

УДК 791:130.2

DOI: 10.28995/2073-6355-2018-8-97-111

“Pink Floyd – The Wall”: зритель и коллективная память

Альберт П. Патраков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, stachelschweine@gmail.com*

Аннотация. В статье ставится вопрос о способе представления популярной музыки как формы коллективной памяти. В качестве источника исследуется кинофильм «Роджер Уотерс: Стена» с точки зрения заданных в нем режимов восприятия. В фильме соединяются два типа нарратива: наряду с кадрами концертного события, показывается также реальное свидетельство, связанное с личным опытом и биографией музыканта. Для понимания кино и концертного события недостаточно поверхностного взгляда, но также требуется и читательское видение, позволяющее интерпретировать их с различных ракурсов, включая исторический, философский и политический контексты. Смысл кино и концерта остается нераскрытым перед зрителем, если не рассматривать его через призму таких текстов, как «Истоки тоталитаризма» Х. Арндт или романа-антиутопии «1984» Д. Оруэлла. Важным звеном в культурной коммуникации оказывается не столько индивидуальный опыт автора фильма, сколько обращение к коллективной памяти. Концерт как способ работы с коллективной памятью в данном случае является одним из заданных режимов видения, как альтернативный взгляд на послевоенное время, близкий к опыту покаяния, или к преодолению таких качеств, которые связаны с имперским самосознанием.

Ключевые слова: популярная музыка, кино, концерт, культурная коммуникация, зритель, коллективная память, прогрессивный рок

Для цитирования: Патраков А.П. “Pink Floyd – The Wall”: зритель и коллективная память // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 8 (41). С. 97–111. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-8-97-111

“Pink Floyd – The Wall”. Viewer and the collective memory

Albert P. Patrakov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, stachelschweine@gmail.com*

Abstract. This article is about the representation of popular music as a form of collective memory. As a source, the film “Roger Waters: The Wall” is examined from the point of view of the modes of perception set in it. In the film, two types of narrative are combined: along with the excerpts from the concert event, real evidence it also shows, a real evidence connected with the personal experience and biography of the musician. Understanding the cinema requires not only a superficial glance, but also readers’ vision is also required, which allows to interpret them from different perspectives, including the historical, philosophical and political contexts. The movie and concert meaning remains undisclosed for the viewer, if not viewed through a prism of texts such as H. Arendt’s “The Origins of Totalitarianism” by H. Arendt and “1984” by G. Orwell. An important meaning in cultural communication is not so much an individual experience of the author of the film but an appeal to the collective memory. The concert as a method for appealing to the collective memory, in this case, is one of the preset modes of vision, as an alternative view of post-war time, close to repentance experience of repentance, or to overcoming those qualities that are associated with imperial self-consciousness.

Keywords: popular music, cinema, concert, cultural communication, viewer, collective memory, progressive rock

For citation: Patrakov AP. “Pink Floyd – The Wall”. Viewer and the collective memory. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*. 2018;8:97-111. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-8-97-111

Введение

Британская группа “Pink Floyd” в 1979 г. выпустила музыкальный альбом “The Wall”, ставший одним из самых выдающихся в жанре прогрессивной рок-музыки. Концепция альбома сопровождалась выходом в 1982 г. одноименного фильма, снятого режис-

сером Аланом Паркером по сценарию Роджера Уотерса, который вскоре покинул группу из-за идеологических разногласий с другими участниками и в дальнейшем стал реализовывать сольные проекты. Как и в лирике песен альбома, в фильме ведется повествование о жизни вымышленного героя, популярного рок-музыканта по имени Пинк, чью судьбу в результате давления от окружавшей его действительности при первичном просмотре можно увидеть трагической. Его самоизоляция воплощалась в образе стены, каждый кирпич которой мог означать отдельную его пережитую травму. Зрителю на экране представляется внутренний мир героя, его мышление, воспоминания из несчастного детства, неудачной личной жизни, а некоторые сюжеты песен экранизировались не только через игровые сцены, но и через мультипликации, выполненные карикатуристом Джеральдом Скарфом.

