

Н.Ф.Наумова, А.Ф. Хитрук

**ПРОЙДЕМТЕ В ЗАЗЕРКАЛЬЕ, ИЛИ НЕ ВКУСОМ ЕДИНЫМ:
ДИАЛОГ СОЦИОЛОГА И МУЗЫКОВЕДА В ФОРМЕ
УВЕРТЮРЫ, ВАРИАЦИЙ И НЕОКОНЧЕННОГО ФИНАЛА**

НАУМОВА Нина Федоровна — кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Института системного анализа РАН. **ХИТРУК Андрей Федорович** — кандидат искусствоведения, преподаватель Государственного музыкального училища им. Гнесиных. Публикация подготовлена при финансовой поддержке Международного фонда "Культурная инициатива" (грант № ZZ5000/198, 1994-1995 гг.).

Увертюра. Почти монолог социолога

Н.Н. В чем, мне кажется, основная ошибка людей, рассуждающих об искусстве в категориях плохого и хорошего вкуса, не понимающих успеха "Просто Марии" или очередного шлягера? В упрощенном представлении о человеке, когда склонны видеть не уникальность каждого, а количественные различия: этот развит больше, тот меньше, у этого вкус лучше, потребности выше, у того — и вкус хуже, и потребности ниже и т.д. Но если мы всерьез считаем каждого человека индивидуальностью, самодостаточной духовной вселенной, то разговор должен идти в другой плоскости. Да, один любит Пруста, а другой Дюма, один Лубайдулину, а другой Паулса, один Дали, а другой Шилова. Но каждый с помощью "своих", созвучных ему и доступных предметов искусства (как бы ни казались они несоизмеримо различными) осуществляет одну и ту же, постоянную и нелегкую работу — воспроизводит свой внутренний мир, свои духовные структуры. У всех нас они устроены по одной, человеческой "схеме", но "подпитываются", воспроизводятся бесконечно по-разному и потому неповторимы. Если исходить из такой посылки, многое в искусстве и в отношении людей к нему будет восприниматься по-иному.

Давайте согласимся, что искусство несет по крайней мере три основных (их, конечно, гораздо больше) функции в становлении духовных структур человека: катарсиса, творчества и приобщения к человеческому миру. Попытаюсь объяснить, что я имею в виду.

Относительно катарсиса. Сразу оговорюсь, что наш разговор касается прежде всего массовой культуры, которая не столь проста, как часто думают. Увидеть это можно, по моему, только в том случае, если мы понимаем, каков характер повседневных духовных потребностей человека, представляем себе, какие личностные функции осуществляются, когда он переживает, воспринимает любое искусство. Поэтому о катарсисе в классическом его понимании — как это было бы необходимо, если бы речь шла о высоком искусстве — я ничего говорить не буду; скажу лишь, как представляю катарсис в обыденном, массовом сознании. В данном случае — это обычное переживание, позволяющее человеку или возродить утраченную веру в добро или подкрепить ее. Каким образом? Почувствовать добро в своей душе, и если он это чувствует — значит, присутствует катарсис. И в каком-то смысле неважно, что при этом конкретно слышит или видит человек, то есть профессиональный, качественный уровень воспринимаемого. Доброе начало может быть воспроизведено в человеке как предельно сложным произведением искусства, так и весьма примитивным. Таким образом, феномен катарсиса не столько зависит от самого произведения искусства, сколько является следствием *взаимодействия* человека с искусством, и это взаимодействие может активизировать ту или иную функцию (при очень разном составе элементов самого взаимодействия).

Вторая функция наиболее сложна для меня, поскольку — в силу профессиональной удаленности — я не понимаю ее, так сказать, изнутри. Это искусство как область профессиональной деятельности человека. Очевидно, что здесь он получает самые большие возможности для творчества, может действительно почувствовать себя творцом. В этом небывалая притягательность и высота искусства. Но здесь — что ощущали многие лучшие его представители, например, Толстой — таится и небывалый соблазн. В руках художника целый мир, он сам себе Господь Бог (отсюда известная настроенность Церкви по отношению к

искусству), потому его отношение к людям, пусть неосознанное, может быть бесконечно разным — от глубокого сострадания и уважения до столь же глубокой жестокости и презрения. Если искусство становится просто самовыражением (а такое часто случается), то его этическая сторона может серьезно пострадать. Я бы прибегла здесь к такому сравнению: для человека, который видит (и ищет) в искусстве не только его эстетическую сторону, но и нечто как бы *по ту сторону эстетического*, огонь самовыражения все равно, что бушующее пламя за жаронепроницаемым стеклом — светит, но не греет. Можно восхищаться, но душевного тепла такое искусство не приносит. Именно так я воспринимаю, например (хотя тут все сугубо индивидуально) поэзию Мандельштама. Поражает богатство его фантазии, невероятные ассоциации, владение словом, но если у меня "мерзнет" душа, то согревают ее стихи Пастернака, Пушкина, Рубцова или средневековых китайских поэтов. Но не Мандельштама. Эта особенность творчества, когда художник несет в себе целый мир, однако вынужденно отчужден от других людей, рождает многие проблемы взаимоотношений искусства и его потребителей (или общества).

