ISSN 2072-3156

Обсерватория культуры

3
2015

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Всем, кто
занимается
историей,
теорией или
современным
состоянием
отечественной
и зарубежной
культуры,
всем, кого
интересует
жизнь культуры
и искусства
в современном
мире, их события,
достижения,
проблемы

3
2015

Состав Редакционного совета

Федоров Виктор Васильевич
председатель
(*Российская государственная библиотека*)

Веденин Юрий Александрович
(*Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева*)

Дианова Валентина Михайловна
(*Санкт-Петербургский государственный университет*)

Дуков Евгений Викторович
(*Государственный институт искусствознания*)

Егоров Владимир Константинович
(*Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ*)

Зверева Галина Ивановна
(*Российский государственный гуманитарный университет*)

Любимов Борис Николаевич
(*Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина*)

Орлова Эльна Александровна
(*Государственная академия славянской культуры*)

Разлогов Кирилл Эмильевич
(*Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова*)

Рубинштейн Александр Яковлевич
(*Институт экономики РАН*)

Румянцев Олег Константинович
(*Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева*)

Рязанова-Кларк Лара
(*Эдинбургский университет, Великобритания*)

Сиповская Наталия Владимировна
(*Государственный институт искусствознания*)

Тихонова Людмила Николаевна
(*Российская государственная библиотека*)

Феринггер Маргарет
(*Центр литературных и культурных исследований, Берлин, Федеративная Республика Германия*)

Флиер Андрей Яковлевич
(*Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева*)

Фоменко Андрей Николаевич
(*Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина*)

Штейнер Евгений Семенович
(*НИУ «Высшая школа экономики», Москва; Лондонский университет, Великобритания*)

© **ФГБУ «Российская государственная библиотека», 2015**

1 КОНТЕКСТ

Л.С. Черняк. «Воплощенность личности и инклюзия»: медитации постороннего 4

Е.Н. Яркова. Искусство как предмет культурологии (опыт методологической рефлексии) 12

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Т.Е. Савицкая. Интернет вещей: опыт культурологического анализа 20

Е.В. Дуков. «Звезды» из пробирки 28

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

in terris

А.И. Пожаров. Вечное Средневековье: модели времени в современной массовой культуре 38

явление

А.С. Нери Монтейро. Антунес Фильо: становление бразильской системы театрального искусства 44

4 НАСЛЕДИЕ

О.А. Платонова. Сальса и сантерия: к проблеме десакрализации ритуала 52

Е.С. Ткаченко. Немецкий мотет в творчестве И. Брамса 58

О.А. Гармаш. Истоки отечественного музыкального менеджмента: неизученные страницы 63

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

П.Р. Гамзатова. Лиминальность как архетип в творчестве Ф. Феллини ... 70

Л.Г. Дорофеева. Визуальность в повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» ... 79

А.А. Закревская. Магический реализм Микеланджело Антониони: ускользающая оптика ... 84

6 КАФЕДРА

лекции по культурологии

А.А. Логинов. Коллекционирование фотографии ... 90

В.Г. Науменко. На первых ролях. Суворов и Крым в его письмах и записках ... 96

7 ORBIS LITTERARUM

Ю.Ю. Юмашева. Историко-биографические исследования и архивы ... 102

Л.А. Якушева. Подарок и дарение в художественном осмыслении А.П. Чехова ... 109

А.А. Козлова. Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры ... 114

В.Я. Аскарова. Понять, угадать, почувствовать читателя ... 119

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Д.А. Журкова. Что показывает песня? Популярная музыка на советском телевидении. Часть 1. 1960—1970-е годы ... 122

Д.А. Журкова. Что показывает песня? Популярная музыка на советском телевидении. Часть 2. 1980-е годы ... 135

CONTENTS ... 142

SUMMARIES ... 144

Авторы номера ... 147

Номер подготовили:

Лаптева Тамара Ильинична
(главный редактор до 30.04.2015)

Адаменко Александра Сергеевна
Ветлицына Ирина Михайловна
Гаджиева Анна Аркадьевна
Гусейнова Нонна Михайловна
Дианова Валентина Михайловна
Дуков Евгений Викторович
Зверева Галина Ивановна
Зуев Артем Евгеньевич
Никонорова Екатерина Васильевна
Орлова Эльна Александровна
Рыжкова Наталья Олеговна
Соколовская Наталья Николаевна
Сорокина Светлана Анатольевна
Ткаченко Надежда Николаевна
Федорова Татьяна Сергеевна
Шибаева Екатерина Александровна
Яковлева Анна Михайловна

Дизайн макета
Виктор Малофеевский

Цех предпечатной подготовки
Нач. цеха *Тамара Медведева*
Верстка *Надежда Епифанова*
Технический редактор *Наталия Соловьева*
Корректоры: *Наталья Дедова, Галина Коршунова, Александр Макаров*

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации — **ПИ № 77-16687 от 10 ноября 2003 г.** *Издается с 2004 г.*

Учредитель и издатель ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Адрес Редакции: 119019, г. Москва, ул.Воздвиженка, д. 3/5
Тел./факс 8(495)695-94-82
E-mail: observatoria@rsl.ru

Рукописи, фотографии, рисунки не возвращаются

Перепечатка материалов разрешается только по согласованию с редакцией, ссылка на журнал «Обсерватория культуры» обязательна

Отпечатано в ЗАО
«Белгородская областная типография»
Подписано в печать 26.06.15
Формат 60×90/8. Офсетная печать
Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 18,0
Гарнитура «OfficinaSains»
Тираж 500 экз. Заказ

Распространяется во всех регионах России и за рубежом. Подписка по Объединенному каталогу «Пресса России» (инд. ***12141****) и по заявкам, присланным в редакцию.*
ISSN 2072-3156

УДК 141.319.8
ББК 87.5

Л.С. ЧЕРНЯК

«ВОПЛОЩЕННОСТЬ ЛИЧНОСТИ И ИНКЛЮЗИЯ»: МЕДИТАЦИИ ПОСТОРОННЕГО

С позиции философа, работающего в области онтологических основ антропологии, представлено в целом довольно негативное отношение к понятию воплощения, предложена положительно сформулированная альтернатива. В качестве альтернативы понятию человека как существа *воплощенного* предлагается положительно сформулированное понятие человека как существа *телесного*. Предложено понимание культуры как воплощения индивида, а также здоровья (целостности организма), нормы и болезни, которые выстраиваются на основе предлагаемого понятия человека телесного.
Ключевые слова: воплощение, воплощенность человека; потребность; способность; ограниченные способности; культура; целостность организма; норма.

Данные заметки представляют собой реакцию на две статьи А.Ю. Шеманова, опубликованные в журнале «Обсерватория культуры» за 2014 год [1, 2]. Особенно заинтересовало меня предлагаемое в этих статьях обсуждение понятия *воплощенности* как ключевого понятия в дискуссиях об инклюзии/эксклюзии людей с теми ограничениями способностей (disabilities), которые оборачиваются серьезными препятствиями для их «нормальной» жизни. С позиции философа, много лет посвятившего работе в области онтологических основ антропологии, я и решился на эти заметки постороннего. В специфически философском контексте, в котором Шеманов подходит к обсуждаемым им дискуссиям, практики помощи таким людям предстают практиками экспериментально-опытной философии sui generis.

I КОНТЕКСТ

Что значит быть существом воплощенным? А.Ю. Шеманов пишет: «Необходимо отметить, что без разработки персонологии телесного воплощения, предполагающей также анализ культуры как сущностной части человеческого бытия, не может быть реализован и проект инклюзивной антропологии Г.П. Мейнингера. <…> Человек, будучи существом сущностно телесным, воплощенным, несомненно, включает эту культурную воплощенность в свою аутентичность. Соответственно, это влечет за собой моральное требование относиться к другому человеку, кем бы он ни был и какими бы способностями ни обладал, как к существу, способному к культурному выражению, — к существу, помощь которому, если она ставит задачу поддержки его аутентичности, а именно таково требование инклюзивной антропологии, должна быть направлена на развитие его собственной аутентичной способности» [1, с. 21, 322].

Мне кажется, что основная трудность в этих обсуждениях индуцируется неудачным словом *воплощенный*. (В обсуждаемой англоязычной литературе использовано слово embodied. Собственно, почему именно embodied, а не bodily, или corporeal?) Ведь слово «воплощенный» предполагает некоторую *бесплотную*, *не*-телесную, сущность, которая была подвергнута процессу «воплощения». И, соответственно, когда речь идет о разработке «персонологии телесного воплощения, предполагающей также анализ культуры как сущностной части человеческого бытия», культура необходимо начинает мыслиться как бестелесная сущность, первичная по отношению к своему воплощению, то есть по отношению к телесному человеческому индивиду. Ну и дальше все те неразрешимые трудности, которые убедительно показывает А.Ю. Шеманов.

Как кажется, иногда и сам автор попадает в эту ловушку. Вот, например, его приведенное выше утверждение: «Человек, будучи существом сущностно телесным, воплощенным, несомненно, включает эту культурную воплощенность в свою аутентичность. Соответственно, это влечет за собой моральное требование относиться к другому человеку, кем бы он ни был и какими бы способностями ни обладал, как к существу, способному к культурному выражению…» [1, с. 22].

А почему, собственно, должны мы считать, что воплощенность в человеке культуры и, соответственно, отношение к человеку как к существу, способному к культурному выражению, необходимо влечет за собой какие бы то ни было моральные требования? В человеке воплощены также и сотни миллионов лет эволюции позвоночных, и, как знал еще Ж.Л. Кювье, общий для всех позвоночных план строения. Влечет ли за собой и этот факт какие-либо моральные требования? По-видимому, нет, не влечет.

Ну, а чем лучше приобщенность человека к культуре, нежели его приобщенность к общему плану строения позвоночных? Можно ли допустить, что моральная требовательность исходно принадлежит сущности культуры? Я думаю, что *совершенно невозможно*, если только (!) мы исходим из определения отношения культуры и индивида как отношения воплощения, когда человеческий индивид, подобно тому, как он может быть рассмотрен в качестве воплощения общего плана строения позвоночных, рассматривается как embodiment культуры. Ведь мораль характерна не для какой-нибудь всеобщей сущности, но лишь для отношения лица к лицу, человека к человеку, то есть она реальна лишь в отношении одного телесного (bodily) индивида к другому телесному индивиду. За пределами отношения «индивид — индивид» морали нет. Ее нет, например, в отношении «универсалия — индивид», понимаемом платонически, то есть так, что индивид является особой репрезентацией универсалии. Та или иная общественная организация может быть в той или иной степени аморальной не в качестве субъекта аморального акта, а в качестве среды, в которой аморальное отношение одного индивидуального человеческого субъекта к другому оказывается в той или иной степени соблазнительным, желательным или просто более безопасным, чем акт моральный.

Однако отношение индивида и культуры всё же *влечет* за собой императив морального отношения индивида к индивиду, но только при условии, что мы рассматриваем не индивида как воплощение культуры, а культуру как воплощение (embodiment) индивида. Что я имею в виду?

Имею я в виду, что культура представляет собой объективизацию собственно человеческого модуса бытия, каковой модус бытия есть свобода. Свобода же есть самоопределение. Она есть модус бытия как причины самого себя — causa sui. Поэтому, если свобода есть собственный модус бытия человека, то *к сущности этого модуса принадлежит неизбывная озабоченность утверждением себя в своей свободе* (это ведь causa sui!). А это, в свою очередь, означает, что свобода невозможна без самообъективизации — без созидания себя как своей возможности и, следовательно, как своей цели. Эта самообъективизация свободы, это ее самовоплощение (embodiment!!!) и есть культура.

Вообще говоря, любая форма жизни, а не только жизнь человека, представляет собой самообъективизацию свободы. Но только для человека возможна и необходима объективизация свободы (объективизация самоопределения, субъектности) вне и за пределами собственно органических форм его тела. Поскольку сущности свободы необходимо принадлежит неизбывная озабоченность утверждением себя в своей свободе, постольку каждая особая форма жизни есть путь к себе. Для индивида, принадлежащего той или иной природной форме жизни, путь к себе осуществляется и завершается в форме феномена, именуемого онтогенезом. И в этом смысле такой путь к себе предопределен предшествующей биологической эволюцией. Но для каждого человека его жизнь как осуществление свободы, то есть его жизнь как путь к себе, хотя и предполагает онтогенез, но по сути своей проходит как экстатическое преодоление своей онтогенетической ограниченности, и потому в качестве пути к себе жизнь человека никогда не достигает своего завершения. Эта жизнь-путь человека преодолевает онтогенез, поскольку вершится синтезом своей субъектности в формах созидаемой им «второй природы» — в культуре.

Поэтому я и сказал, что мы должны рассматривать не индивида как воплощение культуры, а скорее культуру как воплощение индивида.

Разумеется, в известном смысле и индивид представляет собой лишь воплощение культуры. Но этот смысл ограничен статусом индивида *как обучающегося*, или *приобщающегося к культуре*. А жизнь человека в любой своей фазе, от младенчества до старости, не сводится, разумеется, к обучению, хотя в любой своей фазе она включает в себя активность обучения. Конечно, обучение есть конститутивный аспект свободы: предполагая свою объективизацию, свобода не может не предполагать опору на уже осуществленные формы этой объективизации, а освоение этих форм и есть образование. Но обучение — лишь аспект, пусть и конститутивный, свободы. И, следовательно, в любом возрасте обучение как аспект свободы предполагает то, аспектом чего оно является. Обучение предполагает творчество как культуросозидание, а значит, предполагает *экстатическое* бытие человека — его активность по формированию его собственной сущности в актах ее объективизации, в актах ее вынесения вовне. Обучение как *освоение* культуры есть обучение *творению* культуры.

Так вот, если наше базисное допущение состоит не в том, что индивид есть воплощение культуры, а в том, что культура есть воплощение индивида, то проблема морали, определяемой в терминах отношения индивид — культура, получает очевидное решение. Вспомним Кантов категорический императив и то, как радикально он противостоит этической максиме рабби Хиллеля Вавилонянина — не делай другим того, что ты не хотел бы, чтобы делали тебе. Максима Хиллеля апеллирует к чувствам и сочувствию, к субъктивизации всеобщего (общинного, общительного бытия), и, в этом смысле, она имплицирует понимание индивида как воплощение общности. Действительно, максима рабби Хиллеля фактически говорит: «Исходя из допущения, что ты там в себе такое же Я, каким и я сам являюсь для себя самого, я должен и могу представить, как в твоих обстоятельствах было бы скверно и мне самому». Эта этика строится, следовательно, не на допущении фундаментальной инаковости Ты по отношению к Я, а на их принципиальной (пусть и не всегда осознаваемой) тождественности. Максима Хиллеля говорит не о том, *из чего следует сочувствие*, то есть из чего следует общность боли, а о том, *что должно следовать из сочувствия*, что должно следовать из общности боли. Общность Я и Ты предполагается здесь как очевидная данность; к ней, к этой общности, апеллирует максима Хиллеля, дабы ни одно Я не забывало, что само для себя каждое Ты *такое же* Я, как и я сам. Заметим также, что общность эта основана не на свободе, не на самоопределении индивида, то есть не на его субъектности, а на его страдательности, пассивности, или на его объектности.

Кантов же категорический императив менее всего апеллирует к чувствам и сочувствию. Он апеллирует к разуму как объективирующей себя свободе. Этот императив утверждает: суть разума есть самоопределение, то есть *свобода*, и раз свободы нет без ее самообъективизации, то *я не могу быть свободным (и, значит, я не могу быть человеком), если я не могу видеть в себе, как и в любом другом человеке, существо, ответственное за объективизацию свободы*. Как корольларий, отсюда следует (И.Г. Фихте), что я не могу быть свободным в присутствии человека несвободного. Другими словами, основой понимания нравственности у Канта является *объективизация ответственности за основную заботу человека — за утверждение себя в своей свободе*, каковое утверждение невозможно без утверждения в свободе любого другого человека. Ведь такое отношение к себе и любому другому человеку собственно и означает требование самообъективизации свободы в проекции этого требования на социальное бытие человека. Фактически Кантов категорической императив представляет собой хорошо продуманный нравственный принцип Б. Паскаля, к тому же продуманный, исходя из рекомендации самого же Паскаля: «… всё наше достоинство заключается в мысли. <…> Будем же стараться хорошо мыслить: вот начало нравственности» («Мысли», XI).

Какие бы цели человек для себя ни ставил, все они производны от одной цели — от утверждения человеком себя в качестве человека, то есть от объективизации свободы как собственного модуса человеческого бытия. И потому утверждение, что основой нравственности является объективизация ответственности за основную заботу человека — за утверждение себя в своей свободе, фактически эквивалентно другому утверждению — в качестве субъекта нравственности человек исполняет роль законодателя «в царстве целей».

Если теперь мы станем понимать культуру как сферу воплощения человеческого модуса бытия в качестве конечной цели (causa finalis) человека, то основанием Кантова категорического императива окажется не понимание человека как воплощения общего (культуры), а понимание общего (культуры) как объективизации индивидуального (телесного) человеческого бытия — и при том, что индивид должен быть понят как автор этого акта объективизации. Если же вспомнить традиционную философскую триаду общего-особенного-единичного, то следует поправиться и сказать, что культура в ее отношении к индивиду есть не общее, а особенное, ибо общее как конститутивно определяемое (полагаемое, порождаемое, формируемое) индивидуальным, есть не общее, а особенное. В частности, такое определение отношения общего и единичного есть функция Кантового *рефлективного суждения,* как оно представлено в третьей Критике (см., например, раздел четвертый Введения к «Критике способности суждения»).

Культура, понимаемая как объективируемый индивидом модус его собственного бытия (или понимаемая как объективизация свободы), есть, по сущности своей, не общее, а особенное. Культура особенна даже тогда, когда отношение к ней сводится к обучению, ибо, как было сказано выше, обучение как *освоение* культуры есть обучение *творению* культуры. А это и значит, что суть обучения —

становление индивида в качестве *субъекта* культуры, где последняя понимается как сфера воплощения самой же субъектности самого же обучающегося индивида. Уже поэтому, уже в силу того обстоятельства, что культура никогда не является заданной всеобщностью, а всегда представляет собой открытую сферу творчества, сферу особенного, споры о том, следует ли социальные институты приспосабливать к индивидуальным уникальностям или индивидуальные уникальности следует адаптировать к наличным институтам, представляются мне (и это несмотря на украшающую эти споры философичность) продуктом мысли, тяжело пораженной вирусом бюрократичности. Недаром вся эта тематика так любезна главным друзьям человечества — комиссиям национальных правительств и комиссиям международной бюрократии (ООН)[1].

Возвращаясь к теме того понимания имманентной этичности культуры, путь к которому указывает Кантов категорический императив, важно также отметить то, чего сам Кант понять не смог. Не смог, разумеется, не в силу (как сказал бы он сам) недостаточно развитой способности суждения, а в силу тирании базисных установок мысли Просвещения. Такое понимание природы нравственности ни в коем случае не подменяет сакральный опыт десакрализованным разумом в его почетном статусе истока нравственности.

Я не стану обсуждать здесь звучащий парадоксом тезис, на котором всё же буду настаивать. Вот он: в сущностный состав истинного *само*-определения (и, следовательно, в сущностный состав разума) необходимо входит ответственность самоопределяющегося сущего за свою открытость тому внешнему *детерминанту, который и есть детерминант самоопределения* (см. обоснование данного тезиса в [3, с. 380—507]).

Принимая, что этот «парадокс» есть истина, я бы сказал, что он формулирует основание собственно философского определения «бытия» Бога. (Слово «бытие» беру здесь в кавычки, так как сейчас нет возможности вдаваться в обсуждение вопроса об ограничениях применимости этого понятия к Божеству.) Заметим, однако, что леммой этого утверждения является утверждение о свободе как собственном модусе бытия не Бога, а человека (напоминает Рене Декарта: в отличие от Ансельма, он начинает онтологическое доказательство бытия Бога не с понятия Бога, а с доказательства существования *ego*, и, лишь обосновывая бытие *ego* и опираясь на это обоснование, обосновывает он бытие Бога [4, с. 33]). И потому здесь не может быть и речи о десакрализации разума. Впрочем, как не может здесь быть и речи об обратном утверждении — о чем-то вроде разрешения спора о примате веры или разума в пользу веры, а не разума. Во всяком случае, для обсуждаемых здесь мною целей важно лишь указать, что такое понимание отношения индивида и культуры вводит и нравственность, и религию в качестве конститутивных факторов самообъективизации свободы, то есть культуры. При этом основанная на разуме *и только на разуме* нравственность оказывается совершенно бессмысленной без религии, поскольку ни одно движение разума невозможно без его открытости детерминантам сакральным (см. сформулированный выше «парадокс»).

Утверждение, что разум как себя объективизирующая свобода является собственным модусом человеческого бытия, часто наталкивается на возражение, сводящееся к тому, что тем самым модусом человеческого бытия оказывается автономия. Такой вывод, безусловно, неудобен для тех, кто озабочен проблемой инклюзии/эксклюзии, в особенности когда речь идет о людях с тяжелыми ограничениями именно способностей разума. Однако отождествление разума с автономией, или, точнее, отождествление идеала самореализации и самостоятельности с автономией, то есть с самозамкнутостью и самодостаточностью, представляет собой результат плохо понятой мысли Просвещения. Так Г.П. Мейнингер, солидаризируясь с Ч. Тейлором, предлагает следующую сокращенную генеалогию антропологии, основанной на идее автономии: «…Августин представляет человека как субстанцию, замкнутую в себе. <…> Природа всех остальных человеческих характеристик вторична по отношению к этой <саморефлективной> характеристике человека. Все они производны от исходного отношения к себе. В Век Разума эта исходная антропологическая позиция воскресает в понятии автономии и современного понятия индивидуальной личности» [5, p. 19].

Однако заметим следующее. Даже если мы позволим себе забыть, что Августиново понятие субстанции заимствовано им у Плотина (греческая ουσία) и что этот последний, в свою очередь, заимствовал его у Аристотеля, а также и то, что ни у Августина, ни у Плотина, ни у Аристотеля это понятие не означало самозамкнутости, нам всё же не стоит забывать, что уже у Декарта и Спинозы понятие субстанции, тождественное, казалось бы, понятию реальности *самозамкнутой*[2], «престранным» образом оборачивается понятием *открытости Другому*. И этот оборот определил все направления в разработке концепции разума в мысли Нового времени, то есть в мысли Века Разума, вплоть до гегелевской интерпретации разума-идеи как субстанции-субъекта. Мейнингер одобрительно указывает, что Тейлор «отказывается от понятия индивидуальной автономии (то есть от так понятого разума. — *Л.Ч.*), квалифицируя его как вырождение

[1] Внутренняя установка этих комиссий всегда обратна той идеологии, которую они объявляют вслух. Борясь якобы за особенность и уникальность, они с большим усердием трудятся над измышлением всеобщеобязательных установлений и регламентаций, отменяя тем самым свободы локальных гражданских общин в том, что касается определения педагогического процесса в собственных школах этих общин.

Две универсальные беды разрушают американское школьное образование, особенно образование, даваемое в public schools. Во-первых, это федеральное министерство образования (department of education), каковой структуры Америка не знала до Джимми Картера. И, во-вторых, профсоюз учителей, не позволяющий тестировать учительскую квалификацию и очень любящий те решения педагогических проблем, которые сводятся к введению универсальных инструкций.

[2] «Под *субстанцией* мы можем разуметь лишь ту вещь, коя существует, совершенно не нуждаясь для своего бытия в другой вещи» [6, с. 334].

того морального идеала аутентичности, в котором человеческая жизнь предстает как имеющая фундаментально диалогический характер» [5, p. 17].

Человеческое бытие, конечно, диалогично. Однако авторитет череды таких замечательных мыслителей, как Людвиг Фейербах, Мартин Бубер, Михаил Бахтин, Владимир Библер, превратил эту глубокую мысль в общепринятое клише, не позволяющее различить таящуюся за ним глубину и порождаемые ею контроверзы. И прежде всего, не стоит забывать, что в основе любого диалога лежит решимость (и значит — свобода) каждого из участников диалога определять себя к бытию в модусе открытости своему собеседнику. Но это самоопределение мыслью себя к своей открытости другому и есть то, что со времен Аристотеля именовалось разумом. «Монолог разума», обращенный к себе самому в его определении себя как открытости, составляет, следовательно, подлинную основу любого диалога. Так не лучше ли всё же обратиться к разуму как основе человеческой аутентичности и не путать разум с калькулятором?

Теперь я бы хотел сказать несколько слов о человеке как «воплощенном существе», или, попросту, как реальности телесной. Его телесность состоит в том, что его бытие в качестве сущего, бытующего в модусе самоопределения (то есть свободы), ни в коем случае не исключает и не может исключать его бытия как со-бытия́ с другими сущими. И не по причине ограниченности способности человека быть свободным, а по той причине, что сама же свобода необходимо порождает его со-бытийность и сама же не может не опираться на эту со-бытийность. А это означает, что событийность человека нельзя свести к природному объект-объектному взаимодействию. Ведь событийность (телесность) человека дана ему как конститутивный аспект его свободы. Она, эта человеческая со-бытийность, и есть та самая неизбывная забота осуществления себя в своей свободе, которая и составляет сущностное определение свободы. Такая забота, забота как со-бытийность, означает неизбывную озабоченность человеком *неполнотой* осуществления его свободы. Эта неполнота есть то, что на уровне онтическом мы называем *потребностью*.

Так понятая потребность и есть собственно человеческая телесность. Она и является определением человеческого существования как бытия в модусе событийности с другими сущими. Так понятая телесность, телесность как потребность, или телесность как неполнота свободы, ни в коем случае не есть некое препятствие в осуществлении свободы или некая стесненность свободы. Напротив того, в ней, в этой неполноте, состоит самая *возможность свободы*. Телесность-потребность как потенция (возможность) реализации полноты свободы есть *проекция* (то есть цель) *новой свободы* в жизненный мир человека (мир, чье наличие гарантировано уже прежде осуществленным формированием культуры). Значит, *метафизической основой любой потребности является проект новой свободы, то есть такой основой является* ***свобода как цель***. Реализация же такого проекта всегда оборачивается обновлением культуры, пусть даже это обновление предстает (как это типично для традиционных культур) в форме возвращения к уже бывшему как истоку, в традиционных культурах — к юности космической жизни.

Соответственно, *способностью* как коррелятом так понятой потребности будет навык (выработанный прижизненно или доставшийся наследственно) осуществления такого проекта, то есть навык осуществления *предметно* (и значит, культурно) *определенного* проекта новой свободы, его реализации в контексте определенного этой же культурой жизненного мира человека.

Так чему же может послужить всё предшествующее рассуждение в деле прояснения нашей исходной темы отношения общества к проблеме инклюзии людей «с ограничениями здоровья»?

Напомню ставшее давно расхожим определение болезни, данное Карлом Марксом: болезнь есть ограниченная в своей свободе жизнь. Споры обычно вызывает неясность употребляемого здесь слова «жизнь». Чаще всего его толкуют в смысле собственно биологической жизни, каковое понятие тоже далеко не однозначно. Кажется, вслед за Гегелем так (то есть биологично) понимал жизнь и сам Маркс. Но в том, что касается понятия жизни, и Марксова мысль, и особенно мысль Гегеля двигалась все же в пределах вполне метафизической традиции: жизнь понималась ими как инобытийное воплощение некоторой логики самодвижения, и потому — как жизнь эпигенетическая. И уж во всяком случае для Гегеля природная жизнь эпигенетична потому, что она есть инобытие эпигенетичного духа, представляющего собой *предопределенный строй* движения от простого и гомогенного к сложному и внутренним образом дифференцированному. Да и формирование самого гегелевского понятия «дух», как показал Герберт Маркузе, следовало интуициям, порожденным тем модусом натуралистически-эпигенетического понятия «жизнь», который был характерен для биологии конца XVIII и начала XIX века [7].

Метафизические истоки этой традиции давно забылись, но имплицитно она все еще жива и анонимно действует из-за кулис сознания. И в наше время в обычных теоретических обращениях к теме здоровья и болезни мысль, подчиняясь предположению о примате общего, обычно запутывается в безнадежных и неизбывных недоразумениях при выяснении отношений между биологическими и социальными составляющими человеческой жизни. Как, например, определить понятие инфекционной болезни, опираясь на современный или классической дарвинизм, которые игнорируют проблему онтогенеза в своих интерпретациях механизмов эволюции? Ясно, что речь будет здесь идти о *нормальной* ситуации борьбы за выживание представителей двух видов — homo sapiens и какого-то вида бактерий или вирусов. И ясно, что при таком подходе понятие болезни представляет собой беспримесную социальную конструкцию, но никак не природную реальность [8]. Оппозиция «социальное — биологическое» — это действительно безнадежный тупик.

Ситуация, однако, совершенно меняется, если мы отказываемся от понимания человека как воплощения (в оболочке биологической субстанции) небиологической сущности — культуры; или мы отказываемся от понимания индивида как воплощения совокупности общественных отношений — от того понимания, которое прямо предлагает один из тезисов Маркса о Фейербахе. (Впрочем, общественные отношения, как и вообще социализация, дело десятое.) Все эти безнадежные контроверзы, порождаемые дискуссиями об отношении социального и биологического, все эти теоретизирования о «теле как месте, где взаимодействуют самость (self) и общество» [9, p. 4; 10; 11], — всего лишь глухие отголоски орфизма с его пониманием человека как звездоподобной души, упавшей на землю в телесную темницу. Но если мы исходим из того, что базисный модус человеческой жизни есть свобода, чьей конститутивной составляющей является неизбывная забота о своей объективизации, то сущность этой жизни и заключается в постоянном вынесении своей сущности вовне и постоянном формировании (в самих актах вынесения) этой выносимой вовне сущности.

Повторю, что если мы хотим освободить нашу мысль от тирании ее орфического наследства, то нам следует понять телесность человека как его определенность своими потребностями-способностями, выносящими суть его существования за пределы его телесной организации и затем понуждающими человека к усилиям «вписывания» себя самого как телесно определенного сущего в тот самый жизненный мир, который был сформирован этой объективизацией сущности человека[3]. Телесный человек определяется потребностью, или неполнотой своей свободы как предметно-конкретным проектом (то есть возможностью, целью) полноты своей свободы, и способностью, то есть предметно-конкретным навыком осуществления такого рода проектов.

Вот в такой интерпретации я бы принял Марксово определение болезни. Да, для человека болезнь есть стесненная в своей свободе жизнь. Но это справедливо только при соблюдении двух условий. Первое условие: жизнь понимается не гомеостатически и не эпигенетически, а как свобода, к чей сущности принадлежит ее самообъективизация. В случае человека эта самообъективизация представляет собой активность созидания своей субъектности в сфере «второй природы» — в культуре. И второе условие принятия Марксова афоризма как рабочей формулы: стесненность жизни следует понимать как стесненность выработки выше определенных способностей. Мне представляется, что и теория телесной целостности человека (здоровья), и теория медицины (теория патологических процессов) может быть сформулирована лишь относительно так понятых понятий потребности и способности.

[3] При этом мы должны не упускать из виду, что пары «потребность-способность» нерасторжимы. Это не про то, что по своей способности я восемь часов малярил, а потом отоварился пивом аж по потребности.

И еще раз подчеркну, что ни в коем случае так понятую стесненность жизни не следует путать с введенным выше понятием неполноты свободы. Если жизнь есть causa sui, то она не только своя актуальность, но и своя возможность. В своей *актуальности* жизнь есть активность утверждения себя в своем жизненном мире. А в своей *возможности* жизнь есть своя *проекция* своего же «вписывания» в свой жизненный мир — возможность жизни есть сама же жизнь как *проект* (проекция) самой себя, то есть как *цель* самой себя, своя собственная causa finalis. Потребность (телесность) как неполнота свободы не только не является препятствием в осуществлении свободы или некоей стесненностью свободы, но в телесности-потребности как раз и состоит самая *возможность свободы*. Понятно, что это не болезнь как стесненность свободы, а скорее жизнь как исток самой себя. Другими словами, *неполнота свободы конститутивно входит в полноту свободы*.

Что же касается болезни как *стесненности* жизни в ее свободе, то в этом случае речь идет не о потребности, то есть не о свободе как своей возможности, а о стесненности в выработке навыков *актуализации* свободы, навыков реализации предметно определенных целей. Речь здесь идет, следовательно, о *стеснении навыков актуализации* того, что я назвал потребностями-целями, а не о самих потребностях-целях как неполноте свободы. А навыки актуализации потребностей-целей и есть способности. Замечу, что жизнь, как causa sui, ответственна не только за реализацию своих потребностей-целей, или за актуализацию своей возможности, но и за постановку (формирование) этих целей, то есть за полагание своей возможности. Следовательно, в состав каждой способности как навыка актуализации потенции-цели входит навык целеполагания. И в каждое определение *другого* в качестве цели входит определение *себя* как своей цели. Логика взаимозависимости этих двух аспектов целеполагания, именуемых на языке схоластики causa finalis и causa formalis, заслуживает особого рассмотрения (я обращаюсь к этому вопросу в другой работе [12]). Так вот, *болезнь относится к тому классу всевозможных стеснений жизни в ее свободе, которые следует назвать стеснением способностей*.

Однако в случае болезни эта стесненность способностей, конечно же, совсем другого рода, нежели какие-то социальные ограничения вроде, скажем, процентной нормы, открыто объявлявшейся правительством царской России для учебных заведений и застенчиво формулировавшейся «внутренними» инструкциями для высших учебных заведений Советского Союза. И конечно же, при такой интерпретации совершенно бессмысленно почитать болезнь социальным конструктом. В случае болезни речь идет у меня о той стесненности в выработке навыков актуализации свободы, которая обусловлена стеснением свободы в формировании и функционировании морфофизиологии организма, то есть свободы, составляющей сущность понятия «целостность организма».

Но что это такое — свобода как сущность понятия «целостность организма»? Я говорю здесь не о свобо-

де как бестелесной сущности, воплощаемой в теле, а о телесном организме как сущем, чей модус бытия есть *свобода*, *конститутивно включающая в себя телесность организма*, то есть, следуя установкам третьей «Критики» Канта, я говорю здесь о природной жизни как феномене свободы-в-природе. Однако утверждение, что causa sui есть модус бытия каждого природного организма, не означает того, что означает такая интерпретация организма у Канта (см. § 65 «Критики способности суждения») — оно не означает функциональной самозамкнутости организма. Но это утверждение также не означает для меня какой-либо формы солидарности с современными «гомеостатическими» интерпретациями организма — такими, например, как у теоретиков аутопоэзиса [13; 14]. Утверждение, что causa sui есть модус бытия природного организма, означает для меня, что организм сам отвечает за наделение окружающей его и к нему равнодушной биолого-физико-химической среды характерными для данного организма *видоспецифическими значимостями*. Это наделение равнодушной среды таковыми значимостями и превращает равнодушную организму среду в его собственный видоспецифический жизненный мир, то есть в его видоспецифическую экологию.

Однако каждый организм не только формирует свою экологию (в смысле — наделяет среду видоспецифическими значимостями), но и сам принадлежит своей экологии. Его жизнь собственно и состоит в его «вписывании» себя самого в создаваемый им самим видоспецифический жизненный мир. И «вписыванием» этим не только структурно конкретизируется этот жизненный мир как со-бытийный данному организму, но также структурно определяется и конкретизируется и сам организм как сущее со-бытийное со-бытийному ему жизненному миру. Вот этот второй аспект «вписывания» организма в его жизненный мир представляет собой тот аспект феномена жизни, который в современной биологии именуется *онтогенезом*. Онтогенез и есть формирование организма как процесс «вписывания» организмом себя самого в свою (отчасти предполагаемую, а отчасти уже положенную) видоспецифическую экологию. Этот фактически основной и наиболее очевидный аспект жизни практически полностью игнорируется современным дарвинизмом. Современная синтетическая теория эволюции (Modern Synthesis) не только не пытается объяснить его сложнейшие циклы, но и сама не опирается на феномен онтогенеза в своих интерпретациях отбора[4]. В терминах же тех онтологических понятий, которые введены в пятой главе «Вечности и времени» [3, с. 400—413], онтогенез следовало бы называть *биологической бесконечностью*. Онтогенез и есть свобода как свой собственный «предмет», или, что то же самое, как формирование самого себя в своем *возвращении к себе через погружение в сферу иного*, то есть через уход от себя. Онтогенез, следовательно, централен для феномена свободы-в-природе, то есть для феномена природной жизни.

В случае человека онтогенез имеет ту характерную черту, которая резко отличает жизнь человека от форм природной жизни. Феномен человека есть феномен жизни, чей модус бытия конститутивно включает в себя свою объективизацию в культуре, то есть это феномен такой объективизации самоопределения (или, что то же самое, объективизации субъектности), которая не ограничена его видоспецифическим телом и способностью фиксировать в этом теле лишь видоспецифические навыки. Поэтому онтогенез человека — как процесс «вписывания» организма человека в событийный ему жизненный мир — имеет ту характерную черту, отличающую его от онтогенезов всех других живых существ, что он определяется «вписыванием» в тот жизненный мир, который формируется формированием определенного культурного горизонта, то есть формируется объективизацией вовне самой субъектности человека. Этот человеческий мир вынесенной вовне субъектности был уже выстроен до того, как данный индивид пришел в свой мир. Но он продолжает выстраиваться уже и самым приходом данного индивида в этот мир, то есть онтогенезом самого индивида. Значит, когда я говорю о болезни как стесненности в выработке навыков актуализации свободы, я имею в виду стесненность организма в осуществлении (в актуализации) тех самопроекций (то есть тех потребностей, тех само-целей), которые возникают как самопроекции онтогенеза, то есть проекции (потребности, цели) собственного формирования и функционирования в ходе «вписывания» себя в свой жизненный мир.

Повторю, что речь здесь идет о свободе, то есть о бытии в модусе самоопределения (causa sui). Поэтому здесь не может быть целей (то есть предметно-содержательно сформированных возможностей-потребностей жизни), которые бы не были формируемы активностью, характерной для данной формы жизни. Ведь любая особая форма жизни и есть по сущности своей особая форма causa sui. Поэтому сама *способность* целеполагания (как и любая другая способность, вполне конкретно-предметная) лежит в основе любой другой способности. И если мы сохраним за словом «цель» право считаться синонимом слова «потребность», то так понятая потребность выступит как активно формируемая жизнью основа жизненной активности, основа жизни как творчества. А это значит, что целеполагание, то есть формирование потребности, само по себе является не просто актом творчества, но оно является творческим актом, составляющим основу всякой творческой активности. В частности, жизнь, то есть творчество, не может не оборачиваться феноменом онтогенеза, то есть формированием себя в качестве событийного своему событийному (то есть своим же онтогенезом формируемому) жизненному миру. В том, что касается онтогенеза, цели-потребности формируются как цели-потребности такого рода самоформирования и функционирования онтогенетических структур. Поэтому за определение болезни я и предлагаю принять стеснение

[4] Факт, неоднократно отмеченный в современной биологической литературе; см., например, [15; 16].

тех или иных способностей *в онтогенезе* как процессе самоформирования организма.

С введением понятия болезни мы, конечно же, сталкиваемся с необходимостью введения понятия *нормы*. Однако что это такое — норма?

В современной ситуации норма оказывается понятием по преимуществу конвенционально-статистическим, с границами безнадежно размытыми — то есть, строго говоря, она оказывается понятием непонятным и, следовательно, ***не***понятием. Что же именно нужно сделать, чтобы превратить это недопонятие нормы в понятие? По-моему, очевидно что́. Нужно построить теорию онтогенеза, исходя из определения этого феномена как выстраивания организмом себя в качестве событийного своему событийному — своему собственному («персональному») жизненному миру.

Я думаю, что самым серьезным препятствием на пути выстраивания такой теории является основная догма современной биологии — несомые в ДНК коды наследственности якобы представляют собой коды плана строения (плана выстраивания) организма. Таким допущением сразу же исключается возможность интерпретации онтогенеза в терминах событийности событийному миру. Ибо, следуя этой догме, мы вынуждены мыслить онтогенез как *информационно* самозамкнутый процесс (я говорю информационно, поскольку никто не станет отрицать его разомкнутость *интерактивную*, в смысле разомкнутости как обмена веществ и энергии). Ви́дение организма как такого рода *самозамкнутой* системы — это все еще преследующий современную мысль призрак Аристотелева понятия микрокосма, в XVII в. переосмысленного как гомеостатическая машина.

Разомкнутый же организм есть система, которая берет на себя ответственность за определенную форму встречи со своей средой, за тот способ, которым эта среда в качестве видоспецифического *другого* представляет себя организму *здесь и сейчас*, то есть выступает как видоспецифическая экология (ср. концепцию хронотопа А.А. Ухтомского). Поэтому естественно предположить, что несомые в ДНК коды наследственности представляют собой, прежде всего остального, коды видоспецифической пространственно-временной сетки, предопределяющей базисную форму встречи организма с окружающей средой. Это не пространственно-временная сетка строения организма, а сетка той видоспецифической пространственно-временной упорядоченности среды, которая превращает среду в видоспецифическую экологию. Соответственно, это не пространство-время среды, доступное для наблюдения внешним наблюдателем, но тот *ненаблюдаемый* видоспецифический хронотоп, который делает *среду* доступной видоспецифическому наблюдателю. И как мне представляется, коды такого хронотопа, а не коды строения организма, и несут молекулы ДНК.

Можно также предположить, что общий видоспецифический план строения организма вторичен. А именно, можно предположить, что он выстраивается как инвертированная проекция (наподобие эмбрионального процесса гаструляции) видоспецифического хронотопа в сферу определяемой этим хронотопом экологии. Каждый шаг такой «инвагинации» горизонта, определяющего экологию, в саму же экологию подготавливает следующий шаг в формировании видоспецифического проекта экологии. А каждый новый шаг в формировании проекта экологии подготавливает следующий шаг процесса «инвагинации» хронотопа, то есть следующий шаг онтогенеза. Процесс заканчивается с исчерпанием тех возможностей «инвагинации», которые задаются изначальным строением видоспецифического хронотопа.

Онтогенез может быть в каких-то стадиях самовыстраиванием организма, осуществляемым относительно такой сетки как «модели» жизненного мира, а в каких-то стадиях относительно «реального» жизненного мира, то есть мира, уже определенного этой сеткой, а не просто относительно его проекта. Возможность комбинаций здесь не ограничена, и эта неограниченность, как кажется, и должна отвечать за феномен неограниченного многообразия типов онтогенеза, таких причудливых как, скажем, развитие с метаморфозами у насекомых или сложнейшие жизненные циклы эндопаразитов позвоночных, или циклы развития растений, совмещающих в одном онтогенезе гаплоидные и диплоидные поколения, вплоть до совмещения трех поколений у цветковых и т. п.

Если реконструкция таких *видоспецифических* пространственно-временных сеток среды окажется разрешимой научной задачей (не видно, почему бы ей не оказаться разрешимой), то также окажется возможным определить содержательно эволюционный прогресс и эволюционный регресс. Для этого достаточно будет проследить, как в данной сетке представлена ответственность организма за ее формирование, то есть насколько свобода (понятая как ответственность за свое «вписывание» в сферу другого) объективизирована в «формализме» видоспецифического хронотопа. Вот это и будет теоретической базой, на которой можно будет построить научно обоснованное и достаточно строгое понятие нормы. *Норма будет тогда означать набор граничных условий, определяющих ту ответственность организма за формирование видоспецифической сетки хронотопа, которая объективизирована в самой же сетке*. (Подобно тому, например, как мысль, ответственная за формирование Декартова пространства, объективизирована в самом Декартовом пространстве в качестве его конституирующей составляющей — числовой прямой.)