Неподготовленный зритель ухватывает здесь только элементы развлекательного кино или шоу. Фильм был рассчитан на массового зрителя, поскольку здесь используется упрощенная форма повествования, отсутствуют какие-либо диалоги, событийная фабула, с той целью, чтобы внимание сосредотачивалось не на изображении, а на музыке и ее эстетичности. В рецензиях о фильме часто пишут либо как о полнометражном видеоклипе, либо как о фильме-концерте, в котором самих музыкантов мы не можем увидеть. Но кино состоит из множества аллегорий, а главный персонаж, как и его выстроившаяся и затем разрушенная стена, оказываются не столько даже знаками внутри фильма, сколько символами, которые могут выходить за пределы контекста самого кино или музыкального нарратива и обретать целый спектр других значений.

Если попытаться просмотреть текст глазами литературного читателя, а не зрителя и увидеть взаимосвязь между лирикой, музыкой и изображением, проникая в их глубину, то могут открываться совершенно другие смыслы, которые невозможно прочесть при поверхностном взгляде. Сообщение оказывается нераскрытым, и такое кино требует более пристального прочтения и перечитывания. Многие музыкальные журналисты и кинокритики, чаще всего интерпретируя фильм как драму, связанную с индивидуальным опытом автора, некоторые вопросы оставляли открытыми. Нет прямого ответа на то, что означает образ стены, почему и при каких условиях зритель воспринимает ее только как метафору самоотчуждения и бессилия перед управляющими структурами.

Мы рассматриваем два кинофильма: “Pink Floyd – The Wall” (1982 г.) и “Roger Waters: The Wall” (2014 г.), в котором представлен один из концертов в рамках тура “The Wall Live”, проходившего

в период 2010–2013 гг., и в котором повторялся тот же сценарий художественного фильма 1982 г. в качестве его современной интерпретации, только не через форму игрового кино, а через формы театрального и музыкального исполнения. Для понимания кино и концертного представления недостаточно поверхностного взгляда, но требуется и читательское видение, позволяющее интерпретировать их с различных ракурсов, включая исторический, философский и политический контексты. Как показывает Н. Оттелин, смысл “The Wall” остается нераскрытым, если не рассматривать его через призму таких текстов, как «Истоки тоталитаризма» Х. Арендт или романа-антиутопии «1984» Д. Оруэлла.

Нас интересует вопрос о том, к какому зрителю обращены фильмы и какого зрителя они конструируют через те режимы восприятия, которые могут в них присутствовать. В широком смысле, важным оказывается то, что может видеть российский зритель, чего не может, например, британский, поскольку музыкальный и кинонарратив “The Wall” апеллирует именно к британскому самосознанию и историческому прошлому. Мое предположение состоит в том, что важным звеном в данном межкультурном диалоге оказывается не столько индивидуальный опыт автора, сколько представленная в концертном событии коллективная память, которая способна объединять разные социальные группы.

Исторический контекст

Говоря об историческом контексте, Филипп Дженкинс указывал на то, что образ главного героя Пинка отсылает не столько даже к биографии Роджера Уотерса, Сида Барретта или других участников группы, сколько к пониманию нации. Дженкинс находит связь между индивидом и коллективом, утверждая, что Пинк – это, образно говоря, вся Великобритания в миниатюре [1 с. 205–206]. Конечно имеется в виду контекст послевоенного времени и та ситуация, в которой страна находилась в конце 1970-х и начале 1980-х гг. Потеря своего гегемонистского положения в международной сфере [2 с. 112–131], вынужденное присоединение к западному блоку в период холодной войны, существенное давление с обеих сторон двух держав, США и СССР, привели к тому, что британский народ стал испытывать необходимость в восполнении отношения к национальной идентичности и исторической преемственности, которая была почти разорвана между довоенным и послевоенным поколением. Победа в Фолклендской войне 1982 г. могла опровергнуть

окончательное признание утраты имперскости, но свое влияние Великобритания могла оказывать не столько в экономическом или военном плане, сколько в моральном. Проект по созданию такого морального авторитета, конечно, не мог следовать тем установкам, которые существовали до 1918 г., поэтому была нужна такая система управления, которая следовала бы некоей альтернативной модели, занимающей среднее положение между капитализмом США и тоталитарным режимом Восточного блока.