Скажем, с какой проблемой мы столкнулись, когда в последние годы на нас обрушился водопад "чернухи" — и документальной и художественной? Иногда утверждают, что если бестрепетно, безжалостно отображать подлость, насилие, страдание, то это *заставляет* человека их прочувствовать, что оказывает на него высоконравственное воздействие. Может, и так, но ведь есть принципиальная грань (вероятно, она индивидуальна, но некоторый диапазон универсален), переход через которую, тем более принудительный, выталкивает нас в особую реальность, в царство зла. Это именно тот опыт, о котором В.Шаламов (много лет сам погруженный в такой ад, который и не снился сегодняшним разоблачителям) сказал, что он "ничему не учит". Почему? Мы не знаем. Может быть, это и есть мир абсурда, не поддающийся человеческому измерению; может быть, здесь отнюдь не каждый находит силы, дабы сохранить нравственный компонент своей личности.

Наконец, о третьей функции искусства, по-моему, самой важной — без нее мы никогда не поймем многих вещей. Искусство — это та деятельность, с помощью которой, в сущности, создается человеческий мир. Экзистенциалисты, видимо, правы: мир сам по себе глубоко враждебен человеку, и единственное, что он придумал для того, чтобы жить в таком мире и не сходить с ума — это (помимо религии) искусство в широком смысле слова, то есть такой способ осмысления мира, который и делает его приемлемым. Даже если этот второй, созданный человеком мир ужасен, трагичен, если Эдип убивает отца и женится на собственной матери — все равно это помещено в рамки доступных пониманию обстоятельств, в отличие от абсурда, в котором мы живем.

А.Х. Хочется возразить вам: искусство воспроизводит абсурд похлеще самой жизни. И не благодаря ли такому искусству мы вообще способны понять, что такое абсурд? Ведь живя внутри него, мы обычно его не замечаем...

Н.Н. Ясно одно: этот второй мир можно создавать бесконечным количеством способов, и каждый человек останавливается на своем варианте. Принадлежность к массовой культуре — это социальный признак, но гораздо важнее понять, что она не просто предлагает некий "эстетический товар", но создает "параллельный мир", который для человека реален. Когда он смотрит какую-нибудь "Дикую Розу", он никуда от жизни не уходит, он просто *живет там*, за кромкой телеэкрана, как бы в Зазеркалье. Поняв это, мы сможем представить ту зыбкую грань, которая существует между профессиональной массовой культурой и откровенной халтурой. Этот "параллельный" мир может оказаться таким, что даже самый непритязательный гражданин не захочет "прожить" там час или два, отняв их у абсурдности реального мира. А ведь если мы посчитаем, то убедимся, что человек огромную часть жизни проводит в мире, созданном искусством — не с Розой или Марией, так где-то еще. В этом я вижу принципиальную особенность современного массового искусства: оно все меньше отражает жизнь или удовлетворяет эстетическую потребность, но все больше превращается в часть самой жизни, органично вплетаясь в *everyday life*. Чисто технически — как постоянный музыкальный фон, как повторяющийся шлягер, как любимый актер многих кинофильмов и т.д. В этом — поражение, проигрыш массового искусства — мы слушаем, смотрим, читаем мимоходом, небрежно, за чашкой чая, отказывая ему, таким образом, в статусе высокого, "настоящего" искусства. Но в этом же и его выигрыш, победа — ведь оно включено в гораздо более широкую и часто более фундаментальную ассоциативную сеть, чем то, что мы слушаем или смотрим "специально", приходя на концерт или в театр, как на праздник.

А.Х. А, может быть, это просто наркотическая функция искусства, о которой вы почему-то не упомянули. Того же, на что способна "Изаура" и подобные фильмы, можно добиться тысячами других способов, вне искусства...

Н.Н. Тут механизмы совсем иные, даже физиологически: никаких следов наркотического опьянения, нет сдвигов в биотоках и т.д. (все это экспериментально, кстати, проверялось). Мне кажется, что многие элементы массового искусства (например, лирические шлягеры)" играют роль ключа, "заветного слова", открывающего дверь в какие-то не худшие уголки нашей души. Потому и трогают нас эти, по эстетическим меркам, пустячки. Здесь мы сталкиваемся с большой "хитростью" массовой культуры. В то время как высокое искусство "надрывается", возводя для человека храмы духовности — будь то "Реквием" Моцарта или фуги Баха — массовая культура просто подсовывает отмычку к уже построенному в его душе, но до поры закрытому, бездействующему. И какие-то три повторяющиеся ноты оказываются всемогущими для миллионов.

Мне кажется, что разгадка этого все в том же: искусство не просто воздействует на человеческую душу, но скорее взаимодействует с ней. Поэтому иногда, чем более высоким является искусство, тем менее значимой оказывается роль слушателя или зрителя. Не в смысле умения слушать и смотреть, а по количеству и качеству той внутренней работы, которую он должен проделать, чтобы душа "открылась".

А.Х. О какой работе вы говорите?

Н.Н. Если я слушаю Бетховена — что мне "доставать"? Дай Бог вообще понять уже заложенное там. А если я слушаю, скажем, "Лаванду", то для обретения некоторой внутренней гармонии мне необходимы направленные воспоминания, ассоциации. Работой здесь я называю некий процесс — ведь сама "Лаванда" не способна "проделать" все — многое остается на долю самого человека. Может, это действительно не "работа" в прямом смысле слова. Однако хочу разделить две вещи: навык восприятия искусства, его понимания — одно дело, но этого мало в данном случае; требуется и некое взаимодействие, в результате которого, повторю, меняется или открывается душа человека. Из этого можно сделать достаточно парадоксальный вывод. Человека, который способен приобщиться к добру из-за пустяка — забытого мотивчика, детского рисунка, просто падающего за окном снега или золотого заката, — мы должны были бы признать более "развитым" в нравственном, а, может быть, и в эстетическом смысле, чем человека, которому для подобного переживания нужно предоставить аж "Страсти по Матфею" Баха или везти "Джоконду" из Парижа...