Для человека такая интерпретация болезни ни в коем случае не означает абстрагирования от его «социальной» природы, если, конечно, под *социальным* мы имеем в виду не социум как таковой (совокупность общественных отношений и скрепляющих их институтов), а его основу — культуру. В этом смысле болезнь человека есть феномен «социальный». Но ни в коем случае это не означает, что болезнь есть социальный конструкт. Болезнь глубже и раньше социума и его недомоганий. Не болезнь — отражение социума, а скорее уж социум — отражение болезни. Литература знает это лучше совре-

менных философов медицины. Тому примеры «Двойник» Достоевского, «Палата номер шесть» Чехова, «Волшебная гора» Томаса Манна, «Чума» Камю, «Раковый корпус» Солженицына, да и многое-многое другое.

Список литературы

1. *Шеманов А.Ю.* Антропология инклюзии: автономия или аутентичность? // Обсерватория культуры. — 2014. — № 4.
2. *Шеманов А.Ю.* Воплощенность личности и ресурсы инклюзии: от психологической к социокультурной перспективе // Обсерватория культуры. — 2014. — № 5.
3. *Черняк Л.С.* Вечность и время. — СПб.: Нестор-История, 2014.
4. *Декарт Р.* Размышления о первой философии // Декарт Р. Сочинения в 2 т. — М.: Мысль, 1994. — Т. 2.
5. *Meininger H.P.* Authenticity in community // Journal of Religion, Disability and Health. — 2011. — Vol. 5, № 2.
6. *Декарт Р.* Первоначала философии // Декарт Р. Сочинения в 2 т. — М.: Мысль, 1989. — Т. 1.
7. *Marcuse H.* Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit. — Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1968.
8. *Давыдовский И.В.* Проблема причинности в медицине (этиология). — М.: Гос. изд-во мед. лит., 1962.
9. *Goodley D., Runswick-Cole K.* The body as disability and possibility: theorizing the 'leaking, lacking and excessive' bodies of disabled children // Scandinavian Journal of Disability Research. — 2013. — Vol. 15, Issue 1.
10. *Shilling C.* The body in culture, technology and society. — L.: Sage, 2005.
11. *Langdridge D.* Phenomenological psychology: theory, research and method. — Harlow: Pearson Education, 2007.
12. *Черняк Л.С.* Органическое как аналогия разумного // Метаморфозы разума в европейской культуре. — М.: Прогресс-Традиция, 2010.
13. *Maturana H., Varela F.* Autopoiesis and cognition: the realization of the living. — Dordecht, 1980. — (Boston Studies in the Philosophy of Science; vol. 42).
14. *Maturana H., Varela F.* The tree of knowledge: the biological roots of human understanding. — Boston: Shambhala Pub. Inc., 1987.
15. *Buss L.W.* The evolution of individuality. — Princeton: Princeton UP, 1987.
16. *Kirschner M.W., Gerhart J.C.* The plausibility of life: resolving Darwin's dilemma. — New Haven: Yale UP, 2005.

УДК 130.2:7
ББК 71.0

Е.Н. ЯРКОВА

ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИИ (ОПЫТ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ)

Статья посвящена определению основных позиций культурологического подхода к изучению искусства, выявлению специфики культурологического понимания объекта, предмета, методологии искусствоведческих исследований. Автор репрезентирует оригинальную типологию эстетической культуры, которую можно рассматривать как модель концептуализации искусства, художественных процессов с позиций культурологии.
Ключевые слова: искусствознание, социоцентризм, культуроцентризм, культурологический подход, методология, ценности, смыслы, эстетическая культура, традиционализм, утилитаризм, креативизм.

Современное отечественное искусствознание, по утверждению ряда ведущих представителей этой отрасли научного знания (Н.А. Хренов, Д.В. Сарабьянов, Г.Ю. Стернин и др.) находится в полосе методологического застоя или кризиса, который выражается в непроясненности теоретических и методологических ориентиров искусствоведческих исследований, недостаточной разработанности актуальных моделей историографии искусства цивилизации [1]. Соглашаясь с указанными авторами, тем не менее, хотелось бы конкретизировать ситуацию, сложившуюся в современном отечественном искусствознании не просто как застойную или кризисную, но как переходную, связанную с радикальным эпистемологическим разрывом (Г. Башляр) — сменой базовых теоретических понятий и объяснительных конструкций. Этот эпистемологический разрыв можно описать как отчуждение от социоцентризма — социогенной модели концептуализации явлений и процессов искусства и партиципацию к культуроцентризму — культурогенной модели. Здесь необходимо, как представляется, хотя бы бегло остановиться на нескольких значимых для понимания происходящих перемен моментах.

Первый. Отчуждение от социогенной модели научной концептуализации в отечественном искусствознании отнюдь не обусловлено ее изначально низкой эвристичностью или объяснительной несостоятельностью. Напротив, развиваемый в советском искусствознании формационный подход, ядро которого составляли исторический и диалектический материализм, являл собой стройную, логически непротиворечивую, продуманную в деталях и высоко операциональную научно-исследовательскую программу. Отторжение этой программы в современном искусствознании продиктовано, как внешними для науки социально-политическими обстоятельствами, так и внутринаучными причинами, в частности, наплывом аномалий — фактов, или точнее говоря артефактов, не вписывающихся в сложившиеся теоретические конструкции и подпадавших под рубрику «антиискусство», вследствие этого, осознанием узости сложившихся социогенных способов понимания и объяснения явлений и процессов искусства.

Второй. Происходящий культурологический поворот не ограничен дисциплинарными рамками искусствознания и присущ в целом российскому гуманитарному и шире — научному знанию. Например, Н.О. Осипова позиционирует культуроцентризм как аспект методологии современного гуманитарного знания, а культурологию — как метанауку [2]. Еще более масштабное видение роли «культур-центризма» предлагает В.Г. Федотова, определяющая его как методологический принцип, имеющий общенаучное значение [3]. Кризис социогенной модели научной концептуализации в отечественной науке не является узко методологическим, он носит мировоззренческий характер, поскольку связан с изменением представлений о мире, месте человека в мире, сменой векторов коллективной идентичности — девальвацией социальной идентичности и ревальвацией идентичности культурной.

Третий. Очевидно, что актуализация культурогенной модели научной концептуализации — явление, не локализованное рамками российской науки. Тенденция культурологизации социально-гуманитарного знания достаточно зрима в современной западной науке [4]. Конечно, обозначенный эпистемологический сдвиг там не столь радикален, в силу давней приверженности европейских исследователей идеалам методологического и теоретического плюрализма, присущим неклассическому типу научной рациональности. В российской социально-гуманитарной науке в результате длительного господства, свойственных классической научной рациональности идеалов теоретического и методологического монизма, происходящие изменения сопоставимы с научной революцией. Однако хочется надеяться, что такого рода революция не приведет к забвению прошлых достижений, к радикальному вытеснению «старых» подходов «новыми». Выдвижение культурогенной модели научной концептуализации означает, что в развитии искусствознания появляется новая траектория, альтернативная научно-исследовательская программа, не исключающая, а скорее предполагающая наличие иных программ. Возможно, это звучит как оксюморон, но, тем не менее, необходимо заметить, что сама идея культуроцентризма содержит в себе некий зародыш идеи децентрации. Дело в том, что познание человека, общества, продуктов их деятельности, в том числе и художественного творчества через культуру предполагает, и с этим трудно спорить, признания культурного разнообразия, наличия разных несводимых друг к другу культур. Так рождается представление о культуре как сложном, неоднородном, внутренне противоречивом объекте познания. Такое понимание объекта познания, в свою очередь, влечет перестройку представлений о его методологии, ведет к становлению идеалов теоретического и методологического плюрализма и, что еще более важно, способствует актуализации принципа эпистемологической толерантности — допустимости альтернативных, в том числе и некультуроцентристских исследовательских программ. Одним словом, посредством культуроцентризма, как представляется, осуществляется переход к познавательным идеалам, исследовательским нормам и образцам неклассической науки.

Таким образом, если вернуться к проблеме диагностики ситуации, сложившейся в современном искусствознании, то с учетом рассмотренных моментов, ее можно обрисовать не только в пессимистических тонах — как ситуацию застоя, кризиса, но и с позиций гносеологического оптимизма — как ситуацию становления новой исследовательской программы.

Конечно, конструирование исследовательской программы — проблема, требующая времени и коллективных усилий. Культурология, будучи детищем неклассической научной рациональности, выступает как знание монообъектное, но полипредметное, следовательно, теоретически и методологически поливариантное. В предлагаемой вниманию читателя статье предпринята попытка построения познавательной модели, которую можно рассматривать как один из возможных вариантов концептуализации искусства, художественных процессов с позиций культурологии.

Искусство в культурологическом измерении

Становление культурогенной модели в искусствознании изначально связано, условно говоря, с переходом в другое — культурологическое измерение, в рамках которого социоцентристское понимание искусства как «порожденной общественным бытием формы общественного сознания» вытесняется культуроцентристским его пониманием как одной из форм культуры. Такая смена онтологической позиции помимо всего прочего связана с реконструкцией научной картины мира, причем речь идет не только о дисциплинарной (искусствоведческой или гуманитарной), но об общенаучной картине мира. Суть этой реконструкции заключается в демонтаже трехчастной модели бытия, включающей такие подсистемы, как природа, общество, человек, и конструировании четырех-

частной модели, в рамках которой онтологический статус наряду с природной, социальной, антропной реальностью приобретает реальность культурная [5, с. 36—54]. Разумеется, такая пертурбация влечет серьезные структурные перестройки, в частности изменение дисциплинарной структуры науки, выделение новой ветви научного знания — культурологических наук [6; 8]. Искусствознание в таком ракурсе предстает уже не только и не столько как одна из наук о человеке или обществе, но как одна из наук о культуре. И это не просто смена вывески, такой пересмотр дисциплинарного статуса означает достаточно радикальную смену познавательных вех — объекта, предмета, методов, подходов, самого ракурса искусствоведческих исследований.

Базисным для искусствознания становится понятие культура, соответственно, явления и процессы искусства отныне рассматриваются как обусловленные культурой, коррелирующие с общекультурными. Иными словами, происходит переориентация от социального детерминизма и редукционизма к культурному. Однако две эти формы детерминации и редукционизма в искусствоведческих исследованиях значительно отличаются друг от друга. Как представляется, культурный детерминизм и редукционизм, если их вообще можно так называть, являются менее жесткими и механистичными. Дело, очевидно, в том, что в социоцентристском контексте искусство рассматривается как эпифеномен — явление по определению вторичное, надстроечное, отражательное, фактически не имеющее собственного онтологического статуса. Культурологический контекст представляется более релевантным, поскольку в его пространстве искусство позиционируется как полноправная часть бытия культуры, в союзе с литературой, составляющая одну из форм культуры — художественную культуру. Более того, в современной отечественной культурологии существует тенденция квалификации искусства как ведущей формы культуры и авангарда культуротворчества.

Обретение искусством статуса само-бытного феномена раскрывает возможность рассмотрения его в двух планах — феноменальном и ноуменальном, что, в свою очередь, позволяет очертить не только границы объекта искусствоведческих исследований, какими они представляются в культурологическом понимании, но и эксплицировать их предметное поле.

В феноменальном плане искусство предстает как значимая часть культуры — мира *искусственных*, созданных человеком объектов и процессов. Интересна в этой связи смысловая сопряженность понятий «культура» и «искусство», позволяющая позиционировать искусство как форму культуры, в которой последняя достигает предельной аутентичности своего бытия.

Ноуменальный план рассмотрения искусства связан с выявлением его сущности — субстанционального основания, единого для всех многообразных и противоречивых форм его бытия. Таковым, в видении автора этих строк, являются ценности и смыслы, освящающие художественную деятельность человека и воплощенные в ее произведениях. Такое понимание сущности искусства идет от Г. Риккерта, который рассматривал культуру как часть действительности, соединенную с ценностями, определяя при этом ценность как «смысл, лежащий над всяким бытием» [7, с. 46]. Разумеется, риккертовская трактовка мира ценностей и смыслов как некоей трансцендентной реальности едва ли приемлема для современной культурологии, но понимание этой реальности как сферы должного, сферы закрепленных в опыте человека значений тех или иных явлений, предметов, процессов и мира в целом, представляется культурологически корректным.

Вместе с тем, нельзя обойти молчанием и такую важную особенность конституирующих искусство ценностей и смыслов, как их, по преимуществу, образно-эмоциональный характер. Художественные образы, будучи строительными блоками, из которых складываются произведения искусства, являют собой ценностно-смысловые конструкции, сформированные в результате художественного обобщения разнообразной информации о мире посредством правополушарного образно-эмоционального мышления, лево-полушарное — логико-понятийное мышление играет в этом процессе сугубо вспомогательную роль.

Ноуменальный ракурс рассмотрения искусства открывает возможности конструирования предметного поля искусствоведческих исследований, определяемого с позиций культурологии, как ценностно-смысловые основания художественного творчества и его произведений. Такого рода основания являют собой многоуровневое образование.

В семантико-аксиологическом пространстве искусства и художественной культуры в целом, условно, можно выделить две группы ценностей и смыслов.

Первая — общекультурные ценности и смыслы. Искусство в определенном смысле вездесуще, в нем могут быть воплощены ценности и смыслы политические, экономические, религиозные, нравственные, оно может быть как проводником, так и ниспровергателем той или иной нравственной доктрины, политической идеологии, религиозной догмы, социально-экономической стратегии.

Вторая — ценности непосредственно связанные с образно-эмоциональным постижением мира, т. е. эстетические ценности. Разумеется, мир эстетических ценностей не ограничен сферой искусства, они присутствуют и в иных формах культуры, однако в художественной культуре они занимают доминирующие позиции, соответственно одним из ключевых понятий, используемых в качестве инструмента познания искусства с позиций культурологии становится понятие «эстетическая культура», определяемая как система ценностей и смыслов, сформированных в результате обобщения исторического опыта чувственного познания и постижения мира, освящающая образно-эмоциональное мышление и порождаемое им творчество человека.

Эстетическая культура также может быть представлена как двухуровневая композиция: объективированный уровень — образуют ценности и смыслы, составляющие внутреннее содержание того или иного художественного

произведения, субъективированный уровень — внешние относительно содержания художественного произведения ценностно-смысловые установки, касающиеся творческого процесса как такового. Разумеется, в смысловом плане эти уровни сопрягаются, находятся в состоянии взаимозависимости — содержательные ценности определяют творческие установки и наоборот. Творческая установка есть, ничто иное как, художественный метод. Последний, будучи способом мышления художника лежит у истоков того или иного художественного произведения, следовательно, предопределяет его содержание, предвосхищает его ценностно-смысловой строй.

Эстетические ценности трудно эксплицировать и вербализировать, вероятно, потому, что они являют собой специфический род ценностей и смыслов, связанных с бесконечно богатым миром человеческих чувств. Значительную помощь в этом вопросе культурологии может оказать эстетика с ее глубоко разработанной системой категорий. Эстетические категории «прекрасное», «безобразное», «возвышенное», «низменное» и т. д. можно рассматривать как универсалии — общие понятия [8, с. 5], посредством которых обозначаются ключевые эстетические ценности и смыслы. Вместе с тем, экстраполяция эстетических категорий в сферу культурологии ведет к неизбежной их трансформации, в частности, к релятивизации обозначаемых ими ценностей и смыслов. Специфика культурологического подхода заключается, помимо всего прочего, в том, что в его рамках эстетические категории получают номиналистическое обоснование, как только лишь «имена», наполняемые каждой эпохой, каждым региональным, этническим сообществом и т. д. новым семантико-аксиологическим содержанием. Соответственно эстетическая культура позиционируется как явление, изменяющееся во времени и пространстве. Здесь всплывает еще одно отличие культурогенного подхода от подхода социогенного. Если последний, в той или иной степени, тяготеет к идеалам культурного монизма, допустимости оценочных суждений относительно эстетической культуры той или иной социальной общности (скажем, по шкале «высокая — низкая»), в целом присущим формационному подходу; то первый неотделим от идеалов культурного плюрализма — недопустимости оценочных суждений относительно той или иной эстетической культуры, присущей подходу цивилизационному.

Таким образом, мы вплотную подошли к проблеме культурологического метода. В некотором смысле контуры такового нами уже намечены, поскольку культурологическое обоснование предметного поля искусствоведческих исследований с неизбежностью подразумевает определенные исследовательские подходы и методы. Культурологический метод исследования искусства связан с ноуменальным его пониманием, специфика этого метода заключается в его нацеленности на выявление ценностно-смыслового содержания произведений искусства и процессов художественного творчества. Эта методология формируется в результате синтеза уже названного культурно-исторического (цивилизационного) подхода, а также системного, герменевтического, аксиологического, феноменологического и отчасти структуралистского подходов. В качестве ключевых процедур здесь выступают процедуры ценностно-смысловой редукции и идеального типизирования.

В ходе процедуры ценностно-смысловой редукции исследователь, заключая в скобки внешние феноменальные характеристики явлений и процессов искусства, эксплицирует и описывает их внутреннее ноуменальное — ценностно-смысловое содержание. Эта процедура нацелена на реконструкцию (а возможно и конструирование) семантико-аксиологического каркаса тех или иных художественных творений, процессов, стилей и т. д.

Процедура идеального типизирования заключается в мысленном конструировании абстрактных ценностно-смысловых моделей — идеальных типов, выступающих как инструменты познания ценностно-смыслового содержания искусства. Для построения такого рода системы смысловых моделей необходимо: во-первых, выделить некие универсальные ключевые смысловые единицы — семантемы, задающие абрис эстетической культуры как таковой, во-вторых, сформировать типологию интерпретации этих семантем, т. е. некие теоретически возможные варианты их толкования.

В качестве универсальных семантем, входящих в смысловую ткань любого произведения искусства могут выступать эстетические категории, которые призваны исполнять роль своего рода познавательных лекал, наложение которых на смысловую ткань того или иного художественного явления или процесса способно оптимизировать проникновение в его ценностно-смысловой строй.

Что касается типологии интерпретации ключевых эстетических семантем, то таковая предполагает наличие некоторого единого смыслового основания. В качестве такого рода основания может выступать способ мировосприятия. Эстетическая культура формируется в процессе взаимодействия человека с окружающим миром. Можно выделить три основных модальности мировосприятия: «мир-условие», «мир-средство» и «мир-цель»; соответственно, три типа эстетической культуры, три типа осмысления эстетических ценностей — традиционный, утилитарный, креативный.

Типология эстетической культуры

Эстетическая культура традиционного типа генерируется на основании восприятия мира как условия — установленного вне участия человека всеобъемлющего порядка, который господствует в природе и обществе и определяется как заданная неким верховным началом, незыблемая традиция. Эстетическая культура традиционного типа конституируется вокруг таких системообразующих мировоззренческих принципов, как космоцентризм или теоцентризм, соответственно, традиционные эстетические ценности могут получать космологическое или теологическое обоснование.

Эстетический идеал в традиционалистском видении предстает как заданный традицией как отражением всеобъемлющего космического или божественного порядка эстетический эталон, соответственно, эстетические ценности представляются как абсолютные, априорные, трансцендентные эстетические образцы, они осмысливаются как составная часть мирового порядка, его воплощение и его атрибуты. Прекрасное и возвышенное в космологической перспективе рассматриваются как неотъемлемые свойства Космоса. Теологическая оптика также соединяет прекрасное и возвышенное, поскольку и то и другое связывается со стремлением к выражению божественной субстанции, Града Божьего. Безобразное и низменное выступают как антиподы прекрасного и возвышенного: в космологическом контексте они ассоциируются, прежде всего, с хаосом, в теологическом толковании — с бездуховностью. Трагическое с позиций эстетического традиционализма может быть эксплицировано как переживание, порожденное временным отчуждением и последующей партиципацией к сакральному вселенскому порядку, что создает эффект эстетического и нравственного очищения — катарсиса. Понимание трагизма как одновременно отрицания и утверждения идеального в реальном мире присуще как космологической, так и теологической системам эстетической аргументации. Комическое, в отличие от трагического, в рамках традиционализма не предполагает отчуждения от сакральной гармонии миропорядка, оно связано, в первую очередь, с критикой искажений традиции и, соответственно, ее возвращением к первозданному совершенству.

В целом, присущее традиционализму мировосприятие в модальности «мир-условие» экстраполируется и на эстетическую культуру, которая понимается как свод вечных и неизменных, сверхопытных и беспредпосылочных ценностей и смыслов. Особенно выпукло такое понимание эстетической культуры проступает в субъективированном аспекте ее рассмотрения. Художественное творчество в традиционалистском видении должно быть подчинено раз и навсегда установленным канонам. В самом общем смысле, оно являет собой процесс объективации заданных мировым порядком эстетических эталонов, мимесис — подражание мировому порядку. Соответственно оно антиличностно, как в плане авторства, которое в традиционной художественной культуре, как правило, отсутствует, так и в плане личностной позиции, которая для традиционной культуры не представляет ценности. Художественное вдохновение предстает как наитие или откровение — воссоединение со вселенским порядком, мистический акт единения с Богом.

Необходимо констатировать, что традиционный эстетический идеал двойствен по своей природе: с одной стороны он величествен и чрезвычайно убедителен, сама идея рассмотрения искусства и художественного творчества как явлений божественных, космических обладает огромной притягательностью; с другой стороны традиционализм ограничен — ставка на нормативизм всегда может обернуться стагнацией творчества, его сведением к ремеслу.

Эстетическая культура утилитарного типа формируется на основании восприятия мира как средства существования человека и общества. С позиций классической эстетики понятие «эстетическая культура утилитарного типа» выглядит как нонсенс. В философии искусства сложилась многовековая традиция рассматривать эстетическое как по определению неутилитарное. Вместе с тем, имеется обширный пласт художественной культуры, в том числе и отечественной, основу которой составляет именно утилитарное отношение к миру.

Утилитаризм в искусстве связан с выведением эстетического идеала из принципа человеческой и общественной пользы, он позиционирует эстетические ценности как выражение этого принципа и его атрибуты. Польза — понятие относительное, следовательно, эстетические ценности в утилитарном прочтении относительны, имманентны, апостериорны, они не принимаются как данность, но конституируются всякий раз заново исходя из ситуационно изменчивой социальной и человеческой пользы. Отсюда проистекает и релятивизм утилитарного художественного метода, он не подчинен жестким эстетическим канонам, каковых в силу изменчивости социальных идеалов и быть не может, но и подлинная творческая свобода ему не доступна, поскольку над ним довлеет требование служения так или иначе понимаемому социальному или человеческому благу.

Итак, как видим, мировосприятие в модальности «мир-средство» экстраполируется на искусство, которое понимается как явление порожденное потребностями общества и человека, как одно из средств служащих общественному и человеческому благу. Утилитаризм в целом неотделим от функционального подхода к искусству. Однако степень такого рода функциональности может быть различной. Чрезвычайно высока роль функциональности в, порожденном потребностями массового производства и потребления, дизайне. К.М. Кантор, полагал, что для технической эстетики как теории художественного конструирования наиболее важной из всех эстетических проблем является проблема соотношения красоты и пользы [9, с. 104].

В целом можно выделить две формы утилитаризма. Примитивный утилитаризм связан с абсолютизацией функциональности искусства, художественной культуры, их рассмотрением сквозь призму первичных — физиологических — потребностей человека. Существует целый слой художественной культуры, выступающей исключительно как средство, обслуживающее повседневную жизнь человека. Такова, например, функциональная музыка, используемая: в торговых помещениях для увеличения объема продаж, на производстве для повышения производительности труда, в различного рода оздоровительных, развлекательных учреждениях для достижения релаксирующего или тонизирующего эффекта. Наконец, продуктами вульгарного утилитаризма можно считать, апеллирующую к телесным потребностям человека, массовую художественную культуру; призванный создавать атмосферу мещанского комфорта китч; являющийся воплощением тривиального гедонизма гламур и т. д.

Однако помимо примитивного утилитаризма существует утилитаризм развитой, в рамках которого функциональность художественной культуры, искусства понимается масштабно и перспективно — с высоких гуманистических позиций блага общества или человека. Можно выделить два варианта трактовки эстетического идеала в рамках развитого утилитаризма — социоцентристский и антропоцентристский.

В социоцентристском осмыслении эстетический идеал тождествен социальному идеалу — общественная польза выступает как источник и критерий эстетических ценностей. В таком контексте прекрасное и возвышенное осмысляются как характеристики феноменов социально позитивных, служащих общественному благу. Соответственно, безобразное и низменное ассоциируются с асоциальными, вредоносными, разрушительными для общества явлениями. В свою очередь, трагическое предстает как конфликт социально позитивного и социально негативного, ведущий к гибели героя и утверждению его бессмертия в социальной памяти. Комическое связано с критикой, осмеянием, уничижением антиподов и антагонистов господствующего социального идеала.

Художественное творчество в рамках социоцентризма рассматривается как социальное подвижничество, служение народу. Соответственно оно личностно, как в плане авторства, так и в плане личностной позиции, которая представляет ценность настолько, насколько не расходится с позицией общесоциальной. Художник в таком контексте — прежде всего истинный гражданин, осмысливающий социальную действительность и изображающий ее в своих произведениях, ориентированных на конкретное нравственное, политическое и т. д. совершенствование общества.

Антропоцентризм в осмыслении эстетических ценностей совпадает практически по всем параметрам с социоцентризмом, с той разницей, что на вершину ценностной пирамиды возводится не благо общества, но благо отдельно взятого человека. В сущности как социоцентристская, так и антропоцентристская версии утилитаризма зачастую связаны с идеологической ангажированностью художественного творчества: социоцентризм тяготеет к воспеванию идеалов коллективизма, коммунитаризма, антропоцентризм — апологии идеалов индивидуализма, либерализма.

Утилитарный эстетический идеал, в той или иной мере, находит воплощение в различных художественных стилях. Достаточно зримо его присутствие в классицизме, провозгласившем высшим предметом искусства красоту общественной жизни, отождествляемую с добром и государственной целесообразностью. Довольно четко контуры утилитарного эстетического идеала очерчены в таком художественном стиле и методе, как реализм, в многообразии его исторических модификаций (просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм). Необходимо отметить, что присущее реализму в целом понимание искусства как «средства отражения действительности», как «активной общественной силы в борьбе за освобождение человека» лежит в утилитаристской семантико-аксиологической плоскости.

Необходимо констатировать, что, подобно традиционному, утилитарный эстетический идеал двойствен по своей природе: с одной стороны он достаточно впечатляющ и отнюдь не лишен романтизма, сама идея рассмотрения искусства сквозь призму общественного или индивидуального блага обладает огромной убедительной силой; с другой стороны утилитаризм потенциально деструктивен, ставка даже на масштабный, высокий утилитаризм всегда содержит в себе опасность его снижения до низких примитивных форм, требования социальной и антропной пользы, может обернуться художественной деградацией, победой функциональности. В этом плане показательны взгляды Д.И. Писарева, который, следуя принципу «строжайшего утилитаризма», с одной стороны, требовал от искусства «последовательного реализма», выраженного в конкретной его пользе, с другой стороны, нигилистически отрицал искусство как бесполезное излишество, как средство удовлетворения «потребностей второстепенной важности, развившихся у крошечного меньшинства сытых и разжиревших людей»[10, с. 451].

Замечу, что лозунг «искусство для искусства», идея «дегуманизации искусства» (Х. Ортега-и-Гассет) рождается в результате стремления отмежеваться от утилитаристского отношения к искусству всегда чреватого его вырождением.

Эстетическая культура креативного типа формируется на основании отношения к миру как цели самой по себе, т. е. мир воспринимается не как то, под давлением чего или посредством чего существует человек, но как то, во имя созидания чего он существует. Актуализация такого мировосприятия делает несостоятельными традиционалистско-утилитаристские представления о служебно-функциональном предназначении искусства, ведет к становлению представлений об искусстве как силе, преображающей мир, созидающей новую реальность. Очевидно, именно такие представления лежат в основании концепции художественного творения Хайдеггера, возвещающего, что «Воздымаясь и высясь в себе, творение растворяет мир и удерживает этот мир во владычественной правоте пребывания. Быть творением значит восставлять свой мир» [11, с. 143], такие представления воссоздает Гадамер, провозглашающий, что: «произведение искусства не столько указывает на что-то, сколько содержит в себе то, на что указывается. Иными словами: произведение искусства означает приращение бытия»[12, с. 302].

Эстетический идеал в креативистском осмыслении не задан извне — он рождается из глубины человеческого духа, соответственно, эстетические ценности не извлекаются из некоторого внешнего источника (мифологии, религии, социальной жизни и т. д.), но каждый раз заново творятся — конституируются субъектом творчества. Процессуальность осмысления эстетических ценностей в рамках эстетической культуры креативного типа делает чрезвычайно проблематичной их смысловую

экспликацию, тем не менее, вероятно, можно очертить их общий смысловой абрис. Прекрасное (возвышенное), в креативистском миропонимании, есть, прежде всего, креативное, в широком смысле, т. е. не просто оригинальное или особенное, но созидательное, зиждительное, плодотворное, то, что способствует приращению бытия. Соответственно, безобразное (низменное) ассоциируется, в первую очередь, с антикреативным также широко понимаемым как ординарное, разрушительное, деструктивное, бесплодное, ведущее к оскудению бытия. Основа трагического — коллизия созидательных, творческих сил и сил разрушительных, косных, сущность комического — в осмеянии антикреативного, заурядного, посредственного, косного.

Осмысление искусства как миросозидания, выдвижение на первый план «преобразовательно-созидательного аспекта эстетического» (В.В. Бычков) радикальным образом меняет отношение к художественному творчеству — последнее позиционируется не как условие или средство достижения какой-либо цели, но как цель сама по себе, самоцель. Творчество осмысливается как имеющий основание в самом себе беспредпосылочный процесс, а художественное творение — как самодостаточное явление. Однако принцип «творчество во имя творчества» радикальным образом отличается от принципа «искусства для искусства». Утверждение творчества как самоцели не означает бегства от действительности, не ведет к разладу с окружающей средой, радикальной дегуманизации художественной культуры или ее замыканием в рамках узкого круга профессионалов. Творчество во имя творчества по определению не может иметь асоциальной, антигуманной, аморальной направленности уже потому, что исключает саму возможность творчества во имя разрушения.

Важнейшим атрибутом эстетического креативизма является ценность творческой свободы. Достигается таковая путем отказа от детерминации творчества социальными, антропными, религиозными, мифологическими факторами, т. е. преодолением мировоззренческих принципов космоцентризма, теоцентризма, социоцентризма, антропоцентризма, так или иначе, направляющих, предопределяющих и подчиняющих процессы смыслогенеза в искусстве. Однако само отношение к миру как цели исключает понимание свободы как творческого произвола, каприза или беспочвенной фантазии. Более того, оно делает чрезвычайно актуальной проблему ответственности художника. Об этом проникновенно пишет Бахтин: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов… и нечего для оправдания безответственности ссылаться на «вдохновенье». Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновенье, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что и искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»[13, с. 5, 6].

Помимо этого, «снятие» принципов космоцентризма, теоцентризма, социоцентризма, антропоцентризма не означает, что творчество есть хаотичный, лишенный каких либо векторов процесс. Как представляется, ключевым мировоззренческим принципом направляющим этот процесс является принцип диалогизма, который можно расшифровать как принцип полагания ценностей и смыслов на основе диалога между сложившимися трансцендентными и имманентными, абсолютными и относительными, сакральными и профанными, общими и единичными смыслами.

Диалогизм можно рассматривать как своего рода игру со смыслами, которая не скована естественной необходимостью, божественной предопределенностью, общественным долгом, личностным благом, которая являет собой воплощение творческой свободы и ответственности, в процессе которой создается новая ценностно-смысловая реальность, которая превосходит действительность, преумножает бытие, созидает мир. В отличие от космоцентризма, теоцентризма, социоценризма, антропоцентризма диалогизм не возводит в абсолют некую фиксированную сущность, поэтому он противоположен любого рода центризмам и, в определенном смысле, создает состояние децентрации, которое и может быть предпосылкой подлинной свободы творчества. Диалогизм отнюдь не перечеркивает возможность теологического, космологического, социологического, антропологического понимания эстетических ценностей, он лишь лишает каждое из них исключительности.

Диалогизм можно рассматривать как механизм самоорганизации творческого процесса. Интересной в этой связи представляется синергетическая концепция творчества А.А. Коблякова, формулирующего «единую модель творчества»: «Творчество есть процесс решения проблемы через переход от дизъюнкции к конъюнкции с рождением нового качества, нового результата (синтез антитез, образующий «новую сущность») [14, с. 98]. С этим трудно не согласиться, сердцевину творчества составляет синтез. Однако творческий синтез — отнюдь не технология, последовательность некоторых общеизвестных операций, направленных на соединение разных жанров, стилей, выразительных средств. Синтез в искусстве — мировоззренческий прорыв, выход на качественно новую ступень бытия человека и творимого им мира, осуществляемый в результате сращивания, сплавления разных смыслов, разных уже открытых истин бытия, уже осмысленных сущих. Именно поэтому любая модель творчества не в состоянии научить творчеству, именно поэтому оно не доступно ЭВМ.

Резюмируя наши рассуждения о типах эстетической культуры необходимо еще раз уточнить, что названные

типы эстетической культуры необходимо рассматривать исключительно как идеальные модели — инструменты познания художественных явлений и процессов прошлого и настоящего. В реальности в стерильном виде они не существуют. Любая исторически сложившаяся эстетическая культура представляет собой некий гибрид эстетических идеалов — традиционного, утилитарного, креативного. Если говорить об их иерархии, то здесь можно пунктиром наметить определенную тенденцию. Дело в том, что развитие эстетической культуры коррелирует с развитием культуры как таковой, а через нее и с формой социального бытия. Так, эстетическая культура традиционного типа занимает господствующие позиции в культуре традиционного общества, эстетическая культура утилитарного типа превалирует в культуре общества индустриального, наконец, эстетическая культура креативного типа выдвигается на первый план в культуре общества постиндустриального. Однако привязка того или иного типа эстетической культуры к тому или иному типу социального бытия в рамках культурологического подхода чрезвычайно условна, поскольку в качестве конституирующего основания здесь фигурирует культура, а не общество, следовательно, речь идет не столько о прямых, сколько об обратных связях. Кроме этого необходимо отметить и еще одно важное обстоятельство — а именно, высокую значимость креативного начала в художественной культуре, в сравнении с другими, более «инертными» формами культуры (политической, экономической, нравственной…). Как представляется, история искусства с древности до наших дней являет собой череду прорывов креативизма, его воспарений над традиционными и утилитарными ценностями, что собственно и позволяет квалифицировать искусство и художественную культуру как авангард культуротворчества. Причина этого явления усматривалась, как правило, в отзывчивости чувственного познания как исходной ступени познания к различного рода изменениям. Однако, как нам представляется, это только одна из причин, другая связана с диалогичностью художественной культуры, которая всегда находится в процессе диалога: исполнителя и слушателя, художника и зрителя, т. е. в широком смысле автора и интерпретатора (даже если и тем и другим является народ). Интерпретация, без преувеличения, есть способ существования художественной культуры, в рамках которой в силу ее образно-эмоциональной природы «чистая» смысловая трансляция попросту невозможна. Таким образом, диалогизм как способ существования способствует становлению диалогизма как творческого принципа. К этому можно добавить большую открытость художественно-эстетической культуры к межкультурному диалогу — если, скажем, передача от культуры к культуре ценностей политических, экономических, религиозных …всегда проблематична, чревата рождением различного рода «псевдоморфоз» (Шпенглер), то «обмен» художественно-эстетическими ценностями, как правило, не встречает серьезного сопротивления и способствует взаимному обогащению культур.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что культурологический подход к изучению искусства открывает не только много новых граней этого сложного феномена, но и значительно углубляет наше понимание роли искусства в жизни человека и общества.

Список литературы

1. *Сарабьянов Д.В.* Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Вопросы искусствознания. — 1995. — № 1—2. — С. 5—14; *Стернин Г.Ю.* Готовы ли мы писать новую историю русского искусства? // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 4. — С. 5—13; *Хренов Н.А.* Методологический потенциал культурологии в изучении отечественного и мирового художественного процесса // III Российский культурологический конгресс с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации»: тезисы докладов и сообщений. — СПб., 2010. — С. 178—179.
2. *Осипова Н.О.* Культуроцентризм как аспект методологии современного гуманитарного знания// Высшее образование для XXI века: V междунар. научн. конф., Москва 13—15 ноября 2008 г.: доклады и материалы. Ч. II. — М., 2008. — С. 19—23.
3. *Федотова В.Г.* Социальные и гуманитарные науки и их функции в обществе // Социальные знания и социальные изменения / отв. ред. В.Г. Федотова. — М., 2001. — С. 78—89.
4. *Репина Л.П.* Историческая наука на рубеже XX—XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. — М., 2011.
5. *Каган М.С.* Философия культуры. — СПб., 1996.
6. *Ларин Ю.В.* Проблема структуры культурологии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2003. — № 3. — С. 4—12.
7. *Риккерт Г.* Два пути теории познания // Новые идеи в философии. Сборник № 7. Теория познания III. — СПб., 1913. — С. 1—79.
8. *Шестаков В.П.* Эстетические категории. — М., 1983.
9. *Кантор К.М.* Красота и польза: социологические вопросы материально-художественной культуры. — М., 1967.
10. *Писарев Д.И.* Сочинения. Т. 3. — М., 1956.
11. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. — М., 2008.
12. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. — М., 1991.
13. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
14. *Кобляков А.А.* Основы общей теории творчества (синергетический аспект) // Философия науки. Вып. 8. Синергетика человекомерной реальности. — М., 2002. — С. 95—106.

II КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

УДК 004:008
ББК 71.061.1

Т.Е. САВИЦКАЯ

ИНТЕРНЕТ ВЕЩЕЙ: ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Анализируется культурное значение интернета вещей как восходящего тренда в развитии информационных технологий. Уделяется внимание истории взаимодействия человека и вещи как в обществе потребления, так и в современной электронной цивилизации. Рассматриваются социальные и антропологические последствия массового применения культурных практик новой повседневности, ориентированных на интернет вещей.
Ключевые слова: интернет вещей, разумные ландшафты, всепроникающие компьютерные системы, радиочастотные технологии автоматической идентификации.

> Когда беспроводные технологии достигнут подлинного развития, вся Земля превратится в единый огромный мозг, все вещи станут частью единого целого, и доступ к этому целому человек будет иметь с помощью прибора, похожего на современный телефон, каждый сможет носить его в кармане.
>
> *Никола Тесла, 1926 год [1]*

Современного человека трудно, пожалуй, удивить чудесами техники. Но одно дело спорадические новации, с завидной регулярностью пленяющие пользователя то Гугл-очками, то 3D-принтером, то новейшими смартфонами с браузерами дополненной реальности; и совсем другое — системное преображение всего строя жизни; создание — через подключение к сети возрастающего числа вещей — Разумных Ландшафтов, Умных

Домов, Умных Городов и даже Geo Sapiens[1] в проекте Planetary Skin от компании Cisco [2]. Мирозиждительный демиургический потенциал пан-коммуникативных информационных технологий — вовсе не мечтания досужих умов о новом Золотом Веке всеобщего довольства и комфорта. Интернет вещей — восходящий тренд в развитии информационных технологий, ставший реальным благодаря росту беспроводных сетей, распространению облачных вычислений, всеобъемлющему внедрению радиочастотных меток, совершенствованию технологий межмашинного взаимодействия и т. д. [3].

То, что будущее за интернетом вещей, демонстрирует стремительный рост числа подключенных к сети устройств, количество которых год от года все больше превышает число самих землян. Так, по данным компании Cisco, в 2003 году при численности населения Земли в 6,3 млрд человек к сети было подключено 500 млн устройств; в 2010 году при населении в 6,8 млрд таких устройств было уже 12,5 млрд. В 2015 году население в 7,2 млрд человек может обладать уже 25 млрд подключенных устройств (то есть в среднем 3,47 устройства, оснащенного доступом к сети, на человека); к 2020 году ожидается удвоение этой цифры — 50 млрд устройств на 7,6 млрд человек [4, p. 3]. Привлекательный для большого бизнеса интернет вещей — это наиболее быстро растущий рынок информационных технологий. По данным аналитиков, в 2013 году объем мирового рынка интернета вещей исчислялся 98 млрд долларов; к 2020 году, как предполагается, он составит 359 млрд [5, p. 2]. Как доказательство растущей общественной значимости явления словосочетание «интернет вещей», еще недавно бывшее неологизмом, в августе 2013 года было включено в «Оксфордский словарь английского языка» наряду с модными словами «селфи» (собственноручное фото себя, любимого, в основном, в социальных сетях), «биткоин» (виртуальная валюта) и др. [6].

Интернет вещей, именуемый «сетью сетей», вводит в массовый оборот культурные практики новой повседневности, что, безусловно, имеет колоссальное социально-антропологическое значение. Как отмечает отечественный исследователь, «понимание того, что такое интернет вещей, вызревает быстро — еще недавно традиционным примером потенциала IoT[2] был холодильник, подключенный к сети, но уже сегодня ясно: IoT станет принципиально новой формой организации пространства, окружающего человека, с последствиями, сравнимыми с изобретением электрической или атомной энергии» [1]. Действительно, создание динамической сети из миллиардов сообщающихся между собой предметов взрывает параметры привычного жизненного мира человека; всепроникающие компьютерные системы (pervasive computing), формируя самоуправляемую среду обитания, стирают различия между виртуальным и реальным. В результате веками наработанные модели взаимоотношений субъекта (человека) и объекта (вещи, предмета) теряют релевантность.

Поскольку современный индивид, как правило, уже обзавелся социальным пакетом множественных сетевых саморепрезентаций (электронная почта, ICQ, блоги, твиттер, социальные сети), то, после того как представительство в Интернете получили и многообразные предметы, можно говорить о синхронном смысловом дрейфе концептов субъекта и объекта, о масштабной диффузии субъектно-объектных взаимосвязей в поле электронного дискурса. По большому счету в сети нет ни субъекта, ни объекта. Утратив автономный статус, оба они нивелированы до функции узла системного взаимодействия, представляющего собой, в конечном счете, проекцию машинных алгоритмов обработки и передачи информации. Жесткая технологическая детерминированность электронного дискурса тем не менее вовсе не упраздняет его культурного содержания, во-первых, как новой социальной институции, и, во-вторых, как парадоксальной антропологической стратегии.

В 1968 году в первом крупном сочинении «Система вещей» Жан Бодрийяр поставил вопрос: «Поддается ли классификации буйная поросль вещей — наподобие флоры или фауны, где бывают виды тропические и полярные, разные мутации, исчезающие виды?» [7, с. 7]. Трактуя вещи (предметы бытового окружения, технические «штуковины», объекты антиквариата и т. д.) как «непрозрачное зеркало овеществленной структуры человека» [7, с. 21], французский мыслитель поставил целью вскрыть психосоциальный бэкграунд эволюции предметов среды, резко ускорившейся в послевоенной Европе — от монофункциональных стабильных вещей традиционного буржуазного быта до серийных объектов управляемого (через рекламу) потребления. Несомненно, за нынешней массовой миграцией вещей в Интернет стоят свои «кибернетические структуры воображаемого», где, по одному из намеков Бодрийяра, «центральным мифом будет не миф об абсолютной органичности или абсолютной функциональности, а миф об абсолютной соотносительности мира» [7, с. 131]. Обрисовать параметры коллективного бессознательного, таящегося в недрах синергетической пан-коммуникативной культуры — задача нового поколения исследователей.

О чем «вещает» вещь: современный строй вещей в ретроспективе

> *В старославянском «вештъ» из *vektь, произведенного посредством суффикса -ть от той же основы, что и лат. vox — «слово, голос».*
>
> В.Н. Топоров [8]

Краткий экскурс в историю тех кардинальных модификаций, которым подвергалась онтологическая связка «человек — вещь» в массовом обществе, обществе потребления, а затем и в современной электронной ци-

[1] Разумной Земли (лат.)