Все перечисленные факторы указывали на то, что Британия испытывала кризис национальной идентичности. Создание национального идеала, воплощением которого в фильме стал образ отца Пинка, погибшего в 1944 г. в сражении под итальянским городом-портом Анцио, не могло способствовать укреплению национального самосознания, и в конечном счете послевоенное поколение в нем, в этом идеале и его наследии, стало разочаровываться. Устанавливая связь между личностью и коллективной историей, авторы фильма пытались показать, что наследие прошлого поколения стало разрушаться, и к настоящему времени уже полностью утеряно. Британия, образно говоря, погрузилась в сон, от которого вынуждена была проснуться – она стала страной «недовольных», наркотизируемых алкоголем, телевидением, Голливудом и другими формами развлечения и потребления. По выводам Дженкинса, в этом и заключался смысл того, почему в концепции альбома и фильма ключевым образом стала именно стена, означающая кризис во всех смыслах, тупиковую позицию или состояние отчуждения. Кризис идентичности, дефицит культурной памяти в итоге привел к тому, что народ был вынужден искать и выбирать новые пути дальнейшей жизни.

Противоречивость соединения двух символов

Поскольку версия Дженкинса ограничивалась только сопоставлением образов с историческими фактами, один из основных вопросов она оставила все же открытым – как в фильме соединилась связь между образом отчуждения и образами тоталитаризма, которые показаны только в воображении главного героя? И как объясняется переход между тремя разными темпоральными структурами в фильме: между прошлым (детство Пинка, некоторые воспоминания), настоящим (Пинк находится в отеле, полное погружение и изолирование от остального мира) и вневременным (воображаемое установление диктатуры и образ страшного суда)?

Именно соединение двух символик, одиночества и тоталитаризма, создавало некоторую двусмысленность перед зрителем – оправдывать ли их или, наоборот, быть против? Никлас Оттелин, отвечая на этот вопрос, обращается к «Истокам тоталитаризма» Х. Арендт и в предисловии к своей работе [3 с. 4] привел следующую цитату:

Человека в нетоталитарном мире подготавливает для тоталитарного господства именно тот факт, что одиночество, когда-то бывшее лишь пограничным опытом сравнительно немногих людей, обычно в маргинальных социальных обстоятельствах, таких, как старость, стало повседневным опытом все возрастающих в числе масс в нашем веке [4 с. 189].

Следовательно, если одиночество и отчуждение здесь понимается не в качестве личного опыта, а массового, то дальнейший ход размышлений начинает приобретать уже другой оттенок. В отличие от Дженкинс, Оттелин рассуждает с другого ракурса, исходя не от локального контекста, а более широкого. Не с описания истории отдельной нации в контексте внешнеполитической обстановки, а с осмысления феномена тоталитаризма в целом как общечеловеческой трагедии, не сравнивая между собой нацизм, антисемитизм и большевизм. Образ стены, как показывает Оттелин, оказывается идеальной метафорой к философским убеждениям Арендт, а именно: опасность тоталитаризма исходит от того, насколько изначально человек подвержен опыту массового отчуждения.

В этом и заключается читательское восприятие кинофильма, поскольку оно может осуществляться через понимание таких текстов, как «Истоки тоталитаризма», а также других работ Арендт – «Состояние человека», «Люди в темных временах». Включение также таких произведений, как «Храбрый новый мир» О. Хаксли, «1984» Д. Оруэлла, «Сила образов/изображений власти» Марио Варриккио, наряду с кинокартиной «Стена» создают общий гипертекст. Зритель может оказаться в удобной позиции, поскольку его прочтению способствует уже литературный опыт – то, что Х.-Р. Яусс называет неким «предзнанием», который вызывает у читателя определенный горизонт ожиданий [5 с. 100].