И последнее. Если мы согласны с тем, что люди ищут в искусстве не только отдых и удовлетворение эстетических потребностей, но и источник своего *нравственного воспроизводства*, тогда необходимо понять, в чем здесь особенность русской культуры. Начиная с Рублева искусство выполняло данную функцию в рамках религии и наряду с ней, что усиливается — как это ни парадоксально — и после 1917 года. И потому, что саму религию загнали в резервацию и она была сильно ограничена в своих возможностях; и потому, что искусство "нагрузили идеологией", придав ему официальный статус нравственного учителя ("писатели — инженеры человеческих душ"). Речь шла об идеологии, в значительной мере чуждой многим русским писателям. И потом далеко не всякий, даже талантливый беллетрист хочет (или может) быть "нравственным руководителем". Естественно, что подобная политика должна была вызывать протест (пусть и в скрытых формах). Сейчас этот бунт выплеснулся на поверхность. Многие художники категорически не желают выполнять социальный заказ, считая, что искусство совсем не обязательно должно давать нравственные ориентиры. Иные ратуют за искусство как поле самовыражения художника, независимо от сути того, что именно оно выражает. Как мне кажется, налицо и стремление перейти к западной модели искусства, где оно не несет — по крайней мере в такой степени, как у нас, — нравственной функции. Хотя бы потому, что на Западе достаточно сильно влияние религии. Кроме того, интенсивная профессионализация художника, жесткая борьба за рынок сбыта, требующая постоянного появления новых форм, поражающих замыслов и т.п., делают его неконкурентоспособным как раз в области нравственного воздействия — ведь в этой области свои профессионалы.

Вот и думаешь в этой связи, что значит для нас утрата особенностей русской культуры, попытки построить искусство по западным образцам...

Вариация первая:

стороны тщетно пытаются договориться

А.Х. Я не специалист в области психологии и философии и отнюдь не ручаюсь, что досконально понимаю значение термина "катарсис". Тем не менее хотел бы резко возразить против того, что вы связываете столь фундаментальное понятие с таким рядом, как "Изаура", "Лаванда" и т.п. По-моему, вы смешиваете разные уровни человеческого бытия. Дело в том, что катарсис, который испытывает человек (даже самый обычный), отслушав мессу или отстояв всенощную, и тот "катарсис", который испытывает несчастная девчонка в своем общежитии, слушая туже "Лаванду", — это все-таки существенно разные вещи. Я бы не стал высокомерно противопоставлять эти ситуации, но опасно было бы и смешивать их. В первом случае мы действительно встречаемся с разновидностью катарсиса, во втором, в большинстве ситуаций — с удовлетворением свойственной всякому человеку потребности в сентиментальном ощущении. Под этим я понимаю тоже некое добро, но добро, направленное не в сторону других, а на себя — на страдающего человека, который, благодаря искусству, создает иллюзию сопричастности другой, красивой жизни, любви, удаче и т.д. Речь, таким образом, может идти о некоей компенсаторике, а отнюдь не о катарсисе. Наша несчастная девчонка в своем неприкаянном коммунальном бытии, соприкасаясь — благодаря масс-медиа — с какими-то видами искусства, полностью переносится (в этом я с вами согласен) в *тот* мир, но добро в высоком смысле, то есть добро-для-других здесь отнюдь не возникает. По-моему, вы напрасно придаете этой ситуации этический характер.

Н.Н. Именно в наших, часто очень жестоких условиях, мы имеем дело не только с ощущениями, которые испытывает в общем благополучный интеллигент на концерте в консерватории, чувствующий, что надо больше делать добра, но и с тем, что испытывает человек, загнанный жизнью в угол. Слушая туже "Лаванду", он вспоминает, что на свете вообще есть добрые чувства. Это уже не привычные для него ощущения второсортности, несправедливости, а некий свет в душе, даруемый искусством. Вот вам и функция катарсиса (а катарсис — прежде всего очищение души). Я лишь хочу сказать, что и Бах и "Лаванда" в равной мере способны выполнить все необходимые функции искусства по отношению к человеку.

А.Х. А как быть с тем, что есть масса людей просто немзыкальных — и дурных и хороших? Они прекрасно могут обойтись без всякого катарсиса с помощью искусства. Это ведь не означает, что они бездушны: например, смерть близких или иное потрясение способно вызывать у них нечто вроде катарсиса. Тут бы ко времени вспомнить и толстовского Каратаева — нуждается ли он в катарсисе? Да он в нем, так сказать, живет, поскольку душа у него чиста, и надо лишь удерживаться на этом уровне, для чего искусство и не нужно. Но искусство понадобилось, чтобы написать Каратаева.

У меня позиция, пожалуй, жестче вашей. Я считаю так: вот ты обходишься вовсе без искусства — и какие могут быть к тебе претензии? Ты, возможно, наипрекраснейший человек, но если все-таки начинаешь контактировать с искусством, то тут я тебе говорю: будь добр, учись понимать. Ваша же позиция волей-неволей поддерживает определенное "зазеркальное" высокомерие невежества.