[2] IoT — общепринятая в англоязычных текстах аббревиатура для термина Internet of Things (интернет вещей).

вилизации удобств и услуг, возможно, поможет найти ключ к пониманию культурного смысла столь сложной социально-технологической системы, какой является интернет вещей. Нет сомнения, субстанциональное качество вещи как таковой, определяющее вторичность ее подчиненного статуса — ее созданность (в отличие от самостоятельно существующих предметов природы) для определенных целей, нужность («сподручность» по Хайдеггеру) человеку, ее, если можно так выразиться, человекосообразность. Возникновение такой семантики концепта вещи кроется во мгле веков; во всяком случае, как указывал В.Н. Топоров, «в праве Древней Индии ("Яджнавалкья-смрити" II.223) понятие собственности вещи передается выражением "внешнее тело" (не менее характерны и обратные представления — о плоти как "телесном имуществе"...)» [8].

Неразрывность континуума «человек-вещь» (то, что М.Н. Эпштейн, мастер меткого слова, именует «человещностью» [9]) проявляется в синхронности одновременной мутации субъекта и объекта «вещного» дискурса на всем пространстве историко-культурного разнообразия. В самом деле, долговечные вещи штучного изготовления так и просятся в руки какого-нибудь крестьянина или ремесленника, вся жизнь которых проходила в жесткой замкнутости собственных социальных страт. Промышленная революция Нового времени, открыв серийную тиражируемость вещи, расширила диапазон социальной и пространственной (особенно в эпоху географических открытий и последующей колониальной экспансии) мобильности индивида. Функциональная спецификация товаров массового поточного производства корреспондирует с социальной аномией и атомизмом индустриально-урбанистического общества.

В целом, сказанное укладывается в рамки четко прописанного В.Н. Топоровым субъектно-объектного тавтологического тождества: «Основной модус вещи, говоря словами Хайдеггера, — в ее веществовании. Вещь веществует, или, иначе, то, что веществует, есть вещь. "Веществовать" значит не просто быть вещью, являться ею, но становиться ею, приобретать статус вещи, отличаясь от вещеобразного нечто, к которому не применим предикат веществования». Но тандем «вещь — человек» таит возможность прорыва в иное измерение: «веществовать» значит и оповещать о вещи, превращаясь в знак вещи и, следовательно, становясь элементом уже совсем иного пространства» [8]. На наш взгляд, классический пример того, как вещь превращается в знак самое себя, — ее вхождение в систему моды. Однако, как оказалось, сложность символического производства в эпоху цифровой революции дает шанс раскрытия принципиально новой топологии, казалось бы, привычной онтологической связки «человек — вещь».

Катализатором будущих видоизменений послужила развернувшаяся в промышленных странах, начиная с 1960-х годов, масштабная смена парадигмы социально-культурного развития. Она шла в направлении большей индивидуализации общественного сознания (взрыв субкультурного разнообразия, расцвет популярной культуры и массового потребления), а также формирующейся приоритетности (на волне нового витка НТР) технических стандартов рациональности и эффективности в производстве и потреблении. Наряду с молодежной субкультурной революцией началось то, что Ж. Бодрийяр назвал «либерализацией вещей», их освобождением от жестко заданной формы (возникли многофункциональные предметы быта, например, модули мебельных гарнитуров-конструкторов; одежда в стиле унисекс), традиционных материалов (в пользу материалов искусственных, синтетических), привычной расцветки и т. д.

Эффектная модернизация предметной среды, на самом деле, нанесла сокрушительный удар по автономии отдельных вещей, поскольку новым структурообразующим элементом жилища сделалось само пространство с произвольным (переносным) освещением, а человек стал оператором жилых пространств, что потребовало и от него модификации в заданном техническом направлении: «Пространство дано ему (человеку. — *Т.С.*) как распределительная структура, и через контроль над пространством он держит в руках все варианты взаимоотношений между вещами, а тем самым и всё множество их возможных ролей. (Он, следовательно, и сам должен быть функционален, однороден своему пространству...)». И далее: «он обретает себя в манипулировании системой, поддерживая ее тактическое равновесие», оперирует вещами как «опытный специалист по коммуникациям». Так, в синхронном разрушении старого порядка вещей и формировании нового человеческого проекта рождается на свет «модус вивенди новой технической эры» [7, с. 31—32].

Как видно, проникновение технической рациональности в психосоциальные структуры практик новой повседневности привело к абстрактно-манипулятивной трактовке вещи как предмета, лишенного индивидуальной значимости, который можно (и даже нужно) периодически заменять. В стоимость вещи как продукта массового производства помимо затрат на изготовление стали включаться издержки на создание ее рекламного образа, наценки на раскрученный бренд и т. д. На механизм формирования знакового фетишизма проливает свет следующее высказывание Ролана Барта: «В реальности мы благодаря вещам находимся еще и в мире смысла, в мире оправданий и алиби; функция дает начало значению, а затем этот знак вновь обращается в зрелище функции. Я полагаю, что именно такое обращение культуры в псевдоприроду и характерно, быть может, для идеологии нашего общества» [10, с. 426].

Получается, что, и не выходя в Интернет, вещь зачастую обрастает виртуальными образами, как луковица шелухой, превращаясь в знак престижа, предмет-грезу статусного потребления, или же, наоборот, в стигмат маргинализации, старомодности, бедности. Одно лишь физическое наличие такой вещи (без знания того, кем и когда она была произведена, без учета ее рекламной истории на телевидении, в модных журналах, билбордах и т. д.) ничего не скажет о ней и столь же маловероятно, как появление плодового тела гриба без разветвленной

грибницы. Структурная реорганизация социума, незаметно свершающаяся за блистающей витриной общества потребления, постепенно выстраивала новые сложные, экономически и идеологически опосредованные взаимоотношения между человеком и вещью, где все большую роль играло производство и потребление зрелищных фантомов, сконструированных по рецептам консьюмеристской суггестологии.

С ростом сложности и объемов производства, когда «материальная среда эволюционировала в полноценную семиосферу» [11], серийно производимый предмет обзавелся чем-то вроде вида на жительство в торговых сетях, штриховым кодом на упаковке или маркировке изделия, удостоверяющим где, кем и когда он был создан. Несмотря на то, что технология нанесения графической информации в виде последовательности черных и белых полос, которая могла бы считываться сканером, была запатентована в США еще в начале 1950-х годов, лишь в 1980-е годы, с ростом объемов массового производства и потребления, возникла потребность в ее использовании. Строго говоря, датой рождения интернета вещей (или, вернее, его прототипа) можно считать 26 июня 1974 года, когда в США был продан первый товар со штрихкодом: пачка жевательной резинки Ригли, которая ныне хранится в музее Смитсоновского института.

К концу минувшего века бытийная связка «человек — вещь» оказалась опосредованной системой абстрактных взаимоотношений (производственных, торговых, рекламных и т. д.), причем оба агента взаимодействия (и человек, и вещь) привычно подменялись уже их знаково-символической репрезентацией, например, индивид — социальной маской «потребителя», олицетворения иррациональной жажды непрестанно покупать, вещь — социальным конструктом некоего предмета (грезы, образца красоты, функциональности, успеха). Эти, уже в полной мере виртуальные взаимоотношения, — поскольку «не компьютеризация жизни виртуализирует общество, а виртуализация общества компьютеризирует жизнь» [12, с. 31], — были готовы к дальнейшей экстраординарной метаморфозе.

Виртуальная одиссея вещи в электронном социуме

> У нас ясная цель — создать мир, где любой объект — от аэробуса до швейной иголки — будет подключен к Интернету.
>
> *Хелен Дьюс[3] [6]*

В 1999 году, когда Кевин Эштон, глава исследовательской группы Auto-ID при Массачусетском технологическом институте, предложил руководству Procter & Gamble кардинально видоизменить, внедрив радиочастотные метки, систему управления логистическими цепями компании, назвав это «интернетом вещей», трудно было предположить масштаб социальных последствий данной инициативы. Первой интернет-вещью принято считать тостер (1990) Джона Ромки, одного из создателей протокола TCP/IP; в 2000 году компания LG уже анонсировала планы по созданию серийного интернет-холодильника. Вскоре последовало лавинообразное расширение рынка подключенных к сети предметов кухонной техники (холодильники, посудомоечные машины, тостеры, кофеварки) и бытовой электроники, включая термостаты, кондиционеры, детекторы дыма, домашние системы сигнализации, игрушки, медицинские приборы, тренажеры, шагомеры и т. д. Безудержный наплыв вещей в сеть переживался общественным сознанием, в значительной части сформированным под прессингом новаций киберпротезированной глобальной культуры, как финальный аккорд интернетизации социума и последовательное стирание различий между жизнью в онлайне и в оффлайне. По неискоренимой склонности человеческого существа к утопии от «умных вещей» и «мыслящих предметов» стали ожидать многого: не только освобождения от тяготы бытовых хлопот, но и смягчения социальных антагонизмов, перехода к новой эре ноосферного преображения жизни. Какое же, на самом деле, значение имеет для человека и общества этот влиятельный тренд социально-технического развития? Насколько формирование новой социально-коммуникативной парадигмы видоизменяет унаследованные культурные модели взаимоотношения человека и вещи? Является ли пользование «умными» вещами феноменом культуры, и кто здесь «субъект», а кто — «объект»?

Согласно развернутому определению авторитетного словаря, интернет вещей — это «сеть физических объектов, наделенных встроенными технологиями, предоставляющими им возможность общаться, обладать сенсорными навыками, соотноситься как с собственным внутренним состоянием, так и со внешним окружением» [13]. В одной из первых отечественных монографий по интернету вещей встречаем прямо-таки панегирик чудесным свойствам «умных предметов»: «Вещи учатся думать (“проникающий”, “исчезающий” компьютинг). Вещи учатся запоминать (RFID — метки, коды…). Вещи учатся чувствовать (сенсоры). Вещи учатся общаться с человеком и между собой. Вещи выходят в виртуальное пространство. <…> Вещи учатся реплицироваться и развиваться» [11, с. 5—6]. Отчего же вдруг так поумнели вещи, и на пользу ли это человеку? Что вообще означает эта новоприобретенная способность вещей к коммуникации и сенсорному восприятию? Не есть ли это просто антропоморфная метафора для удобства описания технических процессов кодирования, передачи и считывания разнообразной информации в сфере дистанционного управления предметной средой?

Вот некоторые примеры успешного внедрения интернета вещей. Так, «по подсчетам Центра компетенции Deutsche Telecom 2M2, уже сегодня более 100 миллионов торговых автоматов, автомобилей, датчиков пожарной сигнализации и прочих устройств обмениваются информацией

[3] Хелен Дьюс (Duce), директор Европейского Центра по радиочастотным технологиям автоматической идентификации, Кембриджский университет.

в автоматическом режиме, причем, как считают аналитики из компании Berg Insight, к 2016 году количество таких устройств возрастет до 360 миллионов». Британская компания Everything совместно с Diageo, международным поставщиком алкогольных напитков, разработали особый штрихкод для маркировки бутылок, способный передавать персонализированные онлайновые видеосообщения (например, поздравления), для считывания которых достаточно поднести к нему смартфон [14]. FiLIP предлагает «умные часы» для детей в возрасте от четырех до одиннадцати лет, снабженные GPS и мобильным интернетом, с помощью которых родители могут контролировать, где находятся малыши и чем они заняты [15]. Французской компанией Medria Technologies и германским телекоммуникационным гигантом Deutsche Telecom разработаны технологии мониторинга крупного рогатого скота в реальном времени: в стойле и в поле устанавливаются снабженные SMS-картами устройства для межмашинной связи, получающие информацию со специальных датчиков на животных и передающие ее с помощью SMS фермеру [14].

Очевидно, что во всех перечисленных выше примерах применения интернета вещей «умны» не торговые автоматы, бутылки, часы или коровы, а соответствующие интерфейсы программного обеспечения, делающие возможным их подключение к сети, а также работу сенсоров, отслеживающих функционирование данных объектов в режиме реального времени. Иначе говоря, «умные машины», на деятельности которых основывается мнимая сетевая активность вещей, — это, в конечном счете, манифестация Интернета, базового культурного института современности, поскольку (как здесь не вспомнить Мануэля Кастельса) «технические системы представляют собой общественный продукт. Общественное производство определяется культурой, и интернет не является исключением» [16, с. 59].

В сети как новой культурообразующей среде, в процессе обустройства электронного социума вслед за общением, игровой деятельностью, информационным поиском, арт-практиками и т. д. киберпротезированию подвергается и сфера бытового поддержания жизни, давно уже передоверенная попечению привычных механизмов, совокупная деятельность которых образует некий цивилизационный стандарт существования современного человека. Откуда же взялось представление о мнимой субъектности вещей, обретших способность выходить в Интернет и даже создавать собственную «параллельную нашей техногенную цивилизацию вещей, <...> когда автомобиль, телевизор и холодильник взаимодействуют между собой и с остальным миром, сами решая, без нас, что им делать и покупать» [16]? Эффект псевдосубъектности, возможно, порождается склонностью бытового сознания фетишизировать те абстрактно-анонимные структуры, совокупному действию которых подчинен непосредственный жизненный мир, новая гибридная киберсреда современного индивида; навык, многократно усиленный избыточностью вездесущих рекламных образов-конструктов, лишенных какой бы то ни было субстанциональности.

Современный киберсоциум — это общество многоступенчатого самоотчуждения человеческой природы, где изначальный креативный импульс создания новой сетевой технологии (то, что Кастельс называл «культурой создателей интернета»[4]), в данном случае интернета вещей, проходя через скрытые для массового потребителя этапы изобретения и запуска в производство соответствующего программного и аппаратного обеспечения, внедрения «умных» изделий, их маркетинга, внезапно предстает как престижная новация образа жизни, удобный формат сетевого дискурса. В этом формате сочетаются тенденции к демассификации и персонализации культурного потребления с навыками интерактивности, чуть ли не до уровня инстинкта впечатанными в общественную психологию повсеместным употреблением сотовых телефонов, ICQ и электронной почты. Не случайно и то, что выход в сеть многих «умных вещей» происходит через смартфоны и планшеты, снабженные специальными IoT-приложениями, что подчеркивает их принадлежность к пакету репрезентаций электронного субъекта. Так, например, работают достигшие финансового успеха крупные продавцы техники, создавшие удобные интерфейсы программного обеспечения для веб-подключения привычных вещей: кондиционеров Kuhl от компании Friedrich, бытовой техники от SmartThings, системы Viper SmartStart для разблокировки автомобиля и запуска двигателя от фирмы Directed Electronics и т. д. [18]. В данном случае рынок «подключенной жизни» базируется на модели «расширенной реальности» (электронного субъекта), подтверждая проницательность замечания Ж. Бодрийяра о том, что «всякая вещь в глубине антропоморфна» [7].

Одно из старейших завоеваний культуры, артефакт, вещь «выступает как граничная форма культуры, является мерой соотношения в предметном поле культуры модусов индивидуальности и социальности» [19]. На всех стадиях эволюции вещь — будь она рукотворной, машинной или виртуальной — остается, согласно образному определению А.Ф. Лосева в «Диалектике мифа», вывороченной наизнанку личностью, то есть средством самоидентификации человека через то или иное обустройство собственной предметной среды.

Интернет вещей: вековая мечта человечества или паноптикон киберсоциума

«Благодаря триллионам сенсоров, вмонтированных в окружающую среду — соединенных вычислительными системами, программным обеспечением и сервисами — станет возможным услышать сердцебиение Земли,

[4] Как известно, американский социолог выделял в культуре Интернета четыре самостоятельных слоя: меритократическую культуру, культуру хакеров, культуру виртуального общения и культуру предпринимательства [15]. Полная социальная легитимация нынешнего Интернета, за которым стоит деятельность целого конгломерата разветвленных бизнес-структур, научных корпораций, миллионов сетевых пользователей, привела, думается, к существенному перераспределению этих слоев (в частности, к вымыванию массового хакерства и криминализации оставшейся его части).

активизируя взаимодействие человека с планетой настолько глубоко, насколько Интернет революционизирует коммуникацию» [4, p. 4]. В этих словах Питера Хартуэла, руководителя исследовательского центра компании Хьюлетт-Паккард, мечта о глобальной управляемости мира, вынашиваемая элитой флагманов IT-индустрии, облечена в модную экологическую упаковку, как бы поневоле пробуждая идейный энтузиазм и сочувствие. Наступающая «эра всеобщей всепроникающей межсвязности <…> чего угодно с кем угодно, в любом месте, любого процесса или сервиса, любой сети» [11, с. 22, 33] — крайне амбивалентный феномен, в концептуализации которого причудливо смешались интересы большого бизнеса и глобальной политики, мечтания интеллектуалов- энтузиастов о рукотворном рае на Земле, надежды миллионов людей на гуманизацию окружающей среды, более достойную и осмысленную жизнь.

Группы экспертов высочайшей квалификации, действующих в рамках Международного союза электросвязи, Европейского проекта по архитектуре интернета вещей (куда входят Siemens, Alcatel-Lucent, Hitachi, Telefonica, IBM и другие влиятельные компании), Европейского исследовательского кластера интернета вещей IERC, некоммерческого альянса IPSO, глобального партнерского проекта oneM2M и т. д., концентрируют усилия по согласованию различных действующих стандартов и протоколов передачи данных в локальных, слабо связанных между собой, разрозненных сетях интернета вещей «с целью формирования единой и непротиворечивой нормативной базы для практической реализации интернета вещей» как глобальной сети сетей [20, с. 13]. Труды эти, в конце концов, дадут свой результат, новая информационная архитектура будет создана и утверждена, открыв зеленый свет для осуществления ожидаемого «парадигмального онтологического и антропологического сдвига» [21] в развитии цивилизации.

Предполагается, что подключение к сети миллиардов и триллионов связанных между собой вещей даст импульс к формированию экстремально сложных социотехнических систем — разумных ландшафтов — как базовой социально-культурной инфраструктуры ставшего в полной мере реальным общества web 2.0. Спонтанное функционирование контекстуально интегрированных структур, как ожидается, упразднит мучительные дилеммы внешнего — внутреннего, социального — индивидуального, бывшие стержнем многовекового развития человеческой культуры, в пользу нового нерушимого единения «Я» и мира. «Разумный Ландшафт, — пишет В.В. Чеклецов, — это метаформа Постчеловеческого Тела: экстраполяция топологии Личности до интерактивной автопоэтической среды для Другого на реальной местности. Таким образом, Разумный Ландшафт — это топологическая само-репрезентация и само-актуализация Постчеловеческого Субъекта, где он конструирует свое Тело как социальное пространство для другой постантропологической личности» [22].

В поисках теоретического обоснования техноэволюции человека, развивая традиции философии всеединства и русского космизма, отечественные мыслители (В.И. Аршинов, А.Г. Гачева, С.Г. Семенова, П.Д. Тищенко, Г.Л. Тульчинский, В.В. Чеклецов и др.) разрабатывают оригинальное социально-антропологическое учение о самоконструировании индивида посредством новых технологий. Глубокая и позитивная идея «неразрывности антропотехнологической коэволюции тела человека и его среды» [21] применительно к трактовке культурного содержания рождающегося интернета вещей, думается, нуждается в значительной конкретизации и освобождении от техноутопизма, которым, кстати, никогда не страдали ни о. Павел Флоренский, ни столь почитаемый нашими философами Николай Фёдоров. Говоря о разумном ландшафте как теле постчеловеческого субъекта, что, на самом деле, имеют в виду? Только факт *изоморфизма нового модуса культурного потребления*, репрезентированного в предметной среде (скажем, с помощью радиочастотных меток на рекламных щитах в парке во время обучающей «первазивной» игры), и *самого индивида*, носителя новой культурной практики (например, школьник со смартфоном, считывающим эти метки). Думается, подключенная к сети «разумная» среда может называться «телом» постчеловеческого субъекта лишь метафорически, поскольку не обладает качеством антропности (непрерывным сознанием, личной памятью и т. д.), несмотря на цифровые сенсоры, отдельные коммуникативные и вычислительные возможности. Что же касается современного электронного индивида, от лица которого Жан Бодрийяр некогда меланхолически вопрошал: «Человек ли я? Машина ли я? На эти антропологические вопросы ответа больше нет» [23, с. 85], то, при всех гримасах его подчас весьма абсурдных массовых сетевых репрезентаций, называть его «постчеловеческим субъектом» — это как-то уж слишком.

Коэволюция человека и среды с вектором все большего неразличения виртуального и реального, онлайна и оффлайна, конечно, идет, но только ли в интересах рядового пользователя, чающего «цифровой демократии», она разворачивается? «Наступает эра всего “умного” — от машины и дома, до бритвы и холодильника. Электронные компании воспринимают все это с большим энтузиазмом — вокруг интернета вещей уже надулся нешуточных размеров инвестиционный пузырь», — констатирует исследователь [24]. К 2020 году, по оценке MIT Technology Review Business Report, количество «умных вещей» превысит количество смартфонов и персональных компьютеров [25]. Можно вспомнить о колоссальных вложениях в бурно растущую отрасль интернета вещей: Machina определяет «доход рынка подключенной жизни» к 2020 году в 2,5 триллиона долларов. «По оценкам Markets and Markets, ожидается, что интернет вещей или рынок межмашинного взаимодействия, который стоил 44 миллиарда долларов в 2011 году, возрастет до 290 миллиардов к 2017 году» [18].

Скачок в развитии рынка интернета вещей, разумеется, сопровождается яростной маркетинговой кам-

панией, восхваляющей «умные» предметы как образец функциональности, эффективности, удобства, в духе «мягкой» идеологии технолиберализма, лицемерно отождествляя комфортность доступа к информации и приоритетное расширение интерактивности с ростом свободы индивида и расцветом межличностных контактов. По словам Роба ван Кроненбурга[5], «в настоящее время концепция интернета вещей подпитывается аморальной логикой, основанной на стремлении хозяев Кремниевой долины к получению прибыли от рывка в области технологий» [26]. Поскольку глобальный или, иначе, информационный (Славой Жижек) капитализм стремится приватизировать (и максимально монетизировать) достижения цифровой революции, продвигаемый им повсеместный, «добровольно принудительный» форматный доступ к Интернету на деле опирается на «искривленную логику собственнического индивидуализма, маскирующую индивида, попавшего в собственность сети, засасываемого внутрь невероятным взрывным миром позади экрана» [27, p. 9].

Но, как оказывается, интернет вещей — «рождающаяся глобальная инфраструктура, которая использует беспроводные сенсоры для сбора и хранения данных, а также для обмена ими» [28], — распахивает двери в новый сверхконтактный мир повсеместной компьютеризации, где предметы повседневного пользования, приобретшие «цифровой голос», могут не только предоставлять владельцу дополнительные комфорт и удобство, но и «сливать» заинтересованным лицам информацию о нем (для целевой рекламы, изучения потребительского спроса, по запросу компетентных органов, заказу конкурентов и т. д.). В ходе исследования, проведенного летом 2014 года компанией Хьюлетт-Паккард, выяснилось, что «безопасной экосистемы IoT на сегодняшний день не существует»: в 70 % проанализированных устройств не шифровался беспроводной трафик, 60 % — не обладали надежным веб-интерфейсом, 90% — собирали ту или иную персональную информацию о владельце без его ведома [25].

Дженифер Уинтер из Гавайского университета в Маноа (США) указывает на новые, характерные для интернета вещей вызовы личной безопасности индивида:

1. Из-за миниатюризации новейших электронных устройств сбор данных ведется незаметно;

2. Поскольку цифровыми сенсорами снабжаются разнообразные предметы бытового окружения человека, включая его тело (например, протезы или «носимая» электроника), считыванию подлежит информация, прежде не доступная для наблюдения;

3. В рамках глобальных систем сбора и хранения данных полученная персональная информация способна накапливаться, объединяясь с аналогичной информацией, полученной по другим каналам [28].

Повышенная уязвимость индивида в мире тотальной информационно-коммуникативной транспарентности, когда, например, телевизор фирмы LG[6], или утюг из КНР способны следить за хозяином, — и это, увы, не технопаранойя, а абсурдная реальность нынешнего дня, — всё шире осознается рядовым потребителем. Так, в комментарии на статью А. Сафонова о концепции «умного» дома, нашпигованного чудесами техники, пользовательница под ником Maria Maria написала: «Прекрасный новый мир? Большой брат следит за тобой? Мне не нужно включать свет, я сама могу сделать это. Труд создал человека, а прогресс, который не успевает за нравственным совершенствованием, его разложил морально и физически. Зачем овощу больше свободного времени? Неужто он потратит его на науку, искусство, образование? Так легко стать придатком “умной” машины в “умном” полицейском государстве» [30]. В осознании растущей угрозы личной безопасности индивида от навязываемого алчными компаниями с ней солидарен интернет-пользователь из Великобритании, саркастически прокомментировавший статью Дж. Сингха и Дж. Паулис: «широкая публика наконец-то осознала последствия того, что может означать запланированная смерть приватности (privacy), однако слишком поздно. Приватность не только мертва, но и давно похоронена, и невозможно остановить всепроникающее и упрямое шествие глобального паноптикона. То, что технические устройства оптом сбываются населению как полезнейшие для повседневной жизни усовершенствования, не удивительное, но довольно-таки умное использование старых маркетинговых методик» [32].

Иными словами, желая пользоваться удобствами «подключенной культуры», большинство людей вовсе не жаждут подпасть под тотальный контроль собственных предметов потребления, ставших «оком недреманным» ТНК и анонимных структур глобальной власти. Различными организациями гражданского общества все настоятельнее ставятся вопросы о необходимости выработки новых режимов кибербезопасности связанных с интернетом вещей как потенциально разрушительной технологией[7], недопустимости тайного сбора данных закрытыми корпоративными сетями, о предоставлении доступа к потокам данных из непосредственной среды обитания индивидуума, связанных с его жизнедеятельностью, и т. д.

[5] Роб ван Кроненбург — член Экспертной группы по интернету вещей ЕС, координатора Европейского исследовательского кластера по интернету вещей.

[6] Как явствует из статьи «Умные» телевизоры LG шпионят за пользователем» [29]. «Телевизор марки LG Smart Ad собирает информацию о любимых программах пользователя, его поведении в сети, включая сбор ключевых слов, используемых при поиске, и прочую информацию о личных пристрастиях. Все это используется для показа таргетированной рекламы». С указанными фактами представители компании были вынуждены согласиться. Информация о том, что в партии утюгов производства КНР содержались встроенные чипы, которые автоматически подключались к сетям, прозвучала 22 октября 2013 года на пресс-конференции информационно-аналитического агентства «Росбалт» в Санкт-Петербурге [31].

[7] Потенциальной разрушительной технологией, применение которой может нанести урон национальной безопасности, интернет вещей был назван еще в 2008 году в отчете Национального разведывательного совета США (National Intelligence Council).

Интернет вещей не должен нести в себе угрозу тотального «Робопокалипсиса»[8], — захвата враждебными силами сети миллиардов «умных» вещей от автомобилей до чайников и мобильных телефонов, — согласно популярному образу новой массовой мифологии, сменившему некогда знаменитую Матрицу.

Список литературы

1. *Черняк Л.* Интернет вещей: новые вызовы и новые технологии // Открытые системы [Электронный ресурс]. — 2013. — № 4. — Режим доступа: http://www.osp.ru/os/2013/04/13035551/
2. *Castilla-Rubio C., Willis S.* Planetary Skin: A global platform for a new era of collaboration [Электронный ресурс] / Cisco Internet Business Solutions Group (IBSG). — 2009. — (Point of View). — Режим доступа: http://newsroom.cisco.com/dlls/2009/ekits/Planetary_Skin_POV_vFINAL_spw_jc.pdf
3. *Gerchenfeld N., Krikorian R., Cohen D.* The Internet of things // Scientific American. — 2004. — Vol. 291, Oct. — P. 76—81.
4. *Evans D.* The Internet of Things: How the next evolution of the Internet is changing everything [Электронный ресурс] / Cisco Internet Business Solutions Group (IBSG). — 2011. — (White Paper). — Режим доступа: http://www.cisco.com/web/about/ac79/docs/innov/IoT_IBSG_0411FINAL.pdf
5. Интернет вещей и межмашинные коммуникации: современные технологии, тренды, дорожные карты. Обзор ситуации в России и мире [Электронный ресурс] / J'son & Partners Consulting. — 2013. — Июнь. — Режим доступа: http://www.json.ru/files/news/2013-06-25_IOT_MW_RU.pdf
6. *Howard C.B.* How the "Internet of Things" May Change the World [Электронный ресурс] // National geographic. — 2013. — 30 August. — Режим доступа: http://www.news.nationalgeographic.com/news/2013/08/130830
7. *Бодрийяр Ж.* Система вещей [Электронный ресурс]. — М., 2005. — Режим доступа: http://www.opentextnn.ru/man/?id=4706
8. *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.ec-dejavu.ru/ v/Vesh.html/
9. *Эпштейн М.* Умный мусорный бак и судьбы цивилизации [Электронный ресурс] // Частный корреспондент. — 2014. — 25 нояб. — Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/umnyj_musornyj_bak_i_sudby_tsivilizatsii_37040
10. *Барт Р.* Система моды: статьи по семиотике культуры. — М., 2003.
11. *Чеклецов В.В.* Чувство планеты: Интернет Вещей и следующая технологическая революция. — М., 2013.
12. *Иванов Д.В.* Виртуализация общества = Virtualization of society. — СПб., 2002.
13. Internet of Things [Электронный ресурс] // Gartner. — Режим доступа: http://www.gartner.com/it-glossary/internet-of-things/
14. *Тэббит С.* Интернет вещей начинает жить собственной жизнью [Электронный ресурс] // Cisco. — Режим доступа: http://www.cisco.com/web/RU/news/releases/txt/2012/112612b.html
15. *Chambers L.* Keeping kids connected [Электронный ресурс] // Digitalforreallife. — 2013. — 15 Oct. — Режим доступа: http://www.digitalforreallife.com/?s=filip
16. *Кастельс М.* Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. — М., 2004.
17. *Хомяков А.* Компьютер устал от человека. Что будет, когда мир техники перестанет зависеть от людей [Электронный ресурс] // Газета.ru. — 2014. — 16 нояб. — Режим доступа: http://www.gazeta.ru/comments/2014/11/14_e_6301501.shtml
18. Интернет вещей приближается [Электронный ресурс]. — 2014. — 30 сент. — Режим доступа: http://habrahabr.ru/company/madrobots/blog/236115/
19. *Ковтун О.А.* Человек и вещь в культуре: предметное основание персональной идентичности: дис. … канд. филос. наук [Электронный ресурс]. — Челябинск, 2011. — 162 с. — Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/chelovek-i-veshch-v-kulture-predmetnoe-osnovanie-personalnoi-identichnosti
20. *Самсонов М.Ю., Гребешков А.Ю., Росляков А.В., Ваняшин С.В.* Стандартизация интернета вещей // Электросвязь. — 2013. — № 8. — С.10—13.
21. *Чеклецов В.В.* Проблема изменения природы человека в контексте становления нанотехнологий: дис. … канд. филос. наук [Электронный ресурс]. — М., 2012. — 121 с. — Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/problema-izmeneniya-prirody-cheloveka-v-kontekste-stanovleniya-nanotekhnologii
22. *Он же.* Топологическая версия постчеловеческой антропологии: к Разумным Ландшафтам [Электронный ресурс] // Самиздат, 2011. — 28 апр. — Режим доступа: http://samlib.ru/c/cheklecow_w_w/geo_sapiens.shtml
23. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. — М., 2006.
24. Интернет вещей [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.dixie-flatline.livejournal.com/1297818.html (дата обращения: 22.02.2015).
25. Интернет вещей Internet of Things (IoT) [Электронный ресурс] // TAdviser. — 2015. — 24 марта. — Режим доступа: http://www.tadviser.ru/index.php/
26. *Ван Кроненбург Р.* «Интернет вещей» — новая онтология и сложная инженерная проблема [Электронный ресурс] // ID Expert. — 2014. — 13 марта. — Режим доступа: http://www.idexpert.ru/reviews/7517/
27. *Kroker A., Weinstein M.A.* Data trash: The theory of the virtual class. — Montreal, 2001.
28. *Winter J.S.* Privacy and the emerging Internet of Things: Using the framework of contextual integrity to inform policy // Pacific Telecommunications Council Conference. Proceedings. — Honolulu, 2012.
29. *Бойцов И.* «Умные» телевизоры LG шпионят за пользователями [Электронный ресурс]. — 2013. — 13 нояб. — Режим доступа: http://habrahabr.ru/post/202770/
30. *Сафонов А.* Интернет вещей [Электронный ресурс] // ПостНаука. — 2014. — 31 июля. — Режим доступа: http://www.postnauka.ru/video/30026
31. *Федоров И.* В Петербург завезли китайские утюги-шпионы [Электронный ресурс] // Вести.ru. — 2013. — 26 окт. — Режим доступа: http://www.vesti.ru/doc.html?id=1146583
32. *Singh J., Powles J.* The Internet of Things — the Next Big Challenge to Our Privacy [Электронный ресурс] // Theguardian. — 2014. — 28 июля. — Режим доступа: http://www.theguardian.com/technology/2014/juli/28/

[8] В этом романе Д. Уилсона, экранизированном С. Спилбергом, сюжет строится на том, что интернет вещей в глобальном масштабе попадает под контроль некоего злонамеренного искусственного разума.

УДК 004:78.07
ББК 85.310,001+60.524.224.56

Е.В. ДУКОВ

«ЗВЕЗДЫ» ИЗ ПРОБИРКИ[1]

Рассматривается актуальный социокультурный тренд — индивидуальная художественная индустрия, развившаяся на основе появления в Сети блогосферы (1990-е годы) и видеохостинга YouTube (2000-е годы). Возникшие независимо друг от друга, они начали играть в современной музыкальной жизни важную роль: блогеры стали проводниками нового музыкального контента, который они «вылавливают» в Сети; технические возможности YouTube сделали насыщение этого контента несложным действием даже для начинающих пользователей. Все это привело к появлению «звезд» нового типа — они «вспыхивают» без участия профессионалов шоу-бизнеса, без конкурсов и смотров, но при непременной стартовой помощи блогеров. В творчестве таких «звезд» интернет-аудитория находит что-то свое, заставляя музыкальных критиков, социологов и других специалистов решать проблему художественных предпочтений современной (в основном молодежной) интернет-аудитории. При этом сами блогеры, как правило, остаются в тени. Они бескорыстно открывают интернет-сообществу и продвигают в Сети какое-то явление, которое с их точки зрения может претендовать на статус художественного.

Ключевые слова: блогеры, видеохостинг YouTube, индивидуальная художественная индустрия, интернет-сообщество, «звезда», «пробирка», Пётр Налич, Николай Воронов, Игорь Растеряев.

Компьютерная сеть вызвала к жизни особую струю в современной художественной жизни — *индивидуальную художественную индустрию*. На первый взгляд это выражение не что иное, как абракадабра — индустрия не может быть индивидуальной. Правда, в Средневековье у мастеров-ремесленников существовали свои мастерские, где рождались профессиональные тайны, и изготавливалась большая часть соответствующего инструмента. Но их профессиональный скарб, думается, никому в голову не придет называть «индустрией», поскольку под этим словом, как правило, понимаются какие-то крупные отрасли народного хозяйства, мощные, дорогие производственные комплексы, на которых трудятся массы людей.

Однако к концу XX века новые веяния в культуре все чаще заставляли ученых говорить о наступлении Нового Средневековья [1]. В первую очередь перемены затронули промышленность, где сворачивались многолюдные производства, и всё в большей степени переходило на автоматические рельсы, без участия человека. Появление разнообразных услуг, в которых занята едва ли не половина населения развитых стран, тоже может быть отнесено к новациям такого рода. Наконец, человек получил возможность творить в меру своих сил и таланта. Например, появившиеся низкостоимостные технологии привели к распространению стандартных технических норм для звукозаписи и воспроизведения записанного звука. Тем самым, с одной стороны, была обеспечена повсеместная доступность музыкальной продукции, которая производится интернациональной фонографической индустрией, а с другой — были созданы широкие возможности для фиксации локальной, личной работы. И эта модель сегодня получила всеобщее распространение в мире. К той же всеобщей тенденции можно отнести и быстрое проникновение в быт караоке.

«Эстетизация» быта стала одной из ведущих тенденций наших дней. Если есть хотя бы маленькая возможность, современная квартира превращается в средоточие ценностей мировой культуры: в ней создается маленький, свой «Эрмитаж», своеобразные современные «мини-Дельфы». В середине XX века телевидение помогло в этом накоплении, информируя человека обо всем на свете. Сегодняшняя Сеть идет еще дальше, подталкивая пользователя к освоению литературных жанров, живописи, дизайна, танца и, главное, музыки. Артефакты начинают напоминать конструктор, из которого можно сделать буквально все — от Джоконды до своего оригинального стула. В ближайшее время внедрение в быт 3D-принтеров поставит жирную точку в этом процессе: человек сможет вылепить себя, свой костюм, свою еду, свою машину и свое жилище. Единственно, что сегодня он не может вылепить, — эмоции. Продвигая на рынке технологий подобные продукты, корпорации вкладывают их в руки потребителя, что позволяет ему игнорировать законы, которыми собственно рынок и оперирует. И в результате меняется сам рынок, его структура.

Чудеса электронной техники позволяют сегодня оборудовать полноценную домашнюю студию за вполне умеренные деньги. И появление домашних цифровых студий дает возможность многим, кто чувствует себя артистом, вновь, как и в далекие времена, обрести контроль над продуктами собственного творчества. Более того, доступность необходимого оборудования формирует так называемый «кассетный андеграунд», позволяя выводить из-под корпоративного контроля целые секторы создания, тиражирования и дистрибьюции искусства. Так когда-

[1] Доклад на III Международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве»

то случилось и с подпольными роком, кино, хип-хопом, которые записывались на кассетах, тиражировались в немалых количествах и активно распространялись, не принося денег гигантам соответствующих индустрий, но и не становясь при этом формой пиратства. Конечно, техническое качество такого материала, возможно, не так совершенно, как в коммерческом продукте, но его влияние на рынок вполне ощутимо.

Весь вопрос в том, многие ли в этом мире техники почувствуют себя артистами и начнут импровизировать с помощью новых технологий? Как это произойдет? Но, так или иначе, процесс нарастания «индивидуальных культурных индустрий» становится все более явным и меняет рынок. Сегодня, в эпоху мультимедиа, когда отношения между интеллектуальной и индустриальной собственностью все больше осложняются, профессиональные артисты начинают рассматриваться как *designer-goods* — «фирменный товар», а не творческие личности. Решающая роль имиджа в продвижении на рынке всякого продукта помещает их под защиту скорее «торговой марки», чем авторского права. Продукты же индивидуальной культурной индустрии противостоят этой тенденции.

Один из самых важных продуктов, который просто взорвал музыкальный рынок, — YouTube. Открытый тремя американцами — С. Ченом, Ч. Херли, Д. Каримом — 14 февраля 2005[2] года как исключительно развлекательный портал, этот проект приобрел неожиданную популярность во всем мире. YouTube предлагал услуги видеохостинга, где любой пользователь мог добавлять, просматривать и комментировать видеозаписи любого жанра. Благодаря связи с WEB-2, простоте и удобству, YouTube стал третьим сайтом в мире по количеству посетителей. На этом хостинге представлены как профессионально снятые фильмы и клипы, так и любительские видеозаписи. Проект сформировал свое сообщество, которое по численности превзошло социальную сеть MySpace. Среди прочих функций, она стала мощной публикообразующей силой. Русская версия сервиса была запущена 14 ноября 2007 года. Не прошло и полутора лет, как YouTube был куплен мощной компанией Google за огромную сумму — 1,65 млрд долларов [2].

Росту популярности YouTube способствует применение технологий социальных сетей. Бесплатность основных услуг, возможность создания блогов, авторских каналов, сообществ по интересам, совместимость программного кода с кодами и формами других сетей — все это позволяет занимать ресурсу ведущее положение в данном сегменте рынка. Такой прием, как голосование за ролик дает неожиданную возможность заявить о себе различным представителям мира артистов, художников и другим неординарным личностям. Интегрированность же ресурса во все существующие браузеры и социальные сети обеспечивает к нему легкий доступ. Объем потоков закачек в минуту в 2012 году доходил до 48 часов просмотрового видео или 65 тысяч новых файлов в сутки; отгружается с YouTube в сутки порядка 100 млн видеофайлов. В августе 2006 года объем данных на сервере YouTube составлял 45 Терабайт, сейчас объем перевалил далеко за 100 Терабайт. Ежемесячно на YouTube пользователи просматривают три млрд часов видео [3]. В 2010—2011 годах количество загруженных россиянами роликов на YouTube выросло на 170%. Каждую минуту они загружают видео на видеохостинг на 72 часа. В России в 2011 году по сравнению с 2010-м количество просмотров видео выросло на 350% [4]. Аудитория трехминутного артефакта достигает сотен миллионов человек. Это цифра качественно другая, чем та, к которой привык менеджмент обычной индустрии. Да и «сделать» такую аудиторию невозможно. Ее должна породить Сеть в рамках индивидуальной художественной индустрии[3].

Вот несколько примеров того, как действует отечественная Сеть, выдвигая своих «звезд».

Пётр Налич

Петра Налича называют первым российским музыкантом — интернет-феноменом. Мальчик из интеллигентной московской семьи, ходивший в английскую и музыкальную школы, игравший в рок-группе, он получил образование архитектора в одном из лучших московских вузов — МАРХИ и два года работал по специальности — проектировал коттеджи для новых русских. В истории семьи был один профессиональный музыкант — его дед пел в опере. Но в непосредственном окружении Петра профессиональных музыкантов не было. Впрочем, музицирование в семье было очень развито. Родители пели романсы, казачьи песни, бардовскую лирику. Сам Пётр играл в студенческом театре, со временем оборудовал себе студию. Писал песни, делал зарисовки, скетчи. Но, как отмечал он сам, для окончательного доведения песни до ума ему всегда не хватало усидчивости и куража.

Он начал профессионально заниматься вокалом. В музыкальном училище при Московской консерватории дело не пошло. Но с первой учительницей, поставившей ему голос, серьезно занимался шесть раз в неделю. После этого, будучи уже известным автором-исполнителем, поступил в Российскую академию музыки им. Гнесиных на факультет академического пения. Он все время старался повышать свой исполнительский уровень, хотя первое время ощущал недоверие к себе со стороны педагогов.

[2] Самое первое видео на YouTube — 18-секундный ролик любителя Д. Карима в зоопарке Сан-Диего — было размещено 23 апреля 2005 года.

[3] Именно сеть создает современный медийный поток, среду для популяризации действующих лиц видеохостинга YouTube, выполняющего, образно говоря, роль «пробирки» (благодаря созвучию английских слов YouTube и tube), в которой происходит зарождение новых «звезд» (прим. ред.).