Неожиданное видение приобретает картина через прочтение текстов Н. Бердяева, например «О назначении человека», где философ размышляет об опыте ада и о том, что это является следствием замыкания в субъекте:

Адская фантазмагория есть потеря цельности личности и синтезирующей силы сознания, но в ней продолжают существовать и грезить разорванные клочья личности и продолжается раздробленное созна-

ние личности. Эти разорванные ключья личности переживают абсолютное одиночество. Освобождение от адского кошмара и мучительных грез, которые есть пребывание между бытием и небытием, есть или победа целостного сознания (можно сказать, и сверхсознания) личности, возвращение ее к истинному бытию и переход ее в вечность, или окончательное уничтожение раздробленного сознания и переход к окончательному небытию [6 с. 208].

Фактически приведенная цитата легко отражает всю суть фильма «Стена» и могла бы стать прекрасной дополнительной вставкой к предисловию или эпилогу фильма, и поставила бы точку во всех спорах о проблеме толкования смысла музыкального альбома и кино. Можно сказать, что идею и сюжет «Стены», словами Бердяева, можно выразить как проблему соотношения подсознания, сознания и сверхсознания. Опыт прошлого, безотцовщины, школьных лет лежит в подсознании героя – то, что показано в прошлом Пинка. Сознание отражается в представлении его настоящего состояния жизни, когда Пинк сидит в своем номере отеля и неспособен ни на что реагировать. А сверхсознание представлено в финале фильма, во вневременном измерении, когда Пинк видит окружающий мир уже глазами диктатора. Мысль об аде как о замкнутости человека очень хорошо связывается с тем образом отчуждения, который представлен в фильме. Замыкание стены, закольцованность, самопогружение и самоотчуждение – это и есть образ отрицания вечности, «невозможность войти в вечную жизнь и приобщиться к вечности» [6 с. 207]. Неслучайно также угадывается сходство закольцованной стены в анимации Д. Скарфа к песне “The Trial” с одной из коротких сцен в фильме «Покаяние» Т. Абуладзе, где Варлам Аравидзе находится внутри замкнутой конструкции и пытается закрыться от света. То, что перечисляет Бердяев, «адская фантазмагория», «мучительные грезы», «раздробленное сознание», можно прочесть в «Стене». Но есть определенное различие в понимании между образом Страшного суда, которое показывается в анимации к песне “The Trial” (в последней кульминационной сцене, где герою выносят приговор, и его стена разрушается), и Божественным судом, о котором пишет Бердяев.

Другой опыт видения и слышания

Язык массовой культуры определяет фильм таким образом, что его можно назвать попыткой другого видения на опыт послевоенного времени, или альтернативой по отношению к той картине

мира, которая создавалась массовыми медиа и государственными структурами и которая представляла прошлое только с одного ракурса и как мифологизированное. Это обращение к опыту послевоенного поколения, которое не помнит и не знает о поколении своих отцов и которое живет призрачной мечтой о национальном идеале.

Другое видение и слышание было достигнуто за счет непривычных для массового зрителя и слушателя режимов восприятия, которые присутствовали как и в кинофильме, так и в его адаптации к концертным практикам. Поскольку прогрессивный рок был направлен на аудиторию обычной рок-музыки, то его задачей было представить музыку таким образом, чтобы она становилась не поводом для развлечения, а для размышления. “Pink Floyd” – одна из таких групп, которые показали возможность использования языка рок-музыки, в том числе и других форм искусства, в качестве обращения к коллективной памяти. И они воспользовались таким приемом, когда рок-музыка представляется не как подлинность, а как фикция. Этот прием в фильме, альбоме и на концерте на первый взгляд кажется совсем неочевидным.