Н.Н. Не приемлю такой позиции в корне. Потому, что этим вы делите людей на тех, кто наделен духовной структурой, и тех, кто ее лишен. Причем, обе наши позиции — это то, что Вебер называл "идеальным типом". В реальности все, конечно, сложнее. Но моя исходная посылка, думаю, эвристически богаче. Бывает, правда, что случайные в сфере искусства люди начинают диктовать тут свои законы. Так вы боритесь с плохой музыкой с помощью хорошей — и другого пути у вас нет...

Мы никак не можем понять друг друга потому, что вы воспринимаете произведение искусства в качестве единственного контрагента в этом взаимодействии. Вас интересует, что именно несет произведение, а я утверждаю: то, что оно несет, зависит в первую очередь не от произведения, а от самого человека. Огромная часть того, что мы относим к произведению искусства, заложена в человеке в виде особого напряженного ожидания. Давайте все-таки примем: есть искусство — готовый дом-дворец, а есть искусство — ключик, отмычка.

А.Х. Я сказал бы иначе: есть искусство-требование, и есть искусство-подавание. Я прекрасно понимаю, что рассматривать явления культуры вне социального контекста бессмысленно. Либо они расцветают на плодородной почве, либо они — ничто. В высокой культуре есть "шедевры в себе", они, если и не восприняты, все равно дождутся своего часа. Шлягер же может родиться только в урочный час...

Н.Н. Но, слушая иной из них, можно и заплакать, и не только о себе...

А.Х. Давайте разберемся и с эмоциями. Я, как и все нормальные люди, в определенной мере сентиментален и тоже в известной ситуации способен обрыдаться. Но не считаю эту сентиментальность такой уж великой ценностью. Есть, мне кажется, в нашей душе кое-что и поважнее. Имею в виду, например, стоический дух, проявляющийся в искусстве того же Баха.

Н.Н. Разумеется, есть переживания более высокого порядка, связанные, скажем, с понятием долга. Но ведь и оно должно чем-то подпитываться. Я могу прекрасно сознавать, что человек должен делать — допустим, бросить все и идти в больницу ухаживать за больными. Но необходимы и эмоциональные основания для шагов в этом направлении, нужна некоторая "критическая масса" добра в душе. Добро в данном случае — это просто добрые переживания, которые могут быть и сентиментальными, почему нет?

А.Х. Я отнюдь не недооцениваю сентиментальную ("лирическую") структуру, о которой мы, собственно, говорим. Она играла и играет колоссальную роль. Какой-нибудь шлягер действительно становился в определенных условиях настоящим шедевром, подлинным излучателем добра. И все же не следует забывать, что есть две чуждые сентиментализму сферы искусства. Во-первых, это чистый фольклор, к сожалению, почти погибший в России под натиском массовой культуры. Это почва, точнее, фундамент всего здания культуры. Во-вторых — самый "верх", так называемая классика, в том числе и литургическая музыка. Современный же сентиментализм, по-моему, — это расположенная на стыке "верха" и "низа" культура людей, в силу разного рода обстоятельств оторвавшихся от своих корней: они-то и являлись главными потребителями "легких" жанров.

Ситуация здесь, в "середине" — принципиально двойственна. С одной стороны, тут возникают так называемые evergreens, неувядающие, канонизируемые определенным поколением шлягеры, с другой — в погоне за изменяющимся вкусом и модой культура "середины" симулирует свою обновляемость, отсюда нескончаемые "хит-парады" и тому подобные вещи. Кстати, те "три ноты", которые поражают ваш слух, скорее всего открыты не "серединной" культурой, а "вверху" (или "внизу"). Давно известно, что культура "середины" работает почти исключительно с вторичными моделями. Живет она фактически за счет удачной, может быть, даже гениальной переимчивости.

Что касается сентиментальности нашей героини ("девчонки из общежития"), то, по-моему, проистекает эта сентиментальность, прежде всего, из чувства социальной потерянности, отсутствия корней. Печаль и слезы, по существу, как раз об их утрате. Такое и должно происходить в разрушающемся традиционном обществе, и чем интенсивнее процессы разрушения традиционных структур общества, тем выше роль этого рода искусства.

Н.Н. Позвольте, а у кого вы сейчас найдете "корни"? Динамизм социального развития и "корни" вообще трудно совместимы. С социальной стороны наша проблема выглядит, на мой взгляд, так: человек отрывается от традиционной духовной пищи, но и приобщиться к высокому искусству у него практически нет возможности. Надеюсь, вы согласитесь, что для этого совсем недостаточно оказаться в одном городе (или даже квартале) с консерваторией или Большим театром.

Конечно, если у общества есть достойные цели, то в их числе должна быть и цель воспитания народа на высоких образцах искусства, что известно еще с античности. И человек, в конечном счете, должен стремиться к высокому. Но если сегодня для этого нет условий, а высокомерные профессионалы пытаются отказать человеку в праве на высокое переживание невысокого искусства, в праве нравственного "строительства" из-за плохого "строительного материала" — это грех. Я не "Лаванду" защищаю, а человека. Происходит не позорный процесс подмены искусства псевдоискусством, а сложный и трагический процесс воспроизводства души человеческой вот такими подручными средствами.

Вариация вторая:

все же находятся точки соприкосновения

А.Х. Давайте вспомним о Высоцком. Это ведь тоже феномен массовой культуры, и притом сугубо наш, отечественный. Начнем с того, что Высоцкий вызывает отнюдь не сентиментальные чувства.