Слава пришла внезапно вместе с песней «Gitar». Не «Guitar», а без буквы «u». Получалось, что автор не очень владеет английским. Да и акцент, и произношение слов были какие-то провинциальные. При этом атмосфера песни очень сильно напоминала один из сетевых языков — «пиджин-инглиш». Конечно, это была пародия. Точнее, задумывалась как пародия. Но история имеет довольно большую дистанцию между замыслом и воплощением. По воспоминаниям самого П. Налича, все началось со строчки рефрена «I put on my pijamas», гонявшейся много дней подряд, пока не найдена была «фишка» и песня дописана:

Gitar, gitar, gitar, gitar
kam tu mai buduar
Beibi, u hev a posibiliti plei it wiz mi
Gitar, gitar, gitar, gitar
jamp tu mai jaguar
Beibi, u hev a posibiliti plei it wiz mi…

Когда песня была готова, на даче Налича был снят самодеятельный клип, в котором автор просто смешил друзей. Потом при помощи компьютера были вставлены какие-то картинки, оживлявшие пейзаж, и время от времени появлялся остов стоявшей на даче недвижимой «копейки», которая в клипе должна была олицетворять несущийся «Ягуар». Свое произведение, точнее артефакт П. Налич выложил у себя на сайте. В YouTube эта небольшая песенка попала в апреле 2007 года. Но ее настоящий прорыв к публике произошел в сентябре того же года; а уже к концу октября «Gitar» в исполнении неизвестного певца собрала около 80 тыс. просмотров! «Отличный сюжет для комедии, — заметил П. Налич, — хулиганская, дурацкая песня, которая неожиданно оказалась всем нужна. Это хорошая история, ее можно продолжать, главное — не потерять кураж» [5].

Но кураж должен был из чего-то исходить. Во время живых выступлений кураж идет из зала и поддерживается им. В Сети эту функцию выполняют прежде всего известные блогеры. Случайно клип увидел И. Гольцман, считающийся первым в России блогопродюсером, и начал его раскручивать [6]. Впрочем, существует и другая версия. Первым среди блогеров заметившим новое явление был И. Переседов, исполнительный директор фонда «Разумный интернет». Он написал пост, в котором призвал коллег-блогеров и киберпутешественников обратить внимание на музыканта и пиарить восходящую звезду. Так или иначе, блогерам песня понравилась, и в русскоязычном интернете возник «творческий шум».

Автор не упустил случая воспользоваться моментом. Быстро был собран аккомпанирующий коллектив, куда вошли друзья автора — С. Соколов (акустическая гитара и домра), К. Швецов (электрогитара), Ю. Костенко (саксофон, кларнет, флейта, по совместительству саунд-продюсер), О. Чунтонова (клавиши), Д. Симонов (бас-гитара), И. Джавад-Заде (ударные). Сам Налич — не только автор песен и вокалист, но и пианист, аккордеонист и гитарист. Коллективу было дано название — «Музыкальный коллектив Петра Налича» (МКПН). Были доведены до кондиции старые и написаны новые песни. Довольно быстро, в 2008 году вышел первый диск «Радость простых мелодий», затем в 2010 году второй — «Веселые бабури», в 2012 году третий — «Золотая рыбка». Следующему альбому дано название «Песни о любви и родине». Кроме того, в конце 2013 года коллектив выпустил необычный сборник музыкальных эскизов «Кухня». Налич принял участие в конкурсе «Евровидения». Он выступает в разных местах и на разных площадках — от корпоративов до зала Петербургской филармонии. Благодаря профессиональной подготовке, Пётр с успехом может спеть арии из опер, романсы, приятную попсу, авторскую песню и т. п. Словом, благодаря Интернету в России появился своеобразный «неформатный» профессиональный композитор и исполнитель со своим коллективом.

Чем дальше, тем больше П. Налич развивает и углубляет свою мифологию. Он как бы играет со слушателями. Придумано название стиля, в котором работает коллектив, — «бабури» (в начале «бабурси»), или «веселое бабури». Когда авторов спросили, что же такое «бабури», они ответили, что «это такой внутренний язык, который мы называем “бабурси”, который видоизменяет некоторые слова и фразы в английском, русском языке <…> “Бабурси” фонетически хорошо ложится на музыку, а смысла там никакого нет. Люди часто спрашивают: это что, балканский, цыганский или португальский язык? А это никакой, то есть это язык, но мы сами не понимаем, что он означает. Он еще не вполне оформился. Но многие слова уже есть» [7]. «Бабури» — это лейбл, без каких-либо оригинальных отличительных признаков. Например, считается, что «Кухня» — первый в мире альбом, записанный целиком на бабури. В другом интервью идеолог группы подчеркивал: «В конце концов, то, на каком языке поется песня, кажется нам не столь важным, как общий характер и образ песни, те эмоции, которые она вызывает <…> Главное выразить идею максимально ясно, ярко и быстро» [8].

Вот что П. Налич еще пишет по этому поводу: «Многое сказано о Бабури и многое сказано верно. Прежде всего: Бабури — это все, что вращается вокруг своего глаза. Чтобы постигнуть Бабури, достаточно сделать один шаг, один простой шаг, хотя многие постигли Бабури и не делая этого шага. Невозможно не принимать Бабури: отрицая Бабури, опровергая Бабури, не признавая вообще сам факт Бабури — тем самым утверждаешь Бабури — практикуешь Бабури!» [9].

Окончательно запутав поклонников, Налич переложил ответственность по определению стиля на них. Был объявлен конкурс на лучшее понимание термина «бабури». Победителем стала Nina Drushkova, отличившаяся глубоким исследованием «этимологии» заданного слова: «Бабури — это некий абсолютный модуль, единица и мера всего сущего, — пишет блогер

в facebook. — Этимологией слово "бабури" уходит в доисторический период. Доисторические люди не были людьми в полном смысле этого слова. Дело в том, что у них были огромные зубы, или недосмыкания связок, или их пересмыкания. В общем, имелась серьезная проблема, по причине которой, бедняги могли первое время переговариваться, лишь стуча по окружающим камням дубинками. Получались звуки "ба", "бу", "ри". Кстати именно так появились первые барабаны, а впоследствии музыка» [10].

П. Налич стал первым в России, кто начал использовать систему «Pay what you want», означающую, что все желающие могут бесплатно прослушать и скачать альбом с официального сайта и в дальнейшем перевести сумму за скачивание [11]. Так первобытное смешалось с суперсовременным.

Итак, что же сделал вместе с компьютером Пётр Налич? Изобретенное им «музыкально-компьютерное варево» предложило свой язык. При этом речь не шла об отказе от обычного разговорного языка, но только о языке тех эмоций, которые оказались либо плохо, либо совсем не приспособленными для передачи какого-то нового содержания. Конечно, в чем-то язык бабури можно сравнить с языком шаманов или юродивых. Однако эти языки обладают определенной функциональностью: их употребление прокладывает путь в некое сакральное пространство для получения какой-то конкретной информации. В случае с МКПН речь идет о завоевании некого Иного — содержания, пространства, возможно даже, времени при посредстве *развлечения* для чего-то, что еще неизвестно. Но неизвестность — завораживает! Для самих артистов бабуринский стиль — основной, он *компьютерно-человечий*. Не изобрети Налич его, вряд ли эта группа вышла бы в лидеры так быстро, если бы вообще была замечена Интернет-сообществом.

Николай Воронов

Если Пётр Налич утвердился как исполнитель песен в относительно зрелом возрасте, то Николай Воронов был вундеркиндом, обладал абсолютным слухом и уникальной музыкальной памятью. Он окончил одну из лучших специальных музыкальных школ — одиннадцатилетку им. Гнесиных для особо одаренных детей сразу по двум специальностям: по фортепиано и композиции. В 2008 году поступил в Московскую консерваторию в класс композиции народного артиста России, профессора Р. Леденёва и успешно окончил ее в 2013 году. К этому времени Налич уже был автором сетевого суперхита «Белая стрекоза любви», а также таких шлягеров, как «Люди, которые сразу», «Баррикадная» и др. Николай получил большую популярность в Рунете благодаря неизвестному поклоннику, выложившему видео с его выступлением на YouTube. Несмотря на юный возраст, еще в школьные годы он был зачислен блогерами в категорию «мегапопулярных музыкантов, патриархов российской сетевой поп-сцены». На сегодняшний день его клипы прослушали более 100 000 пользователей.

По словам матери Николая, он сочиняет музыку с трех лет, а в пятилетнем возрасте уже увлеченно занимался на фортепиано. Всерьез начал осваивать так называемую легкую музыку в десятилетнем возрасте, когда отец купил ему синтезатор «Casio» CTK 571; им как концертным инструментом Воронов пользуется до сих пор. Первые три песни, которые он сочинил, назывались «Я жду тебя», «Люди, которые сразу» и «Белая стрекоза любви».

Именно «Белая стрекоза любви» [12], по мнению ее автора, «является его хитом», что подтверждается количеством просмотров клипа этой песни в YouTube:

Когда настанет тот миг, тот час,
Тот щедрый миг любви.
Когда настанет тот час,
Когда сольются наши сердца.
Ты знаешь, ты знаешь, ты знаешь,
Мне так одиноко —
А ты уезжаешь, а ты уезжаешь,
Надолго, надолго.

Припев:
Белая стрекоза любви,
Стрекоза в пути,
Белая стрекоза любви,
Стрекоза, лети!..

Эта лирическая песня решена в быстром темпе и исполняется срывающимся на дискант тенором автора. Самодеятельные стихи (Николай в интервью называет их «Поэмами»), положенные на самодеятельную музыку, возникшую из «глубин» не самого профессионального синтезатора за 4000 руб., производили и до сих производят фантастический эффект.

Свой первый «живой концерт» Николай дал в 13 лет в Дубне, в студенческом клубе. Студенты были его первыми пиарщиками; именно они вывесили понравившееся видео в YouTube. С этого момента и началось восхождение звезды. Первый настоящий концерт, который собрал около 1500 человек, состоялся в клубе «Солянка» в 2008 году, причем желающих перестали пускать только потому, что гардероб оказался переполненым. Видео, сделанное с концерта и выложенное на YouTube, собрало рекордное количество просмотров. То же самое повторилось и после выступления музыканта в питерском клубе «А2», где Воронов принимал участие в новогоднем концерте в ночь с 2008 на 2009 год, транслируемом Телеканалом «2×2». Известный музыкальный рок-критик А. Троицкий поддержал предложение инициативной группы, выдвинувшей Николая Воронова, лауреата премии «Степной волк» в номинации «Нечто», на «Евровидение-2009» с песней «Белая стрекоза любви». В Интернете было распространено видеообращение А.Троицкого, в котором он сравнивал российского певца с Э. Джоном, Дж. Льюисом, а также с Ф. Шопеном и Ф. Листом [13].

Интересно, что группа «Quest Pistols» тоже подала заявку на Евровидение-2009 с обработкой той же песни. Помимо «Quest Pistols» эту песню хотела взять в свой репертуар Лада Дэнс, ее исполняют и записывают бесконечное число любителей, текст читают как стихи. Воронова часто приглашают в телевизионную передачу «Comedy Club». Он выступал в передаче «Давай поженимся», одну передачу ему посвятил А. Малахов. В общем, все это говорит о необычайной популярности Воронова, он востребованный эстрадный «певец» с консерваторским образованием.

Время от времени Николай включает в свои программы, наряду с песенными хитами, свои академические произведения. Правда, как правило, публика встречает их хохотом. В частности, небольшая минималистическая сюита, видимо, написанная под впечатлением «Времен года» А. Вивальди, вызвала в зале именно такую реакцию. Смех в зале — почти обязательная составная часть попконцертов Воронова. Одна из его соучениц вспоминает: «Странный парень, но талантом не обделен явно. Не могу понять, как с такими данными и очень неплохим вкусом он пишет такой ужас в эстрадном жанре, может сам потихому над всеми ржет? Мы хоть и учились вместе, но общались мало, так что не знаю даже, в чем прикол» [14]. Но поклонники, понятно, придерживаются иной точки зрения: «Мне лично он очень импонирует, никакой он не “с приветом” и не придурошный, вполне нормальный, он понормальнее многих, — пишет девушка. — Очень красивая музыка. И “Стрекоза” — это самое раскрученное, и самое попсовое из его музыки, все остальное у него шикарная классика. На уровне Моцарта и Бетховена» [14]. Или от имени юношей: «Видал, конечно, похожих, но чтоб дойти до такого <…> Однако ж ржать я начал где-то к четвертой четверти, где он начал свои “забойные” тексты распевать. Определенно — посмотреть стоит!» [15].

Поклонники сделали Николаю Воронову сайт, который сами и ведут. В одном из музыкальных форумов в 2008 году появилось объявление: «Друзья! Конечно его клипы, возможно, уже проскакивали тут, но мне кажется, пора на нашем форуме создать единый фронт поддержки уникального самородка! Ознакомиться и полюбить его творчество можно, например, *тут*. Между прочим, некоторые его называют трэш-исполнителем». Тут же на форуме появились письма поддержки: «Когда-нибудь легендарная Белая Стриказа Люпвии может стать полноценным балетом. Как Щелкунчег… только круче, конечно…»; или: «Коля зачинатель нового стиля — Кассио-Кор. Но этот факт в музыке данного клипа увы никак не передан!» [16][4]. Кроме основного сайта есть еще несколько, посвященных этому композитору и поэту. Сам Воронов, похоже, не считает нужным как-то реагировать на свои сайты. Судя по всему, его логика такая: поклонникам нужно, пусть делают, я лучше буду писать музыку.

Если Н. Воронов не балует Сеть новыми опусами, то интервью он дает с большим удовольствием. Из них становится известным, что эстрадной музыкой он увлекся благодаря синтезатору Casio. Николай считает, что основным источником эстрадных впечатлений для него стал телевизор. Однако к классической музыке Воронов относится особо [17]. По его словам, он любит послешопеновское: «ранний авангард», к которому он относит Дебюсси, Скрябина, Малера, Равеля, Рахманинова, додекафонистов, нововенскую школу — Берг, Шёнберг, Веберн. Считает, что в своем творчестве пытается показать современные гармонии «классическим стилем».

Понятно, что Воронов как человек, имеющий классические корни, относится к средствам распространения музыки особенно чутко. В частности, он признавался, что ему нравятся диски, винил и даже кассеты. В одном интервью он говорил: «Мне кажется, в них присутствует какая-то определенная энергетика, наполняющая их особым содержанием. Когда ты слушаешь музыку на кассете, словно оказываешься в ином измерении» [17]. Причем «сетевая музыка» на него не производит впечатления. Он считает, что вся достойная музыка была создана до 2005 года. И чем дальше, тем ситуация становится хуже. «Возможно, — предполагает он, — это связано с тем, что появились комфортные условия, чтобы создавать музыку. Те же программы, плагины, сочетания звуков, которые могут в быстром варианте давать готовое звучание. В результате люди не работают над тем, что они создают. Все удается сделать быстрее, а быстрота не ведет к появлению чего-то достойного, как правило; то, что дается с трудом, всегда получается лучше. К тому же ухудшился музыкальный вкус у людей» [17].

Правда, его собственный опыт, похоже, свидетельствует об обратном. Вот фрагмент большого интервью, которое дал Воронов, тогда ещё студент второго курса консерватории, В. Бояринову из электронного журнала OpenSpace:

— *Я знаю, ты сочиняешь симфонические произведения и сам.*

— Да, сочиняю, конечно. На компьютере у меня три программы есть. В них пишу, программы сразу озвучивают. Это очень важно: ты сочиняешь и сразу слышишь, что сочиняешь.

— *Ты даешь своим симфоническим сочинениям названия?*

— «Опусы». Опусы под номерами. Названия не успеваю. Песням даю номера. Сейчас идет песня 68.

— *А почему на концертах ты играешь одни и те же десять штук?*

— Сейчас — 15. Потому что они самые хитовые. И пока я выучил только их….

— *Какое из своих классических произведений ты считаешь наиболее удачным?*

— Первую поэму для мужского хора и симфонического оркестра.

[4] Орфография и пунктуация блогеров сохранена без изменений.

— *А что поет мужской хор?*

— Они там ничего не поют. То есть поют «О-о-о-о-о!». Она никогда не исполнялась, к сожалению, и думаю, что… Оркестр мне еще пока не предложили.

— *Ты бы хотел этого?*

— Любой композитор хочет, чтобы его поняли. Первая поэма — мое лучшее произведение. Но, может, я достигну большего.

— *Какой из твоих поп-концертов тебе больше всего понравился?*

— Лучший был в Дубне.

— *Самый первый? Почему?*

— Он был наиболее искренний…

— *Для тебя будет важнее, что скажет публика или профессионалы?*

— Публика, наверное. Я верю в то, что сначала признает публика, а потом к ней присоединяются профессионалы. «Стрекозу» ведь сначала оценила публика. Когда-то я принял участие в конкурсе *MuseOn* — такой попсовый конкурс, где в жюри был Артемий Троицкий. Я послал туда три песни, в том числе и «Стрекозу». Троицкий поставил мне 4 балла из 7 проходных и 14 возможных. А теперь он говорит, что меня надо послать на «Евровидение». Это означает, что впереди все-таки идет публика. Профессионалов не удивишь. Но понятно, что это все-таки не та публика, которая трясется и подкидывает девушек на концертах [17].

В этом интервью несколько важных моментов. Несмотря на то, что в данном фрагменте речь идет об академической музыке, Воронов постоянно проводит параллели со своим любимым фрик-опусом «Стрекозой». Лучший поп-концерт для него — тот, который он дал в 13 лет, на котором прозвучала «Стрекоза». Лучшее его классическое произведение — Первая поэма. И то, и другое — в прошлом. При этом он так спешит сочинять, что не успевает давать названия своим опусам — как академическим, так и эстрадным. Иными словами, по скорости он — компьютерный человек. Компьютер для него — инструмент, который позволяет ему не только быстро сочинять музыку, но и быстро реализовывать свои задумки, выкладывая готовый продукт в сеть [18]. К поэтическому слову Воронов относится не очень бережно. Об этом говорят тексты его эстрадных «поэм» и академическая Первая поэма, в которой хор есть, но петь ему нечего. При этом фортепиано как звучащий инструмент в его многочисленных интервью не возникает ни разу. Такое впечатление, что профессиональный академический композитор в основном работает не с традиционным фортепиано, а только с компьютером и далее, если дает концерты, с теми инструментами, которыми располагает зал. При этом в некоторых интервью он все-таки говорит, что дома играет на пианино, но… оно не настроено. Скептическое отношение Воронова к цеху профессиональных музыкантов понятно: мнение публики он ставит выше мнения своих коллег по цеху. И это логично — в конце концов, выдвинула его публика, и она хочет вкушать его новые опусы снова и снова. Он же, в свою очередь, не хочет ни с кем делить сцену — действительно, второго такого фрик-артиста трудно найти, подобрать же себе пару, а тем более, собрать группу — еще сложнее.

Игорь Растеряев

Техника взлета в Сети Игоря Растеряева как две капли воды похожа на то, как начиналась популярность П. Налича и Н. Воронова. Неизвестный блогер обратил внимание на песню Растеряева «Комбайнеры», написал восторженные слова и привлек внимание коллег-блогеров[5].

Это произошло через полгода после того, когда друг артиста, москвич Л. Ляхов поместил на YouTube самодельный ролик, в котором была запечатлена одна из летних забав питерского актера И. Растеряева — пение под гармошку. Исполнение песни в шутку было снято на телефон, без всякой подсветки и прочих специальных атрибутов, на маленькой кухне старого домика Растеряева на хуторе Раковка Михайловского района Волгоградской области.

Ролик лежал, на него мало кто обращал внимание — всего 300 просмотров за полгода. И вдруг, после вмешательства в его судьбу блогеров начался невиданный взрыв интереса! За четыре дня ролик был просмотрен около 300 000 раз — 150 000 на YouTube, 150 000 — на других сайтах! К концу 2013 года «клип» посмотрели почти пять млн человек [19]. Это видео стало одним из наиболее успешных в Рунете. Растеряева тут же назвали «Высоцким нашего времени», «новым Башлачевым» [20], «русским трубадуром», «народным героем», «самородком», «гениальным актером-гармонистом» и др. Песню пытались купить, ее автора приглашали на корпоративы по 200 000 руб. за выступление. Растеряев был непреклонен.

Вот как начинается эта легендарная песня:

Далеко от больших городов,
Там, где нет дорогих бутиков,
Там другие люди живут,
О которых совсем не поют.
Не снимают про них сериалов,
Ведь они не в формате каналов,
И не пишет про них интернет,
Их совсем вроде как бы и нет.

Припев:
Выпил C_2H_5OH,
Сел на «Ниву» Ростсельмаш,
На ДТ, Дон-500, Т-150,
Покормил перед этим поросят.
И пошел зябь пахать, молотить ячмень,
Будет долгим, долгим, долгим твой рабочий день,
Но зато ты знаешь каждый винтик в тракторе внутри,
Получаешь за работу в месяц тыщи три.
Комбайнеры!..

[5] Вроде бы фамилия этого блогера известна — Павел Косяков. Но людей с таким сочетанием имени и фамилии в Рунете много, среди них нет никого, кто был бы знаком с Растеряевым или его друзьями, никто из Косяковых не признался, что именно он открыл миру новый талант. Любопытно, что блогеры поднимают шум вокруг новых творческих фигур, привлекают к ним внимание, но сами остаются в тени.

За осень славы Растеряев написал десяток песен, позаимствовав несколько стихов у соседа по Раковке, крестьянского поэта Слышкина. На каждую песню сделал с друзьями незамысловатый клип: Растеряев стоит (сидит) в поле с гармонью «Чайка», перекинув ремни через голые плечи, и с выражением пропевает, а иногда выкрикивает слова. Слова о деревне Раковка и реке Медведице («Я в Раковке, где подсолнухов маковки, где полынь да смородина, где мой дом, моя Родина»), о безвыходном пьянстве («Я пешком в чистом поле иду-бреду по бурьяну к погибшим от алкоголя друзьям Ваську и Роману»), о русских дорогах. «Это можно назвать лубком, — писал корреспондент К. Алехин, — но в музыке Растеряева столько тоски и силы, красоты и свободы, что слушателю хочется порвать рубаху, одновременно взвыть, рассмеяться в голос и начать подпевать» [21].

Пользователи Рунета начали активно искать и другие песни Растеряева. «Русская дорога», «Казачья песня», «Ромашки», «Георгиевская ленточка» и другие песни уже в начале 2011 года были просмотрены семь млн раз [20]. Темп взлета артиста был фантастическим! Первый официальный концерт Растеряева прошел 23 сентября 2010 года в Москве в клубе «Контакт». На концерте присутствовали друзья исполнителя, ставшие прообразами героев его песен. Сразу после этого начались гастроли Растеряева. Он проехал почти всю Россию, побывал в странах СНГ. Его популярность росла как снежная лавина. Во время гастролей в Челябинске услышав свою песню, Игорь удивился, что она стала музыкальной основой неофициального гимна этого города. Но кражу простил.

Первый альбом «Русская дорога» был готов 5 февраля 2011 года, в июле артисту была уже присуждена независимая музыкальная премия «Степной волк» в номинации «Нечто». 10 июля 2011 года Растеряев выступил на главной сцене одного из крупнейших рок-фестивалей «Нашествие». В 2012 году он выпустил книгу «Волгоградские лица», содержащую рисунки с комментариями (чаще, небольшими рассказами) автора на темы песен. И в том же году Игорь стал лауреатом Всероссийского конкурса артистов эстрады как артист санкт-петербургского музыкально-драматического Театра «Буфф».

Перемену в ритме своей жизни Игорь Растеряев переживает с трудом. Он объяснял журналистам: «Раньше я сидел себе спокойно: работал в театре, писал свою вторую книжку, рисовал свои рисунки, какие-то песни у меня рождались. И вдруг как будто свет в темной комнате включили и все пальцем показали: “Вот он! Смотрите!”. И дальше пошло: “Давай концерт!”, “Выкладывай это!”, “А что у тебя есть еще?”. Но мне бы хотелось жить нормальной человеческой жизнью» [22]. Недаром его коробит попытка сравнивать его творчество с шоу-бизнесом. Он — другой, другие и те, что его окружают. Давний друг Растеряева Л. Ляхов ведет его канал на YouTube, занимается организацией концертов, переводит тексты песен Игоря на английский язык. Во всем Игорю помогает и его мать. Близкие ограждают артиста от контактов с телевидением, с крупными концертными импресарио, образуя некий семейно-дружеский коллектив. Сам Растеряев считает, что у него все есть и большего не нужно: Hyundai Getz, жилье, старенькая дача и два-три концерта в месяц.

Судя по его воспоминаниям, петь и потом играть на музыкальных инструментах он начал в казацкой Раковке, причем музицированием занимался по несколько часов в день. Так уж было там принято. Потом научился рисовать, начал писать рассказы. Описывал то, что происходило вокруг. Освоил гитару, потом гармошку. Все время жил на два дома, которые считал родными, — Питер и Раковку. «Мне нравится находиться между этими двумя местами, — признавался он. — Прекрасно, когда происходит такая смена обстановки» [23]. Хотя в детстве предпочитал Раковку — там не надо было уроки делать, только отдыхать и развлекаться. Из Раковки пошли казачьи диалектизмы, окрашивающие его творчество. Растеряев полагает, что сегодня «нет такого четкого разделения <…> городской или деревенский. Вообще, я считаю, чтобы писать песни про деревню, там нельзя жить. Ее надо знать хорошо и знать на протяжении длительного времени, но, тем не менее, надо сохранять сторонний взгляд, надо жить в городе» [24].

В Питере после школы стал студентом Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Мастер разделил свой курс на две части — с одной частью он репетировал и ставил спектакли, другую он вообще не замечал. Растеряев попал в число тех, с кем вообще не репетировали. Из-за этого начались кризисы. Спасла книга, над которой работал. Не имея возможности выразить себя как актер, Растеяев стал писать рассказы про то, что ему было близко, и рисовать. «Рисовал <…> для души, для себя, — вспоминал он. — В принципе, я очень доволен и благодарен, как все у меня сложилось. Потому что получилось у меня делать именно то авторское и самостоятельное, которое я всегда хотел делать» [24]. Впрочем, мастер выгнал студента с курса. Однако Растеряева взял к себе на курс другой мастер; там сразу все наладилось, и Игорь закончил институт. Затем были поиски работы, провал в БДТ, но, в конце концов, он устроился в эксцентрический театр «Буфф», чему был очень рад. Растеряев играл роли второго плана, сопровождал действие с помощью разных шумовых предметов и инструментов; в детских спектаклях ему доставались характерные роли, а в других театрах как приглашенному артисту — роли алкоголиков.

И вдруг к нему пришла слава музыканта (а он не знает нот и нотной грамоты!). Сцена оказалась предоставленной ему одному. И Игорь не испугался, поднабрал репертуар и начал говорить с людьми песней под немодную простую гармошку. Но театр не бросил.

Растеряеву уже за 30. У него удивительное ощущение себя в социальном пространстве. Его отношение к

свалившейся славе откровенно ироническое. «Интернет-популярность очень удобна, — говорит он. — Потому что на улицах не узнают. Вот захотелось тебе популярности, залез в Интернет — о! куча просмотров, отзывы хорошие. Потом чувствуешь: самолюбование началось, переборчик небольшой — на крестик нажал — и никакой популярности!» [25]. Он не верит никому — никаким знаменам, лозунгам, потому что у него за плечами горький опыт 1990-х. Отсюда и стремление уйти подальше от «телевизионного мира». Реально для него только то, что он «потрогал» сам, пропустил через душу. При этом среди его песен очень много таких, которые можно назвать «патриотическими». На вопрос об этом он шутя отвечает: «Потому что гармошка — самый патриотичный инструмент. Я ее слушаю и выполняю ее рекомендации» [25].

Для Растеряева роль гармошки на самом деле очень велика — с нее начинается творческий процесс создания новой песни. Он напевает мелодии, записывает на магнитофон и потом подбирает окончательный вариант на гармошке. «Не бывает так, что “а давай-ка я вот об этом песню напишу”,— поясняет свою творческую тайну автор. — Гармошка рассказывает тему. Дальше текст подсказывает именно она» [25]. И дальше углубляет идею: «Творчество — отражение моих наблюдений за жизнью, за тем, что когда-то видел. Я не думаю, что написание песен, как и написание картин или книг, вообще для чего-то нужно. Это на физическом уровне, это потребность человека. Как люди идут и напевают сами себе под нос. Безо всякой надежды, что это оценят. Это их состояние, которое они транслируют как радиоволна. И тут то же самое. Темы ведь вокруг нас. Вдохновение — это мелодия. Сначала бывает мелодия. Потом ее на гармошке прослушаешь и понимаешь, что песня про то-то. А вдохновение… Вдохновляет то, что у меня в машине нет аудиосистемы, приходится себя развлекать, напевая какую-то совершеннейшую глупость, а потом выясняется, что это мелодия. Я пою о том, что в этой жизни пережил… Я ничего не придумываю. Это результат общения с реальными комбайнерами, с пацанами-ровесниками, с «черными копателями»… Я считаю, что не нужно никаких особых биографий, никаких особых потрясений — просто надо видеть это, чувствовать. Вокруг сплошной рок-н-ролл. А рок-н-ролл — это круто!» [25].

После того как мелодия в целом откристаллизовалась, начинается работа над текстом: «Перебираешь клавиши гармошки, и вдруг, через ритм и мелодию, начинают прорываться слова, которые потом складываются в строки. Например, песня «Ромашки», которую я сейчас исполняю на концертах, ничего общего с изначальным вариантом не имеет. Все слова абсолютно другие. Текст — это очень сложно. И над ним идет очень тщательная работа. Иной раз целый месяц строчку не можешь придумать. Хочется, чтобы было очень просто и мысль очень точно выражалась. А это как раз и есть самое сложное. Если начинаешь уходить в заросли словоблудия, то рифма есть, а толку нет. Как молекулярная частица в некий мой внутренний стержень» [25].

Один из журналистов спросил, не кажется ли автору, что упоминание формулы спиртного в песне «Комбайнеры» в определенном смысле есть его пропаганда? Растеряев, не задумываясь, ответил: «Не думаю, что песни могут иметь такое влияние на серьезном уровне. Они могут дать толчок к работе души, или, например, к ее блокаде. <…> Когда песня наговаривалась под гармошку, я понятия не имел, что придется держать ответ за то, что тогда взбрело в голову. Сейчас, когда разбирают каждое слово, мне даже становится непонятно — неужели я был таким умным парнем, что вложил какие-то бездны смыслов в песню. Что я на тот момент думал, то и сказал. А демократично это или нет, меня не очень беспокоит» [25].

На самом деле, по-видимому, — беспокоит. Иначе Игорь не выспрашивал бы своих родственников и друзей, как будет лучше звучать строка, о чем, как им кажется, та или иная музыкальная тема. Именно таким путем, как свидетельствует история искусства, шли многие творцы прошлого. Часть культурных технологий и сегодня осталась в неприкосновенности. Хотя вряд ли задумывается об этом Растеряев.

За последние два десятилетия в Сети появились новые мощные игроки: в 1990-е годы — блогеры, в 2000-е — YouTube. Возникшие независимо друг от друга, они начали играть в современной музыкальной жизни очень важную роль: блогеры, эксплуатируя свой накопленный в Сети авторитет, стали проводниками, частично бесплатными, нового музыкального контента, который они «вылавливают» в Сети; технические возможности видеохостинга YouTube сделали насыщение этого контента простым делом даже для начинающих пользователей. В результате музыкальный контент рос чрезвычайно быстрыми темпами. Все это привело к появлению новых типов «звезд», которые «вспыхивали» без участия профессионалов, без конкурсов и смотров, но при непременной стартовой помощи блогеров. В творчестве таких «звезд» интернет-аудитория находила что-то свое, заставляя профессионалов ломать голову, что же такое слышат и почему иногда беснуются их современники. При этом сами блогеры оставались в тени, не пытались получить гонорары за открытие «звезды», стать их продюсерами, директорами и т. п. Они просто дарили миру свое открытие, которое, с их точки зрения, могло претендовать на статус художественного явления.

Список литературы

1. *Эко У.* Средние века уже начались // Иностранная литература. — 1994. — № 4. — С. 258—267.
2. 14 февраля 2005 г., 10 лет назад создан сервис YouTube [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.calend.ru/event/6512/
3. *Мутыхляев М.Ю.* Ruscatalog.com. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ruscatalog.com/c1282-17473.html

4. Аудитория видеохостинга YouTube достигла 800 миллионов человек [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.newizv.ru/lenta/2012-05-22/163824-auditorija-videohostinga-youtube-dostigla-800-millionov-chelovek.html
5. *Исайчев Е.* Персонаж: Петр Налич [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.facebook.com/note.php?note_id=210628622282002
6. *Стоцкий А.* Блогеры-богачи [Электронный ресурс] // Экспресс-газета. — 16 июля 2013. — № 28 (961). — Режим доступа: http://www.eg.ru/daily/melochi/39320/
7. *Пётр Налич*: Комплименты нас не раздражают [Электронный ресурс] // АиФ. — 2010. — 26 мая. — Режим доступа: http://www.spb.aif.ru/culture/event/133513
8. Пётр Налич выступит в Москве в честь Дня всех влюбленных [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ria.ru/culture/20140214/994792969.html
9. Что такое бабури? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://otvet.mail.ru/question/41268164
10. «Веселые бабури» Петра Налича [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru-ru.facebook.com/note.php?note_id=145412222169961
11. Альбом Петра Налича «Веселые бабури» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.muz-time.ru/news/albom_muzykalnyj_kollektiv_petra_nalicha_veselye_baburi_2010/2010-10-20-175
12. Форум Советского Сервера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://sovserv.ru/vbb/archive/index.php/t-57406.html
13. *Артемий Троицкий* о Николае Воронове [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=MAr5Pq8cu2k.
14. Коля Воронов и его музыка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.woman.ru/stars/medley1/thread/4135638/Наташа
15. Трэш-исполнитель Николай Воронов // Википедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://forum.gitarizm.ru/showthread.php?s=86d73eaccf22a4c00b2c1d80dd650e5e&t=1270&page=2
16. Metal Land [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.metalland.net/cgi-bin/board/topic.cgi?forum=19&topic=270
17. *Николай Воронов*: «Почему вдруг такое притяжение к песне?» [Электронный ресурс] / Беседу вел Д. Бояринов. —·Журнал OPENSPACE.RU 04.03.2009. — Режим доступа: http://os.colta.ru/music_modern/names/details/8374/
18. *Николай Воронов*: «Когда слушаешь музыку на кассете, словно оказываешься в ином измерении» [Электронный ресурс] / Беседу вела Евгения Чайкина. — Режим доступа: http://blog.thankyou.ru/voronov_interview/
19. Растеряев, Игорь Вячеславович [Электронный ресурс] // Википедия. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/
20. Народная звезда — Игорь Растеряев [Электронный ресурс] // Региональные Вести. — Режим доступа: http://reg-vesti.ru/archives/8439
21. *Алехин К.* Почему круто, не знаю [Электронный ресурс] // Официальный сайт Игоря Растеряева. — Режим доступа: http://www.igorrasteryaev.ru/news/75
22. *Игорь Растеряев*: «Деревня — это звучит гордо!» [Электронный ресурс] / Записала Светлана Усанкова. — Режим доступа: http://www.nashfilm.ru/teatrstars/4984.html
23. *Игорь Растеряев*: «В людях ценю незапарность» [Электронный ресурс] / Беседу вела Яна Сергеева. — Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/smi/54593.htm
24. *Морозов В.* Интервью с Игорем Растеряевым. 10.11.2010 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://v-morozov.ru
25. Пресс-конференция И. Растеряева. 26.01.2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rasteriaev.ru/?p=862

РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МАГИСТЕРСКАЯ ПРОГРАММА «УПРАВЛЕНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ»

Институт государственной службы и управления (ИГСУ) ФГОУ ВПО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ» приглашает к обучению в рамках магистерской программы по направлению «Государственное и муниципальное управление» (38.03.04), специализация «Управление в сфере культуры, образования и науки».

Управление в условиях формирования информационного общества обретает новые ценности и смыслы, ориентированные на развитие и соответствующие модернизационному вектору в сфере культуры, образования и науки. Наращивание творческого потенциала в области принятия управленческих решений, базирующееся на антикризисных и антирисковых стратегиях, направлено на формирование современной диалоговой модели гражданского общества.

Программа имеет комплексный характер, отвечая требованиям, предъявляемым к современному руководителю — управленцу, помогая магистранту выстраивать индивидуальную траекторию обучения с набором дисциплин по выбору для подготовки профессионалов по следующим специализациям:

- Инновационные модели управления в сфере культуры, образования, науки;
- Проектная деятельность в сфере культуры, образования и науки;
- Региональные стратегии социокультурного развития, формирование современных культурных ландшафтов;
- Экспертиза культурных, образовательных и научно-исследовательских проектов и программ.

Миссия программы — подготовка управленцев, способных обеспечивать разработку, нормативно-правовое сопровождение и реализацию культурной, образовательной, социальной, молодежной политики, инновационных государственных программ и проектов в области культуры, образования и науки с учетом позитивных практик, мирового и отечественного опыта, определяющего стратегические направления деятельности в гуманитарной сфере.

Цели программы — подготовка кадров для системы государственного и муниципального управления, некоммерческого и общественного сектора, а также — руководителей организаций культуры, образования и науки, обладающих необходимыми компетентностями для принятия и реализации решений, соответствующих требованиям законности, эффективности, инновационности и социальной направленности Российского государства.

Основные образовательные результаты программы.

Получение выпускниками набора базовых компетенций, ориентированных на повышенную мобильность в условиях интенсивных социокультурных изменений, универсальных с точки зрения эффективного менеджмента, профильных и оптимальных для обеспечения результативной управленческой деятельности в сфере культуры, образования и науки. В их числе:

- умение экспертно оценивать международный и национальный опыт развития культуры, образования, науки и применять его на практике;
- владение навыками ведения диалога с представителями бизнеса и гражданского общества в целях создания и реализации проектов и программ в сфере культуры, образования и науки;
- умение управления проектами, а том числе — разрабатывать инновационные проекты, реализующие региональную политику в сфере культуры, образования и науки, оценивать их социальную и экономическую эффективность;
- умение осуществлять экспертизу проектов и программ в области культуры, образования и науки регионального и местного уровня, отвечающих традициям, потенциалу и потребностям населения конкретных территорий;
- владение навыками и технологиями мониторинга ведомственного нормотворчества, административной этики, деловых коммуникаций и деловой культуры управления;
- умение оценивать эффективность деятельности коммерческих и некоммерческих отечественных и зарубежных предприятий и организаций, осуществляющих свою деятельность в сфере культуры, образования, науки.

Научный руководитель программы «Управление в сфере культуры, образования и науки» — известный специалист в области управления социокультурной сферой, доктор философских наук, профессор *Ольга Николаевна Астафьева.*

Формы обучения:

Очно-заочная (вечерняя), заочная. Срок обучения — 2,5 года.

Контактная информация:

Москва, пр-т Вернадского, 84, корпус 8, каб. 405, 408.
Тел.: +7 (499) 956-94-28, +7 (499) 956-97-38, +7 (916) 849-76-08, +7 (903) 148-32-21
E-mail: on.astafyeva@migsu.ru, ay.smirnova@migsu.ru

III В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

УДК 130.2
ББК 71.14

А.И. ПОЖАРОВ

ВЕЧНОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ: МОДЕЛИ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

В настоящее время в произведениях массовой культуры наблюдается повышенный интерес к эпохе Средневековья. По убеждению многих культурологов, в артефактах культуры отражается не столько историческое Средневековье, сколько современное общество, погруженное в средневековый антураж. Какие же представления о себе транслирует современная массовая культура? Для того, чтобы разобраться с этим вопросом предлагается рассмотреть один из основополагающих для цивилизации вопросов: какая модель времени актуальна для современных культурных артефактов.
Ключевые слова: культура, Апокалипсис, модель времени, Средневековье, эсхатология, кино, литература, массовая культура.

В настоящее время все большую популярность в массовой культуре приобретает создание вселенных, эксплуатирующих тему Средневековья. Причиной этому может служить как безусловная зрелищность и привлекательность средневекового антуража, так и относительно малая изученность этого времени у массового рецепиента — достаточно вспомнить, что чаще всего слово «Средневековье» часто употребляется в устойчивых слвовсочетаниях «темное», «варварское». В массовом сознании прежде всего возникают аллюзии «невежественные монахи», «инквизиция», «ужас», а уж потом всплывают рыцари, турниры, крестовые походы и культ Прекрасной Дамы.

Но основной причиной, по мнению многих исследователей, оказываются параллели между обществом

и культурой Средневековья и современности. В защиту этой точки зрения написано большое количество научных работ, достаточно лишь упомянуть программную статью Умберто Эко «Средние века уже начались» [1, с. 258—267]. Среди большого количества аргументов наиболее серьезным автору кажется понятие «неуверенность» как ключевое для описания общественного состояния в Средневековье и в наши дни. Маленький человек и тогда, и сейчас оказывается один на один с непреодолимой несправедливостью бытия, и массовое сознание ищет оправдания происходящим неумолимым историческим процессам и катастрофическим событиям, пытаясь придать им какое-либо трансисторическое объяснение, раз за разом выдумывая свою теодицею.

Традиционно для придания смысла историческим процессам и самому времени как понятию использовались две оппозиции. Первая заключалась в разделении профанного или видимого исторического времени и внеисторического, сакрального.

Вторая оппозиция относится к противопоставлению двух концепций восприятия мирового времени — линейного, бесконечно направленного в будущее и циклического, бесконечно повторяющегося. Циклическое представление о времени можно охарактеризовать как описание Вселенной или ее фрагмента, замкнутых в бесконечно повторяющийся замкнутый временной цикл, по истечении которого все события начинают повторяться. В концепции циклического времени смысл истории придает ее предопределенность, детерминированность событий нынешнего цикла циклом предыдущим.

Линейное время, в отличие от замкнутого циклического, представляет собой открытую модель. Линейное время открыто в сторону бесконечности, безгранично и в то же время открыто по отношению последовательности исторических событий. Победу концепции линейного времени над концепцией времени циклического, произошедшую благодаря утверждению христианства в западноевропейской философской традиции, сформулировал Аврелий Августин: «Крест избавил нас от лабиринта колеса».

Надо сказать, что как данная оппозиция не была окончательно преодолена в Среденвековье, так она продолжает существовать и сегодня в философских и научных моделях. Например физическая теория пульсирующей Вселенной в космологической модели Фридмана, предполагающая периодическое расширение Вселенной после Большого взрыва и ее последующее сжатие, приводящее ее к тому же состоянию, которое было до Большого взрыва.

Христианская культурная парадигма, сформировав концепцию линейного времени, оказалась перед задачей разрешения вопроса о будущем и его смысле так же, как идея строгого монотеизма породила необходимость в теодицее. Таким способом разрешить кризис стремилась христианская эсхатология. В рамках христианской эсхатологии линейное время стало восприниматься как история, как цепь событий, связанных замыслом Божьим и имеющих свои начало, конец, цель и законы развития. «История была могучим мифом, <…> который поддерживал одновременно возможность объективной связности причин и событий и возможность нарративной связности дискурса» [2, с. 70]. Время лишилось сакрального значения всепожирающего Хроноса и стало просто шкалой, вдоль которой последовательно разворачивался Божий замысел относительно человечества. Более того, конечность времени, победа над ним Апокалипсиса показала его служебность и вторичность по отношению как к Творцу, так и к Творению. «Парадокс Апокалипсиса в отношении к времени может быть так выражен: наступит конец времени и времен, времени больше не будет, и этот конец наступит во времени, наступит в будущем. Поэтому все, что символически открывается в Апокалипсисе, — посюсторонне и потусторонне, в истории и за пределами истории, еще в нашем времени и в сверхвременном, в вечности» [3. с. 19]. Конечность линейного времени позволила вести речь о нем как об одном из компонентов реальности, позволила сформировать само понятие времени как завершенного объекта и говорить о том, что существование человечества имеет цель, и она состоит в решительной, окончательной и однозначной победе Добра над Злом. В этом смысл и христианской мессиологии — пришествие всемогущего Мессии ставит точку на историческом времени и переводит мир в такое состояние, где непрерывный поток времени превращается в вечность. Какое бы событие ни предполагало будущее, оно всегда заканчивается концом времени, в каждый момент времени исторического включен момент его прекращения. Как писал У. Эко, сущность христианской эсхатологии «не в конце времен, а в их преходящести, в ожидании (не в результате конца истории, а в некий установленный срок) Парусии, Второго пришествия Христова» [4, с. 33].