Первые концерты в поддержку альбома “The Wall” проходили с 1980 по 1981 г. и только в четырех городах, поскольку сценическая постановка требовала огромных затрат [7 с. 37]. В 1990 г. концерт, организованный Мемориальным фондом помощи жертвам стихийных бедствий, проходил в столице Германии на Потсдамской площади, которая была разделена Берлинской стеной. В контексте тех прошедших событий, к концу 1980-х г., концепция «Стены», в отличие от первоначального замысла, приобрела уже несколько другую коннотацию. Здесь не было отсылки исключительно к британскому прошлому, а скорее уже даже к германскому. Вероятно, если бы концерт в тот момент состоялся в Москве (поскольку такая возможность была, но выбор площадки выпал в пользу Берлина), то восприятие имело бы другой эффект. Но несмотря на видимые параллели с политическим сообщением, и вообще с той обстановкой, которая была связана с ожиданием распада Советского Союза и снятием железного занавеса, Роджер Уотерс говорил следующее:

Я ни в коем случае не ехал в Берлин, чтобы отпраздновать то, что я считаю победой капитализма над социализмом... Я отправляюсь туда, чтобы отметить победу личности [8 с. 200].

Более развернутый смысл «Стена» приобретает в рамках концертного тура “The Wall Live” в 2010–2013 гг., проходившего по всему миру, включая Москву и Санкт-Петербург, в 2011 г. Не-

обходимость в новом представлении шоу могла исходить из того, что Уотерс участвовал в акции в защиту палестинских беженцев, судьбы которых могли зависеть от строительства в 2003 г. разделительного барьера между Израилем и Западным берегом. И хотя проблему арабо-израильского конфликта Уотерс поднимал в своих концертах, все же итог его сообщения охватывал более широкий контекст. В 2014 г. выходит документальный фильм “Roger Waters: The Wall”, снятый режиссером Шоном Эвансом, в котором наряду с кадрами одного из концертов в рамках мирового турне “The Wall Live” параллельно показывается постановочная документальная хроника в жанре *goad movie*, где сам Роджер Уотерс отправляется искать могилу своего отца, павшего в 1944 г. в сражении под Анцио. По дороге из Франции в Италию Роджер осмысляет последствия войны, не только исходя из своей семейной истории, но в целом узнавая истории других людей, слушая мнения своих детей или вспоминая отдельные эпизоды своих концертов, постепенно приходя к той мысли, что нынешнее поколение не только должно чтить память, но еще и несет ответственность за вину прошлого. Роджер также посещает кладбище своего деда, погибшего в Первой мировой войне, также приходит к месту гибели своего отца на том самом побережье, которое указывалось в одном из писем 1944 г. его матери. На одной из остановок он зачитывает предисловие Джона Бергера к книге Габриэля Шевалье «Страх».

Здесь удачно сочетаются два типа нарратива: с одной стороны, показывается реальное свидетельство, связанное с индивидуальным опытом Р. Уотерса, а с другой – поочередно показывается также хроника концертного выступления, где, помимо аллегоричных анимационных сюжетов, театрального и музыкального представления, на большом экране и на постепенно сооружаемой декорационной стене показываются еще ряд фотографий и приводятся краткие биографические сведения о жертвах политических репрессий, войн и катастроф, произошедших в разное время. Один тип высказывания дополняет другой тип, и соответственно возникают два режима видения: с одной стороны, можно смотреть как на документальное кино, а с другой – как на концертный фильм.