Н.Н. Мне кажется, его феноменальность в том, что он был человеком огромной интеллектуальной честности, безукоризненно чувствующавшим ложь. Поскольку жизнь все-таки абсурдна, он всегда шел как бы "по острию" этого абсурда, не скатывался ни вправо, ни

влево, шел, если можно так сказать, прямо по экзистенции. И потому любим чуть ли не всеми.

А.Х. Я думаю, что им была найдена гениально точная маска, оказавшаяся исключительно важной для всей современной русской культуры, для всех людей, независимо от их социального и образовательного уровня. Он — в отличие от любых "лаванд" — как бы пронзает своими песнями всю социальную вертикаль.

Н.Н. Меня поражает в его песнях то, что в них как бы существует некое "дерево", какое рисуют наши системщики: вот он поет, и чувствуешь, что здесь так легко уйти во что-то более яркое, эффектное, но он никогда не уходит, у него абсолютное чувство меры.

А.Х. И все же, по-моему, феномен Высоцкого не в том, что он не переходит некую грань, не просто в удачном сплаве жанровых характеристик — блатного романа, поэзии андерграунда или чего-то еще. Здесь возник целостный образ эдакого "супершута" — того единственного, кто в своеобразном юродствовании сумел высказать правду. Надев маску человека заведомо несвободного, загнанного, несчастного, Высоцкий достиг, так сказать, экзистенциальной свободы. Я думаю, пока существуют теперешние социальные условия, его значение будет сохраняться. К тому же я убежден, что на Западе Высоцкий был бы невозможен.

Н.Н. Добавлю, что его песни несут уважение к любому человеку.

А.Х. Конечно, ведь один из парадоксов сталинского ГУЛАГа состоял в том, что то был подлинный Вавилон. Там рядом могли оказаться и оказывались академик Вавилов и квартирный вор, писатель и крестьянин, музыкант и политик сталинской выучки. Отсюда родились колоссальные культурные миксты восприятия. И единственно только в этой, найденной Высоцким маске можно было охватить все. Важен Высоцкий и в качестве контраргумента к тому, с чего вы сегодня начали наш разговор. Нельзя сказать, что его песни — просто согревающий призыв к добру. Там ведь есть и определенный пласт агрессивности, неприятия.

Н.Н. Это агрессия против зла, а не в пользу зла. Но ясно, что некоторые песни Высоцкого куда более способны вызвать истинный катарсис, нежели обычный шлягер.

Вариация третья: собеседники вновь запутываются в противоречиях

Н.Н. Посмотрите — какие разные лица у людей во время рок-шоу и на вечерах авторской песни. Совершенно различные переживания! У меня такое ощущение, что в рок-музыке отражается какая-то внутренняя трагедия современного общества. Здесь присутствует целый конгломерат переживаний — очень сильных, построенных на психической энергетике и на общности людей. Привлекательность и значимость его для определенного круга людей огромны. По отношению к молодежной рок-музыке можно говорить, что это искусство есть не просто отражение ее, молодежи, переживаний, но, скорее, часть — и важная часть — ее жизни.

А.Х. Я бы отметил еще один момент. В ситуации "Лаванды" (условно говоря) несчастная девчонка взаимодействует с искусством как бы тет-а-тет, интимно. В роке нельзя быть одному. Человек перестает быть одиноким, он полностью сливается с ситуацией, с толпой единоверцев...

Н.Н. Но рассуждая о роке в категориях приобщенности человека к массе, не следует думать, что все сводится к психологии толпы. Есть, скажем, такая песня "Скованные одной цепью" — своего рода протест против принудительной коллективности, отстаивание суверенитета личности, индивидуальности и т.д. Но оказывается, что переживание подобных песен осуществимо как раз в массе, причем даже не среди друзей, а именно в толпе. Как же уживается одно с другим?

А.Х. Рок, конечно, очень разный. Но в данном случае можно, видимо, игнорировать эти различия, как мы иногда игнорируем различия, говоря о классической музыке вообще. Считают, что рок переживает сегодня период деградации, — первичный импульс протеста иссяк, и рок зачастую становится чисто коммерческим искусством. Но и это в конце концов несущественно: на Высоцком тоже делали коммерцию. Меня интересует другой аспект: неважно, похож наш рок на западный или нет, — внешне схожие, они могут играть совершенно различные социальные роли, фигурировать на разных стадиях социальных процессов. И мне кажется, что речь должна идти прежде всего о тех процессах в нашем обществе, в связи с которыми молодежь ощущает себя обостренно одинокой, "заброшенной", причем эта заброшенность вовсе не обязательно связана с социальной

угнетенностью или маргинальностью. Здесь изначальный импульс, соединяющий девушек и парней в неистовом дионисийстве, радикально отличается от ситуации с "Лавандой" — этим знаком лирического сентиментализма. Там — объективная загнанность, одиночество, здесь же — почти всегда социально достаточно обеспеченная среда, при хорошо налаженной коммуникативности. Почва "несчастья" и ощущения абсурдности жизни возникают в роке на совсем иных основаниях. Отсюда и потребность скорее в агрессивности, нежели в сентиментальности, в борьбе и протесте, нежели в адаптации и релаксации. К тому же в данном случае переживание музыки открыто экстравертно, в отличие от интровертной ситуации с "Лавандой".