Однако в традиционной христианской парадигме находилось место и для элементов циклической модели времени. Литургия годового церковного календаря примиряла верующих с линейностью времени исторического, включая в годовой круг празднований повторяющиеся ритуалы, внося в человеческую жизнь ощущение сопринадлежности к сакральному, неотмирному времени, не давая человеку возможности пользоваться только практически-ценностными эстетическими системами.

Начавшаяся секуляризация европейского массового сознания привела к вытеснению центральной системообразующей ценности христианского эсхатологического архетипа — фигуры Христа. Результатом этого стали усиливающиеся хилиастические представления о будущем, получившие наивысшее выражение в эпоху научно-технической революции, когда человечество приняло как возможную, а потом и сделав мейнстримной модернистскую идею о возможности построения на земле Царствия Божия своими силами, путем совершенствования науки и техники и установления справедливых социальных

порядков. Начиная с XVII века, теория линейного и поступательного движения приобретает все больше сторонников, порождая веру в бесконечность прогресса. Провозглашенная уже Лейбницем, эта вера начинает доминировать в век Просвещения и, благодаря триумфу эволюционистских идей, подвергается вульгаризации в XIX веке [5, с. 113].

Однако хилиастические концепции, реализуемые на практике, привели к мировым войнам, невиданным по жестокости социальным экспериментам и к закономерному разочарованию в них большинства людей, принадлежащих к западной культуре. XX век наделил общественное и философское сознание четким ощущением конечности существования человечества и катастрофизмом. Н.А. Бердяев связывал это как с катастрофичностью современной истории, так и с общей дегуманизацией [6, с. 283]. Одна лишь эволюционистская позиция, во всех ее разновидностях и нюансах — от «судьбы» Ницше до «темпоральности» Хайдеггера — оставляет человека безоружным перед историей [5, с. 117], — писал об этом М. Элиаде. Западная культура перестала смотреть в будущее с оптимизмом и результатом разочарования стала культура постмодернизма. Однако она оказалась неспособной не только предложить свою концепцию времени, но и вернуться к христианской концепции линейного времени, а также к христианской эсхатологии не в последнюю очередь потому, что христианство и фигура Христа остаются табуированными как в научном, так и в общественном сознании. Но ужас перед катастрофами и историей не избылся, и, не имея возможности опереться на традиционную для христианской парадигмы теодицею, современная культура стала вырабатывать новые модели времени в которых пыталась примирить архаическую циклическую и христианскую линейную концепции времени, с христианским эсхатологическим архетипом. Необходимо отметить, что в настоящий момент христианский эсхатологический архетип функционирует в массовом сознании как симулякр, то есть, пользуясь всеми образами и структурными схемами, не формирует ценностного содержания, а функционирует в качестве аттракциона.

Если рассматривать концепцию циклического времени, сведенную к гротесковому абсолюту, то в мировом кинематографе это представлено во множестве лент, таких как отечественное «Зеркало для героя» (режиссер В. Хотиненко, СССР, 1987) , и значительно более поздний, равно как и значительно более плоский, «День сурка» (режиссер Г. Рамис, США, 1993). Здесь мы видим самое буквальное, околоплатоновское понимание цикличности времени, данное с точки зрения внешнего наблюдателя, или Бога: напомним, у Платона время определяется как «некое движущееся подобие вечности <…> вечный же образ, движущийся от числа к числу» [7]. Но, поскольку «время подражает вечности и бежит по кругу согласно [законам] числа» [7], то рождение нашего мира, его становление и разрушение должно происходить циклически. «Ничто не происходит единожды, а повторяется бесконечно, при том неизменной остается как последовательность событий, так и сумма вещества, существующая во Вселенной. Космическая продолжительность — это повторение и […] вечное возвращение» [5, с. 305].

Преодоление временно́й петли в этих фильмах возможно лишь демиургическим вмешательством Бога. Несмотря на то, что в произведениях современной массовой культуры в качестве протагониста выступает скорее героический, чем божественный персонаж, его действия (если рассматривать данный персонаж в контексте христианской индивидуальной апокалиптики) — это безусловная аллюзия на кенозис[1] и его апофеоз — сошествие во ад, размыкание дверей извечного иудейского шеола. Интересно, что это выражено по-разному, но очень схоже — герой (Бог) способен спасти мир от вечного возвращения любовью к людям, остающимся во временно́й петле, несмотря на то, что он видит их несовершенство. Отличие от полностью христианского понимания концепции спасения в том, что герой фильмов — не Бог, хотя и выступает фигурой «вне времени», и не обладает изначальной Любовью к несовершенным людям, а герой Билла Мюррея Фил в фильме «День сурка» и просто всех ненавидит. Обретение любви происходит в процессе разворачивания повествования, вместе с духовным совершенствованием героев, причем это совершенствование обязательно заключается не в пассивном принятии происходящего, а как неутомимое развитие, восхождение. У Хотиненко это выражено через прямой конфликт двух путешественников во времени, в «Дне сурка» это показано не открытым резонерством, но также сделано весьма отчетливо. Заметим, что в фильме Гарольда Рамиса более выпукло прослеживается западная, католическая концепция индивидуального спасения делами, когда из-за продолжительного упражнения в добрых поступках в человеческом сердце поселяется Любовь. У Хотиненко же преображение души происходит больше из-за первоначального осознания благодатной Любви, которая затем толкает его на поступки. Но обе трактовки имеют основанием вдохновенный гимн Павла: «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине» (1 Кор. 13:4—7).

Таким образом, оба фильма, в которых предпринята попытка осмыслить время буквально как замкнутый цикл, все равно находятся в русле христианской этики

[1] Богословский термин, означающий Божественное самоуничижение Христа через вочеловечение вплоть до вольного принятия Им крестного страдания и смерти. Термин взят из Фил. 2:7: «Уничижил [εκένωσεν] Себя Самого, приняв образ раба…»

спасения, предполагающей, что путь ко Христу только и достигается через любовь, а сам акт спасения воспринимается через размыкание временно́го кольца, как выход из вечного возвращения в обретающую смысл линейную историю, имеющую начало и конец в лице Первого и Последнего.

Имеют начало и конец и эти фильмы, но они в большей степени стали уже достоянием истории, уйдя назад по временной шкале. Совсем иными экспериментами со временем занимаются Алексей Герман и Джордж Мартин, прямо погружающие зрителя в Средневековье, но Средневековье странное. Оно не имеет отношения к историческому периоду, а скорее играет роль некого камуфляжа настоящего времени.

Дж. Р. Мартин в своей саге «Песнь льда и пламени», нашедшей массовую аудиторию после выхода сериала «Игра престолов», рассказывает историю вымышленной средневековой вселенной. Основные события в саге происходят в Семи Королевствах Вестероса — на континенте с как минимум двенадцатитысячелетней историей и странным климатом: сезонные периоды длятся не месяцы, а годы. На крайнем севере Вестероса, где гигантская Стена ограждает южные королевства людей от диких земель по ту сторону, с концом каждого лета появляются Иные — зловещие сверхъестественные существа, связанные с холодом и смертью. Стену охраняют отряды Ночного Дозора — своего рода ордена, взявшего на себя обязанность охранять Вестерос от угрозы с севера.

За обозримую историю в Вестеросе сменилось несколько рас, первыми из которых были жившие в гармонии с природой и похожие на кельтов «дети Леса» и «Первые люди» — наездники и завоеватели, открывшие секрет бронзы и приручившие лошадь. Эти расы поклоняются так называемым старым богам (скорее всего, имеется в виду некая разновидность симбиоза анимизма и архаического язычества). Собственно отправление культа происходит в так называемых богорощах, небольших рощах «чардрев», причем основного внимания удостаиваются «сердцедеревья» с вырезанными человеческими лицами, через глаза которых старые боги могут наблюдать за миром. Это некие безымянные и таинственные могущественные природные силы, скорее наблюдающие за жизнью людей, нежели активно участвующие в ней. Считается, что особым покровительством Старых богов пользуются законы гостеприимства, родства и кровной мести.

Следующими двумя расами были андалы и ройнары, новые завоеватели с железным оружием, которые принесли с собой новые технологии и Веру Семи. В культе Семерых есть несомненные отсылки и к христианской Троице, и к языческим пантеонам. Семь божеств — Отец, Мать, Дева, Старица, Кузнец, Воин и Неведомый воплощают различные лица единого бога, однако на практике верующие поклоняются божествам по отдельности, не вникая в богословские тонкости. «Сфера влияния» каждого божества ограничивается определенным сословием [8]. Поклонение происходит в храмах — септах, жрецы называются септонами, Верховный септон избирается специальной коллегией. В саге упоминаются как семь преисподних для грешников, так и семь небес для праведников, но большинство погибших отправляется в ад.

Еще один культ, которому поклоняются в книге, — бог огня Р'глору. Судя по тому, что эта религия постулирует вечную борьбу между Р'глором, олицетворяющим свет и тепло, и злом в виде Великого Иного, олицетворяющего холод и тьму, можно предположить, что при создании этого образа имелся в виду зороастризм. Последователи культа крайне нетерпимы к другим верованиям и практикуют сожжение богорощ и септ. В городе Браавосе почитается Многоликий Бог, последователи которого считают, что все религии приносят молитвы одному и тому же Богу Смерти, называя его разными именами. Многоликий царствует и владеет человеческими жизнями и забирает душу человека после смерти, с тем, чтобы суд над ним вершили другие боги. Последним культом является Утонувший Бог, адепты которого практикуют утопление неофитов с последующим возвращением их к жизни. Девизом религии является «мертвое умереть не может», что недвусмысленно перекликается с христианским «смертию смерть поправ».

Каковы же отличия средневековья мира Семи Королевств от реального?

Прежде всего, сразу обращает на себя внимание цивилизационная статичность этой вселенной. Стена, отделяющая мир первобытного хаоса от пространства культуры в освоенной Ойкумене построена восемь тысяч лет назад, и все восемь тысяч лет она охраняется теми же отрядами Ночного Дозора, вооруженными тем же оружием. В знатных семьях мечи передаются от отца к сыну чуть ли не тысячелетиями. Нет «прорывов» ни в технологиях, ни в военном деле, ни в культуре или искусстве — песни и саги, мифы и сказки неизменно сочиняются и поются об одинаковых подвигах, а рыцари, совершившие их, с течением веков обретают статус героев. Но в мире Дж. Мартина нет ни сожаления об ушедшем «Золотом веке», ни сожаления о нынешнем состоянии обветшавшего мира или об актуальном падении нравов или развращенности, разве что Ночной Дозор утрачивает свою былую силу, но не гибнет окончательно.

Далее, отмеченное религиозное разнообразие и странная для Средневековья толерантность. Все религиозные системы мирно сосуществуют в Вестеросе, смена религиозной принадлежности спокойно обсуждается и носит характер скорее коммерческой сделки, чем основной вопрос, волнующий средневекового человека. Выбор бога или богов диктуется выгодой или личными убеждениями, при этом вселенной Мартина неизвестны религиозные войны. Войны всегда ведутся по политическим или экономическим мотивам, а религия носит скорее декоративную функцию. Адепты владыки Света сжигают чужие культовые строения, но лишь чтобы сломить противников, андалы вырубали богорощи, потому что боялись, что через чардрева Первые люди могут шпионить за ними. Словом, верующие в Вестеросе не пламенные, а скорее

теплохладные, по определению Апокалипсиса (Откр. 3: 15). Низкая религиозность подчеркивается в саге преувеличенным присутствием сексуальной тематики — персонажи вступают во все виды противоестественных связей, включая инцесты и педофилию, не обращая особенного внимания на предосудительность таких действий с точки зрения общепринятых религиозных установок.

Наконец, вся жизнь вселенной Огня и Пламени подчинена циклам. Большие циклы маркируются крупными катаклизмами, такими как нашествия иноземных завоевателей или Иных из-за Стены, меньшие — междоусобными войнами и переворотами, еще более мелкие — чередованиями глобальных Лета и Зимы (длящихся до десяти лет). Однако нельзя не отметить, что катастрофы в циклах лишь сотрясают мир Вестероса, также не разрушая его, а лишь меняя династии и условия существования. «Знаешь старого Бена Чернопалого? — говорит один из героев. — Он попал сюда еще мальчишкой. Работал на леди Уэнт, и на ее отца, и даже на лорда Лотстона, который владел Харенхоллом до Уэнтов. Теперь он работает на лорда Тайвина, и знаешь, что он говорит? Меч — это меч, шлем — это шлем, и если ты сунешься в огонь, то обожжешься, кому бы ты ни служил. А Люкан — неплохой хозяин. Я хочу остаться тут» [9, с. 143]. Да, коллизии, катастрофы и войны случаются, но житель вселенной «Игры престолов» их не очень боится по той причине, что ему постоянно так плохо, что кажется, что хуже уже не будет. И снова определяющими чувствами становятся страх перед будущим и неопределенность. Стабильность и покой — вот чего хотят все персонажи, избыть ту самую «неуверенность», о которой мы говорили в начале.

То, что отмечают все критики и что становится одним из главных факторов популярности сериала — подчеркнутая, нелогичная, бессмысленная жестокость. Джордж Мартин убивает всех — гласит современный фольклор. Персонажи — ключевые и второстепенные — погибают, как способствуя нагнетанию драматизма, так и просто так, без особенной надобности. Никто и нигде не может оставаться в покое или пребывать в безопасности, — говорит нам автор. «Зима близко» — гласит один из девизов саги, «Ночь темна и полна ужасов» — отвечает ему другой.

В мрак и темноту погружает зрителя и Алексей Герман в своем последнем фильме «Трудно быть богом». Взяв одну из самых популярных книг братьев Стругацких, режиссер создал ее авторское кинематографическое воплощение, полностью переосмыслив сюжет об ученом-прогрессоре, прибывшем с процветающей Земли на далекую планету, переживающую свое Средневековье, для наблюдения и исследований, и не имеющем права вмешиваться в течение жизни ее обитателей. «Им было запрещено вообще что бы ни было предпринимать. Представь себе это на минуту: запрещено вообще. Они бы не имели права даже спасти Будаха. Даже если бы Будаха топтали ногами у них на глазах» [10, с. 403].

И фильм, и книга «Трудно быть богом» посвящены обсуждению темы прогрессорства — целенаправленного воздействия одной, более высокоразвитой цивилизации на другую. У Стругацких вполне в оптимистическом модернистском духе коммунистическая Земля изменяла нынешнее бытие другим цивилизациям, потому что собственного прошлого стыдилась и была не в состоянии изменить. «Активная деятельность, развернутая людьми коммунистической Земли на феодальных и раннекапиталистических планетах, должна была, по идее, привести к ускорению исторического развития, к менее кровавому прогрессу и в конечном итоге — к переходу цивилизаций на коммунистическую ветвь последовательности» [11, с. 6]. Сквозь ткань повествования постоянно пробивается вопрос — можно ли помочь тем, кто не желает или не заслуживает помощи, или не нужно этого делать? и кульминацией служит известный диалог земного прогрессора — дона Руматы с местным ученым Будахом, заканчивающийся фразой: «Господи, сотри нас с лица земли и создай заново более совершенными… или еще лучше, оставь нас и дай нам идти своей дорогой» [10, с. 509].

И авторы книги, и режиссер вроде бы приходят к одному и тому же выводу о невозможности насильственного осчастливливания человечества, но приходят к этому совершенно с разных сторон. Королевство Арканар, в котором оказывается ученый с Земли находится в глубоком кризисе. Страна впадает в нищету и нестабильность, а основными виновниками народных несчастий объявляются книгочеи и грамотеи, на которых и открывается охота. Окончательно повергает страну в хаос цареубийство и переворот, в результате которого государство становится одной из провинций «Святого Ордена». На этом сходство фильма с первоисточником закончены, из книги заимствована лишь сюжетная канва, но и она становится в определенный момент ненужной, основную роль в фильме играет безнарративная эстетика грязи. Фильм полон гнили, нечистот, трупов и отбросов и это является основным авторским посылом зрителю. Даже кульминационный диалог Будаха с Руматой происходит в совершенно разных условиях. В книге «доктор Будах, отмывшийся, переодетый во все чистое, тщательно побритый, выглядел очень внушительно. Движения его оказались медлительны и исполнены достоинства, умные серые глаза смотрели благосклонно и даже снисходительно» [10, с. 505], в фильме полупьяный Румата шлепает по грязи вокруг мочащегося Будаха и разговор происходит как-бы смазанно, не акцентированно, так — перебросились незначащими словами.

Все тронуто гниением с первого кадра — мертвый пруд с гниющими бревнами, над ним туалеты, в грязи копошатся люди, пытающиеся ловить рыбу. Рыба, мертвая рыба вообще — сквозной символ фильма, рыбьей чешуей поливают многочисленных повешенных, рыба лежит в повозках, рыбу в знак примирения бросают Румате монахи, когда он въезжает в ворота, сидя задом наперед на

осле. Все это, несомненно, инвертированные, карнавализованные христианские аллюзии в мире бахтинского телесного низа, воспроизведенного гиперреалистично. Для усиления эффекта Герман придумывает для своего Руматы новое происхождение и делает его сыном одного из арканарских богов, хотя сама идея «сына Бога» проскальзывала у Стругацких лишь в предположительном ключе, и немедленно опровергалась: «Может быть, вы дьявол. Может быть, сын бога. Кто вас знает? <...> Я даже не пытаюсь заглянуть в пропасть, которая вас извергла <...> меня ничто не интересует, — сказал Румата. — Я развлекаюсь. Я не дьявол и не бог, я кавалер Румата Эсторский, веселый благородный дворянин, обремененный капризами и предрассудками и привыкший к свободе во всех отношениях» [10, с. 486].

Обсуждение этой идеи становится одной из сквозных тем фильма. Герои говорят о Боге (или о богах), но, возможно, в них и не верят или их не боятся: «Если я Бог, то почему я у тебя в черном списке?» — спрашивает Румата у капитана стражи. «Потому что ты Бог», — отвечают ему. Кажется, что серьезное обсуждение вопроса существования Бога табуировано в германовском Арканаре так же, как и в современном мире, неприлично даже произносить его имя. Не случайно монахи Святого Ордена, в книге обменивавшиеся приветствием «Во имя Господа! — именем Его», в фильме приветствуют друг друга «Во имя Ордена». Бог изгнан из жизни Арканара и неслучайно вторым из центральных пунктов становится диалог бунтовщика Араты с Руматой, говорящего «Я давно понял, что Бог сдох. Вез, вез этот воз и сдох».

Сюжет и у Стругацких, и у Германа заканчивается одинаково. В порыве мести за убитую возлюбленную дон Румата устраивает на улицах Арканара резню, убивая всех вплоть до нового правителя государства дона Рэбы. У Стругацких после этого ученого-прогрессора везут на «ласковую Землю», а в финале фильма Германа мы видим уставшего Румату с пустыми глазами, сидящего на горе трупов. Ему некуда идти. Его локальный апокалипсис был не нужен и обречен с самого начала, прежде всего потому, что Апокалипсис возможен только в том мире, в котором живет Бог. Румата Германа знает, что он не сын Бога и в Бога не верит, хотя и пытается: «Господи, если ты есть, останови меня», — говорит он перед началом последней схватки, но ничего не происходит, и время у Германа продолжает идти так же медленно и тягуче с тем, чтобы в нем ничего не происходило, а любые катаклизмы были бы локальными. Арканар останется Арканаром и после арканарской резни.

Представляется что, идя с разных сторон и отталкиваясь от разной эстетики, Джордж Мартин и Алексей Герман представили нам образ Средневековья, в котором в отличие от предельно христоцентричного подлинного Средневековья не было Христа или в котором он стал забыт или «умер». Если вспомнить о сравнении нашего времени с новым Средневековьем, то почти нет сомнений, что авторы отражают именно современность, с современным восприятием времени, истории и апокалиптики. Сущность христианского Апокалипсиса иногда описывается фразой «Лучше ужасный конец, чем ужас без конца». Апокалипсис в современном сознании перестает восприниматься как окончательная черта, подводящая итог существования мира, как определенная точка на временной шкале, а начинает восприниматься как бесконечно растянутый процесс, внутри которого сегодня существует человечество.

А если у времени не будет даже ужасного конца, то история и человеческое существование вновь лишаются смысла в привычном понимании. Время больше не вектор, ведущий от Рождества к Парусии, и не бесконечное колесо. Современное время — бесконечно тянущийся ужасный процесс, который не приводит ни к каким результатам.

Список литературы

1. *Эко У.* Средние века уже начались. — М.: Иностранная литература. — 1994. — № 4. — С. 258 — 267
2. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / пер. О.А. Печенкина. — Тула, 2013.
3. *Бердяев Н.* Я и мир объектов // Философия свободного духа. — М., 1994.
4. *Эко У., Мартини К.М.* Диалог о вере и неверии. — 2-е изд. — М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. — (Серия «Диалог»).
5. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. — М.: Ладомир, 2000.
6. *Бердяев Н.А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). — М.: Международные отношения, 1990.
7. *Платон*. Тимей. (37d) // Платон. Диалоги. — М.: Мысль, 1986.
8. Портал «Народы и культура» [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Песни льда и пламени». — Режим доступа: http://7kingdoms.ru/wiki/Портал:Народы_и_культура.
9. *Мартин Дж.Р.Р.* Битва Королей. — М.: АСТ, 2014.
10. *Стругацкие А. И Б.* Трудно быть богом // Стругацкие А и Б. Избранное. Т1. М.: Московский рабочий, 1989.
11. *Переслегин С.* Бриллиантовые дороги // Стругацкие А. и Б. Страна багровых туч. В серии «Миры братьев Стругацких». — М.: АСТ; СПб.: Terra fantastica, 1997.

[...явление]...

УДК 792.03(81)(091)
ББК 85.333(7Бра)

А.С. НЕРИ МОНТЕЙРО

АНТУНЕС ФИЛЬО: СТАНОВЛЕНИЕ БРАЗИЛЬСКОЙ СИСТЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Исследуются возникновение и последующее развитие творческого метода реформатора современного бразильского театра Антунеса Фильо. Основываясь на системе Станиславского, режиссер, опираясь на современные психологические и философские изыскания, создал собственный метод, с успехом применяющий при подготовке актеров в созданном им Центре театральных исследований в Сан-Паулу.
Ключевые слова: Антунес Фильо, бразильский театр, современный театр, система К.С. Станиславского, театральный метод, философия, психология, «Макунаима».

Имя Жозе Альвеса Антунеса Фильо[1] практически неизвестно в России, хотя многие поставленные им спектакли были показаны на европейских подмостках. Театральный метод Антунеса Фильо, корнями уходящий к системе К.С. Станиславского, вбирает в себя все наиболее выдающиеся социологические и философские теории современности.

Теоретические разработки Антунеса Фильо в области театра начались в середине XX века после посещения Италии, где впечатления от современного европейского искусства дали мощный толчок творчеству молодого режиссера. Его первой значительной постановкой можно считать спектакль «Макунаима» по книге Марио де Андраде, которая рассказывала о жизни современных бразильцев. В процессе работы над пьесой у него зародилась мысль о создании нового театра, основанного на его собственном методе и эстетике.

Из набранных молодых актеров Антунес Фильо создал своеобразный курс, который впоследствии стал труппой «Пау-Бразил» («Pau-Brasil»)[2]. Основной мыслью режиссера при создании курса было воспитание артистов, которые не стремятся показать на сцене свой талант, но находятся в постоянном диалоге, отражающем их особенности и противоречия, что и стало бы художественным материалом для сценического изучения человека. Создание курса превратило А. Фильо, остававшегося театральным режиссером, в педагога, цель которого — воспитать не только актера, но и человека. Спектакль для мастера — это отражение жизни, и исполнители, работающие с ним, должны понимать направление его работы, чтобы зритель мог искренне сопереживать тому, что происходит на сцене. Методика, использованная на этом курсе, впоследствии будет применяться и при обучении актеров в Центре театральных исследований, созданном А. Фильо несколько позднее. Актерский курс А. Фильо — это своеобразный способ «антропофагии»[3], то есть адаптации зарубежной культуры с целью создания бразильского национального искусства.

Основав собственный театр, Фильо стремился прервать «колонизацию» бразильского театра, когда зарубежный театр поглощал попытки бразильского искусства создать свой театр. Режиссер стремился использовать в своих спектаклях подлинно народные элементы, свойственные бразильской культуре: поэзию, юмор, карнавализацию (термин М. Бахтина), а также изобразить бытие угнетенного человека.

«Макунаима» имела огромный успех не только в Бразилии, но и во многих странах мира. Триумф спектакля вселил в режиссера уверенность в правильности избранного им пути театральных исследований. В это же время ему предоставляется возможность создания Центра театральных исследований — ЦТИ («CPT: Centro de Pesquisa Teatral»). Таким образом постепенно начинают реализовываться мечты Фильо о собственном театральном

[1] Жозе Альвес Антунес Фильо (Сан-Паулу, 1929) — бразильский режиссер. Начав свою карьеру в театре, работал как постановщик телевизионных спектаклей и кинорежиссер.

[2] Пау-Бразил (особый вид дерева) — один из символов Бразилии. Название было взято как бренд для труппы А. Фильо.

[3] Термин «антропофаг» был использован Освальдом де Андради в «Манифесте антропофага». В основе идей «антропофага» лежала мысль о том, что бразильской культуре необходимо обогащение, «новая кровь», которую можно получить путем заимствования из мировой и особенно из европейской культуры различных стилевых тенденций и адаптации их к бразильской реальности.

центре, где он может продолжать свои исследования, а также открыть театральные курсы. Театральная труппа «Пау-Бразил», изменив свое название и превратившись в «Театральную группу “Макунаима”», стала основным ядром ЦТИ.

В программке к одному из поставленных им спектаклей Фильо опубликовал своеобразный манифест, обозначавший направление работы ЦТИ. В манифесте говорилось, что ЦТИ должен стать «катализатором развития исследований и экспериментов, не опирающихся на шаблоны, установленные большинством бразильских театральных школ» [1, p. 59]. Там также провозглашалась необходимость соединения теории и практики, при котором теоретическое знание реализуется на сцене через упражнения, имеющие целью, в числе прочего, и открытие новых возможностей актера на сцене. Там же содержится обоснование выбора молодых актеров: им легче отойти от старых стандартов игры и начать работу в иной форме, когда результат не является основной целью. В этом положении прослеживается влияние практики даосизма — процесс оказывается важнее результата. Молодые актеры еще не имеют устоявшихся идей, поэтому у них больше потенциал вне зависимости от таланта или творческого опыта.

На режиссерские и педагогические идеи А. Фильо повлияли мировые театральные концепции и философские течения, что отразилось на его методе работы. Он воспринял не только систему Станиславского, но и идеи Дидро, эпического театра Брехта, театра жестокости А. Арто и другие. Кроме того, в молодые годы он испытал влияние режиссеров, работавших в Бразильском театре комедии: З.М. Зембинского, А. Челли, Ф. Боллини, Р. Джакобби, а также Роберта Уилсона и Кадзуо Оно, работы которых видел во время гастрольных туров. Важную роль в его творчестве сыграла и поездка в Италию. Помимо театра большое воздействие на режиссера оказали кинематограф и изобразительное искусство.

На ранних этапах творчества система Станиславского с ее реалистическим подходом была основой метода Фильо. При работе над спектаклем он пользуется как методом физических действий, так и методом действенного анализа. Впервые с системой Станиславского А. Фильо познакомился в Бразильском театре комедии, работая в качестве ассистента у З.М. Зембинского. Позднее ему довелось сотрудничать с Е. Шаманским-Кузнецовым, который считается адептом системы Станиславского в Бразилии. Именно в этот период к Фильо пришло глубокое понимание системы, так как Кузнецов не только читал книги Станиславского, но и практически освоил метод действенного анализа. Приемы этого метода используются Фильо в работе над пьесами и в настоящее время.

Зная и понимая систему Станиславского, Фильо заимствует только наиболее важные для него элементы системы. По мнению бразильского мастера, знание системы в целом необходимо, так как это базовые основы театра, однако необходимо обогащать систему новыми элементами, соответствующими духу времени. Так, например, можно соотнести метод Станиславского с идеями Фрейда или другими научными открытиями, появившимися в начале XX века. Фильо полагает, что если бы русский режиссер работал в настоящее время, то и метод его работы несколько отличался бы, так как на него влияли бы современные достижения. Бразильский мастер видел, что метод Станиславского решает проблему актера в соответствии с представлениями его эпохи. Так, для Константина Сергеевича было важно создать жизнь на сцене, тогда как в настоящее время эта проблема уже решена.

По поводу реализма в интервью автору настоящей статьи Антунес Фильо высказывается довольно неоднозначно: для него неважно, насколько реалистичным будет спектакль. Он полагает, что источник всех реалистических действий актера — в духе, а не в стиле. Все действия, жесты, речь — все идет от духа, который поддерживается артистом. Фильо согласен с тем, что актер должен отдать себя роли, однако если он делает это лишь рационально, посредством интеллекта, его действия становятся фальшивыми. Режиссер считает, что исполнителю нужно переходить на высшую ступень и работать в состоянии между сном и бодрствованием. Фильо по-своему понимает театральный реализм: «Это присвоение воздуха, чтобы вызвать другие модуляции голоса, другие чувства, другие ощущения. Вы никогда не повторяетесь». И такое понимание согласуется с идеями К.С. Станиславского.

Книга «Парадокс об актере» Дени Дидро — одна из первых работ по теории театра Нового времени — также оказала большое влияние на творчество Антунеса Фильо. Фильо ищет модель идеального исполнителя именно в работе Дидро. Как и с точки зрения французского просветителя, актер должен быть свободен и чист от любых деформированных представлений о театре, например, от избытка эмоций в переживании роли, — полагает Фильо.

Начав изучение театрального искусства со Станиславского, Фильо позднее стал обращается к современным течениям. Так, он заинтересовался политическим театром Б. Брехта, в котором почерпнул мысль о том, что при создании театральной реальности актеру необходимо изучать историю, социологию (ту общественную структуру, в которой находится персонаж пьесы), а также психологию персонажа. Необходимость контроля над эмоциями, которая отмечалась уже у Дидро, развивается у Брехта и достигает эффекта отчуждения. Отталкиваясь от метода Станиславского, немецкий драматург делает сцену площадкой для критики, где зритель видит собственную реальность через форму спектакля.

Продолжая исследование театральных концепций, Фильо приходит к идеям А. Арто, пытавшегося найти метафизику в театре, максимально используя пластические возможности актера, поскольку считал, что слова не могут выразить всю полноту эмоций и внутреннего состояния. Французский режиссер искал истинный язык тела, использующий знаки, жесты, а не слова. Он не отрицал значения слов, но и не придавал им доминирующего зна-

чения. В теории Арто Фильо интересовала именно идея приоритета пластической выразительности актера, идея использования мифов (архетипов), дающих возможность при создании спектакля по-новому осмыслить существующие конфликты. Поэтому Фильо активно занимается со своими актерами сценическим движением.

В физической подготовке Арто сравнивает актера с атлетом, отмечая, что их отличает дыхание: «Этот вопрос о дыхании является в действительности первостепенным <…> Чем сдержаннее игра, тем более она обращена вовнутрь, тем шире, плотнее и содержательнее дыхание <…> Тогда как при игре пылкой и избыточной <…> дыхание бывает сдавленное и короткое. Безусловно, каждому чувству, каждому движению духа, каждому толчку человеческой страсти соответствует определенное дыхание» [2, с. 220]. Значение дыхания в актерской работе интересует и Антунеса Фильо. Однако его взгляд на физическую составляющую актерской подготовки состоит в том, что актеру нужны не мускулы, а физическое «сознание», связанное с возможностью представления идей и души с помощью тела, которое, как глина, может пластично выражать эмоции актера.

Однако не только крупные театральные теории оказали влияние на Фильо как на режиссера. Фильо любил кино, и в 1950-е годы смотрел экспрессионистские фильмы в кинотеатрах Сан-Паулу. Желая знать больше, стал изучать искусство кино и то, как оно видит человека, пробует перенести идеи кинематографа на сценическую площадку. По утверждению Кармелинды Гимараес, из американского кино Фильо берет внешнее действие, из французского — внутреннее действие, чувства и реакции персонажей. Из кино он попытался перенести на сцену ритм смены действий, способ, каким одна картина сменяет другую. Сильное воздействие кинематографа на творчество бразильского режиссера наблюдалось до 1970-х годов, когда он изменил направление работы, перейдя к нереалистическому театру.

В 1974 году Фильо становится свидетелем работы американского режиссера Р. Уилсона над спектаклем «Жизнь и времена Дейва Кларка»[4]. Для этого спектакля были специально отобраны непрофессиональные артисты. Актеры-любители работали на чистом энтузиазме. Вдохновившись таким подходом, Фильо понял, что для создания собственного театра необходимо дать исполнителям возможность любить свое искусство и быть независимыми от финансов, общественного резонанса или репутации.

Для своего времени режиссура Роберта Уилсона была новаторской. Он устанавливал оригинальные диалектические связи между телом и местом, очень своеобразно обходился со словом, причем слово могло как обретать новый смысл, так и терять смысл вовсе, по-новому использовал свет. Актеры на сцене иногда пользовались реальными предметами, а иногда обходились лишь жестом, обозначающим предмет. Эти идеи заинтересовали бразильского режиссера, постепенно уходящего от театрального реализма.

Также на Фильо повлияло творчество выдающегося японского танцовщика и хореографа Кадзуо Оно, с работами которого он познакомился во время его гастролей в Сан-Паулу, а также во время гастролей труппы самого Фильо в Японии. Наибольший интерес для бразильского режиссера в спектаклях К. Оно представляет присутствие духовности, внутренний свет человека, навеянные мироощущением буддизма и даосизма, где утверждается идея просветления.

Все перечисленные влияния театральных школ и теорий отразятся на методе Фильо в его упражнениях и самой театральной эстетике при постановке спектаклей.

Однако, помимо влияния театральных систем и идей, мировоззрение режиссера складывалось под воздействием довольно широкого круга философских, социологических и психологических концепций. Некоторых из авторов, сочинения которых он рекомендует актерам к прочтению в качестве идеологической поддержки общего образования, Фильо сам указал в библиографии к руководству для актеров. Среди этих авторов Ги Бесс, Морис Кавейн, Жорж Политцер, Фритьоф Капра, Ойген Херригель, Карл Густав Юнг и другие.

Идея Фильо заключается в том, чтобы отойти от реализма, несущего в себе идеи XIX века, и отразить реальность через призму современной философской мысли. Он ищет ответы на свои вопросы в теории квантовой физики, в концепции аналитической психологии Юнга, а также в восточных религиях, приходя, таким образом, к пониманию комплексных отношений между мифом и реальностью. Он начинает воспринимать жизнь как постоянный процесс, независимый от промежуточных результатов.

У теоретиков марксизма Ги Бесса, Мориса Кавейна и Жоржа Политцера А. Фильо берет только учение о диалектике, не используя марксистскую идеологию. Задача диалектики в его интерпретации — выявить противоречия внутри каждого человека. Так, Политцер показывает, что человек характеризуется противоречиями, отражающимися на его действиях и мышлении. Их необходимо учитывать в трактовке персонажа, так как они скажутся на его действиях и создадут конфликт. Политцер говорит о необходимости борьбы противоположностей, которые могут быть поняты как движение, изменение, трансформация человека. Он отмечает необходимость самоанализа для определения собственных противоречий человека.

При таком понимании диалектики Фильо работал с текстом, определяя противоречия, присущие каждой ситуации и каждому персонажу. Однако для Политцера более характерен культ разума и стремление к рациональной и логической диалектике. Фильо не согласен с такими взглядами Политцера, осознавая, что для работы в театре артисту необходимо иметь поэтическое мировоз-

[4] Первоначальное название спектакля «Жизнь и времена Иосифа Сталина», было изменено по цензурным соображениям.

зрение. И в этом режиссер приближается к кантовскому пониманию эстетики.

На эволюцию творческих поисков Антунеса Фильо довольно сильно повлияли идеи философа-физика Фритьофа Капры, изложенные в книге «Дао физики». Ф. Капра сопоставляет достижения «новой физики» с восточными мистическими традициями: буддизмом, даосизмом, индуизмом, которыми интересуется Фильо. В «Дао физики» демонстрируется, что развитие физической науки влияет на общественное развитие. Ф. Капра выделяет классическую физику, которая определяла общественную мысль XVII — конца XIX веков, и «новую физику», сломавшую многие утверждения классической физики и определяющую мышление общества вплоть до настоящего времени. Так, квантовая механика как один из разделов «новой физики» показывает, что на атомном уровне все объекты взаимосвязаны.

Антунес Фильо использует философскую составляющую «новой физики». Он берет три основные характеристики, данные квантовой физике копенгагенской школой: принципы вероятности, неопределенности и дополнительности. Вероятность является основополагающим принципом атомной действительности: возможно предсказать лишь вероятный ход того или иного процесса и лишь возможный результат. С вероятностью связан и второй принцип — принцип неопределенности: в субатомном мире невозможно располагать точными сведениями о местонахождении и импульсе частицы. Что касается дополнительности, то этот принцип, уходящий корнями в китайскую философию с ее взаимодополняющими понятиями инь и ян, Н. Бор вводит для достижения лучшего «понимания соотношения между парными понятиями классической физики» [3, с. 136].

Открытия современной физики оказали большое влияние на философию и познание мира, следовательно, изменились и общественные взгляды на окружающий мир, что, в свою очередь, повлияло на искусство. Квантовая теория заставила многих взглянуть на мир как на сложную сеть взаимоотношений различных частей единого целого. Ф. Капра соотносит такой взгляд с восточной философией, доказывая, что открытия современной физики, такие как квантовая теория и теория относительности, формируют в современных развитых обществах мировоззрение, с каким индус, буддист или даос веками смотрят на окружающий мир. Однако восточные мистики приходят к подобному пониманию мира через просветление, не являющееся интеллектуальным действием, но достигаемое путем отхода от реальности, при котором происходит растворение эго. Это приводит к состоянию единения со всем окружающим. При этом восточные философы-мистики не имеют цели описывать момент просветления, так как это относится к глубоко личному опыту, тогда как европейские ученые, разработавшие квантовую теорию, описывают ее словами и терминами.

Антунес Фильо разделяет точку зрения восточных мистиков, утверждая, что актер через «просветление» может достичь более высокого уровня интеллекта и мышления. Режиссер использует эти идеи в своей работе: он не ставит актерам точных задач, пытаясь реализовать на сцене понятия вероятности и неопределенности, взятые из квантовой теории. Он пытается понять неразрывную взаимосвязь между элементами окружающего мира. Также он использует в упражнениях физическую категорию отсутствия равновесия, когда актер управляем внезапными стремлениями, а не тщательно продуманным планом действий. Не имея стабильности, исполнитель не задумывается о правильном пути, он движим внутренней энергией, разрешая внезапным побуждениям влиять на собственные действия. Таким образом, возникают новые решения знакомых ситуаций.

Антунес Фильо философски интерпретирует идеи даосизма. В своей книге Ф. Капра определяет даосизм как учение о циклическом движении и беспрерывном изменении. Даосизм интересует не рациональное знание, а интуитивная мудрость. Эти идеи находят отражение в поиске режиссера. Фильо продолжает исследовать восточные религии, отмечая, что их адепты видят реальность иначе, чем это принято в европейской культуре Нового времени. Восточная философия представляет окружающий мир как взаимосвязь элементов, а видимую реальность как подразумеваемую. При этом подразумеваемая реальность представляет собой напряжение противоборствующих сил, представленных, например, в символах инь и ян, где противоположные силы уравновешены.

Изучая работу Ф. Капры «Дао физики», Фильо обнаружил идеи, которые сам Капра почерпнул из книги Ойгена Херригела «Дзен и искусство стрельбы из лука». Конечно же, режиссер не преминул прочитать и сам оригинал.

О. Херригел рассматривает практику стрельбы из лука с точки зрения восточной духовности, когда человек и предмет оказываются одним целым, не разделяя стреляющего и оружие. «Равновесие достигается в тот момент, когда ученик отказывается от поддержки собственного эго и перестает управлять своим телом» [1, p. 108]. Чтобы научиться стрелять, не нужно заниматься до изнурения, но необходимо освободить ум от желания достичь результата и быть готовым воспринимать происходящее. Умение направлять стрелу без помощи лука, но только внутренней бессознательной энергией — это проявление высшего уровня мастерства. Результатом изнурительной практики здесь оказывается «безыскусное искусство», как определяет его мастер.

Для понимания этих идей Антунес Фильо требует от актеров читать книгу Херригела: он проводит аналогию с театральным искусством, когда исполнитель должен почувствовать роль и понять, что на сцене он находится в состоянии «натурального искусства», не являющегося объективным или рациональным отражением действительности. Режиссер не ищет сатори дзена, чтобы перейти в иную реальность, но требует понимания того, что про-

цесс «стрельбы из лука» может вывести актера на более высокую степень театрального искусства.

Невозможно не заметить, что и Ф. Капра, и О. Херригель в своих работах касаются бессознательного поведения человека. Не мог не коснуться бессознательного и вдохновившийся их идеями А. Фильо. В поиске ответов на свои вопросы он обращается к трудам К.Г. Юнга. Среди многочисленных работ швейцарского психиатра Карла Густава Юнга Антуанес Фильо обращает особое внимание на его статью «Об архетипах коллективного бессознательного», где говорится о мифе, коллективном бессознательном и архетипе. Юнг возводит архетипы к сказкам и мифам. Человек видит лишь внешнюю оболочку мифа, не углубляясь в реальное значение каждого образа. Эти образы в сознании человека связываются с определенными типами поведения. Важной чертой архетипов выступает их символизм, а значит — многозначность и, следовательно, неисчерпаемость значений. Юнгианская теория мифа легла в основу метода А. Фильо при работе над ролью: он анализирует не только внутренние противоречия персонажа, но и те мифы, которые относительно него создавало общество. Сформированное в обществе мировоззрение воздействует на восприятие им отдельного человека.

Итак, развитие философии и науки повлияло на мировоззрение Антунеса Фильо и на его становление как режиссера. Его целью как руководителя Центра театральных исследований было приблизить театр к современным достижениям в области психологии и философии, что позволило актерам шире смотреть на мир, а значит, появилась возможность создавать новые формы спектаклей, которые дали зрителю более полное понимание реальности и человека.

С созданием Центра театральных исследований осуществились мечты А. Фильо о воплощении собственного творческого метода в реальной театральной практике. До начала работы Центра у Фильо был уже большой опыт работы в театре. Окончательно сформировавшийся в Центре театральных исследований, этот метод заключался в том, что на основе сюжетных ситуаций пьесы он делал этюды с актерами, во время которых отвечал на возникающие у них вопросы. Несмотря на то, что сам принцип этюдного метода режиссер взял из системы Станиславского, можно утверждать, что это было новаторством, так как кроме него мало кто в Бразилии работал таким же методом.

К тому же Фильо использовал ситуационные упражнения, которые помогали актерам точнее решить определенные задачи пьесы. Режиссер настаивал на том, что артист должен быть культурно подготовлен к работе над ролью, поэтому он требовал, чтобы актеры читали книги как о театре, так и по философии и науке. Игра актера на сцене зависит от его культурного уровня. Цель Антунеса Фильо — не только воспитание исполнителя, но и формирование личности, поэтому он любил работать с молодыми актерами, из которых режиссер может свободно лепить новый образ, поскольку они не погрязли в собственных утвердившихся штампах.