В отличие от концертов 1980-х гг., в которых ряд аллегоричных высказываний имели глубокий потаенный смысл, требовавших долгую расшифровку, в фильме, так же как и на последних концертах, этот зашифрованный код фактически полностью снимается. Авторы фильма напрямую сообщают зрителю, что «Стена» посвящена памяти погибших, и концерт здесь становится не столько массовым зрелищем, сколько одним из способов работы с коллек-

тивной памятью. Сразу после вступительной песни “In the flesh”, смысл которой заключается в том, чтобы представить концерт группы некоторой фикцией (как например в 1990 г. в Берлине вместо ожидаемого Роджера на сцену неожиданно вышла подставная группа), привычная сцена вдруг помещается в совершенно другой непривычный для ранних концертов контекст, когда на большом экране, в форме круга, ставшим узнаваемым элементом всех шоу “Pink Floyd”, начинают показываться фотографии погибших людей. В этом отношении их упоминание тоже стирает границы концертной и театральной постановки и тем самым позволяет взглянуть целиком на представляемое зрелище, также и на всю киноленту, как на событие, имеющее отношение к коллективной памяти – это еще одно другое непривычное видение зрелища. Непривычное как для любителя группы Pink Floyd, знакомого с картиной “The Wall”, также и для незнакомого с их творчеством – обычного рядового массового зрителя или слушателя.

Звучащая музыка помещается также в иной непривычный контекст. В отличие от оригинальной анимации Д. Скарфа к песне “Goodbye blue sky”, используется уже измененный сюжет. На экране медленно пролетают военные бомбардировщики, с которых вместо десанта выпадают различные символы, кресты, серпы и молоты, эмблемы доллара, еврейской шестиконечной звезды, а затем хаотично рассыпаются по земле. При приглушенной подсветке произведение исполняется как реквием.

Иное восприятие при прослушивании финальных композиций, таких как “The show must go on”, “In the flesh”, “Run like hell”, “Waiting for the worms”, в которых по сюжету главный герой выходит на сцену в образе диктатора. Декорация стены перекрашивается в символику, напоминающую советскую и нацистскую, а музыканты стоят в форме надзирателей и полицейских. Стиль композиций, схожий с популярной музыкой, наполненный простыми битами, при которых публика невольно начинает танцевать и одновременно хлопать руками, воспринимается в контексте сюжета «Стены» как изображение абсурда и сюрреализма. Здесь опять же можно воспринимать музыку и само представление в двух режимах: через призму читательского опыта или через призму развлекательного опыта, при котором вся постановка уже не имеет определенного смысла и который на самом деле может оказаться опасным, если неправильно понять сообщение автора. Для сходства можно вспомнить эпизод из фильма «Покаяние», где жена Варлама Аравидзе успокаивает жену художника, говоря, что они служат великому делу, и их с гордостью будут вспоминать будущие поколения,

и поэтому она начинает напевать оду Бетховена «К радости». Но очевидно, что радость эта неподлинная и воспринимается только через страх.

Театральность и положение зрителя

Как и в кино, в концертах начала 1980-х, в 1990 г., в начале 2010-х, также воспроизводится тот же сюжет, только здесь самих музыкантов можно уже видеть, причем не только в качестве исполняющих музыку, но и как актеров. Зритель оказывается перед такой ситуацией, когда границы между концертным исполнением, театральной постановкой и показом анимации становятся расплывчатыми. Такое необычное, нестабильное состояние, в котором зритель оказывается дезориентированным, Э. Фишер-Лихте называет лиминальным [9 с. 320]. Не всегда удается определить, где начинается концертное выступление или, например, когда заканчивается театральное представление. Все три вида перформанса происходят одновременно на сцене, но в итоге встраиваются в определенный порядок, меняясь местами, в зависимости от контекста исполняемой песни. И только зритель определяет, через какую оптику ему лучше смотреть на сцену: как на театр или как на концерт. Перед ним возникает вопрос, можно ли считать ему действие подлинным концертом, если музыка звучит как фикция, как например, в самом начале, во время исполнения песни “In the flesh”, или ближе к концу, во время песни “Waiting for the worms”, когда Роджер выходит на сцену в образе диктатора и начинает исполнять актерскую роль, нарушая установленную привычную коммуникацию между зрителем и артистом.