Н.Н. Конечно, и рок имеет свои социальные корни. Но здесь тоже не все так просто. Если говорить о Западе, то там в последнее время процесс включения (социализации) молодежи во взрослый мир стал более жестким, трудным. Молодежные субкультуры возникли вроде бы в самом открытом обществе — в США. С одной стороны, по социологическим данным, это страна с традиционно наибольшей вертикальной мобильностью (в отличие от Франции или Англии). С другой — наблюдается и некий парадокс, связанный с тем, что люди там стали здоровее, дольше сохраняют трудоспособность. И старшее поколение не уступает свое место. Поэтому молодежи понадобилось социализироваться, так сказать, не "по вертикали", а "по горизонтали". Вот она и создает собственный слой различных субкультур. И если одни образуют банду, то другие объединяются вокруг тех или иных музыкальных феноменов.

У нас рок имеет сходное происхождение, хотя наша ситуация жесткая в ином плане. Скажем, с начала 60-х годов практически уже была заблокирована социальная мобильность (откуда "репетиторство", конкурсы "родителей" и т.п.). Суровая реальность такова, что сейчас, при переходе к рынку, молодежь (хотя и в иной форме) будет вновь заблокирована. Здесь многое трудно пока объяснить. Вы правы в том, что рок — это не обязательно "социальный низ". Некоторые виды рока — для среднего класса (но для lower middle, а не для upper middle), и нужны определенная "квалификация", определенный уровень подготовки для их восприятия. Если наша девчонка попадет в компанию любителей такого рока — ее отторгнут. Это другой социальный уровень. И здесь музыка обычно становится просто социальным признаком, превращаясь в своеобразный знак отличия.

Я уже говорила, что люблю наблюдать за выражением лиц в разных ситуациях. Самые прекрасные видела, когда скрытой камерой снимали людей в картинной галерее. Это ситуация почти полной исключенности из общения с другими людьми. Но это не одиночество, а освобождение от социального контроля. Очень важно, что человек здесь, в галерее, не думает о себе, он весь перенесен туда.

А.Х. То же бывает и в концертном зале...

Н.Н. Да, но все-таки в концертном зале сидят исключительно люди, погруженные в себя, взявшие что-то "оттуда" и "перемальвающие" это в себе. Когда же человек просто открыт чему-то, что не есть он сам, он становится прекрасен.

А.Х. Не согласен с вами. Все массовые ритуалы, даже дурного свойства — вспомните нюрнбергские шествия с факелами — ничем, по-моему, не хуже рок-музыки. Я признаюсь, не люблю единства людей тогда, когда оно чрезмерно уплотнено. Потому что импульс силы, рождаемый таким сплочением, опасен всегда, даже когда он не приводит к погромам. Не менее опасно, впрочем, и обратное — полная разъединенность. Я считаю, что подлинная культура создает для человека идеальную возможность находиться в равном удалении от обеих крайностей, то есть чувствовать себя не вполне одиноким, но и не абсолютно интегрированным другими. Именно это дает мне иногда посещение концертного зала. Я чувствую зал, но и чувствую себя и радуюсь как совпадениям, так и несовпадениям с дыханием зала. Рок-концерты и тому подобные сильнодействующие "тоталитарные" вещи меня такого права выбора лишают. Там негласно действует лозунг "кто не с нами..."

Н.Н. Когда я говорю, что человек открыт, я не имею в виду рядом сидящих: соседей. Он открыт высокой человеческой душе, выраженной в искусстве. Что касается страха человека перед толпой, это хорошо описано в "Восстании масс" Ортеги-и-Гассета и многими другими. На мой же взгляд, это чувство возникло тогда, когда интеллигенция стала ощущать, что перестает быть избранным слоем. В современном мире весь этот социальный слой стал расширяться и размываться, появилось всеобщее образование, число "белых воротничков" все растет, и стало невозможно ассоциировать — как это было раньше — образование и интеллигентность. И вот ощущение потери своего элитарного положения

вызывает у интеллигенции многогранную защитную реакцию — в частности, боязнь толпы и массовости. Человек действительно боится утратить свою индивидуальность. Но это скорее говорит о его слабости, в толпе он чувствует свою беспомощность.

А.Х. Я тут совершенно с вами не согласен. Мне кажется, дело не в том, что я, скажем, слаб, элитарен и чуждаюсь толпы. Скорее уж я буду стремиться к ней, будучи слабым. Ведь в идентификации себя с толпой заключен колоссальный комфорт. Оставаясь же одиноким, я сильнее ощущаю боль и абсурд жизни. Но я знаю, что если смогу сделать что-то плодотворное, это потребует именно моих усилий (творческих, нравственных и т.д.). А вписавшись в коллективное действо — пусть это будет рок, солдатское шествие или что-то еще, — я освобождаю себя от личного, никем извне не подтвержденного усилия. Соблазн здесь, повторяю, в том, что в толпе слабый чувствует себя защищеннее, сильнее. И в этом еще одна из тайн привлекательности рока.

Вариация четвертая: собеседники, быть может, напрасно тревожат тень Толстого

А.Х. Давайте вернемся в Толстому, о котором мы вспоминали в начале нашей беседы. Как музыкант я особенно ощущаю его страдания по поводу неодолимости воздействия музыки на человека. Он как никто чувствовал опасность, исходящую из экспрессивного, дионисийского характера музыки. И мне кажется, что вот такой опасности вы совсем не придаете значения.

Н.Н. Просто я бесконечно доверяю человеку. Если уж он создал музыку, то, наверное, способен с ней справиться. Страх перед искусством я не испытываю, хотя сознаю, как ужасно его нередко используют. Это сила чудовищная — за счет того, что ею обладают сейчас масс-медиа. Именно последнее обстоятельство и делает искусство опасным.