Большой опыт работы в театре позволил Фильо глубоко изучить актерскую натуру. Он понял, что наиболее острой актерской проблемой является «томление» — желание побыстрее что-то сделать и эмоционально выразиться на сцене. Это создает излишнюю нервозность и неуравновешенность. Изучая восточную философию, режиссер выявил дисгармонию инь и ян во внутренней энергии исполнителей, которая и создает энергетическую неуравновешенность. Неуравновешенный актер будет вспоминать собственные стереотипы поведения, создавая новые штампы и думая, что он решил свои проблемы.

Фильо понимает: артист спокоен, когда знает о том, что он будет делать на сцене, поэтому в задачу режиссера входит и продумывание действий актера на сцене. При этом с помощью упражнений необходимо подготовить психику исполнителя так, чтобы внутренние переживания воплощались во внешних действиях, тогда как, по его мнению, актер старой формации начинал с внешних действий, искал готовые примеры.

Говоря о методе работы с молодыми актерами, А. Фильо отмечает, что не жалеет их: «Когда человек приходит в ЦТИ, первое, что мы делаем, — это оставляем его ломаться. Он будет разрывать броню, чтобы начать воспринимать наш метод. Через некоторое время у него начинаются кошмары, которые воздействуют на его нервы, на его детские травмы. <…> Постепенно мы даем ему литературу, информацию <…> Однако они [актеры. — *Прим. ред.*] мало-помалу сами становятся на ноги — и это первый этап, который, я думаю, очень важен. Потом, на втором этапе, мы начинаем создавать гармонию, устанавливать контроль над всем телом, и оно играет как инь и ян <…> Итак, они начинают искать это идеальное равновесие двух сил. Со временем они могут использовать навыки, с помощью которых научатся рисовать телом. Они создают такой инь, какой хотят, и таким образом становятся хорошими актерами» [4, p. 104]. Подобный метод имеет целью очищение актера, избавление от физических клише или придуманных заранее действий, которые ограничивают его на сцене.

Кроме того, в таком довольно жестком методе, меняющем актера и его взгляд на мир, Антунес Фильо обращает особое внимание на его культурную базу, которая должна помочь ему понять мир вокруг и дать возможность выразить свои взгляды на сцене. Мастер знает, что исполнителю необходимо быть независимым от режиссера, чтобы чувствовать себя творцом и самостоятельно создавать сценические образы с помощью импровизаций. Культурная составляющая метода призвана расширить возможности актера, развить его собственные взгляды на решение межличностных, этических, социальных вопросов.

Метод работы с актерами, в основе которого лежат личный опыт Фильо, а также последние достижения физической и психологической науки, философии и некоторые восточные практики, расширяет творческие возможности

как самого режиссера, так и артистов, позволяя видеть парадоксы и противоречия окружающего мира и выражая это в новых поэтических формах на сцене. Давая возможность, а точнее, заставляя исполнителей читать те же книги, что и он сам, режиссер приближает мировоззрение актеров к своему, облегчая взаимопонимание при работе над спектаклями. Кроме того, знакомясь с источником режиссерского опыта, актеры понимают цель таких физических упражнений. Эти упражнения готовят исполнителя к овладению ситуациями, которые могут встречаться в пьесах, управлению внутренней энергией, избавляя его от «томления».

Метод был описан Фильо в 1984 году в специальной брошюре, позже был пересмотрен и дополнен.

В первой версии было всего 20 страниц, где описывалась работа актера. Пособие состоит из трех частей: техническая подготовка актера, подготовка души актера и создание образа. Некоторые упражнения, описанные в этих трех главах, мастер использует и по сей день, другие прошли адаптацию и в сегодняшней работе с актерами применяются в новом качестве.

В 1987 году вышло новое издание брошюры, в котором содержался адаптированный и дополненный Фильо метод подготовки актера. Здесь уже были четыре главы: сценическая речь и движение, программирование (работа над ролью и анализ текста), генезис (работа над ролью, анализ прошлого и будущего персонажа), репетиции ситуаций (когда анализируются результаты программирования и генезиса).

В настоящее время метод несколько эволюционировал; можно сказать, что режиссер только уточняет некоторые позиции. В 2014 году ему исполнилось 84 года, у него есть множество наград, и его репутация режиссера-реформатора установилась довольно прочно. Сейчас при работе с актерами он использует свой метод, основа которого — сочетание идей, почерпнутых из книг, с физическими упражнениями, дающими артисту техническую подготовку.

Таким образом, в методе А. Фильо выделяются три направления подготовки актера: этап технической и физической подготовки, духовный этап и этап создания персонажа.

В техническую и физическую подготовку входят упражнения на равновесие, дыхание и сценическую речь.

Равновесие — главный принцип актерской техники. Упражнения на равновесие включают в себя свободную ходьбу, ходьбу по одной линии (по канату), когда идущий теряет естественный баланс и его задачей является найти его вновь. При этом обучаемые должны увеличивать амплитуду собственных движений. В таких упражнениях актер может почувствовать себя как физическое тело. В упражнениях на равновесие он должен освободить мышцы от излишнего напряжения, равномерно распределив энергию. Так актер учится контролировать свое тело и может отвечать за свои действия на сцене. Дыхательные упражнения приучают артиста контролировать свой темпо-ритм через собственное дыхание, и наоборот, сознавая темпо-ритм своего персонажа, он может «найти» его дыхание. Таким образом, в упражнениях на равновесие и дыхание обучаемые ищут энергетическое равновесие — баланс инь и ян. Работа над сценической речью — это анализ техники дыхания, когда необходимо использовать тип дыхания через диафрагму, а не грудной тип. Также сюда входят специальные упражнения для голоса, артикуляции, посыл звука и т.д. После периода упражнений и этюдов Антунес Фильо, наблюдая за успехами актеров, решает, какую пьесу он может ставить с данной труппой.

Духовная подготовка актера состоит в анализе пьесы и роли, в котором значимы духовный и читательский опыт актера, а также физическая работа над ролью в процессе импровизации с учетом найденных принципов равновесия. Процесс, который сочетает в себе анализ роли и уже имеющийся духовный и читательский опыт, Фильо называет «визуализацией стимула». При этом в читательский опыт актера обязательно должны входить книги, рекомендованные самим режиссером, о которых говорилось ранее. Кроме того, к моменту начала анализа роли исполнитель должен быть уже подготовлен физически, то есть иметь навыки сценического равновесия, чтобы в процесс «визуализации стимула» не вмешивались готовые штампы и «томление». В ходе анализа роли актер должен связать интеллектуальную работу с физической составляющей. «Визуализация стимула» требует от артиста способности быстро воспринимать и чувствовать повороты линии роли во время импровизаций, что делает естественным его поведение на сцене. Во время импровизации актер принимает «в себя» личные и духовные особенности персонажа и старается развивать их. В результате его игра приобретает непосредственность и ему уже не нужно думать, как действовать дальше, поскольку его действия становятся естественными и связанными причинно-следственными отношениями. Сознание «равновесия» позволяет актеру быть во взаимодействии с партнером, он расположен получить от него стимул, воспринять его и отреагировать. Таким образом, исполнитель лишается возможности симулировать чувства на сцене, его реакции становятся неподдельными.

Этап создания персонажа включает в себя закрепление найденных во время импровизаций черт характера, выстраивание отношений между актером и персонажем, детальное изучение текста и репетиции спектакля.

Отношения между актером и персонажем выстраиваются на протяжении всех этапов работы над ролью. Начиная ее, артист не может не заметить, что между ним и персонажем есть расстояние, так как их личные качества отличаются. И первое, что делает актер, — оценивает персонажа, определяя его сильные и слабые стороны. На данном этапе можно наблюдать воплощение брехтовской идеи очуждения. Далее актер сопоставляет себя с персонажем, анализируя те качества, которых ему недостает по сравнению с персонажем. Войдя в

ситуацию персонажа, он начинает искать ответы на интересующие его вопросы, добиваясь правды, максимально приближаясь к персонажу и лишая себя возможности использовать абстрактные действия и клише, а его действия становятся четкими и конкретными согласно характеру персонажа.

Таким образом, анализ роли строится на «игре противоречий», исследовании противоположных качеств персонажа и актера, чтобы придать роли естественность. Создание роли с помощью клише или штампов, как называет их Станиславский, невозможно. Цель актерской работы — это воплощение человеческого образа с помощью глубокого анализа персонажа, и когда актер понимает человеческую суть своего героя, он может раскрыть любое его действие, даже то, которое не согласуется с внутренним ощущением актера. Так, артист может правдиво играть злодея или психически неуравновешенного человека.

Первая встреча актера с пьесой начинается за столом во время чтения выбранного к постановке текста. В это же время режиссер и его ассистент объясняют будущим исполнителям замысел, а те, в свою очередь, высказывают свои соображения, возникшие у них во время чтения пьесы, которые сообразуются с их читательским и бытовым опытом. На застольные репетиции актеры приносят книги по социологии, антропологии, философии и т.д., помогающие им анализировать текст пьесы с разных сторон. А. Фильо также прочитывает эти книги и участвует в общей дискуссии.

Изучение текста пьесы — первый контакт между актером и персонажем. Анализируя текст, актер может узнать внешние и внутренние характеристики роли, а также изучить прошлое персонажа, которое дает информацию о его настоящем. Кроме того, он имеет возможность анализировать различные обстоятельства: место действия пьесы, социальные и экономические обстоятельства жизни данного персонажа, его возможные реакции и т. д.

В зависимости от ситуации Антунес Фильо вносит необходимые изменения в текст, устраняя лишнюю информацию и делая текст удобным для постановки; кроме того, он старается найти слова, точно раскрывающие ситуацию и рожденные внутренним импульсом персонажа. Это объясняется темпераментом бразильцев, который отличается от европейского более яркими реакциями на происходящее. Режиссер добивается того, чтобы актер искал действия персонажа через естественный контакт с ролью, при условии, что тот знает свою задачу и сверхзадачу спектакля.

Анализ текста актером, дающий ему знание персонажа и выполненный по методике Фильо с учетом данных философии, психологии, а также изучения биографии и работ автора пьесы, сам режиссер называет программированием. Цель такого программирования — связать полученные данные, особенно в характере персонажа, с личными данными актера как в прошлом, так и в настоящем. Этап программирования заканчивается выходом исполнителей на сценическую площадку, чтобы делать этюды в связи с ситуациями, имеющимися в пьесе, от лица своего персонажа. Подробно проанализировав действия своего персонажа в пьесе и проделав этюды, актеры фиксируют свои действия на сцене, после чего перестают думать о том, что они должны выполнять на подмостках. И если программирование и фиксация действия были проделаны качественно, то характер персонажа уже находится «в актере», и именно это лишает актера «томления», освобождая его для жизни на сцене.

Рассматривая метод работы над ролью Антунеса Фильо, невозможно не заметить, что он похож на метод действенного анализа К.С. Станиславского. Фильо, несомненно, изучал систему Станиславского как по книге, переведенной на португальский с английского языка, так и во время работы с Евгением Кузнецовым, читавшим книги великого режиссера на русском языке и работавшим по системе Станиславского. При этом следует учесть, что Кузнецов покинул Советский Союз в 1929 году, когда система Станиславского еще не сложилась окончательно. Таким образом, Фильо не мог знать системы Станиславского в том виде, в каком она известна в России, и его метод работы — это его собственная разработка на основе полученных знаний.

Необходимо также сказать, что в Бразилии до сих пор нет переведенных с русского языка книг «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью», обе книги известны в Бразилии в переводе с английского и содержат неточности и искажения. С русского языка на данный момент переведена только книга К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», с которой А. Фильо, конечно же, тоже знаком.

Иными словами, метод работы с актером, который использует А. Фильо, стал логическим продолжением тех знаний, которые он приобрел, изучая работы известнейших теоретиков и практиков театра, а также труды по философии, социологии и антропологии. Гений А. Фильо позволил ему на основе тех сведений о работе К.С. Станиславского, которые были в его распоряжении, самостоятельно создать практически заново метод подготовки актера, максимально приближенный к системе Станиславского. Это может служить доказательством того, что К.С. Станиславский создал универсальную систему, ставшую венцом размышлений о сути актерского творчества.

Список литературы

1. *Milare S.* Hierofania — O Teatro segundo Antunes Filho. — São Paulo: SESCSP, 2010.
2. *Арто А.* Театр и его Двойник. — СПб.: Симпозиум, 2000.
3. *Капра Ф.* Дао физики. — СПб.: ОРИС, 1994.
4. *Guimaraes C.*. Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro. — Campinas: Unicamp, 1998.

БИБЛИОТЕЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ

СОКРАЩЁННЫЕ ТАБЛИЦЫ

НОВОЕ ИЗДАНИЕ ТАБЛИЦ ББК
(в одном томе с алфавитно-предметным указателем)

Сокращённые таблицы ББК – книга для библиотек и издательств, учебных заведений, готовящих библиотекарей, а также для широкого круга учителей, родителей и школьников.

В библиотеках таблицы используются для организации систематической расстановки фондов свободного доступа и должны помочь читателям разобраться в логической структуре фондов и каталогов.

Издательства и издающие организации страны получают возможность самостоятельно определять по сокращённым таблицам индекс ББК для указания его на обороте титульного листа в соответствии с ГОСТ 7.0.4–2006.

Учебные заведения всех уровней образования, подготавливающие профессиональные библиотечные кадры, получают возможность проводить практические занятия по таблицам ББК.

Сокращённые таблицы ББК – «карта знаний», справочное и развивающее пособие для ориентации в мире современной науки и общественной практики, позволяющее выбрать профессию или диагностировать границы своих знаний.

Сокращённые таблицы ББК заменят Рабочие таблицы ББК для массовых библиотек, опубликованные в 1997–1999 годах. Они полностью соответствуют Средним таблицам ББК, отличаясь от них только глубиной детализации. С учётом широкого круга пользователей в издании публикуется развёрнутая методика систематизации. Объем издания — 672 страницы.

Информация о системе заказов и подписки
на сайте Российской государственной библиотеки www.rsl.ru
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом». Факс: +7 (495) 695-59-53, e-mail: pashkov_dom@rsl.ru

Главный редактор ББК Эдуард Рубенович Сукиасян e-mail: SukiasyanER@rsl.ru

IV НАСЛЕДИЕ

УДК 78.085.7:2-846(8-6)
ББК 85.318.+86.3-503(7)

О.А. ПЛАТОНОВА

САЛЬСА И САНТЕРИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ДЕСАКРАЛИЗАЦИИ РИТУАЛА

Рассматривается диалог популярного жанра сальсы и религии сантерии в контексте десакрализации ритуала. Сравнивая сальсу с жанрами госпел, спиричуэл, образцами христианского рока, автор отмечает глубинную связь песен с личным духовным опытом музыканта, анализирует образцы жанра: предметную, цветовую символику, билингвизм текстов (испанский и язык йоруба), музыкальные цитаты гимнов сантерии.
Ключевые слова: сальса, сантерия, десакрализация ритуала, йоруба, ориши, спиричуэл, госпел, синкретизм.

Сальса — синтетический (музыкально-танцевальный) жанр Карибского региона, возникший в 60-е годы XX века в США в среде латиноамериканских эмигрантов и ставший для своих создателей способом культурной самоидентификации. Явившись первоначально своеобразным плавильным котлом для множества жанровых форм (пуэрториканской бомбы, плены, кубинского сона, румбы, венесуэльской кумбии), испытав влияние джаза (музыки джазовых биг-бэндов эры свинга), сальса стала самостоятельным жанром, обладающим устойчивыми признаками, сложившимися в ходе ее эволюции. Обзор и анализ этих признаков — тема для отдельной статьи. Цель же данной статьи — обратиться к проблеме сюжетных категорий в сальсе и, в частности, к претворению религиозных мотивов в музыке и текстах.

Лучшие образцы сальсы — это не только легкая танцевальная музыка, но и своеобразное послание, обращенное к слушателю, в котором автор говорит о себе и своих будничных проблемах, о надеждах и мировоззрении.

Это послание в сальсе читается и в узнаваемом танце, и в музыкальных особенностях композиций, но яснее всего — в поэтических текстах.

Существует несколько устойчивых сюжетных линий, предстающих как в образцах классической сальсы 1960—1970-х годов, так и в образцах современных. Прежде всего это тема любви, которой посвящено множество песен. В них, как правило, внимание обращено на те чувства, которые неразрывно связаны с жизнью самого автора и день за днем переживаются им: страсть, страдания неразделенной любви, упоение мгновениями счастья.

Следом по значимости идет тема музыки и ее места в жизни латиноамериканца.

Далее — социально-политическая тематика: взгляд на политическую ситуацию в стране и мире, проблемы эмиграции, преступности, проституции, войны, социальной незащищенности.

Определенное место отводится бытовым зарисовкам, мотивам повседневности. Это своеобразные музыкальные «короткометражки», эпизоды из повседневной жизни. Здесь главное — ситуации, происшествия, поступки героя.

И, наконец, религиозные сюжеты. В частности, группа песен, связанная с сантерией — синкретической религией, особенно распространенной на Карибах, а также в США среди латиноамериканского населения. Здесь сплетаются языческие африканские верования и католицизм. Песни этого типа интересны тем, что в них проступают черты сокровенной жизни создателей песен, их личная вера в неразрывной связи с традициями региона.

Количество религиозных песен в сальсе, может быть, не столь велико, особенно если их сравнивать с числом лирических или социально-политических образцов. Однако ни в какой другой тематической группе не чувствуется столь глубокая связь сальсы с культурой, на почве которой она выросла: с культурой Карибского региона и особенно — с ее африканской традицией.

Как известно, сантерия (от исп. Santo — «святой») — афро-христианская синкретическая религия, представляющая собой соединение африканских верований народов йоруба[1] и католичества. Завеса таинственности с сантерии снята давно. На сегодняшний день существуют и русскоязычные работы, посвященные ей. Например, книга кубинского ученого и сантеро Рауля Канизареса «Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев» [1, с. 192]. В увлекательной форме художественно-документального повествования (книга непосредственно связана с биографией самого Р. Канизареса) автор освещает вопросы эволюции и сохранения сантерии в условиях современного мира, религиозной иерархии и пантеона богов, священной роли музыки в религии.

К проблеме афро-христианских культов с искусствоведческой точки зрения обращается и И. Кряжева [2, с. 247—260]. Исследователь затрагивает проблему важной смыслообразующей роли музыки в сантерианских церемониях и ритуалах. Предметами интереса И. Кряжевой стали такие моменты, как: иерархия музыкантов, особая, священная роль барабанов, строгая регламентированность песнопений и ритмов, их четкая последовательность и соотнесенность с каждым оришей[2]. Кроме того, исследователь упоминает о десакрализации ритуалов как о важнейшем факторе, отчасти способствующем живучести культа [2, с. 252].

Для того чтобы услышать и увидеть фрагменты церемониальных песен и танцев, сейчас необязательно быть свидетелем самого сантерийского ритуала. Достаточно посетить концерт ансамблей Rumberos De Cuba или Folklorico National, которые бережно сохраняют музыкальное наследие региона и в виде небольших музыкально-театральных номеров представляют это наследие неравнодушным зрителям. Ритмичная перкуссия, певцы, исполняющие фрагменты священных песнопений, танцоры в ярких костюмах полубогов и полубогинь — ориш, в движениях которых заложен и характер каждого из божеств, и истории их взаимоотношений, — так оживает на концертах мифология африканской цивилизации йоруба.

Их зрелищность, красота и необычность неизбежно привлекают внимание все новых поклонников и, вероятно, обеспечивают таким образом рост числа последователей культа. Вместе с тем, именно это явление десакрализациии становится главной предпосылкой включения религиозных мотивов в популярную музыку, в частности, в сальсу.

Подобное соединение религиозных мотивов и светской популярной музыки известно было и ранее. Например, образцы спиричуэлс, госпелс (белый и негритянский), христианского рока и т. д. Спиричуэлс в этом отношении особенно показателен своим синкретизмом, соединением африканских и европейских истоков. Это отражается в импровизационности, важной роли ритмической составляющей, антифонном пении (переклички солиста и хора), а также сильном эмоциональном подъеме.

Но в отличие от трагического (как в спиричуэлс) или воодушевляюще-экстатического накала (что больше характерно для госпелс), в сальсе редко преодолевается свойственная ей танцевальность. Это отражается и в музыке: сальса, связанная с сантерией, как правило, не выделяется среди прочих любовных или политических песен, тогда как спиричуэлс и госпелс обладают яркой музыкальной индивидуальностью.

Кроме того, отдельные цитаты из песнопений сантерии использовались в латиноамериканской популярной

[1] Йоруба — группа родственных негроидных народов, населяющих западную Африку (от устья реки Нигер до Гвинейского залива: государства Нигерия, Того, Бенин, Гана). Имеется небольшая диаспора в Канаде. Общее число свыше 30 млн человек. Большинство йоруба исповедуют христианство и мусульманство. Также по сей день йоруба исповедуют древнейшую священную политеистическую религию Ифа'Ориша, повлиявшую на зарождение таких афро-карибских традиций, как вуду, водун, сантерия-лукуми, обеа и др.

[2] Ориша — божество пантеона сантерии.

музыке до появления сальсы. Так, В. Перна отмечает, что отсылки к сантерии наблюдаются еще в сонах Игнасио Пинейро и группы Sexteto Habanero [3, с. 177].

Но каким образом происходит эта популяризация сантерийских образцов в сальсе?

Интерес для исследователя представляют тексты сальсы, в которых используются цитаты традиционных песнопений на языке йоруба, фрагменты религиозных гимнов, посвященных различным богам-оришам, а также особые сравнения и обращения. Такие песни любопытны именно с точки зрения содержательного аспекта. Ведь не знающий этих особенностей, непосвященный слушатель будет воспринимать их как обычную танцевальную музыку, тогда как практикующий сантеро или исследователь, хотя бы отчасти осведомленный об особенностях сантерии, сможет разглядеть и расшифровать элементы заложенного автором духовного послания.

Для музыкантов-сальсеров важна, прежде всего, практическая сторона религии. Она воспринимается ими не как отвлеченная философская идея, а как фактор, непосредственно связанный с повседневной жизнью. Те, кто обращаются к этой образной сфере, как правило, сами являются сантеро, практикующими эту религию в течение многих лет. Среди них «Королева сальсы» Селия Круз и «Принцесса сальсы» La India или Адальберто Альварес, носящий имя «сына богини Очун», автор многочисленных песен, в том числе масштабной «Y que tu quieres que te den». Так что песни чаще всего отражают те моменты жизни и духовного опыта, которые были пережиты музыкантами лично, и в этом их ценность. Молит ли певец бога о заступничестве или повествует об оришах, всегда сохраняется доверительная интонация, простота обращения.

Кто же герои этих песен и к кому они обращены?

«Я пою семи африканским силам» («pa' las siete potencias africanas yo canto»), — как бы отвечает Селия Круз в композиции «Ochun con Chango». Образ «семи сил» — это образ семи главных полубогов (ориш), наиболее популярных героев легенд и песен, созданий верховного божества, Олодумаре. Это *Чанго, Элегуа, Обатала, Оггун, Орунла, Йемайя и Очун*. Каждый из них соотносится с определенными природными явлениями и обладает ярко выраженными качествами характера, что позволяет провести некоторые параллели между пантеизмом йоруба и, например, античной, индуистской мифологией.

Обатала — (с языка йоруба «господин белой одежды»), образец мудрости, повелитель небес и всего сущего. Дарующий мир и спокойствие.

Орунла — свидетель создания мира, бог-прорицатель, открывающий врата в прошлое и будущее.

Чанго — бог-громовержец, один из самых почитаемых ориш в сантерии, покровитель танцев и игры на барабанах. Он наделен особой мужественностью, привлекательностью и сексуальностью. Как правило, Чанго изображается в одеждах красного и белого цветов, а его постоянным атрибутом служит небольшой топорик. Образ Чанго, размахивающего топором или собирающего небесные камни, выражен и в его хореографии.

Оггун — вечный соперник Чанго, бог войны, воинственный и агрессивный. Его символические цвета — зеленый, черный, сиреневый и иногда синий. Рауль Канизарес называет Оггуна «божественным кузнецом», так как именно он научил человечество ковать железо. В руках Оггуна — мачете, а его движения в танце более порывисты и резки, чем у Чанго.

Элегуа — непредсказуемый и хитрый бог перекрестков, открывающий дороги и разрушающий препятствия на пути к успеху, одетый в красное и черное и держащий в руке короткий пастуший посох. Танцоры, исполняющие роль Элегуа, часто передают характер беспечного, радующегося ребенка: тело расслаблено, голова слегка наклонена набок, а посохом он пролагает себе путь, раздвигая воображаемые тростники.

Йемайя — властительница морей и океанов, мать мира, одетая в голубое и белое. Ее движения олицетворяют движения стихии: спокойного или бурного океана, плеска волн.

Очун — богиня женской привлекательности и чувственности, повелительница речных вод; ее цвета — желтый, янтарный, золотой.

Песни сальсы, посвященные «семи силам» — порой радостно-приподнятые, порой мистические и таинственные зарисовки церемоний (Адальберто Альварес «Y que tu quieres que te den»), молитвы и восхваления (Эктор Лаво «Aguanile», «Para Ochun y Yemaya», Риччи Рэй и Бобби Круз «Cabo e», La India «Yemaya y Ochun»), песни-«проповеди» (Элио Реве «Aqua Pa'Yemaya», NG La Banda «Santa Palabra»), повествования о богах (Селия Круз «Ochun con Chango»), песни-монологи (Los Van Van «Soy Todo»).

Господствующая тема — молитва. Искренняя, полная страсти и огня, она чаще всего возникает во втором разделе композиций. И это позволяет провести определенные параллели с ходом самой религиозной церемонии, когда сантеро, введенный в транс ритмами священных барабанов батá, обращается с молитвой-песнопением к богу-покровителю. И если просьба будет достаточно красноречивой, то просящему будут даны самые простые, но необходимые дары: удача, процветание, здоровье и любовь.

Молитва в сальсе порой пересекается и с другими темами, в частности, с темой творческого пути музыканта и певца. Например, Элио Реве, моля о заступничестве Йемайи в песне «Aqua Pa'Yemaya», просит не только о личном благе, но и о благословении для его музыкальной группы. А в композиции Эктора Лаво «Para Ochun y Yemaya» религиозная тема соединяется с социальной: к Йемайе певца заставляют обратиться бедность и безвестность.

Лаво называет Йемайю «Прекрасной Девой из Реглы». И это вновь возвращает исследователя к синкретическим истокам сантерии. В статье «Афро-христианские культы Латинской Америки» И. Кряжева упоминает, в частности, о параллелях в пантеонах христианских святых и оришей, возникших «на уровне простого сюжетного и

ситуативного сходства» [2, с. 251]. Так, Чанго стал ассоциироваться со святой Варварой («Santa Barbara Bendita» в песне NG La Banda «Santa Palabra»), Очун — с Девой Каридад, Йемайя — с Девой Марией из Реглы (один из наиболее «черных» районов Гаваны), Элегуа — со святым Петром, Оггун — со святым Лазарем («San Lazaro» упоминается в композиции Селии Круз «Ochun con Chango») и т. д. Эти параллели упоминает и Адальберто Альварес во второй строфе песни «Y que tu quieres que te den»:

Obatalá las Mercedes,
Ochún es la Caridad,
Santa Bárbara Changó
Y de Regla es Yemayá[3].

Однако необходимо вновь вернуться к тематике композиций. Просьба, обращенная к оришам, — важный, но не единственный их мотив. В этом пестром калейдоскопе могут быть представлены повествования о богах и биографические зарисовки, нечто вроде проповеди или монолога-размышления. Эти мотивы переплетаются друг с другом, соединяются в самых разных пропорциях, рождая причудливые по содержанию композиции. Например, песня Селии Круз «Ochun con Chango» — это небольшой эскиз к портрету одной из самых популярных в сантерии пар, богини любви и женственности Очун и бога мужественности, громовержца Чанго:

Ella es la más alegre reina del agua dulce.
Azúcar, miel y canela lleva en su corazón.
Él es macho fuerte siempre de rojo y blanco.
Con su espada en la mano, guerrero y emperador[4].

Другие песни по характеру, скорее, напоминают проповедь, чем танцевальную композицию. Так, Элио Реве в «Aqua Pa'Yemaya» вначале обращается к верующим слушателям: «Oye sí Dedicado para todo, todo a quel que tiene fe»[5]. Далее он соединяет рассказ о собственном духовном опыте (предсказание сантеры, заставившее его внимательнее относиться к религии предков) с призывами молиться и поклониться Йемайе, богине морской воды и матери мира: «Bueno, manos arriba todo el mundo pidiendo salud y mucho aché»[6].

Кстати, аче (аше), о которой упоминается в песне, — одно из основных понятий сантерии, особые сила и благодать, которые даны оришам при сотворении мира и которыми они могут поделиться с верующими. А песня «Santa Palabra» практически и является краткой энциклопедией тех сил и качеств, которыми обладает каждый ориша. Солист группы NG La Banda, кажется, берет на себя функции жреца сантеро. В форме небольшой проповеди он обращается к слушателям:

No levantes nunca la mano a una mujer.
Ochún te esta mirando, ella si tiene poder.
Quiere a Babalú, Santo milagroso,
Pidele salud, pues sin salud no hay gozo.
No busques problemas con la señora Oyá
Pues Para el cementerio a ti te llevará.
Si quieres saber, oye bien, lo que va a pasar,
Pregunta al gran Orunla, adivino estelar,
Oye, que todo lo sabe[7].

Во многих текстах, при сравнительной простоте языковых конструкций, все же чувствуется особый пафос и кубинская велеречивость. Например, в песне «Soy Todo» («Я — это всё») группы Los Van Van:

Yo soy el poeta de la rumba,
Soy danzón, el eco de mi tambor.
Soy la misión de mi raíz,
La historia de mi solar.
Soy la vida que se va.
Hay! Que se va[8].

И далее:
Soy el paso de Changó
Y el paso de Obatala,
La risa de Yemayá,
La valentía de Oggun,
La bola y el tropo de Eleggua <…>
Soy la mano de la verdad[9].

Но сравнение автора с «шагом ориши» или «рукой истины», «жизнью, которая уходит», в меньшей степени, связано с гордостью, самолюбованием, гипертрофированным самоутверждением. Это скорее ощущение себя частью мироздания, стихии, силы природы, что вообще свойственно латиноамериканскому сознанию.

Во втором разделе композиции на первое место выходит жаркая, даже страстная молитва не только о себе, но и обо всех верующих и родной Кубе, завершающаяся поэтичной метафорой:

Haz que mañana por la mañana
Orunla llueva café[10].

Молитва и просьба выражаются в виде целой гирлянды глаголов повелительного наклонения: ampárame (защити меня), ayúdame (помоги мне), protégeme (покровительствуй мне), sálvame (спаси меня), contéstame (ответь мне). А заканчивается вся песня «заповедью»: «Кубинец, защити свою религию, потому что она является условием твоего существования».

---

[3] Обатала — Мерседес, Очун — это Каридад [святая Дева. — *О.П.*], Санта Барбара — Чанго и из Реглы Йемайя. (Пер. авт. ст.)

[4] Она — самая веселая королева пресной воды. / Она несет в своем сердце сахар, мед и корицу. / Он — сильный мачо, всегда в красном и белом. / с мечом в руке, он воин и владыка.

[5] «Слушайте! Посвящаю всякому, у кого есть вера!»

[6] «Хорошо, давайте все вместе поднимем руки, чтобы просить здоровья и много аче».

[7] Никогда не поднимай руки на женщину, / Очун наблюдает за тобой при любой возможности, / Почитай Бабалу, святого чудотворца, / Проси у него здоровья, ведь без здоровья нет радости. / Не ищи неприятностей с Ойей, / Или лежать тебе на кладбище. / Если хочешь знать, что будет, / Спроси великого Орула, знаменитого предсказателя, / Который знает все.

[8] Я — поэт румбы. / Я дансон, эхо моего барабана. / Я — миссия моих предков, / История моего рода. / Жизнь, которая уходит. / Ай, которая уходит.

[9] Я — шаг Чанго / и шаг Обатала, / Смех Йемайи, / Отвага Оггуна, / Шар или троп Элегуа / Я — рука истины.

[10] Сделай так, чтобы утро за утром / Орунла разразился кофе (вместо дождя. — *О.П.*).

Помимо разнообразия тематики, образцы сальсы, связанные с сантерией, богаты разнообразной священной символикой.

1. Цветовая символика: желтый веер Очун; пунцовый платок и меч Чанго (Селия Круз «Ochun con Chango»); голубая вода Йемайи (Элио Реве «Aqua Pa' Yemaya», Hector Lavoe «Aquanile»).

2. Предметная символика: 7 раковин улитки («7 caracoles») для Йемайи (Элио Реве «Aqua Pa'Yemaya»); сахар, корица и мед — символы Очун; 4 зеленых бананчика, красное яблоко и бокальчик вина для Чанго (Селия Круз «Ochun con Chango»), гирлянды цветов (Эктор Лаво «Para Ochun y Yemaya»), четыре кокоса и яблоко для Чанго (NG La Banda, «Santa Palabra»).

3. Упоминание священных барабанов батá, играющих особую роль на церемониях сантерии («los tambores bata»), где каждому орише посвящена своя группа ритмов (Элио Реве «Aqua Pa'Yemaya», La India «Yemaya y Ochun», Los Van Van «Soy Todo», Рэй Баретто «El Hijo de Obatala»).

Характерный признак песен — особенное обращение к оришам, когда автор называет того или иного оришу своим: «Mi Yemaya» (Элио Реве «Aqua Pa' Yemaya»), «Mi Orunla» (Los Van Van, «Soy Todo»). В песне «Ochun con Chango» Селия Круз обращается к двум божествам пантеона как к «своим оришам», называя Chango «своим отцом» («padre mio»). La India в песне «Yemaya y Ochun» также обращается к двум богиням «mis santos que me guían» («мои святые, которые ведут меня»), а верующих называет «детьми Йемайя и Очун» («todos hijos de Yemaya y Ochun»). В песне «Soy Todo» Los Van Van присутствует молитва к Орунла (Orunla), наделенному качествами пророка, указывающему человеку истинный путь. Певец обращается к нему так же, как обращаются к христианскому Богу: «Ay Dios», «Dios Mio».

Такие небольшие детали текстов напоминают о том, что сантерия — это синкретическая религия, где африканские верования изначально были тесно связаны с католицизмом. С одной стороны, они похожи на обращения к Богу в христианстве, католическим святым заступникам или священникам: «Отец мой», «Мой Бог». С другой стороны, обращение, например, к Йемайя, как к матери, или к Чанго, как отцу, называние верующих «детьми» связано со специфическими культовыми церемониями сантерии, а именно, с церемонией посвящения. Подробное описание такой церемонии можно прочитать, например, у Рауля Канизареса [1, с. 24—32]. Последователи сантерии верят, что во время церемонии, когда посвящаемый находится в особом трансе, в него вселяется ориша, который на всю жизнь становится его покровителем.

Существование сантерии в сальсе порождает еще одну необычную особенность — билингвизм многих текстов, где испанский соединяется с языком йоруба. Этот экзотический язык активно используется в религиозных церемониях и по своему предназначению близок латинскому в католицизме. Это язык священных гимнов, молитв и восхвалений. В некоторых случаях поются или произносятся одним из музыкантов только отдельные слова («cabo cabiosi», «maferefun», «alaroye», «arere», «sire» и т. д.). Чаще всего они возникают среди испанского текста, выполняя роль междометий или связок и не имеют особой самостоятельной роли. В других же ситуациях в песнях могут содержаться строки из подлинных песнопений, как, например, в песне Элио Реве «Aqua Pa'Yemaya»:

Omi tuto, ana tuto, ile tuto,
Tuto Laroye, tuto <…>
Aché babá, Aché yeyé, Aché Ifá,
Aché bogbo Eggún.

Но чаще всего строки йоруба не просто произносятся, а вокализируются, образуя стилизации подлинных напевов. Это сообщает музыке характер подлинности, аутентичности, поскольку помимо качеств того или иного ориши, его предназначения, специфической цветовой символики, атрибутов и типов танцевального движения существуют и определенные ритмы и песнопения, посвященные каждому из них. Гигантскую работу по сбору музыкально-религиозного материала провел Томас Альтманн, автор книги «Cantos Lucumi a Los Orishas» [4, с. 307], расшифровавший около 275 песнопений, из них 30, посвященных Элегуа, 36 — Чанго, 39 — богине Очун и т. д. И часть из них в виде стихотворных цитат вводится и в сальсу.

Так, в песне, «Aguanile», исполнявшейся Эктором Лаво, используется отрывок из текста, связанного с ритуалом очищения «дома»: «Aguanile, Aguanile, Mai Mai». В данном случае слово «дом» может иметь несколько смыслов: как жилище человека, обиталище духа (т. е. человеческое тело) и святилище. В песне Риччи Рэя и Бобби Круза «Cabo e» используется приветственное песнопение Чанго, одного из самых почитаемых ориш:

Cabo e, cabo e,
Cabo e, cabo sile o![11]

Принцип подобной стилизации использует и Адальберто Альварес в 11-минутной композиии «Y que tu quieres que te den». Это развернутая картина церемонии, на которой собравшиеся просят различных ориш даровать им самые обычные блага: спокойствие, защиту, любовь. Пьеса открывается с призыва на языке йоруба, обращенного к Очун.

Вступление исполняется женским голосом a cappella под легкое позвякивание колокольчика. Оно формирует ощущение мистичности происходящего, погружения в церемонию. Своей затаенностью оно резко контрастирует динамичной, действенной основной теме композиции.

Первый раздел содержит в себе два эпизода: обращение к памяти предков, исполняемое самим Адальберто Альваресом, и устный «репортаж» одного из музыкантов (а в сюжете песни — одного из свидетелей церемонии). Хотя музыкант лишь произносит текст, ритм произнесения подчиняется общему ритму композиции, заложенному в паттернах инструментов (фортепиано и перкуссии). Музы-

[11] Добро пожаловать, добро пожаловать, / Добро пожаловать, мой повелитель! (Пер. по: [1, с. 30].)

кант наблюдает, как в священный дом приходят люди, как они заполняют все пространство, как верующие просят Элегуа, открывающего пути, о помощи. Сам герой ждет от ориши одного — мира и спокойствия своей семье.

Как это свойственно для сальсы, первый раздел лишь настраивает на само действо. Своих масштабов песня достигает благодаря сильно разросшемуся второму разделу, состоящему из трех фаз. В первой, где основным рефреном становится заглавная реплика хора («Y que tu queres que te den»)[12], происходит диалог между верующими (солист и хор), напоминающий обычный разговор перед началом церемонии.

Вторая, наиболее любопытная фаза, начинается со слов «Para todo los religiosos de mi Cuba y del mundo vamos a cantarle a los Orishas»[13]. Это прославление самых популярных ориш, традиционно начинающееся с Элегуа и идущее в следующем порядке: Обатала, Йемайя, Ойя, Бабалу, Очун, Оггун и Чанго. В этой фазе «хор» и солист словно меняются местами. Солист здесь становится комментатором, расшифровывающим то, что «говорит» главный герой, хор («y mira como dice el coro»). Певец как бы указывает на того оришу, которого будут прославлять следующим. В этом разделе каждая реплика хора — музыкальная характеристика божеств. Некоторые из них (Элегуа, Обатала, Йемайя, Ойя, Бабалу, Очун) по ритмике и общим мелодическим контурам напоминают подлинные религиозные песнопения. В прославлении Элегуа, например, автор использует несколько видоизмененную цитату популярного гимна, посвященного орише:

Eleguā go Eleguā go aña
Ala ala yo Ye ma san nkio
Eleguā go aña.
Eleguā Eleguā aso kere-kere me yé
Eleguā Eleguā eleguara ile bonke.

Завершается песня хаотичным, состоящим из отдельных реплик заключительным разделом, напоминающим финальную кульминационную часть церемонии сантерии, когда ориша символически присоединяется к общему танцу.

Конечно, подобные танцевальные композиции не достигают того экстатического уровня, того накала эмоций, того трансового состояния, которые возникают на настоящих церемониях, но приподнятое настроение, энергетическая заряженность, общий настрой верующего, искренность тона сохраняются даже в самых простых случаях.

Танцевальный характер движения и скорый темп большинства песен не дает возможности ощутить то состояние сосредоточенности, медитативности, вхождения в транс, которое присуще реальной культовой церемонии сантерии. Хотя в таких композициях как «Aguanile», «Cabo e» или «Santa Palabra» ощущение аутентичности присутствует не только благодаря фрагментам из священных песнопений на языке йоруба, нарастающей динамике второго раздела, но и особому ритмичному фону перкуссий, словно имитирующих игру на магических барабанах бата́.

Разговор о религиозных сюжетах в сальсе необходимо подкрепить некоторыми замечаниями, касающимися общей стилистики поэтических текстов.

И. Кряжева в своем очерке, посвященном сону, отмечает характерное «проглатывание» слогов в текстах Николаса Гильена. Но она рассматривает стихи профессионального поэта как стилизацию и аргументирует это тем, что автор стремился воссоздать «устную стихию народного сона, основываясь на претворении и письменной фиксации элементов негритянской и мулатской просодии, изнутри модифицировавшей структуру испанской речи» [2, с. 245].

В сальсе такое «проглатывание» — естественно и связано, прежде всего, с тем, что латиноамериканский испанский отличается не только от литературного, но и от разговорного испанского, принятого в Европе. Кроме того, подобное «проглатывание» обуславливается также самим песенным текстом, где главная задача авторов — кратко и сжато передать основную мысль, сохранив при этом размер и рифму строфы.

Так образуются конструкции, где слова сокращаются, сливаются с другими, меняются местами. Разнообразен вариант с предлогом «para», который в текстах сальсы часто возникает в усеченном виде — «pa'», образуя гирлянду новых словосочетаний с местоимениями (pa'tu, pa'mi, pa'el, pa'ti, pa'que, pa'ca, pa'l, pa'usted), глаголами (pa'despistar, pa'tocarse, pa'seguir, pa'goza(r)), наречиями (pa'donde vas, pa'nada, pa'(a)rriba, pa'(ade)lante, pa'fuera). Часто в сальсе конструкция nada mas преобразуется в na'ma или даже mas'na'. В последнем случае возникает также инверсия, когда, вопреки грамматическим правилам, авторы меняют порядок слов, но не для достижения художественного эффекта, а, скорее, для «удобства» произнесения текста.

Ситуация, в которой звучит сальса, — это ситуация живого концерта, а значит диалога. Певец не просто исполняет свои композиции перед слушателями, стоя к ним лицом к лицу на сцене, но и пытается ввести их в сотворчество, заставить их танцевать. Поэтому тексты сальсы наполнены призывными интонациями, междометиями и восклицаниями, как бы подогревающими интерес слушателей, увеличивающими эмоциональный накал: «Sabroso!», «Caramba!», «Eso!», «Azucar!», «Vaya!», «Que Rico!». Певец может обратить внимание на ту или иную интонацию, попросить увидеть, услышать, произнести вместе с ним какую-либо фразу, используя глаголы: «Mira!», «Escucha!», «Oye!», «Oyelo!», «Dímelo!». Он может обращаться к кому-то из слушателей («Oye, mamita!», «Hay mamacita», «Oye mi bien rumberito!»), всей публике («Oiga mi gente!») или к музыкантам оркестра («Ay trompetas, Súbelo! Dame la clave ahí. Se acabó!»[14]).

Еще одна черта стилистики сальсы — это тот набор немых «героев», который кочует из песни в песню. Таковы

[12] «И что же ты хочешь, чтобы тебе дали?»

[13] «Для всех религиозных людей Кубы и мира, давайте споем об оришах».

[14] Буквальный перевод: «Ай, тромбоны, поднимитесь! Дайте мне [ритм] клаве! Вот так!»

