения права рабочих на собрания не были узаконены до такой степени, как во Франции, но страхи среднего класса оказались теми же и полиция в Лондоне как бы неофициально усилила ограничения объединений, которые в Париже были запрещены. Поэтому в среде рабочего класса как в Лондоне, так и в Париже имела место та же бравада алкоголизмом, те же скрытые собрания за выпивкой, хотя закон не запрещал подобных собраний.

Никто не может отрицать пьянства, уводящего от жизненных проблем, которому в XIX веке были подвержены многие рабочие Парижа, Лондона и других больших городов. Какой бы ни был баланс между реальным и притворным алкоголизмом, скрытность таких собраний важна, потому что она показывает связи, которые устанавливал средний класс парижан и лондонцев между социальной стабильностью, молчанием и пролетариатом.

Когда кафе становились местом речей в среде рабочих, они угрожали социальному порядку; когда же кафе становились местом, где алкоголизм разрушал речь, они поддерживали общественный порядок. Осуждение пабов низшего класса respectableм обществом нельзя отнести к положительным явлениям. В то время как это осуждение было, несомненно, искренним, большинство случаев закрытия кафе и пабов имело место не тогда, когда распутное пьянство совершенно отбивалось от рук, а тогда, когда становилось очевидным, что люди в кафе трезвы, сердиты и разговаривают.

Взаимоотношения между алкоголем и общественной пассивностью продвинулись еще на шаг. Благодаря работе Брайана Харрисона можно составить карты, чтобы посмотреть каким образом в Лондоне XIX века, в

**242**

различных его частях, были расположены винные магазины по продаже спиртных напитков на вынос и пабы. В жилых рабочих районах в конце XIX века было огромное количество пабов и совсем небольшое - магазинов с продажей спиртных напитков на вынос. В районах, где жили представители верхушки среднего класса, пабов было мало, но очень большое количество магазинов с продажей спиртных напитков. Вдоль Стрэнда, где тогда в основном жили служащие, существовало большое количество пабов, куда ходили на ланч. Расслабление, которое обеспечивал паб с выпивкой во время ланча, было значительным; это было освобождение от работы. Как освобождение от дома, паб оказывал, наоборот, разлагающее действие. Харрисон поведал нам, что к 1830-м годам

«лондонские торговцы, однако, пили дома, и частное пьянство, в противоположность публичному, становилось признаком respectableности».<sup>122</sup>

Способность исключить из обихода пабы, шумные места, где происходили попойки, была проверкой на respectableность района. Хотя об этом процессе устранения питейных заведений в Париже XIX века известно гораздо меньше, чем о том же в Лондоне. Более или менее достоверно то, что искоренение *таверн*, или того хуже, *погребков*, расположенных под магазинами розничной продажи вина, было одной из целей Османа в реконструкции города; он не желал устранить их повсеместно, скорее исключить их из буржуазных районов. Молчание - это порядок, потому что оно предполагает отсутствие социального взаимодействия.

Идея молчания внутри буржуазной прослойки населения имеет аналогичное значение. Возьмите, для примера, изменения в английских клубах, произошедшие со дня Джонсона. В середине XIX века люди шли в клубы, чтобы посидеть в тишине, чтобы никто их там не беспокоил; если они хотели, они могли быть абсолютно одни в комнате, заполненной друзьями. В клубе XIX века молчание превратилось вправо.<sup>123</sup>

Это явление не ограничивалось значительными лондонскими клубами; в меньших клубах молчание также стало правилом. Но это было характерно лондонское явление; гости из провинции говорили о чувстве запуганности тишиной в лондонских клубах и часто обращались к сравнениям с праздничной атмосферой, которая царила в провинциальных клубах Бата, Манчестера или даже Глазго, с "мертвенной тишиной у Уайта".<sup>124</sup>

Почему в клубах больших городов царила тишина? Объяснение очень простое; Лондон был утомительным и изнуряющим городом и люди шли в свои клубы, чтобы спастись от всего этого. Это, вероятно, в большой

**243**

степени соответствует действительности, но ставит вопрос почему "релаксация" оказалась причиной прекращения разговоров с другими людьми? В конце концов, эти джентльмены на улице не болтали свободно с незнакомыми людьми, которых им случалось встретить. Действительно, если столица была безликим слепым монстром, созданным популярной мифологией, то жителю следовало попытаться избежать всей этой уличной безликости, а именно найти место, где можно разговаривать свободно.