Коммуникация, которую выстраивает автор, будь то режиссер, музыканты, актеры или мультипликаторы, направлена на разных зрителей. Очень важно также отметить, что несмотря на общее развитие сюжета, одинаковый сценарий и одни и те же песни, на концерте, показанном в фильме 2014 г., не чувствуется та пафосность, которую можно заметить, например, на концерте в Берлине 1990 г. или более ранних. Но это никак не умаляет значимость тех событий, которые мы наблюдаем, при сравнении видеозаписей разных периодов. Отличие состоит в том, что зритель имеет разную вовлеченность. При просмотре ранних концертов есть ощущение, что зритель более дистанцирован и является скорее пассивным наблюдателем, ему не так очевидна та радость и эйфория, которая очевидна для свидетелей того концерта, или понимающих контекст

времени, при котором проходил тот концерт. В то время как картина 2014 г. уже заинтересована включить зрителя, находящегося по ту сторону экрана, в сам процесс, происходящий у него перед глазами. И концерт уже изначально был сделан таким образом, чтобы условие живого присутствия на нем не было обязательным. А затем через монтаж, переход между разными событиями (фрагмент документальной видеозаписи, затем концертной видеозаписи и т. д.) аура концерта уже не становится исключительной и способна переноситься по другим каналам медиа. Отсюда формируется уже новый режим видения. Это не прямая интерактивность, которая требует от зрителя какого-то решения или действия, нажатия определенной кнопки, но имеется в виду влияние на его взгляд, внимательность и ход размышлений.

Важно также отметить, что образ диктатора, который исполняет Роджер на сцене, так же как и Боб Гелдоф в фильме 1982 г., является собирательным образом, который не отсылает к конкретному человеку, но становится очень узнаваемым как для британского слушателя, так и для российского. Нетрудно заметить сходство между героем, которого зовут Пинк Флойд, и Варламом Аравидзе из фильма «Покаяние». В нем также узнается и образ советского вождя, фюрера и других существовавших диктаторов. И его присутствие оказывается неслучайным – это не столько даже воображение героя и личная трагедия, сколько попытка поставить фигуру диктатора как плод всего народа, который он сам породил и за которого он несет вину и ответственность. Его присутствие говорит о том, что опасность тоталитаризма начинается не столько с процесса строения стены, а гораздо раньше, еще до нее. И путь героя Пинка Флойда так же схож с путем покаяния и раскаяния, как это отразилось в финальной анимационной сцене страшного суда и разрушении декорационной стены. В этом смысле, образ стены – это последняя граница, переходя которую можно снова оказаться в руках у власти и повторить ту же трагедию в масштабах всего человечества. Стена – это как отказ от слышания и свободы, отрицание вечности, доверия и веры, и намеренное самопогружение и самоотчуждение. Опасность оказывается в том, что стена как внутренний барьер, как каждой личности, так и народа, является почвой для рождения нового верховного правителя. И начинается такая опасность не с того момента, когда стена уже полностью построена, а с того, как только первый кирпич был уже сразу заложен в основании. Такое понимание перекликается с пониманием работы Х. Арндт об истоках тоталитаризма.

Заключение

«Стена» принадлежит к одним из уникальных и малоизученных способов выражения повествования о тоталитаризме через синтез современной музыки и кино, через язык популярной культуры, который наиболее доступен массовому зрителю. И подобные проекты всегда наталкивают на вопрос, а можно ли совмещать между собой массовое зрелище и разговор о памяти или о травме? Не становится ли память тиражируемой? Можно ли считать, что такой способ позволяет зрителю доверять самому автору так же, как и больше доверять прошлому? Почему такой язык вызывает большее доверие?