типичные обращения к женщине (mami, mamacita, mamita, mujer, chiquita, nena, negra, princesa, cariño), мужчине (papi, compañero, caballero, señor, latinoamericano, oyente, bailador) или к группе людей (mi gente, mi pueblo, los rumber(ito)s, senores, pueblo latino, publico).

Порой даже африканизмы, в том числе священное «aguanile», теряют свое первоначальное значение, скорее используясь как элемент звукописи, сообщающий сальсе ту самую истинность, аутентичность, близость к корням. Сходное значение имеют и плоды словотворчества, такие как «bambalina» (вероятно, производное от «bamba»), «manganzón» или «sabrosón» (как бы сочетающее в себе два слова sabor — вкус и son — звучание, близкий по смыслу которому — «полнозвучный» или даже «вкуснозвучный»).

Все эти поэтические нюансы, присущие сальсе в целом, обнаруживаются и при анализе песен, посвященных сантерии.

Остается только прояснить вопрос: какова же смысловая роль этих песен? Ведь в рамках самого культа они не играют никакой роли. Возможно, стоит воспринимать их как еще один элемент культурной самоидентификации, как возможность музыкантов раскрыть перед слушателями все грани своего мировоззрения. Ведь сантерия сегодня — это мощный культурный фактор не только на своей родине, Кубе, но и за ее пределами. В частности, в США, где, по мнению Р. Канизареса, «принятие этой религии некубинцами приводит к ее переходу из примитивного состояния, в котором она находилась, на всемирный уровень» [1, с. 159]. Сложно сказать, насколько в ближайшем будущем будет правомерно говорить о сантерии как о многонациональной религии, но симптоматично другое. По мере того как религия распространяется за границей своей исторической родины, становится более открытой, по мере того, как десакрализуются ее ритуалы, растет и число музыкантов, обращающихся к ней. Это не только образцы сальсы и тимбы, джазовые обработки (Irakere, Raul Marrero), но и записи в области поп-музыки и даже world music (Deva Premal «Yemaya»). Однако пока это единичные образцы. Превратится ли это небольшое музыкальное течение в могучий поток, покажет время.

Список литературы

1. *Канизарес Р.* Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2005.
2. *Кряжева И.* Афро-христианские культы Латинской Америки / Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре. — М.: ИМЛИ РАН, 2002.
3. *Perna V.* Timba: The Sound of the Cuban Crisis. — Ashgate, USA, 2008.
4. *Altmann T.* Cantos Lucumi a los Orishas. — Oche TA0001, 1998.
5. *Mena, Andres I. Perez.* Cuban Santeria, Haitan Vodun, Puerto Rican Spiritualism: A Multicuturalist Inquiry into Syncretism // Journal for the Scientific Study of Religion. — 1998. — № 1. — С. 15—27

УДК 783(430)"18"
ББК 85.313(4Гем)52-8Брамс И.

Е.С. ТКАЧЕНКО

НЕМЕЦКИЙ МОТЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРАМСА

Анализируются семь мотетов выдающегося немецкого композитора-романтика И. Брамса. Произведения данного жанра рассматриваются с точки зрения их принадлежности к протестантской разновидности, которая возникла в Германии в период Реформации и в течение двух следующих веков пополнилась высокохудожественными образцами ведущих лютеранских композиторов. Как и его великие предшественники, И. Брамс делает музыкальной основой своих мотетов напевы лютеранских хоралов, а вербальной — цитаты из Библии в переводе Мартина Лютера. Особое внимание в статье уделено определению особенностей композиторского метода работы с каноническими текстами.
Ключевые слова: духовная музыка, мотет, хорал, протестантизм, И. Брамс.

Музыкальное наследие Иоганнеса Брамса, одного из выдающихся представителей немецкого романтизма, активно изучается современными музыковедами. Однако пристальное научное внимание сосредоточено, в основном, на его инструментальных произведениях, в то время как сфера хоровой музыки, которая в творчестве художника занимает также значительное место, все еще требует специального исследования. В особенности это относится к хоровым духовным сочинениям, среди которых значительное место принадле-

жит жанру мотета. В монографиях, посвященных Брамсу (К. Гейрингера, Ф. Грасбергера, М. Друскина, Е. Царевой и других авторов), о мотетах встречаются лишь отрывочные высказывания, связанные с известной приверженностью композитора музыке эпохи строгого стиля и барокко. При этом Брамс как автор мотетов лютеранской жанровой модели представлен не был. Восполнить этот пробел, проанализировав мотеты Брамса в контексте протестантской духовной традиции, —задача настоящей статьи.

Религиозность Брамса до сих пор вызывает оживленные дискуссии исследователей. Воспитанный в дружной протестантской семье, создатель удивительных по красоте и глубине духовных произведений, Брамс, однако, не был активным сторонником какой-либо конфессии, а в некоторых высказываниях предстает настоящим атеистом. Довольно эмоционально в отношении религиозных убеждений Брамса высказался А. Дворжак: «Такой человек! Такая душа! и не имеет веры» (цит. по: [1, с. 33]). Л. Акопян, наоборот, утверждает, что каждая страница поздних работ Брамса проникнута глубоким религиозным чувством. Сам композитор говорил, что у него своя, особая вера. А исследовательница Л. Каверина считает: «Трактовка религиозных текстов говорит о том, что Брамс не придерживается определенной конфессиональности, трактуя тексты Священного Писания в самом широком, общечеловеческом плане» [2, с. 186]. Опровержением последнего утверждения является анализ работы композитора с библейскими текстами и выявление особого «брамсовского» метода их компоновки, что вместе с биографическими фактами позволяет назвать именно протестантизм основой мировоззрения композитора.

Вокальные, в частности хоровые, произведения привлекали Брамса на протяжении всего творческого пути. Этому способствовала его работа в качестве руководителя хоров в Детмольде и Гамбурге. А сама «идея согласного звучания человеческих голосов, объединенных единой волей и единым чувством, была для Брамса одной из самых естественных и органичных, глубоко соответствуя его человеческой и творческой сути» [3, с. 313]. Жанровый состав хоровой музыки Брамса разнообразен: от хоровых миниатюр (обработки народных песен) до многочастных вокально-симфонических полотен (кантата «Ринальдо», ор. 50; «Рапсодия», ор. 53; «Песня судьбы», ор. 54; «Нения», ор. 82; «Песня парок», ор. 89 и др.). Важное место в хоровой сфере принадлежит его духовным произведениям, которые стали своеобразным «обрамлением» его творческого пути. Первым хоровым опусом Брамса стали Духовные песнопения, ор. 30 (1856), а последней работой — «Четыре строгих напева», ор. 121 на библейские тексты и «11 хоральных прелюдий» для органа, ор. 122 (1896), которые были опубликованы вместе с текстами хоралов для облегчения понимания их содержания.

Старинные духовные стихи и вечные истины Священного Писания находят многообразное претворение в работах композитора. К духовной тематике относятся следующие произведения для хора с сопровождением:

- *Ave Maria*, ор. 12, на слова католической молитвы;
- Псалом XIII «Доколе, Господи, будешь забывать меня?», ор. 27;
- Духовные песнопения, ор. 30;
- Немецкий реквием, ор. 45;
- «Триумфальная песня», ор. 55, на библейские тексты.

Для хора *a cappella*:

- «Песни Марии», ор. 22, на народные слова;
- Семь мотетов (ор. 29, 74 и 110);
- Три духовных хора, ор. 37, на латинский богослужебный текст;
- «Торжественные и памятные притчи», ор. 109, на тексты из Библии.

Важное место в духовной сфере принадлежит жанру *мотета*. Он особенно иинтересен тем, что, с одной стороны, связывает художника с культурой прошлого, и с другой — позволяет выявить мировоззренческие принципы композитора-романтика. «Его жизнь, — отмечает Ф. Грасбергер, — была полна беспокойства, но он обладал силой, необходимой для того, чтобы смирять его и переносить как пережитое в свои сочинения. Его музыка несет покой, который есть укрощенное беспокойство. Именно этим близок нам сегодня Иоганнес Брамс» [4, с. 12].

В истории западноевропейского профессионального многоголосия мотет — один из древнейших жанров, который появился в XII—XIII веках, и с тех пор существует в самых разнообразных вариантах: как произведение духовного или светского содержания, строго вокальное или с участием инструментов, содержащее один или несколько текстов. Такая жанровая неопределенность связана, главным образом, с отсутствием строгих условий его применения. Название жанра указывает на обязательную связь с текстом (от фр. *mot* — слово); кроме того, интересно, что *motetus* сначала называлась не только целое произведение, но и отдельный вокальный голос с новым текстом, написанный над тенором. Итак, композиция ранних мотетов строилась на основе тенора, исполнявшего фрагмент григорианского хорала, к которому присоединялись сначала один, потом два голоса с другими текстами (нередко на разных языках). Особого расцвета мотет достигает в эпоху Возрождения, когда становится преимущественно однотекстовым, приобретая широкое развитие как в церковной, так и в светской музыке. Более того, «обобщив специфические художественные тенденции искусства Возрождения, ее широко популярные “ходовые” образные сюжеты, темы, приемы работы с музыкальными источниками, мотет поднимается до уровня своеобразного эталона выражения в музыке равновесия, гармонии формы и содержания. Он становится одним из немногих жанров, в которых оттачивается стиль эпохи, шлифуются ее лучшие находки и достижения» [5, с. 56].

В течение четырех веков со времени зарождения к жанру мотета обращались практически все выдающиеся

композиторы европейских стран, создав тысячи образцов. В творчестве таких выдающихся мастеров мотета, как Г. де Машо и Ф. де Витри, Г. Дюфаи и Ж. Депре, Й. Окегем, Я. Обрехт и, конечно, О. ди Лассо и Дж. Палестрина, появляются изоритмический мотет, имитационный и основанный на cantus firmus, кантиленный (с мелодией в сопрано) и мотет тенорового типа. Разнообразными были и формы произведений — от несложных одночастных построений до роскошных масштабных композиций. В то же время можно заметить и общие тенденции, наметившиеся к концу эпохи Возрождения: преобладание духовного содержания, постепенный переход к однотекстовости, доминирование латинского языка, отказ от инструментального сопровождения.

К началу XVII века мотет, пройдя путь существенных трансформаций, в каждой европейской стране трактуется по-своему. В Италии появляется сольный мотет с генерал-басом, в Англии он фактически вытесняется духовными гимнами (*anthem*), во Франции — приближается к жанру кантаты. Мотет Австрии и католической части Германии продолжает развивать традиции Дж. Палестрины, одновременно впитывая черты итальянских концертных жанров. Формирование собственно немецкого мотета происходит в реформационной Германии в связи с зарождением нового направления в христианстве —протестантизма. Новая церковь остро нуждалась в обновлении литургического музыкального репертуара, к тому же значительное ослабление существовавших в католической среде суровых канонов стало мощным средством привлечения лучших композиторов того времени. Композиторы лютеранской Германии, получив широкие возможности для творчества, стали активно развивать уже сложившиеся мотетные традиции, одновременно привнося в них много новаций. Тогда разрабатываются три основных жанровых разновидности: мотет в свободном песенном стиле *Liedmotette*, иногда с элементами *cantus firmus* (И. Эккард и Л. Лехнер); полифонический мотет на основе хорала с обязательным использованием техники *cantus firmus — Choralmotette* (Г. Хасслер, М. Преториус) и *Sprüchmotette*, в котором главное место принадлежало цитированию немецкоязычных текстов Священного Писания, в основном из Евангелия и Псалтири (А. Разелиус, М. Вульпиус, К. Демантиус и др.). Последний вид мотета вскоре получил особо широкое применение. Неразрывно связанные с тематикой проповеди, такие духовные песни не только дополняли ее, но иногда исполнялись и вместо предусмотренного массового чтения Евангелия. Кроме вышеперечисленных, творцами ранних немецких мотетов были И. Вальтер, М. Франк, Г. Шютц, И. Шайн, С. Шейдт, А. Хаммершмидт, И. Але и другие.

Именно в период немецкой Реформации, вместе с такими новыми явлениями в духовной музыкальной практике, как протестантский хорал и духовная немецкая песня, возникает так называемый проповеднический мотет. Его основной задачей было толкование текста, выбранного для проповеди, чтобы настроить прихожан на его восприятие. Разнообразие вариантов этих песнопений привлекало композиторов и они, свободно сопоставляя библейские тексты, создавали развернутые музыкальные композиции. «Так возникла “музыкальная проповедь” — как спутник немецкой воскресной проповеди, — пишет А. Швейцер. — Все остальное отошло в тень. Перед художниками внезапно открылись более важные задачи, чем все время заново сочинять предписанные законом напевы для месс: ныне год за годом предстояло создавать музыкальные поэмы на евангельские темы. Эта свободная духовная музыка так увлекла композиторов, что они потеряли интерес к каноническим музыкальным частям богослужения. Пусть хоть каждое воскресенье повторяется то же самое *Kyrie* или то же самое *Gloria*, лишь бы “проповеднический мотет” был новым и выразительным!» [6, с. 41].

Протестантская проповедь существовала в двух основных вариантах: первый — лютеровский (старинный способ чтения Библии с собственными комментариями), второй — так называемая проповедь Меланхтона (больше похожа на ораторскую речь без обязательного чтения библейского фрагмента). Собственно последний вариант определил тип проповеднического мотета, который благодаря неразрывной связи с ораторским искусством воспринимался как своеобразная музыкальная проповедь. Постепенно тексты протестантских мотетов приобретали определенную схему: сначала подавалась библейская цитата, после которой следовала экзегеза — объяснение и толкование священного текста в стихотворной или прозаической форме. «Музыкальная риторика в Германии имела еще и свой особый стимул — протестантизм, с его особым вниманием к силе слова. В основе протестантской литургии — проповедь, воздействие живым словом, музыкой на прихожан», — указывает исследовательница О. Захарова [7, с. 64], подчеркивая ораторско-проповедническую направленность духовного творчества композиторов новой немецкой музыки Г. Шютца и С. Шейдта, а впоследствии И.С. Баха.

Блестящей кульминации протестантский мотет достиг в творчестве Великого Кантора. Его шесть мотетов для хора *a cappella* подытожили сложный путь развития жанра и стали своего рода эталоном совершенного сочетания глубокого духовного содержания и высокого композиторского мастерства. Мотеты Баха не только иллюстрируют широкую палитру различных композиционно-драматургических приемов, но и убедительно демонстрируют способность данного жанра воплощать широкий круг образов: глубокие философские идеи и размышления, драматический психологизм и утонченный лиризм, ощущение безысходности и настроение радостного подъема. Все произведения написаны на духовные (преимущественно библейские) немецкоязычные тексты. Продолжая мотетные традиции Г. Шютца, который в свою очередь широко применял приемы венецианской школы — сопоставление хоров, сольные эпизоды, активное

имитационное развитие, некоторые театральные эффекты, интонационную выразительность, И.С. Бах придал своим мотетам концертный блеск, часто используя виртуозные вокальные фиоритуры.

Заложенные гением Баха композиционно-драматургические особенности мотета нашли многочисленное и разнообразное продолжение и воплощение в композиторских решениях последующих эпох. Его мотеты как бы стали «вершиной-источником, с которого начинается линия немецкого мотета в творчестве романтиков» [8]. И действительно, после некоторого «забвения» жанра в эпоху классицизма в XIX веке немецкие мотеты создают такие выдающиеся композиторы, как Ф. Мендельсон, Р. Шуман и И. Брамс.

К этому жанру Брамс обращался трижды, создав семь мотетов: первые три (ор. 29 № 1, 2; ор. 74 № 2) написаны в начале зрелого периода в 1860—1865 годах, еще один (ор. 74 № 1) — в период высшего творческого расцвета в 1877 году и последние три (ор. 110) в поздний период, в 1889 году.

Вместе с первым опусом мотетов, в 1864 году композитор издал еще несколько духовных произведений: Псалом XIII «Доколе, Господи, будешь забывать меня?», ор. 27, на библейский текст для женского хора с органом и Духовные песнопения, ор. 30, на слова П. Флемминга для смешанного хора с органом. Такую же группу общей тематики образуют последний цикл мотетов, ор. 110, и «Торжественные и памятные притчи», ор. 109. Произведения обоих опусов написаны для двойного хора без сопровождения и изданы в 1890 году.

Совсем другого рода связи существуют между мотетами ор. 74 и Второй симфонией ор. 73, над которыми Брамс работал параллельно. От первых оценок и до настоящего времени Вторая симфония считается одним из самых светлых произведений композитора. В то же время цикл мотетов стал своеобразной «траурной рамкой» для симфонии, о чем автор говорит в одном из писем [9, с. 142]. Особенно это справедливо по отношению к первому мотету «Зачем дан страдальцу свет», полного безнадежности и горьких мыслей о смерти. Объясняя это контрастное «соседство», Брамс пишет своему другу Лахнеру: «Так, скажем, мне пришлось бы тогда признаться, что я — между прочим — глубоко меланхоличный человек и черные крылья неизменно шумят над нами, и что, возможно, вовсе не случайно идет за той симфонией маленький трактат о большом “Зачем”. Если Вы его (мотет) еще не знаете, то я Вам вышлю. Он бросает необходимую резкую тень на эту веселую симфонию…» [9, с. 162].

В своих мотетах Брамс опирается на барочную традицию, а именно на немецких композиторов-протестантов, прежде всего Г. Шютца и И.С. Баха. Это — обязательное использование канонических мелодий, различные способы вокальной обработки протестантского хорала, отказ от латинских текстов, свободное сопоставление библейских цитат (исключительно в немецком лютеровском переводе), сдержанность и благородство музыкального воплощения драматических лирических переживаний.

Серьезность и глубина жанра мотета отвечали темпераменту и музыкальным предпочтениям композитора. Кроме этого, мотет стал для Брамса отличной возможностью продемонстрировать свое высокое полифоническое мастерство — в каждом из них используются жанры полифонической музыки. Так, фуги встречаются в мотетах ор. 29 № 1 и 2; каноны — в ор. 29 № 2, ор. 74 № 1, ор. 110, № 3; полифонические вариации на *cantus firmus* — в ор. 74 № 2. Но варианты решения форм в мотетах разнообразны: от одночастных к более масштабным композициям. Два ранних мотета, ор. 29 № 1 и ор. 74 № 2, относятся к произведениям, в которых опора на старинный полифонический стиль наиболее очевидна: первый мотет состоит из хорала и фуги на этот хорал, а второй написан в форме полифонических вариаций (хорал и четыре вариации). Из четырех разножанровых разделов состоят мотеты ор. 29 № 2 и ор. 74 № 1. Три мотета последнего опуса — одночастные.

Чрезвычайно оригинально и скрупулезно работает композитор с поэтическими и библейскими текстами. Компонуя библейские тексты в мотетах (а также в «Немецком реквиеме», «Триумфальной песне», «Четырех строгих напевах»), Брамс как «музыкальный проповедник» демонстрирует отличное знание гомилетики — он свободно сопоставляет цитаты из Писания разных авторов, книг и разделов, сохраняя при этом одну ключевую, важную для собственного замысла идею. Восхищаясь этой способностью, исследователь К. Хефнер пишет: «Выбор Брамса гениален: надо очень хорошо знать Библию, чтобы с подобной точностью отобрать стихи в соответствии со своей концепцией» (цит. по [10, с. 57]). Хотя для Брамса, воспитанного в протестантской семье, глубокое знание Библии совершенно естественно.

Большая библиотека Брамса включала труды выдающихся философов и искусствоведов, но все же «центром человеческой мудрости была для Брамса, прежде всего, Библия, книга пророческая, провидческая, полная тайн и глубоких знаний о человеке, Вселенной, истории» [2, с. 187]. Интересные выводы относительно особенностей работы И. Брамса с библейскими текстами делает исследователь Х.К. Штекель, изучив пометки композитора на полях его экземпляра Священного Писания. Наибольшее их количество обнаружено в книге Иова, Псалтири и книге Притчей Соломоновых. В Новом Завете активно прорабатывал Брамс Нагорную проповедь Христа и отдельные послания апостолов. Показательно, что в избранных композитором фрагментах преобладает образ величественного, всемогущего Творца, который любит и спасает людей. Реже, например в отрывках из книги Иова и некоторых псалмах, Бог представлен как суровый и неумолимый каратель. На основе текстов перечисленных книг обе ипостаси Бога Брамс представил в своих духовных произведениях, особенно в «Немецком реквиеме» и мотетах.

Для текстов к мотетам композитор обращается к старинной духовной поэзии и Библии в переводе Мартина Лютера: мотет ор. 29 № 1 написан на слова поэта эпохи Возрождения П. Сператуса, ор. 74 № 2 — Ф. Шпее, ор. 110 № 2 — на тексты неизвестного поэта XVII века, ор. 110 № 3 — на стихи П. Эбера; на библейские тексты написаны мотеты ор. 29 № 2, ор. 74 № 1 и ор. 110 № 1.

Ренессансную поэзию, выбранную композитором, объединяет духовная тематика и рифмованная форма изложения (в размере четырехстопного ямба). То, что Брамс ни разу не обращается к творчеству современных ему поэтов, весьма показательно. Трактуя мотет как жанр духовный, с глубокими историческими корнями, Брамс исключительно придирчиво выбирает тексты. Его интересует присущий языку XVII века склад стиха, сам «дух старины». Это заметил еще его друг К. Райнталер, который писал: «Что касается самой музыки, замечу только по поводу высказывания Дитриха, что я легко свыкся с вашей декламацией, или, скорее, с тем типом обращения со слогом, который свойственен XVII веку» [9, с. 80]. Синтаксические цезуры вербального текста, как правило, тонко передает музыкальный. Повторение отдельных слов или фраз используется Брамсом преимущественно не как средство повышения выразительности высказывания, а как необходимость заполнения музыкальной ткани, вызванная полифоническими приемами развития. Очевидно, вначале композитор выстраивает образно-драматургическую линию в вербальном тексте, а затем соответственно ее озвучивает. Таков, например, первый мотет ор. 74 (1877), чрезвычайно экспрессивный, ярко воплощающий индивидуальный стиль Брамса.

Мотет *«Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen»* («Зачем дан страдальцу свет»), посвященный выдающемуся историку музыки Филиппу Шпитте, представляет собой вершину мотетного творчества Брамса. Обширный и композиционно сложный, данный мотет «демонстрирует контрапунктическое мастерство, невиданное со времен Баха»[1]. Тематическим материалом, из которого вырос мотет, стала неопубликованная месса Брамса, написанная еще в 1856 году. Хотя первоначально она воспринималась композитором только как упражнение для развития полифонической техники, позднее несколько мелодий мессы стали основными темами мотета. Из четырех частей мотета первая представляет собой переработку *Agnus Dei*, вторая — *Benedictus*, третья — *Dona nobis pacem*. Заключительный хорал — это гармонизация традиционного лютеровского напева *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*. В двух средних частях мотета звучит смешанный шестиголосный хор, в крайних — традиционное четырехголосие.

Цитаты из Библии скомпонованы композитором особенному. Для первой части он выбирает отчаянные слова великомученика Иова: «Зачем дан страдальцу свет и жизнь огорченным душою, которые ждут смерти, и нет ее?»; вторая часть написана на слова ветхозаветного пророка Иеремии, здесь происходит переход от отчаяния к надежде: «Вознесем сердце наше и руки к Богу, сущему на небесах»; в третьей — создается смысловая арка с первой словами ученика Христа, апостола Иакова: «Вот, мы ублажаем тех, которые терпели. Вы слышали о терпении Иова и видели конец оного от Господа»; четвертая часть — это послесловие на текст Лютера о совершенном, вечном покое: «С миром и радостью иду я туда, ради Бога, в моем сердце спокойно и тихо. Как Бог и предвещал, смерть будет для меня отдыхом».

Скорбно и торжественно начинается первая часть, характер которой постепенно становится все более экспрессивным. Печальный вопрос *Warum?*, каждый раз повторяясь дважды, становится своего рода рефреном и придает этой части черты рондальности. Настойчиво и даже грозно подчеркивается слово *Warum* первый раз на *f* и покорно — вторично на *p*. Этот вопрос, появляясь четыре раза, оттеняется контрастными эпизодами. Первый — напоминает элегический рассказ, который начинает сопрано. Мелодия поднимается вверх (выразительный ход на тритон), охватывает октаву, затем постепенно опускается. Тема модулирующая приходит в тональность доминанты, и в дальнейшем излагается в интересном тональном соотношении: в партии сопрано — *d-moll* (тоника), альтов — *a-moll* (доминанта), теноров — *e-moll* (доминанта к *a*) и у басов — *h-moll* (доминанта к *e*). После имитационного проведения темы всеми голосами контрастом врывается *Warum*, прерывая эти спокойные размышления. Возвращается печальная мелодия, насыщенная задержаниями, нисходящими секундовыми попевками. Развиваясь, она приводит к кульминации этой части и вновь возвращается рефрен, начиная последний пронзительно скорбный эпизод. Завершает эту часть *Warum* с оттенком безнадежности в ритмическом увеличении.

Вторая часть подвижная, светлая. Восходящая мелодия будто иллюстрирует смысл слов: «Вознесем сердце наше и руки к Богу, сущему на небесах». Шестиголосный хор соткан из имитационно нанизанных коротких фраз (расстояние вступления — полтакта).

Из двух небольших разделов состоит третья часть. В первом проводится хорал. Можно представить, что его исполняет вся община: несложная в ритмическом и интонационном плане тема проходит в партии сопрано на фоне других, изложенных имитационно, голосов, которые как бы «расцвечивают» и украшают основной напев. Нежный, лирический характер прекрасно иллюстрирует текст: «Вот, мы ублажаем тех, которые терпели». После этого возвращается музыкальный материал второй части, теперь все голоса приобретают статус паритетных и, подхватывая тему друг у друга, излагают ее канонически.

Последняя часть — спокойный и возвышенный лютеровский хорал, с характерными остановками на фермате

[1] Утверждение принадлежит профессору философии и эстетики Калифорнийского университета Стивену Коберну (цит. по: http://www.answers.com/topic/motets-2-for-chorus-op-74).

после каждой фразы, соответственно структуре вербального текста. В гармонии до самого конца наблюдается ладовая переменность — на тонике *d* встречается и *f*, и *fis*, но последний мажорный аккорд подчеркивает текст: «Как Бог и предвещал, смерть будет для меня отдыхом».

Итак, Брамс, зная многовековую историю развития жанра, опирается на барочную школу немецких композиторов-протестантов. Об этом свидетельствует его обращение к лютеровскому переводу Библии и старинной духовной поэзии, свободное сопоставление библейских цитат, частое использование канонических мелодий, разнообразие обработок протестантского хорала.

Рассмотрев избранные тексты и образно-драматургическую линию, выстроенную композитором в них, можно обнаружить особый «брамсовский» метод работы с текстами. Как и в «Немецком реквиеме», и в «Четырех строгих напевах», в мотетах Брамс «раздумывает о жизни как протестант и в центре его внимания не видения Страшного суда (как в католической траурной мессе), а мысль об утешении» [2, с. 187]. Несмотря на различные варианты решения форм, Брамс строит свои мотеты согласно единой концепции, отраженной и в текстовом, и в музыкальном плане. Начинаясь взволнованно, скорбно или даже драматично, все они заканчиваются просветленным спокойствием, в качестве чего часто используется хорал. Важно отметить, что каждый из семи мотетов включает жанр хорала, который либо начинает, либо завершает произведение. Умело компонуя тексты разных эпох и тысячелетий, фрагменты из Ветхого и Нового Завета, а также авторский текст Лютера, Брамс воспроизводит присущую протестантскому мотету модель «музыкальной проповеди».

Духовная сфера была одной из основных в творчестве Иоганнеса Брамса. От детских лет в крепкой протестантской семье и до последних одиноких дней вера и духовность стали его неотъемлемыми спутницами. Это не проявлялось во внешней религиозности — духовное богатство и величие его души и сегодня открывается миллионам поклонников гениальной, глубокой музыки композитора. Лучшей иллюстрацией этому служат его мотеты.

Список литературы

1. *Захарова П.В.* «Небесная псалтирь» в музыке И. Брамса: об особенностях религиозных воззрений композитора // Искусство глазами молодых: материалы I Междунар. (V Всеросс.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, 23—24 апр. 2009. — Красноярск: Красноярск. гос. акад. музыки и театра, 2009.
2. *Каверина Л.К.* Брамс и Библия. Четыре строгие напева? // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Вип. 4: Музика і Біблія.— Київ, 2001.
3. *Царева Е.М.* Иоганнес Брамс: монография. — М.: Музыка, 1986.
4. *Грасбергер Ф.* Иоганнес Брамс / пер. С нем. В.Г. Шнитке. — М.: Музыка, 1980.
5. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения: учеб. пособие. — М.: Музыка, 1985.
6. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1964.
7. *Захарова О.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки: сб. ст. / сост. Р. Ширинян — М., 1980. — Вып. 4.
8. *Колдаева А.Н.* Роль сочинений И.С. Баха в формировании немецкой жанровой модели мотета [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 4. — Режим доступа: www.science-education.ru/110-9936
9. *Роговой С.* Письма Иоганнеса Брамса. — М.: Композитор, 2003.
10. *Панкратова А.* о библейских и поэтических текстах в вокально-симфонических сочинениях Брамса // Музыковедение. — 2009. — № 1.

УДК 7.078:78(470+571)"18/19"
ББК 85.313(2=411.2)53

О.А. ГАРМАШ

ИСТОКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА: НЕИЗУЧЕННЫЕ СТРАНИЦЫ

Тема организации музыкальной жизни в России в эпоху «до менеджмента» рассмотрена автором через призму предыдущего музыкального опыта на основе изучения исторических источников конца XIX — начала XX века. Магистральной линией распространения в обществе академической музыки в тот период стала просветительская деятельность отечественных композиторов.

Ключевые слова: композитор, концертное дело, магистральная линия, музыкальный деятель, музыкальный менеджмент.

Музыкальный менеджмент занимает сегодня особое место в системе менеджмента культуры. Социально-экономические изменения в стране поставили вопрос о формировании современного рыночного управленческого мышления. Соответственно в профессиональном пространстве обозначилась необходимость в подготовке кадров, способных реализовывать подобную деятельность.

Теперь можно с полным основание констатировать: организация музыкальной жизни в данном направлении, вопреки инновационным веяниям времени, сохраняет свои традиции, корнями уходящие во вторую половину XIX века. Во всяком случае, изучение истории концертного дела в дореволюционной России, тому яркое свидетельство. Правда, в настоящее время — в отличие от предшествующего опыта — не всегда прослеживается грамотное соотношение между творчеством и администрированием, что обусловлено не только экономическими, но и нравственно-эстетическими мотивациями.

Противоречие состоит и в том, что вопрос о специалистах, которые смогли бы осуществлять менеджерскую деятельность в сфере культуры и искусства не в ущерб духовным потребностям широкой аудитории, хотя и поставлен, но не решен. В связи с этим обращение к историческому опыту отечественного «музыкального делания» представляется особенно актуальным. Именно от его постижения зависит грамотное истолкование новейших процессов, их адекватное осмысление академической наукой в контексте конкретных эпох. Это во многом поможет расставить правильные акценты в деле продолжения традиции, понять качество возникающих новаций и, если нужно, развенчать некоторые сложившиеся стереотипы и мифы.

Исследование источников организации концертного дела в России свидетельствует, что у отечественного музыкального менеджмента было плодотворное начало, которое совпало по времени с эпохой продвижения высокой музыки. Известно, что в конце XIX века в России появились профессиональные музыкальные учебные заведения, а идеи музыкального просветительства, развитые усилиями Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и русскими композиторами, в сравнительно небольшой срок поставили Россию в один ряд с ведущими европейскими музыкальными державами. По мнению Н.И. Ефимовой, именно «проектное» понимание «музыкального делания» в ИРМО, «под сенью которого росла, расширялась и крепла музыкальная культура и музыкальное образование в Российском Отечестве, обеспечило к началу XX столетия ИРМО место влиятельного культурно-музыкального центра в мире» [1, с. 7]. Специальное изучение материалов той эпохи позволяет сделать вывод, что у отечественного концертного дела есть замечательный опыт, который пока не был изучен музыкознанием, но потребность в осмыслении которого становится остро необходимой.

Не секрет, что сегодня в условиях рыночных отношений главными признаются прагматические цели, упорно ассоциирующие продвижение искусства с воспроизведением разных механизмов и форм функционирования рынка в социуме без учета значения для современности практики прошлого. Так, С.М. Корнеева пишет: «Понятие "менеджмент" определяется в научной литературе как особый вид управления, реализуемый в рыночных условиях, направленный на рациональное использование материальных, трудовых и других ресурсов с применением принципов, функций и методов данного института для достижения намеченных целей организации. <…> в любом случае необходимыми компонентами являются знание рынка, стремление к максимизации прибыли, эффективное управление персоналом» [2, с. 8].

Вместе с тем акцент на рыночных условиях, на стремлении к «максимизации прибыли» ставит сегодня любую стратегию организации успешного управления и продвижения высокой музыки в проблемную плоскость. Этимологическое же толкование английского *to manage*, предложенное М.В. Воротным в его учебном пособии «Менеджмент музыкального искусства», может, пожалуй, вызвать улыбку в академических музыкальных кругах, однако сути стратегического решения насущной проблемы не раскроет[1].

В Русской музыкальной газете (далее в тексте РМГ)[2] за 1898 год написано: «В последние 15—18 лет на *музыкальных рынках* (курсив мой. — *О.Г.*) начали все более и более появляться всевозможные библиотеки, выборы, классные библиотеки, собрания пьес и т. п. репертуары под самыми заманчивыми названиями, доказывая этим большой спрос со стороны публики и безусловную ея потребность в таковых…»[3]. Статья «О национальных особенностях русской музыки»[4] прямо говорит о российском «нотном рынке» и его «музыкальных продуктах», что не может не свидетельствовать, с точки зрения спроса и предложения, о наличии неких рыночных отношений в музыкальной культуре России того периода. Как известно, это ориентированное на сближение с европейской культурой становление по времени совпало с эпохой активного формирования национальной композиторской школы. И хотя содержание понятия музыкального рынка сегодня гораздо шире и объемнее, исторический ракурс обсуждения позволяет обратить внимание на их соотнесение. Другое дело, что сейчас данное понятие напрямую связано с оформлением отечественного музыкального рынка как рынка экономического. Опуская

[1] У Воротнова буквально сказано, что глагол to manage «означает не просто управлять, но ухитряться, не просто руководить, но умудряться. Иными словами, не "вкалывать" в поте лица, а ловчить, ловить удачу, укрощать или усмирять других» [3, с. 9].

[2] Ссылки на РМГ содержат указание года, номера (№), столбцов (стлб.): а или б. Этот же принцип цитирования применен в отношении цитат из «Нувеллиста».

[3] РМГ. 1898. № 12. Стб. 1036 а.

[4] РМГ. 1913. № 13. Стб. 323 а.

духовно-нравственную составляющую прежней эпохи, оно позволяет оценивать текущую ситуацию исключительно в категориях экономических. Последние, в их прагматической части, открывают возможность констатировать, что с наступлением в России экономических реформ вопрос о высокой музыке как о товаре стал «краеугольным». Обсуждение его с точки зрения таких реформ подвело современную культуру к опасному рубежу. Неслучайно, в оценках культурологов имеются высказывания, согласно которым давление со стороны рынка «ведет к сужению автономного бытия культуры, а следовательно, к деградации человеческого духа» [4, с. 5]. «Мир культурных ценностей в принципе не может существовать как товар. <…> Введение культурной реальности в режим рыночной экономики неизбежно повлечет за собой гибель культуры» [4, с. 50].

Применительно к обсуждаемой в данной статье проблематике представляется, что онтологизация прежней системообразующей универсальности дореволюционного опыта помогла бы актуализировать те апробированные ориентиры, которые тогда позволили за «полустолетие» обеспечить успешное «начало развития русской художественной музыки» [5, с. 45], а сегодня — минимизировать товарно-денежную зависимость.

Известно, что эпоха, в которую развивалась русская профессиональная музыкальная школа, характеризуется не только обилием талантливых композиторов, созданием музыкальных шедевров, появлением двух консерваторий и другими достижениями. Процесс становления композиторской традиции происходил, в том числе, в деле организации концертов, гастролей, постановки опер. В 1860 году «в тогдашней Москве концертировали артисты-одиночки, изредка давались концерты с участием оркестра… <…> а симфоническая музыка знакома была некоторым “аматерам” понаслышке. Достаточно сказать, что ни Бетховен, ни Шуман не были близко известны!»[5]. Однако к 80-м годам XIX века ситуация в этой сфере кардинально изменилась. Спустя 20 лет музыкальная жизнь Москвы и Петербурга не только была насыщена концертами, но сопровождалась определенными организационными процессами, известными теперь под названием «музыкальный менеджмент». Все это нашло отражение в музыкальной прессе изучаемого периода, где наряду с вопросами музыкального образования и просветительства, проблемами исполнительства, регулярно освещались гастроли и концерты музыкантов в России и за ее пределами. Можно с уверенностью сказать, что в течение 70—80-х годов XIX века возникает целый ряд частных концертных предприятий, способствуя еще более широкому развертыванию концертной практики и являя собой прототип той системы, которая сегодня, в XXI веке, превратилась в институт музыкального менеджмента.

Основными печатными источниками, освещавшими музыкальную жизнь России того времени, являлись: Русская музыкальная газета под редакцией Н. Финдейзена, музыкально-театральный журнал с приложением «Нувеллист», где главным редактором состоял Н. Бернард, ежемесячный журнал «Музыка и пение», музыкально-театральный журнал «Рампа и жизнь», музыкальный календарь-альманах «Вся театрально-музыкальная Россия». Грамотно составленные и регулярно пополнявшиеся рубрики этих изданий дают представление об общей картине активной и во многом успешной музыкальной жизни страны.

Насколько полно те или иные издания ставили своей целью освещать музыкальную тему, видно из вступительного слова главного редактора «Нувеллиста» Н. Бернарда к читателям: «Музыкальное образование в русском обществе увеличивается с каждым годом. Не говоря уже о консерваториях Музыкального Общества, деятельность которого, под высоким покровительством Его Императорского Высочества Великого Князя Константина Николаевича, постепенно расширяется на всю Россию. <…> Мне как издателю легко следить за музыкальным движением нашего общества, и я пришел к убеждению, что в настоящее время каждому любителю музыки не только приятно разыграть музыкальную новинку, но и необходимо знать, что вообще делается в музыкальном и театральном мирах»[6].

Между Россией и Европой постоянно шел музыкально-информационный обмен. Приходившие из-за границы известия возбуждали «чувство зависти», а также погружали в реалии сделанного: «Вагнер продолжает царить; новые композиторы приносят новые плоды; французы знакомят Германию со своими артистами; русские артисты бегут туда же; венцы веселятся, мюнхенцы пророчествуют; дирижеры и артисты спешат из города в город — повсюду привлекая, повсюду показывая свои таланты. В одном месте празднуют юбилей, в другом устраивают фестивали. Все кипит, шумит, блестит; жизнь движется — апатия ощущение ей незнакомое…»[7]

В Германии, Австрии и Польше издавался журнал «Przeglad Muzyczny» (далее «РМ»), где были напечатаны статьи «о новой русской школе: А.К. Глазунове, С.В. Рахманинове, А.Н. Скрябине, А.К. Лядове и С.И. Танееве, которые были иллюстрированы портретами всех этих композиторов»[8]. РМГ отмечает, что во главе сотрудников РМ стоят такие выдающиеся польские писатели о музыке, как Ром. Хойнацкий, д-р Ад. Хыбинский, проф. Фил. Либерман (печатающий одновременно в РМ и в РМГ свое интересное исследование о недоразумениях в области фортепианной педагогики) и другие авторы. В результате в России были организованы концерты, посвященные польской музыке: «Общество друзей музыки» устроило «камерное собрание польской музыки в Павловском вокзале, в наступающем летнем сезоне предполагается

[5] РМГ. 1899. № 6. Стб. 187 а.

[6] Нувеллист. 1878. № 1. Стб. 10 а.

[7] РМГ. 1898. № 2. Стб. 217 а.

[8] РМГ. 1913. № 1. Стб. 25 а.

посвятить современной польской музыке программу целого симфонического концерта. Несомненно, эти факты не останутся единичными», — заключает упомянутая публикация[9].

«Нувеллист» пишет: «Вообще русским композиторам теперь везет за границей. Их достоинство признают всюду. N. Zeitschrift für Musik, разбирая сочинения г. Чайковского, говорит: "Между молодыми русскими музыкантами внимание музыкального света особенно привлечено г. Чайковским — и по праву. Все его сочинения <…> показывают композитора самостоятельного, оригинального, — русского, но проникнувшегося выдающимися художественными явлениями Запада, образовавшегося на них. Его сочинения имеют двойной интерес — замечательно национального композитора и вместе с тем универсально образованного автора"»[10].

Все, что происходило в отечественном музыкальном мире, получало профессиональную оценку в концертных обозрениях, статьях, посвященных разборам опер и оперных постановок, деятельности композиторов, известиям из провинции и из-за рубежа. Каждый номер содержал сведения о деятельности ИРМО и его провинциальных отделений, регулярно можно было прочитать о русской музыке, сыгранной в Европе, и русских музыкантах, выступавших там с концертами. Не оставалось без внимания ни одно мало-мальски значимое музыкальное событие Франции, Германии, Италии, Англии и даже Америки. Публиковались сведения о вышедшей из печати музыкальной литературе, в том числе был опубликован «Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким»[11]; ноты, заметки на тему, как хорошо играть на фортепиано, «в форме этюдов по фортепиано и методологии»[12], некрологи и прочие материалы.

Интерес России к европейской музыке не был односторонним. В Европе знали русскую музыку и русских композиторов. Причем, география распространения русской музыки за пределами России достаточно обширна. В 1898 году в Лондоне и Вене прозвучала оркестровая сюита «Шехеразада» Римского-Корсакова, тогда же в Лондоне исполнена фортепианная фантазия «Исламей» Балакирева, в Париже — «Патетическая симфония» Чайковского, во Франкфурте-на-Майне сыгран C-dur-ный Квартет Танеева — таков неполный список произведений, вошедших в публикацию только одного номера Русской музыкальной газеты[13].

Однако проникновение русской музыки в Европу началось, как известно, значительно раньше и поначалу имело эпизодический характер. Так, уже Глинка был знаком с Берлиозом, который первым в своих критических статьях поведал парижанам о том, что происходит в музыкальной жизни России[14]. Кроме того, в свое время Даргомыжский познакомил бельгийскую публику с некоторыми из своих произведений. В 1862 году П.Л. Ваксель[15] (впоследствии музыкальный критик и писатель) в возрасте 18 лет написал по-французски биографию Глинки, которая затем была переведена на португальский язык. Живя на Мадейре, вдали от Родины, Платон Львович серьезно и своеобразно популяризировал русскую музыку: обладая красивым голосом, в своих концертах он исполнял романсы Глинки так вдохновенно, что «даже уличные мальчишки на Мадере насвистывали в свое время "Победителя" и "Не искушай меня без нужды"!»[16]. Позднее, также на Мадейре на португальском языке был издан еще один труд Вакселя о литературе, науке и искусстве в России. Платон Львович Ваксель также написал «Историю музыки в Португалии», материалы для которой он начал собирать в Лиссабоне в 1865 году. Таким образом, первую историю музыки Португалии написал русский музыкант! Труды Платона Львовича обратили на себя внимание многих ученых обществ Португалии, и в 1877 году ему был пожалован португальский орден Христа. Современным историкам искусства еще предстоит в полной мере открыть эту малоизвестную страницу в истории русской музыки и по достоинству оценить вклад П.Л. Вакселя, неустанно работавшего на благо отечественной культуры. «Нувеллист» публикует следующее сообщение: «На днях некто Лоран де Рильэ читал в Сорбонне, в присутствии многотысячной аудитории, публичную лекцию о русской музыке. Лектор в беглых но ясных словах охарактеризовал главные черты нашей музыки — религиозной, народной, драматической и симфонической. Главным образом, его заняли Бортнянский, Дегтярев и Львов, далее основатели нашей оперы — Глинка, Даргомыжский и Серов и, наконец, новейшие композиторы…»[17]

Изучение материалов того времени помогает составить историческую ретроспективу самой организации концертной деятельности в период формирования отечественной профессиональной композиторской школы. Это, в определенном смысле, может служить основой для изучения истории отечественного менеджмента сквозь призму конкретных событий.