А.Х. Но обратимся все же к Толстому. Оставим в стороне все "мракобесие" его знаменитого трактата об искусстве. Такие же вещи, как "Крейцера соната", очень важны. Отвергнув предупреждение, высказанное в толстовской повести, мы отвергнем многое из того, на чем стоит русская литература. Я согласен в целом с вашим обозначением функций искусства (число их может быть и увеличено). Искусство принадлежит — тут мы с вами едины — к сильнодействующим средствам поддержания жизни человека. Но если это и не наркотик, то по крайней мере антибиотик, с которым необходимо обращаться осторожно.

Н.Н. Я бы сказала иначе: это самое могучее средство постоянного, ежесекундного переделывания мира.

А.Х. Согласен. Хотя когда вы начинаете приводить примеры, многое становится сомнительным. Так вот, предупреждения Толстого — серьезные. Надо говорить об экологии и в области восприятия культуры. И рок-музыка — это как бы доказательство того от противоположного.

Н.Н. Может, и так, но некоторые утверждения Толстого для меня все же недостоверны. Хотя как писатель он не может быть для кого-то в России малозначимым, однако его отношение к музыке, на мой взгляд, было сконструированным, искусственным. Он не верил, так сказать, своей экзистенции. В постоянной борьбе с собственной природой давал жесткие оценки музыке, которая, вероятно, вызывала в нем наилучшие чувства. Но главное — он был озабочен своей *социальной* ситуацией, и классическая музыка оказывалась тут в кругу ненавидимого им барства. Разорвать же этот круг он не мог. Вот эти два момента — чувственность музыки и ее сопричастность барству — и вызывали, видимо, недоверчивость, настороженность по отношению к музыке. Это трудно принимать как прозрение, хотя, как вы справедливо заметили, такое предупреждение — серьезно.

Вариация финальная, неоконченная

А.Х. Сейчас появилось очень много разноречивых мнений о периоде 30-х годов. Интересно взглянуть на них и с точки зрения бытия и функционирования искусства. Ведь тогда академическая, "элитарная" музыка оказалась наделенной функциями, которыми в нормальном, открытом обществе она обычно не наделяется. Тут можно говорить о перераспределении функций искусства, о своеобразной "компенсаторике", когда одни виды творчества принимают на себя нагрузку от других, временно как бы отключенных "от сети".

Подобную роль уже в наше время, как мы говорили, сыграли те же песни Высоцкого. Но та же ситуация может проявиться и в другой, "полярной" области. Можно сказать, что в эпоху,

когда живое слово было придавлено, "бессловесная" академическая музыка получила шанс на повышенную дозу красноречия.

Сталинская политика в области культуры, по-моему, сродни древнеегипетскому культу мертвых: искусство и там и здесь поддерживается постольку, поскольку оно способно быть как бы вне времени. Понятно, что в "мертвом" состоянии закреплялось нечто уже испытанное — поэтому, скажем, процветали Большой театр, МХАТ. И тем не менее именно музыка явилась в то время, по сути, единственным видом творчества, сохранившим право на пессимизм. Идя на исполнение новой симфонии Шостаковича, люди получали нечто истинное — тот подлинный катарсис, который они не могли испытать никаким иным образом. То же примерно — на концертах Софроницкого или Юдиной. Оптимизм же тогдашней эстрады во многих случаях оказывался насквозь условным. Знаменитый кинофильм "Веселые ребята" с музыкой Дунаевского дает хороший пример изображения вымышленной жизни, которая "стала веселей".

Н.Н. Думаю, что эстрада какую-то свою важную роль все же играла. Но то, что классическое искусство было в то время куда более весомым (даже для масс), чем сегодня — это действительно так. Власть видела в таком искусстве, пусть до конца и неконтролируемый, невнятный, но *все* же фактор надежности, устойчивости. Собственно, в социальном плане классика и есть фактор надежности системы, ее внутренней связности. Музыка — в силу ее многозначности — оказалась тут в особенно благоприятном положении.

Что же касается тогдашних песен, то люди просто жили своей жизнью, и именно эта жизнь была представлена, например, в песнях Дунаевского. Сейчас некоторые пытаются доказать, что сам он во все это ни минуты не верил. Я знаю только то, что человек живет одновременно во многих мирах, будучи везде разным.

А.Х. Получается невеселая картина: нет ни единого общества, ни единого искусства, ни единого человека. Идут несовместимые друг с другом процессы. Тогда и не надо их сопоставлять, все попытки связать их — неплодотворны.

Н.Н. Нет, это тоже не пойдет. Социальные процессы действительно таковы. А культура никогда ведь не строится как простой слепок социальных сдвигов и отношений. Она призвана все противоречивые процессы каким-то образом уравнивать, сглаживать, упорядочивать. Поэтому в ней всегда есть и будут огромные "дыры", "лакуны". И не то чтобы она лжет, но всегда о многом умалчивает.

А.Х. Хочется привести археологическую аналогию. В любом обществе идут, если так можно выразиться, вялотекущие процессы, очень давние. Один из них связан с элитарным искусством. Для России во временном отношении это примерно 250-300 лет. Есть процессы и радикально иного плана, у которых (по крайней мере на первый взгляд) нет места в истории, во всяком случае национальной. Таков рок. В археологическом же срезе будущего классика и рок окажутся рядом. Тем не менее это разные пространства, во многом не имеющие ничего общего.