Чтобы понять смысл этой проблемы, полезно сравнить лондонский клуб с непролетарским парижским кафе. Конечно, это неуклюжее сравнение. Кафе были открыты для всех, кто мог платить; клубы же были привилегированными. Но сравнение это уместно, потому что и кафе, и клуб начали применять похожие правила молчания, как общественное право на защиту от общения.

С середины XIX века кафе в различных кварталах начали выходить на улицы. Кафе Прокоп в XVIII веке уже выставляло время от времени стулья наружу, например, после большого вечера в Комеди Франсез; однако, эта практика была необычной. В начале строительства *больших бульваров* бароном Османом в 1860-е гг. у кафе стало гораздо больше пространства, чтобы расширяться на улицу. У этих уличных кафе *больших бульваров* была различная клиентура среднего и высшего класса; неквалифицированные и полуквалифицированные рабочие завсегдатаями здесь не были. В течение десятилетий после окончания строительства *больших бульваров* огромное количество людей сидело весной, летом и осенью снаружи, а зимой у зеркальных стекол лицом к улице.

Кроме бульваров было два центра жизни кафе. Один был вокруг Новой Оперы Гарнье; рядом были расположены Гран

Кафе, Кафе де ла Пе, Кафе Англе и Кафе де Пари. Другой центр жизни кафе был в Латинском квартале. Наиболее известными были Кафе Вольтер, Солей д Ор и Франсуа Премье. На бульваре, в кафе Опера и кафе Латинского квартала основой торговли был завсегдатай, а не турист или щеголь с дамой полусвета. Именно эта клиентура использовала кафе как место, где можно находиться на публике и одновременно в одиночестве.<sup>125</sup>

Мы смотрим на "Любительницу абсента" Дега и видим женщину, сидящую в кафе Левого Берега, уставившуюся в бокал. Возможно, она из respectableного круга, но не более того; она сидит в полной изоляции от окружающих. Указывая на средний класс, Леруа-Болье в своем *"Рабочем вопросе в XIX веке"* спрашивает о досужей буржуазии в Париже: "Зачем на наших бульварах эти ряды кафе, набитые бездельниками и любителями

244

абсента?" Мы читаем об "огромных безмолвных толпах, наблюдающих жизнь улицы" в *"Нана"* Золя; смотрим на фотографии Атже, изображающие кафе, которое сейчас называется Селект Латен на бульваре Сен-Мишель, и видим отдельные фигуры, сидящие за столом, или же двоих, сидящих обособленно и вперивших взор в улицу. Вроде бы это простая перемена. В кафе впервые начали собираться скученные массы людей, расслабляющихся, пьющих, читающих, но разделенных незримыми стенами.<sup>126</sup>

В 1750 г. парижане и лондонцы рассматривали свои семьи как частные владения. Почувствовалось несоответствие между великосветскими манерами, речью, одеждой и домашней интимной обстановкой. Спустя 125 лет этот разрыв между домом и большим светом теоретически стал абсолютным. Но опять-таки историческое клише не совсем точно. Поскольку молчание создало изоляцию, разделение общественного/частного не должно сохраняться, как пара противоположных понятий. Молчаливый зритель, которому не за кем наблюдать, защищенный своим правом на одиночество, мог теперь еще и полностью погрузиться в собственные мысли и сны наяву; лишенное социальной точки зрения, его сознание могло свободно парить. Человек ушел из семейной гостиной в клуб или кафе ради уединения. Поэтому молчание совмещало общественные грезы с частными. Благодаря молчанию появилась возможность быть видимым другими и в то же время изолированным от них. Так зародилась идея, которую современный небоскреб, как мы видели, доводит до логического завершения.