В отличие от изначального замысла автора составить индивидуальную драму, в итоге получился манифест, который затрагивает общественные отношения. Мы не можем точно определить категории зрителей, и в нашу задачу здесь не входит изучение их самих. Но условно целевую аудиторию можно разделить на два типа. Первым зрителем является человек, переживший опыт войны и катастрофы, а вторым является такой, который переживает современную ситуацию. Этот второй зритель, как воображаемый, но и в то же время реальный, с качествами которого любой человек может себя идентифицировать, является не столько свидетелем, сколько наследником прошлого, но полностью его не осознающего. Это сомневающийся, принимающий такое сообщение как вызов или предупреждение. И та коммуникация, которую выстраивает автор через музыкально-поэтический нарратив, художественный, анимационный, в концертном пространстве или через кинофильм, создает непривычные условия для современного зрителя и слушателя, ставит его как в комфортную позицию (т. е. это использование ярких ошеломляющих образов, легких и простых слов, мелодий и ритмов, которые наиболее понятны и доступны в языке популярной музыки и массовой культуры), но и в то же время некомфортную, лиминальную, дезориентирующую зрителя.

Российский зритель может находить в этом представлении повествование и о самом себе. Осознание своего пути и своей ответственности тесно связано с тем, что представлено в образах отчуждения, разочарования о прошлом, ностальгии, имперского самосознания, последствиях тоталитаризма. В «Стене» можно увидеть не только Британию начала 1980-х, которая испытывала кризис национальной идентичности, но и состояние нынешней России, которая находится в ситуации неопределенного выбора пути, в состоянии пассивного ожидания и слепой веры.

Литература

1. *Jenkins Ph.* Bricks in the Wall: An Interpretation of Pink Floyd's The Wall // The Berlin Wall / Ed. by E. Schürer, M. Keune, Ph. Jenkins. New York: Peter Lang, 1996. 388 p. (Studies in Modern German Literature)
2. *Hobsbawm E.J.* Industry and Empire: The Birth of the Industrial Revolution. New York: The New Press, 1999. 411 p.
3. *Ottelin N.* Loneliness and totalitarianism in the Wall: Political analysis of Roger Waters' the Wall. Jyvaskyla: Univ. of Jyvaskyla, 2017. 130 с.
4. *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
5. *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
6. *Бердяев Н.А.* О назначении человека: Опыт парадоксальной этики. М.: АСТ, 2006. 208 с.
7. *Маббетт Э.* Полный путеводитель по музыке "Pink Floyd" / Пер. с англ. С. Резаева. М.: Евразийский регион, Локид, 1997. 200 с.
8. *Шаффнер Н.* Блюдце, полное секретов: Одиссея «Пинк Флойд». М.: Изд-во Сергея Козлова, 1998. 200 с.
9. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 320 с.

References

1. Jenkins P. Bricks in the Wall: An Interpretation of Pink Floyd's The Wall. V: Schürer E., Keune M., Jenkins Ph., ed. *The Berlin Wall*. New York: Peter Lang Publ.; 1996. 388 p. (Studies in Modern German Literature)
2. Hobsbawm E.J. Industry and Empire: The Birth of the Industrial Revolution. New York: The New Press, 1999. 411 p.
3. Ottelin N. Loneliness and totalitarianism in the Wall: Political analysis of Roger Waters' the Wall. Jyvaskyla: Univ. of Jyvaskyla Publ.; 2017. 130 p.
4. Arendt H. Origins of the totalitarianism. Moscow: TsentrKom Publ.; 1996. 672 p. (In Russ.)
5. Jauss H.-R. Literary History as Provocation. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1995;12:34-84. (In Russ.)
6. Berdyayev NA. On the human destiny. Experience of paradoxical ethics. Moscow: AST Publ.; 2006. 208 c. (In Russ.)
7. Mabbett A. A complete guide to music "Pink Floyd". Moscow: Evraziiskii region Publ.; Lokid Publ.; 1997. 200 p. (In Russ.)
8. Shaffner N. Saucer full of secrets: "Pink Floyd" Odyssey. Moscow: Izdatel'stvo Sergeya Kozlova Publ.; 1998. 200 p. (In Russ.)
9. Fisher-Lichte E. The Transformative Power of performance: A New Aesthetics. Moscow: Kanon+ Publ.; 2015. 320 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Альберт П. Патраков, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, Москва, 125993, Миусская пл., д. 6; stachelschweine@gmail.com

Information about the author

Albert P. Patrakov, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russia; stachelschweine@gmail.com