Что касается классического европейского искусства, то в нем с одной стороны, сохраняется изначальный "комплекс вины", заключающийся в том, что оно боится совсем покинуть почву сакральности, религиозного мироощущения (из которого, собственно, искусство и родилось), уйти от предназначения быть в фокусе христианского мировосприятия. С другой, оно все же зачастую удаляется от христианства до критической черты и оказывается ближе к архаике, к эротически окрашенному язычеству, с его выразительной пластикой. Вот здесь-то оно и сближается — парадоксальным образом — с роком, а возможно, отчасти его и порождает (вернее, уже породило). Но все-таки в целом — и Бах тут, несомненно, ключевая фигура — классическое искусство христианизировано достаточно сильно, что и удерживает его в каких-то рамках. Если бы оно отбросило все ограничения и занялось бы чистой разработкой чувственно-эмоциональной стороны, сентиментальности, эротизма — всего того, в чем силен современный рок, — это, несомненно, подорвало бы самые основы его существования в качестве высокого искусства.

Н.Н. Давайте только уточним: установка на христианские ценности не в том, что отвергается сентиментальность или эротизм (их достаточно и в высокой музыке), но здесь присутствует элемент высокой устремленности, обязательный этический стержень...

А.Х. А в этом и проявляется направляющая сила христианского корня европейского искусства. Великая сдержанность такого искусства перекликается с великой сдержанностью христианского таинства — при всей его эмоциональной подъемности.

Каким бы мощным чувством ни был наделен художник, он всегда знает о запретах, о невозможном, о профанирующем. Этой сдержанностью, табуированностью такое искусство и чертит грань между собой и массовой культурой. И это отнюдь не высокомерие (хотя в строгом смысле слова именно "высокомерие" — то есть "мера высоким", по "высокому счету"), но чувство сопричастности с высоким и обет долга перед ним.

Вы говорили о лакунах, о недоговоренности. Это важно. Высокое искусство, безусловно, знает секс. В "Анне Карениной" сцена, где Вронский соблазняет Анну, в окончательной редакции выпущена. И это сильнее действует, чем если бы мы прочли ее во всех подробностях. Такое умение — жертвовать даже самым эффективным и выразительным — как раз и характерно для большого искусства. А то искусство, за которое ратуете вы, как раз не склонно ничем поступаться, если нечто ведет к полноте и комфортности ощущения. Вы же не будете отрицать наличия в человеке движений не только "вверх", но и "вниз". "Вниз" — это не только движение ко злу, это, в частности, и жалость к себе, движение к эйфории всякого рода.

Н.Н. Если не забывать, что есть масса движений не "вверх" и не "вниз".!

А.Х. Вы, быть может, не слышали кантату Шнитке "Доктор Фаустус". Там есть один номер — такое препрошлейшее танго, живописующее мир Фауста как мир высокоинтеллектуального и изысканно-чувственного зла...

Н.Н. И все же высокое искусство — здесь вы правы — знает границу зла и обычно ее не преступает. Но от этого зло не перестает существовать, более того — оно остается нетронутым, самодостаточным, всемогущим. Значит, может возникнуть ситуация, когда человек позволит себе преступить эту границу и поймет страшную истину: зло и добро — аутентичные, одинаково человеческие способы существования.

А.Х. Ваш "антихристианизм" прямо на уровне позднего Ницше — кстати, одного из самых глубоких критиков европейской музыки.

Н.Н. К Ницше я отношусь с уважением, хотя от антихристианизма решительно отмежевываюсь.

А.Х. Большое искусство постоянно вступает в "сферу зла", но сознавая, что это как на вулкане. Ну а ребята "из рока" словно и не понимают всей опасности.

Н.Н. Просто создатели, исполнители и потребители такой музыки иногда не слишком глубокие люди. Я горой за ответственность искусства. Если художник не уверен, что несет людям добро, он, по-моему, вообще не вправе что-то предлагать. Но безответственность, видимо, надо понимать шире. Мы говорили о роке. А что, скажем, несет людям писатель Набоков?

А.Х. Набоков — холодный, эстетствующий писатель. Но к агрессивности он нигде не призывает, и его искусство к творению зла не побуждает. Я бы не хотел, чтобы искусство развивалось в сторону Набокова. Но еще больше я бы не хотел, чтобы оно развивалось в сторону демонизма (на манер, скажем, Майкла Джексона). Я неверующий, но сомневаюсь, что мы способны построить в искусстве что-то прочное на отрицании христианства, его этики. Признаюсь, что с годами я даже к поздним романтикам начинаю относиться с известной настроенностью. Их "восторги" привели в итоге к известным последствиям.

Н.Н. Если вы имеете в виду фашизм, то романтики тут не при чем. То, что некоторые их идеи стали популярными, еще ничего не доказывает. Что касается Ницше, то он бунтовал не столько против христианства как такового, сколько против слабости человека, против той неотвратимости его страданий, которая занимает такое большое место в христианской этике. Это очень отстраненный и суровый взгляд на современную культуру. Весь его "позитив", возможно, абсолютно сумасшедший, но как человек отрицающий Ницше видел и чувствовал многое. Привлекает он и напряжением духа, на грани безумия, вызывает сочувствие и его стремление к недостижимому, через муки и страдания.

А.Х. Я понимаю вас. Но сейчас все более склоняюсь к мысли, что властителем дум для людей, утративших или не обретших Бога, может быть сегодня скорее Камю — человек не меньшей страсти, но умеющий держать "вожжи", сохранять классически размеренный пульс речи и мысли. Сейчас достоинство человека видится именно в *этом усилии сдерживания*.