Это право скрываться в уединении на публике неравномерно использовалось разными полами. Даже в 1890-е гг. женщина не могла одна пойти в кафе в Париже или, например, в respectableный лондонский ресторан без того, чтобы вокруг этого не возникли какие-то толки. Иногда ее могли и не пустить. Ей отказывали, предположительно, из-за того, что она нуждается в покровительстве. По отношению к рабочему, который обращался на улице к джентльмену, чтобы узнать, который час или справиться о направлении, не было причин для раздражения; если же этот же самый рабочий обращался за той же информацией к женщине из среднего класса, это было грубым оскорблением. Другими словами, "одинокая толпа" была сферой присвоенной свободы, и ожидалось, что мужчина, просто ли от престижного положения, или в результате большей потребности, с большей вероятностью захочет в ней отключиться.

Принципы понимания явлений, принятые в XIX веке, вышли за рам-

245

ки принципов, с помощью которых анализировал город Руссо. Он мог представить себе космополитическую публику живой лишь благодаря изображению каждого горожанина как актера; в его Париже каждый был занят самораздуванием и погоней за репутацией. Руссо представлял искаженную оперу, где каждый во что бы то ни стало стремился переигрывать свою партию. В столицах XIX века монолог сменился соответствующей театральной формой. Руссо уповал на социальную жизнь, в которой маскам предстояло стать лицами, внешними обозначениями характера. В некотором роде его надежды сбылись; маски стали лицами в XIX веке, но результатом этого стала эрозия социального взаимодействия.

В 1890-е гг. в Париже и Лондоне возник новый тип общественных развлечений, которые идеально воплощали новые принципы. В этих городах приобрели популярность массовые публичные банкеты; собирались вместе сотни, а иногда и тысячи людей, причем, многие из них были знакомы только с несколькими из собравшихся. Сервировался стандартный обед, после которого два-три человека произносили речи, читая их по своей или чужой тетрадке, или развлекали толпу другим методом. Банкет стал логическим концом того, что кофейни начали два столетия назад. Это был конец речи как взаимодействия, конец свободной, легкой и все же искусно продуманной беседы. Массовый банкет стал эмблемой общества, которое оставалось верным публичной сфере, как важной сфере личного опыта, но лишило ее смысла в отношении общественных отношений.<sup>127</sup>

По этим причинам к концу XIX века изменились основные свойства публики. Молчание превратилось в фактор зависимости в искусстве, изоляции-как-независимости в обществе. Вся мотивировка общественной культуры разбилась на части. Отношения между сценой и улицей перевернулись вверх дном. Ресурсы творчества и воображения, которые существовали в искусстве, теперь оказались непригодными для того, чтобы питать повседневную жизнь.

246

## Глава 10. КОЛЛЕКТИВНАЯ ЛИЧНОСТЬ

Дойдя до сего этапа в изучении истории публичной жизни, нелишне было бы задать вопрос: каким образом XIX столетие подготовило почву для проблем сегодняшнего дня. В наше время события, никак не воздействующие на личность, не ценятся, а в сложности социальных отношений человек видит для себя серьезнейшую угрозу. И, наоборот, событиям, позволяющим что-то узнать о личности, составить о ней представление, служащим ее развитию или изменению, придается неслыханная значимость. В обществе, живущем по законам приватной жизни, каждый общественный феномен, пусть даже по сути своей совершенно безличный, рассматривается в категориях личностных - иначе нельзя понять его значение. Политические конфликты воспринимаются как игры личностей в политике; лидер - не тот, кто чего-то добился, а тот, кому "можно доверять". Принадлежность человека к известному "классу" люди склонны объяснять скорее его личным обаянием и напором, нежели системой распределения социальных ролей. Сталкиваясь с каким-либо сложным явлением, человек стремится выделить в нем некий основной внутренний принцип, поскольку перевести факты социальной жизни в плоскость личностной символики можно лишь абстрагировавшись от хитросплетений вероятности и необходимости.