[9] РМГ. 1913. № 1. Стб. 26 б.

[10] Нувеллист. 1879. № 8. Стб. 11 а.

[11] РМГ. 1897. № 12. Стб. 1728—1762 а-б; подпись: священник В. Металлов.

[12] РМГ. 1899. № 1. Стб. 10 б.

[13] РМГ. 1898. №2. Стб. 218 б.

[14] Из переписки: «Для меня мало исполнять Вашу музыку и говорить многим, что она свежа, полна жизни, восхитительна, вдохновенна и оригинальна; — я хочу еще доставить себе удовольствие написать несколько столбцов о ней, тем более, что считаю это своею обязанностью. <…> Не будете ли Вы так добры, не дадите ли мне несколько сведений о Вас, о Ваших первых занятиях, о музыкальных учреждениях в России, о ваших произведениях?» (РМГ. — 1898. — № 11. — С. 971. Неизданная переписка Г. Берлиоза).

[15] Платон Львович Ваксель, родился в 1844 году в Стрельне, близ Петербурга; музыкальный критик и писатель. С 1883 года, будучи чиновником Министерства иностранных дел, сотрудничал с «Музыкальным и театральным вестником» [6, с. 396].

[16] РМГ. 1909. № 45. Стб 1031 а. Орфография названия острова сохранена по первоисточнику.

[17] Нувеллист. 1879. № 8. Стб. 6 а.

Первое наблюдение позволяет выявить одну из магистральных линий организации концертной деятельности — композиторско-просветительскую, направленную прежде всего на развитие «музыкального образования и вкуса к музыке в России», как было записано в § 1 Первого Устава ИРМО (РМО, 1859). Масштаб и успех этой деятельности, возможно, объясняется как раз интегрированным сочетанием здесь, как минимум, двух начал: собственно композиторского и музыкально-просветительского (подразумевающего как общественную деятельность в сфере музыкального искусства, так и исполнительство). Об эффективности этой линии напоминает одна из многочисленных заметок: «Музыкальное дело Москвы развивается и крепнет чрезвычайно быстро. Очевидно, музыка делается настоятельной потребностью все большего и большего количества лиц. Собственно говоря, ничего в том нет удивительного, так как прогресс рано или поздно все равно возьмет свое. Но ведь приятно отметить и то, что музыканты не бездействуют и начинают яснее сознавать необходимость ускорять течение времени…»[18]

Одним из первых музыкантов, кто ускорил течение музыкального времени, был выдающийся пианист, композитор и общественный деятель Антон Григорьевич Рубинштейн. Такая гигантская по своим масштабам личность способна сама по себе на многие начинания даже в одиночку. Но вот другой пример служения музыкальному искусству: Николай Иванович Казанли, композитор, дирижер и музыкальный деятель, имя которого теперь мало кому знакомо. А между тем деятельность его на ниве музыкального искусства России вполне сопоставима по масштабам с рубинштейновской[19]. «Одним из своеобразнейших и отрадных концертов этого сезона был безусловно концерт, устроенный молодым русским композитором и дирижером г. Казанли, посвященный исключительно памяти Глинки…», — пишет РМГ в 1899 году со ссылкой на немецкий журнал Münchener Freie Presse[20]. Это одно из редчайших и потому ценнейших прямых указаний на самого устроителя концерта. В деле исследования генезиса отечественного музыкального менеджмента оно приобретает особую значимость. Здесь же сообщается: «Г-н Николай Казанли усердно продолжает пропагандировать русскую музыку. Неоднократно доставив нам возможность, при содействии Каймского оркестра, познакомиться со многими интересными произведениями современных музыкальных авторов своей родины. Он, в устроенном им вчера концерте, поставил себе целью доставить Михаилу Глинке, основателю русской музыкальной оперы, подобающие ему лавры и почет…»[21]

Известно, что стараниями Н. Казанли в Германии была поставлена опера «Руслан и Людмила». Об этом в РМГ написано: «Мюнхен. 29-го января. Заботящийся так ревностно о распространении русской музыки в Германии, молодой композитор Николай Казанли, не раз уже знакомивший нас с собственными своими произведениями и с сочинениями своих соотечественников, дал в пятницу в зале Кайма при участии солистов, Каймского хора и оркестра большой концерт, посвященный музыкальному деятелю Михаилу Глинке…»[22] Статья посвящена Глинке и его музыке, однако здесь в первую очередь интересно, что русская опера была поставлена в Германии стараниями другого русского композитора.

Случай с Н. Казанли не единственный. Известно, что Ц. Кюи сам добился постановки своей оперы «Le Flibustier» («Морской разбойник») в парижской «Opera Comique». Кроме того, Кюи пропагандировал творчество Берлиоза в России. Примеры с Казанли и Кюи можно продолжить. Пианист Н.Г. Рубинштейн (брат А.Г. Рубинштейна), дирижер А.Н. Виноградский, композитор Н.А. Римский-Корсаков также занимались подобной просветительской деятельностью.

Еще один факт, позволяющий наблюдать неразрывное единство композиторского и музыкально-общественного начал в сфере музыкального просветительства. В заметке о готовившихся к публикации «Материалах для музыкально-энциклопедического словаря» указывалось, что «он (словарь. — *О.Г.*) одинаково должен служить собранием библиографических справок о русских композиторах и музыкальных деятелях, совершенно не вошедших в словарь Римана…»[23]. В этом Словаре действительно акцентируется внимание не только на творчестве русских композиторов, но и на их музыкальной деятельности на ниве просветительства и по организации концертов.

Отдельного внимания заслуживает деятельность Анатолия Александровича Эрарского, музыканта-педагога, посвятившего свою жизнь реализации одной важнейшей идеи, связанной с массовым детским музыкальным воспитанием. РМГ в одном из своих номеров пишет: «Отличная мысль А. Эрарского, уже доказанная опытом, блестяще осуществленная беззаветными трудами покойнаго, — мысль свежая, проникнутая умом, знанием и самою сущею любовью к детям. <…> Мысль эта — “Детский оркестр Анатолия Александровича Эрарского” — то есть способ массового музыкального воспитания детей в школах с помощью совершенно легкого обучения, свободной дисциплины и с помощью знакомства с истинно-изящными музыкальными произведениями»[24]. Из документов эпохи становится

[18] РМГ. 1897. № 12. Стб. 1801 а.

[19] Казанли Николай Иванович (1869—1916) — русский композитор, дирижер. Ученик Н.А. Римского-Корсакова и Ю.И. Иогансена (композиция). Дирижировал в России и за рубежом. Среди сочинений Казанли опера «Миранда» («Последняя борьба», 1910, Петербург), произведения для оркестра, баллада «Русалка» для голоса с оркестром, романсы [7, с. 672].

[20] РМГ. 1899. № 9. Стб. 276 б.

[21] РМГ. 1899. № 9. Стб. 274 а.

[22] РМГ. 1899. № 12. Стб. 370 б.

[23] РМГ. 1913. № 1. Стб. 16 б.

[24] РМГ. 1897. № 12. Стб. 1655 а.

известным, что А. Эрарский был убежден: неправильное музыкальное воспитание детей не способствует художественному росту молодежи. В этой связи он позднее сделал любопытное замечание: «Став юношами, они совершенно бросают музыку и любят посещать только оперетку»[25]. Высокая планка и требовательность педагога естественным образом выразили «дух своей эпохи», высветив ключевую константу художественного воспитания. Для отечественной музыкальной педагогики должна быть интересна методика Эрарского, которая воспитывала в ребенке «не пособника к исполнению чего-либо показного, не неблагодарного ученика, а человека, способного насладиться чистым искусством»[26]. Любопытно, но именно эта методика до сих пор не получила своего научного осмысления. А ведь она в свете сегодняшних образовательных реформ имеет непреходящую ценность, поскольку обращена к массовому детскому воспитанию. РМГ удивительно точно характеризует ее отличительные черты: «Ребенок, воспитанный по этому способу, не проходя одуряющее мытарство "корень учения горек", остается все время веселым и наслаждавшимся, проникается любовью к своим занятиям и делается разумно понимающим музыкальное искусство. Ребенок этот у Эрарского не понимает огорчения в труде, не знает насилия над своей волей, не знает оскорбления своей личности; — он чувствует себя вполне свободным, не подозревая того, что связан волею учителя в каждой своей мысли и в каждом движении; — он сам изощряется в изящном и разумном, только и думая об общем интересе, который для него доступен во всех подробностях. <…> Этому ребенку досталось все не большим трудом, но шутя, рядом удовольствий, без помехи латинским вокабулам, без пальцеломного Шмидта, или Ганона. <…> Правда, он не играет так бойко на фортепиано, как другой, но зато другой не наслаждается так, как наслаждается каждый ученик Эрарского»[27]. Эрарский понял, что детскому оркестру необходимы были новые инструменты — «легкие, безвредные и хорошие сами по себе; — что тех же детей нужно было занять действительно изящными сочинениями; — что жизненная и строгая дисциплина в оркестре должна быть установлена не извне, а изнутри, самими детьми, их уважением к своим занятиям, только служением чистому искусству»[28].

Известно, что Эрарский сам занимался инструментовкой произведений для «детского оркестра». о методе Эрарского писали как о деле «вполне законченном для художников и поучительном для педагогов. <…> Придя к хорошей мысли, осуществил ее, доказал ее и оставил нам возможность пользоваться его мыслью на благо наших детей»[29].

Таким образом, в деле продвижения высокой музыки русскими композиторами XIX века четко осознавались ключевые аспекты этого продвижения — качество устраиваемых концертов (то есть репертуар), общедоступность, музыкальная образованность публики. Коммерциализация дела не имела здесь первостепенного значения. Видимо поэтому, отстаивая высокие в духовном смысле формы культуры, музыкальные деятели дореволюционной России в процессе воспитания «вкуса к музыке» стремились оградить общество от простых и легковоспринимаемых образцов. Статья «О национальных особенностях русской музыки» в оценочной терминологии газеты прямо говорит о существовавших тогда на музыкальном рынке продуктах «музыкальной порнографии»[30]. Вопросы же репертуарной политики в деле воспитания публики приобретали особую полемичность и значимость.

В № 3 РМГ за 1894 год сообщалось: «Нам дают "Паяцев", оставляя в стороне "Бориса Годунова", возобновляют "Черное Домино" и не возобновляют "Снегурочку", ставят "Фальстафа" и не ставят "Псковитянки", дают "Риголетто" и забывают, что "Русалка" — очень хорошая опера, которую тоже можно играть, дают "Сельскую честь" и не дают "Ратклиффа" и т. д. И т. д. <…> Решили совершенно запрятать сокровища родного искусства…»[31]. И еще: «У нас оперное дело обстоит плохо не потому, что нет желания у публики слушать оперу, а потому что ей преподносят слишком избитый репертуар. Все те же Фаусты, Трубадуры, Травиаты, и нет Руслана, Игоря, Снегурочки, Бориса Годунова, — опер, где сюжет и его поэтический текст не идут в разрез с музыкой. Отчего дают нашей публике "Паяцев", "Сельскую честь"? — оперы, мало имеющия музыкальных достоинств. Почему эти оперы нравятся публике и имеют успех? Потому что для них не нужно иметь публике никакого художественного критерия, потому что оперные антрепренеры и оперные артисты сумели своим безразличным отношением к выбору музыкальных произведений понизить уровень музыкального чутья публики, или льстят ей и ея извращенному вкусу…»[32]

Реклама как двигатель продвижения высокой музыки имела в структуре дела безусловную ценность. Более того, разным ее способам давалась беспристрастная оценка. Так, в РМГ № 15—16 за 1913 год написано: «Новый и дешевый способ *рекламы* (курсив мой. — *О.Г.*). <…> Ф.И. Шаляпин посетил вербный торг на Конногвардейском бульваре; артист был, конечно, центром внимания и, накупив массу воздушных шаров, пускал их на воздух, вызывая этим шумные восторги толпы!»[33] Подобный PR-ход, безусловно, оказался не только успешным для певца, но и полезным для публики, указав ей на кумира-исполнителя музыки высокого художественного содержания.

Среди новаций ушедшей эпохи стоит упомянуть об интересных *опытах лечения музыкой*. РМГ сообщала:

[25] РМГ. 1897. № 12. Стб. 1657 а.

[26] Там же.

[27] РМГ. 1897. № 12. Стб. 1655 а.

[28] РМГ. 1897. № 12. Стб. 1657 а.

[29] Там же.

[30] РМГ. 1913. № 13. Стб. 323 а.

[31] РМГ. 1894. № 3. Стб. 60 а.

[32] РМГ. 1897. № 5—6. Стб. 728 б.

[33] РМГ. 1913. № 15—16. Стб. 430 б.

«По инициативе академика В.М. Бехтерева образована комиссия, в которую вошли врачи-психиатры, педагоги и музыканты для выяснения вопроса о возможности лечения нервно и душевно больных музыкой. Комиссия пришла к тому заключению, что для приведения в жизнь результатов своих работ необходимо теперь же приступить к разработке проекта особого музыкою лечащего института, при чем из доклада [доктора] Михайлова выяснилось, что концертный зал этого института должен иметь особое приспособление, приводящее звуки в отдельные камеры для больных, при чем необходимо регулировать как силу звуков, так и вообще исключать из репертуара для каждой данной группы больных те или иныя пьесы. Рядом с этими камерами должны быть устроены различные лаборатории для исследования происходящих во время музыкального исполнения перемен как в физиологическом, так и в психическом состоянии больного. Первые опыты были произведены <…> во время концерта гр. Шереметева, посвященного Чайковскому. Больные были изолированы от остальных слушателей концерта и были размещены по различным уголкам, где над ними д-ром Михайловым производились наблюдения. Состояние, в каком находились больные под влиянием музыки Чайковского, заносилось доктором на таблицы и обозначалось различными знаками <…>»[34] Известно, что данные опыты были продолжены. Однако, к большому сожалению, ценнейшее начинание того времени не получило достойного развития. И сейчас, через 100 лет, музыкальную терапию все еще представляют как нечто новое.

Культурологи утверждают, что каждый век «имеет свое антропологическое лицо, свой способ актуализации и культивирования человеческого в человеке» [4, с. 39]. Сегодня появилось понятие «музыкальный менеджмент», изменилось само содержание понятия «композитор» (оно больше не предполагает роли музыкально-общественного деятеля[35]), в обществе изменилось и само отношение к высокой музыке. Благодаря экспансии массовых форм искусства изменилось эстетическое чувство, а вместе с ним — каноны красоты и критерии прекрасного. В эпоху безудержного господства «массовой культуры», как пишет Ф. Лазарев [4, с. 13], «культура либо должна притвориться товаром для продажи себя <…> либо культуру должны унизить до товара, растоптать, превратить в средство для достижения конечных целей» [4, с. 51]. Удивительно, но предостережения о победе дурного вкуса высказанные еще в 1894 году, похоже, сбываются: «Публика льнет лишь к тем, которые потакают ея вкусам, не противоречат ей, не стараются убедить и доказать, что пошлость, в какой костюм ее не наряди, всегда останется пошлостью»[36]. Поэтому говоря о главной задаче современного отечественного музыкального менеджмента, хочется вспомнить строки из статьи, посвященной памяти А.Г. Рубинштейна, у которого «была одна великая черта: это строгая и просвещенная разборчивость в составлении программ концертов; места для плоскостей, пошлостей и фальши в них не было <…> Он смело вел публику за собою к вершинам искусства, не заискивая у нее и не бросая ей лакомых кусков»[37].

Список литературы

1. *Ефимова Н.И.* Императорское русское музыкальное общество: история и современность. — М.; Берн, 2013.
2. *Корнеева С.М.* Музыкальный менеджмент. — М., 2006.
3. *Воротной М.В.* Менеджмент музыкального искусства: учеб. пособие. — СПб., 2013.
4. *Лазарев Ф., Брюс А. Литтл.* Вселенная культуры: стратагемы и ценности. — Симферополь, 2005.
5. *Пузыревский А.И.* Императорское русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности [1859—1909]. — СПб, 1909.
6. Музыкальный словарь. Энциклопедический справочный сборник / сост. П.Д. Перепелицын. — М.: Изд. П. Юргенсона, 1884.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990.

[34] РМГ. 1913. № 18—19. — Стб. 483 а.

[35] Композитор (от лат. compositor — составитель, сочинитель) — музыкант, сочиняющий музыку; автор музыкальных произведений. Профессия композитора предполагает наличие музыкально-творческого дарования и требует специального обучения композиции [7, с. 264].

[36] РМГ. 1894. № 4. Стб. 97 б.

[37] РМГ. 1894. № 12. Стб. 253 б.

V ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

УДК 791.43.03(450)"19"
ББК 85.374.3(4Ита)6-8Феллини Ф.

П.Р. ГАМЗАТОВА

ЛИМИНАЛЬНОСТЬ КАК АРХЕТИП В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ФЕЛЛИНИ

Анализируются характерные структурные особенности фильмов Федерико Феллини: нелинейное повествование, бесцельность, хаотичность коллизий сюжета (кризисные состояния социума и человека), характер героев фильма (маргинальность, персонажи смеховой культуры и связанные с творчеством); специфика главного лирического героя и альтер эго самого Феллини (М. Мастроянни), воплощающего собой растерянное, бесформенное, бессмысленное лицо в мире «смысло-лиц». Автор статьи приходит к следующему выводу: лиминальность (или пороговое состояние — понятие, выработанное и проанализированное в этнологии) является одним из архетипов сознания, моделирующих художественные структуры и наиболее ярко проявившимся в творчестве Ф. Феллини.
Ключевые слова: Федерико Феллини, Виктор Тэрнер, лиминальность, маргинальность, обряды перехода, переходные и пограничные состояния, матрицы сознания, модель творчества, точка бифуркации, хаос, структура, архетип, кризисное состояние системы, формо-смыслы.

Изучение соотношения архетипических основ художественного творчества и личностного авторского решения, основанного на индивидуальном жизненном и духовном опыте, которое можно наблюдать в том или ином произведении искусства, имеет огромное значение. Фильмы Федерико Феллини поражают своей фантастичностью, странным хаосом потрясающих образов и одновременно математической точностью образного высказывания, за которым словно угадывается некий закон всечеловеческого существования. Так, С. Аверенцев писал

о том, что, согласно концепции К. Юнга, «воздействие искусства <…> состоит в способности художника точно реализовать архетипические схемы в своих произведениях» [1]. Именно раскрытию одного из этих архетипов в творчестве Феллини и посвящена данная статья.

Прежде всего стоит обратиться к так называемым «Обрядам перехода» (rites de passage), рассматривая их не только как социальные механизмы жизни архаического общества, но и с точки зрения их духовного и художественного содержания. Анализируя «обряды перехода», известный английский этнограф Виктор Тернер, вслед за Арнольдом Ван Геннепом, обратил внимание на значительную роль, которую играют данные ритуалы в жизни архаического общества. Они сопровождают любую перемену социального статуса человека и состоят из трех фаз:

- отделение от определенной социальной структуры;
- лиминальное (или пороговое) состояние;
- восстановление в социуме [2, с. 168—169].

В. Тернер исследовал и дал развернутую характеристику такому понятию, как лиминальность и рассмотрел две системы общества, одну из которых назвал коммунитас, а другую — структура. Существует устойчивая диалектическая связь между этими состояниями, переживать их может как само общество, так и отдельный индивид. Структура — это своеобразная модель общества и модель человека в обществе, когда за ним закреплены определенные иерархические, социально-правовые, родовые и другие положения. В коммунитас, которая имеет важнейшее значение в ритуале и социальной жизни людей, человек как бы выходит из этих структур и приобретает некоторые новые качества. Этот закон жизни архаического общества, являющийся универсальным для ритуальных ситуаций и особенно инициационных обрядов, имеет, как показал В. Тернер, множество параллелей с историческими и современными социальными процессами.

В контексте заявленной темы особенно важно, что прохождение коммунитас играет огромную роль в духовной жизни человека. «Почти всюду, — писал В. Тернер, — к ней относятся как к сакральному или “блаженному”, вероятно, потому что она нарушает или отменяет нормы, управляющие структурными и институционализированными отношениями, и сопровождается переживаниями небывалой силы. Процессы “уравнивания” и “обнажения” часто приводят своих субъектов в состояние полного аффекта. Все природные инстинкты человека, безусловно, высвобождаются с помощью этих процессов, однако теперь я склонен думать, что коммунитас — не просто продукт биологически унаследованных стремлений, вырвавшихся из-под культурных запретов. Скорее, это продукт специфически человеческих качеств, которые включают рациональность, волю, память и которые развиваются с опытом жизни в обществе <…> Дело в том, что между людьми существует родовая связь и обусловленное ею чувство “принадлежности к человечеству”, которые не являются эпифеноменами какого-либо стадного инстинкта, а представляют собой продукт “людей в их целокупности, во всей их полноте”. Лиминальность, маргинальность и низшее положение в структуре — условия, в которых часто рождаются мифы, символы, ритуалы, философские системы и произведения искусства <…> Пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это пограничные люди, которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и исполнением соответствующей роли…» [2, с. 198].

Здесь необходимо предварить дальнейший разговор о творчестве Федерико Феллини напоминанием об огромном значение маргинальных персонажей и пограничных людей в его произведениях. Так, Георгий Богемский цитирует одного из продюсеров, Гоффредо Ломбардо, который говорил режиссеру: «Это опасный фильм <…> (о фильме «Ночи Кабирии». — *П.Г.*). Одну картину ты поставил про бездельников («Маменькины сынки». — *П.Г.*), другую — про грязных бродяг («Дорога», «Огни варьете». — *П.Г.*), третью про мошенников («Мошенничество». — *П.Г.*). Затем хотел снять фильм про сумасшедших (как пишет Г. Богемский: имеется в виду замысел Феллини экранизировать роман Марио Тобино «Свободные женщины из Мольяно» — из жизни врачей-психиатров. — *П.Г.*). Теперь фильм о проститутках!» [3, с. 32].

Маргинальные люди и лиминальные существа близки друг другу, но в то же время лиминальность — это и нечто совершенно другое. Это просто один, но революционный шаг за границу реального мира. В. Тернер выделяет ряд свойств, характеризующих положение лиминальных существ в коммунитас. Они — «ни здесь ни там, ни то ни се». Данное состояние уподобляется — смерти [2, с. 173], анонимности, бесполости [2, с. 176], приниженности, отсутствию статуса. Оно характеризуется постоянной связью с мистическими силами, глупостью, сакральностью [2, с. 179], экзистенциальными качествами, аффективностью переживания [2, с. 198]. В коммунитас происходит противопоставление общечеловеческих ценностей структурной власти и иерархии. В чередовании структуры и коммунитас, как в жизни архаического общества, так и в судьбе каждого отдельного человека, В. Тернер видел один из основных законов развития общества и человека в нем. Причем исследователь не только раскрыл логику этого движения, но дал и духовно-нравственную оценку самого лиминального состояния. Он утверждал его духовную значимость. Этот вывод представляется весьма интересным, так как лиминальность, несомненно, несет в себе черты хаоса и зачастую оценивается знаком минус. В точке зрения В. Тернера присутствует идея о неразрывности связи «коммунитас—структура».

Открытие этих законов позволило В. Тернеру по-новому подойти ко многим проблемам культуры и социальных духовных движений, в частности «исследованиям схизматических движений, явлений бунта и протеста, феноменов паломничества» [4], к движению хиппи с их противостоянием структурным, политическим формам общества и нормативным формам культуры. Характерно,

что В. Тернер обращается к творчеству Боба Дилана как выразителю духа коммунитас [2, с. 230]. В дальнейшем, изучая сам ритуальный процесс, В. Тернер вышел к «феноменам игры, драматическому представлению и, среди прочего, к современным театральным экспериментам (хеппенинг, перформанс и др.)» [4]. Таким образом, он провел несомненные параллели между антропологическими законами и художественными и духовными структурами, перешел к анализу сферы проявления коммунитас не только в культуре вообще, но и конкретно в искусстве, в театре. Ведь изменяется не только социальный статус, но и ценностные нормы, самосознание и, видимо, эмоциональное состояние. При этом важным оказывается не просто получение той или иной, пусть и художественной информации, но сам процесс переживания, движения. Согласно Л.С. Выготскому, именно искусство перестраивает определенным образом наши эмоции и чувства, также как наука перестраивает наши мысли, а техника — физические возможности» [5, с. 297].

Одной из сфер проявления коммунитас В. Тернер считал «постоянно и временно сакральные свойства низкого статуса или положения», «силу слабого». «Члены презираемых и бесправных этнических групп либо культурных групп, — писал исследователь, — играют главнейшую роль в мифах и сказках как представители и выразители общечеловеческих ценностей» [2, с. 183].

Концепции коммунитас, лиминальности и структуры имеют явные корреляции с идеей энтропии и с теорией точки бифуркации И.Р. Пригожина. Когда наблюдается «критическое состояние системы, при котором система становится неустойчивой относительно флуктуаций и возникает неопределенность: станет ли состояние системы хаотическим или она перейдет на новый, более дифференцированный и высокий уровень упорядоченности»[1].

Действительно, может ли лиминальность быть архетипом, своеобразной матрицей художественного творчества?

Как известно, архетипы — это элементы психических структур. Они связаны с мифологическими образами-продуктами сознания. «Юнг считал, — пишет С. Аверенцев, — что архетипы имеют не содержательную, но формальную характеристику. Содержательную характеристику первообраз получает, когда проникает в сознание и наполняется материалом сознательного опыта» [1]. Архетипы — это не сам образ, а лишь схема образов, психологические предпосылки, возможность. К. Юнг сравнивал архетип с осями роста кристаллов [1], то есть как бы с программой роста кристаллов.

По всей вероятности, архетип — это система мироощущения. Он может медленно, но верно как бы разворачиваться, и его можно ощутить уже на раннем этапе творчества художника. Есть авторы, которые всю свою жизнь прорываются к своему мифу, жадно выхватывая у жизни что-то из моря реальности, то, в чем они узнают родное и близкое им. Покуда вдруг полный сюжет и некое — может законченное, а может и нет — произведение точно и ясно, логично и выстроенно не заявит о главном или не реализует его. Анализируя творчество А.Г. Тышлера, Д.В. Сарабьянов дал одну очень точную характеристику мифологическому и архетипическому. Он написал, что о Тышлере можно сказать: он Тышлером родился, Тышлером жил и Тышлером умер [6]. Действительно, художник мифологический чувствуется сразу, хотя может не быть никакого конкретного мифа.

В собственном дискурсе Феллини не раз употреблял слово архетип в отношении конкретных лиц, образов. В своих воспоминаниях «Полная путаница» Камилла Чедерна писала о съемке фильма «8½»: «С каждым днем он становился все озабоченнее и мрачнее, говоря, что двадцать или тридцать персонажей его фильма должны быть выбраны абсолютно точно. “Я ведь не имею возможности представить их зрителям, дать какие-то предварительные пояснения на их счет — лица у них должны быть такие, чтобы, как только они появятся на экране, мгновенно стать узнаваемыми масками. Все они — проекция главного персонажа, а следовательно, определенные, неизменные архетипы. Ну как мне тебе это объяснить. Словом, мне никак нельзя ошибиться”» [7, с. 195].

Действительно, увидеть — встретить человека во всей его живой, пластической, звуковой, духовной многогранности — это такое же визуальное событие, как увидеть, к примеру, Эйфелеву башню, Парфенон, собор в Шартре. Увидев собор или Парфенон, человек узнает что-то об истории, о духовном этапе, пережитом тем или иным социумом, но увидев определенное лицо-образ, человек узнает о себе подобном, о душе, чувствах, о генетической истории живого, о тех вселенских законах духовного и материального, к которым он причастен. Причины, почему запоминается то или иное лицо или произведение искусства, скрыта в подсознании[2].

[1] Термин из теории самоорганизации. Точка бифуркации [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki

[2] Можно привести описание самого Феллини собственного процесса работы с актерами, его волнения, которое рождалось в душе мастера при встрече с «любым живым индивидуумом»: «Как правило, работая над сценарием, я уже ориентируюсь на определенного актера — исполнителя главной роли. Однако бывают случаи, когда мне приходится заново подбирать не только исполнителей второстепенных ролей, но и главных героев фильма. Тогда я переживаю мучительные минуты. Потому что я во всех них влюблен. Например, я себе заранее представил, что данный персонаж должен быть лысым, с волосатыми руками, низкорослый и картавящий. Таким я его вижу перед собой. Начинаются поиски актера, который должен отвечать этим требованиям. Передо мной предстает человек — худой, с пышной шевелюрой, с длинными артистическими руками и с прекрасной дикцией. И лишь потому, что это живое существо, которое смотрит на меня, говорит, причем с определенным диалектальным акцентом, дышит, как-то по-особенному закуривает сигарету, оно мне кажется куда более жизненным, чем порождение моей фантазии, и поэтому я говорю себе: вместо того, чтобы создавать выдуманный типаж, я мог бы использовать этот. И я вижу, что результат может быть тот же, и даже более того: приведя в противоречие характер и тип, действие, развитие сюжета может стать более эмоциональным. Затем появляется второй типаж, не очень худой, нечто среднее между первым и тем, что я выдумал, и мне кажется, что и этот актер может создать именно тот характер, который я задумал. Поэтому выбор персонажа становится для

У Феллини есть целый ряд ярких повторяющихся образов, архетипических мотивов: Сарагина — огромная женщина, почти хтоническое существо — некий образ соблазнительно женского и одновременно праматери или праженского, мягкая любовница Карла, гермафродит, или более мифологический образ Минотавра и т. д. Порой режиссер акцентирует мир предметов. Так раковина, ее пластическое закручивание линий внутрь символически связаны с женским началом. Некоторые образы и темы кочуют из одного фильма в другой, создавая множество взаимоотсылок и сложных коннотаций, обозначая особую цельность творчества Ф. Феллини. Порой, кажется, что он снимает один и тот же фильм.

Творчество Феллини имеет прямое отношение к проблемам построения форм, к значению формообразования для человеческой культуры вообще и, в том числе, к принципам формального построения архетипа лиминальности в искусстве.

Почти магической космообразующей силой действия обладают *образы-лица* персонажей Феллини. И такой же магией воздействия обладает вещь в прикладном искусстве. Образная вещь — *плоть-тело-идея* обладает визуальной и тактильной притягательностью, которую можно было бы назвать переживанием (наслаждением) — визуальным, чувственным, тактильным и ментальным — формы, следовательно — переживанием определенным образом организованной формы, и соответственно — определенным образом организованного пространства, дающего душе и телу, то есть собственно человеческой сущности, те же эстетические переживания, что и формы, а также размышления интеллектуально-словесные «высокого» станкового искусства, и потому имеющие равный с ним смысл. Поскольку смысл любого искусства не в понятых словесных и интеллектуальных схемах, а в пережитых, познанных, прочувствованных человеком, человеческой сущностью формо-смыслах.

Важно, что при огромном богатстве *лиц-форм-смыслов-космосов* Феллини его основной герой (Мастроянни) сам не имеет формы, как в переносном, так и в прямом смысле этого слова. Мир *форм-космосов* в его понимании, мироощущении, не имеет иерархии. Отсюда и специфика восприятия мира форм: толстые, худые, огромные, карлики, гермафродиты, чудовища, — все они равнозначны. Огромные женщины не воспринимаются как какой-то отвратительный вариант, а как образ-космос, могущий существовать вполне гармонично, свой мир и мир *по-своему* прекрасный. (В фильме «И корабль плывет» герой остается в шлюпке вдвоем с носорогом — своеобразным чудо-юдо — и узнает тайну. У этого покрытого толстой кожей и панцирем чудовища, который кажется каким-то хтоническим, древним по происхождению существом, оказывается очень вкусное молоко, то есть очень земное, очень женское, поистине материнское начало.) Мир образов Феллини не похож на наш, где, к примеру, на 90 нормальных людей (то, что понимается под стандартом) приходится пять толстух, два карлика или два великана и т. д. Режиссер вдруг представляет мир толстяков или мир худосочных. Здесь нет строгой иерархии, они все выступают на равных, все эти *формы-космосы-смыслы*.

Феллини подчеркивает острохарактерность образов и форм лиц. Только главный герой не имеет четкого лица-характера. Так Феллини, выбирая Мастроянни, говорил, что ему нужен человек с заурядным лицом. А кинокритики пишут о его особой отрешенной манере исполнения [9]. Феллини говорил: «Марчелло и я — это одно целое» [10], тем самым подтверждая выводы критиков о том, что герои Мастроянни — несомненное альтер эго автора фильмов.

Игра Мастроянни — это демонстрация и выражение полной растерянности, замешательства, непонимания где первое, а где второе, что можно и чего нельзя, что правильно, а что нет. Такая «растерянность» — это одно из наиболее важных состояний, достигаемых в процессе суфийских ритуалов, мистических странствий суфиев, нацеленных на духовное возвышение, получение духовного знания, «снятия завесы над тайной мироздания»… [11]; они обращены к скрытому от нас миру высокой духовности. Идеи и образы странствий, дорог, хаотичных приключений, блужданий, завесы-стены очень важны в творчестве Феллини.

Герой Мастроянни — это именно растерянный и плутающий среди других, ясных и конкретных образов персонаж, среди воспоминаний, фантазий, комплексов, мыслей и проблем. Он «не имеет лица», а точнее — выражения лица: у него нет положительной или отрицательной реакции на то или другое; иными словами, он не имеет характера. Идет куда-то, куда его поведут, или сам бредет неизвестно куда. На что-то он мог бы негодовать, что-то бы его радовало, что-то оскорбляло в зависимости от его представлений. Но ему интересно всё, и всё он принимает на равных. Его игра — это поиск своего *мира-смысла-космоса*, через поиск лица-образа. Через него он обретет мир, структуру, иерархию, порядок, космос и обретет свое собственное лицо, а следовательно, выражение лица. Его герой пребывает в некоторой нецеленаправленной ситуации. Получив структуру, он получит и цель. В этой модели состояния воплощена полнота возможностей. Он боится начать что-то, поскольку «каждый шаг вперед есть потеря», как писал Ю. Лотман [12]. Но это и есть состояние системы в точке бифуркации.

По существу в фильме «8½» можно наблюдать поиск обретения *лица-смысла-образа*, персонажа для возможности дальнейшего творчества, то есть для создания про-

меня поистине драматическим событием: все кандидаты подходят, все могут мне что-то дать, любой живой индивидуум меня волнует, в чем-то убеждает, дает толчок работе фантазии. Поэтому не раз случалось, что на самую маленькую роль я отбирал двадцать-тридцать кандидатов, которые потом могли проклинать меня всю жизнь,— ведь выбрать-то я должен был из них всех одного» [8, с. 184—185]. «Я считаю, что заставлять актера входить в роль — ошибка, и стараюсь никогда не совершать этой ошибки. Я всегда стремлюсь к обратному процессу, то есть пытаюсь сделать так, чтобы персонаж стал тем актером, которым я в данный момент располагаю» [8, с. 181—182].

изведения искусства, то есть некоей целостности, некоего космоса. Если режиссер Гвидо Ансельми найдет главного героя-героиню-лицо, то обретет и смысл всего произведения, в данном случае речь идет о создании фильма. «Нет роли и нет фильма», — говорит Гвидо.

И как эпиграф к фильму смотрятся первые кадры — сон Гвидо, где он попадает в автомобильную пробку в тоннеле. Однако во сне ему (а это один из повторяющихся снов самого Ф. Феллини, как позднее становится известно из фильма «Интервью») удается вырваться из западни и воспарить в небо. Но в фильме события развиваются по-другому. Герой не может ни на что решиться. А кинокритик (один из персонажей) размышляет о похвале чистому листу, умении молчать, о том, что «ничто — вот подлинное совершенство». Гвидо спрашивает Клавдию, могла бы она бросить все, начать все сначала, выбрать только одно. Он говорит ей, что ищет персонаж, девушку, которая могла бы его возродить, она его спасение. Это задача героя, находящегося в точке бифуркации, кризисного состояния системы, момента неизвестности и выбора какого-то одного структурированного варианта. Роселла, подруга жены Гвидо, упоминает и духов, которые говорят главному герою, что он свободен, но должен научиться выбирать. Сцена купания в вине маленького Гвидо перекликается с фантастической сценой, где женщины несут его в простынях, он уподобляется ребенку (у В. Тернера — «утробному состоянию») или безвольному существу, лишенному всякой самостоятельности, существу, которое не может ходить. А уж само название фильма — это математически точный образ лиминальности, пороговости, пограничности: ни 8 и ни 9, ни чет и ни нечет.

Та же проблематика характерна для фильма «Город женщин». Герой, все тот же Мастроянни, попадает в череду визуальных событий, бесцельно плывет в целом потоке женских образов, пытается встретить некую идеальную женщину (может, свою вторую половину?). Это и поиск других миров, некой константы. Женщины, с которыми он встречается, созданы его воображением, это «его проекции». Идеально женское оказывается полностью неуловимым, непознаваемым, непонятным, невозможным, а может и одним большим фейком. (Последние сцены фильма: герой в корзине воздушного шара, который представляет собой надувную куклу в виде сексуальнейшей невесты с нимбом из электрических лампочек, летит по небу. А героиня, прообраз невесты, расстреливает шар из автомата. Шар сдувается, превращая «прекрасные черты» в бесформенность.)[3]

Найдет ли лиминальное, растерянное, ничего непонимающее и не имеющее собственного *лица-характера-формы-смысла-космоса* существо — главный герой Феллини тот образ: *форму-лицо-смысл*, который наконец-то даст порядок этому хаотическому миру живых форм и характеров: тонкие, жутко толстые, бескровные, сексапильные, болезненно робкие, развратные, постоянно и равно с ними встречающиеся странные чудовища (что из них первично, что вторично?)? Устроится ли мир по некоторому порядку, смыслу, образу и подобию? Именно тогда он даст *форму-ясность-четкость-структуру-смысл* лицу и образу самого героя Феллини, самому Мастроянни, этому единственному необретшему смысл, единственному бесхарактерному, бесформенному, бессмысленному лицу в мире *смысло-лиц*.

Отсюда закономерный вопрос и вывод, важный для любого индивида. Найдет ли каждый человек *образ-форму-смысл*, ту или иную культурную парадигму, которая выстроит его душу, облик, мир, космос, сделает его человеком, принадлежащим и космическому, пространственному миру и миру социоисторическому, миру горнему и миру социальному? Если, конечно, он это не обрел с рождением, с молоком матери, с помощью ритуала[4].

Общий фон, на котором проходит действие «8½», — это жизнь отдыхающих на небольшом водном курорте. Режим санаторного лечения, процедуры, источник, грязи, душ — всё словно исключает героев из нормальной социальной и интеллектуальной жизни. Здесь нет места структурированным мыслям и структурированному обществу. Доминанта белого цвета, завес, простыней, белого пара, дыма, тумана, зонтиков, широкополых шляп, скрывающих лица, еще раз напоминает важные характеристики лиминальности: расструктурированность форм, беззнаковость и бесформенность.

Несколько по-другому рассматриваемые идеи звучат в «Джульетте и духах». В сюжете фильма размывается

---

[3] Похожий сюжет разыгрывается в «Казанова Федерико Феллини». На протяжении всего фильма идет поиск *формы-образа-идеала*, который выражается в поиске женщины. Тут, однако, зритель сталкивается с одним из немногих, казалось бы, острохарактерным главным героем в творчестве Феллини — Джакомо Казанова. Но его внешность искусственна, кукольна, сделана. Его образ — это его выдумка. Все лица и острохарактерны, и реальны, и только его лицо результат работы опытного мастера: сделанный благородный нос, нарисованные красивые четко очерченные губы, нарисованные высоко поднятые с изломом благородные брови. Постоянное «полное достоинства» выражение лица. Нижний костюм его весь на завязочках. Казанова словно связан ими, соединен из частей. Это марионетка, маска венецианского карнавала, с которого начинается фильм. Ему нет места в мире. Он сам выдумал себе мир. Образ его мира кукла, которую он в конечном итоге находит.

[4] Интересно, что эта же идея нашла отражение в стихотворении Расула Гамзатова «Если б моя мама песен мне не пела…». Вот первые строки:

> У меня бы не было языка родного,
> Собственного имени, голоса, лица,
> В странствиях далеких я давным-давно бы
> Заблудился, словно в космосе овца…
> Я б не знал, как сильно, нежно, страстно, смело
> Ты, любовь, способна вспыхивать во мне, —
> Если б моя мама песен мне не пела,
> Колыбель качая, как лодку на волне.
>
> (Перевод Я. Козловского)

Именно концепция перехода (и его движущей силы) из лиминального состояния в мир природы и человеческой культуры объясняет столь парадоксальные слова этого стихотворения. С языком ясно — мать учит человека родному языку. Но почему без столь важной культурной парадигмы — песни матери у автора стихотворения не было бы «имени, голоса, лица» становится понятным только с точки зрения рассматриваемой концепции.

грань между человеком и иным миром, миром духов, и открывается выход на проблемы лиминальности, к классической модели лиминальной ситуации.

Дух Олаф во время спиритуалистического сеанса говорит Джульетте: «Ты никто, никто. Ты ничего не значишь. Ты пустое место». По существу эта одна из главных характеристик лирического героя Феллини во всех его фильмах и одна из главных характеристик лиминальных существ у В. Тэрнера: «ни то и не се, ни там и не сям». В «Джульетте и духах» можно наблюдать целый ряд художественных структур, характеризующих лиминальность. Это использование образов детей-близнецов, широкие шляпы с пелеринами, под которыми как бы нивелируются формы, закрытые лица духов и монахинь. Хорошо известно о значении двоичности, расструктурированности форм, беззнаковости в проблематике лиминальности (белый цвет одежды в обрядах перехода, значение его символики для траура и свадьбы, условная бесформенность лиминальных существ). В фильме анализируется кризисная ситуация, момент душевных исканий героини. Это распад семьи, кризис любовных и сексуальных отношений. Мир Джульетты разомкнут. Она находится психически в пограничном состоянии: видит и слышит духов, ей представляются странные видения.

То, что происходит наяву, смешивается с фантазиями Джульетты. Все рассуждения ведутся вокруг понятия любви, тайны полов. Жрица любви Сюзи, гермафродит, духи — все пытаются постичь тайну любви и сказать об этом Джульетте. Ее семейное благополучие разрушается, муж изменяет ей, его отчуждение мучает ее. Реальное и ирреальное тесно переплетены и демонстрируют конфликт потаенных желаний, внутренних и социальных запретов и комплексов. Заложница своих страхов, она жаждет освобождения — и освобождает маленькую девочку — себя от огня (образ католической театральной постановки).

Интерес к подсознанию, мистике, снам, сеансам гипноза, медиумам, к тому, что происходит за контролируемой нашими мыслями чертой, прослеживается во многих фильмах Феллини. Его занимают пограничные состояния, психика, сумасшествие[5].

Так «в своей последней картине “Голоса Луны” (1990) по повести Кевацонни режиссер представил мир с точки зрения безобидного помешанного, только что вышедшего из психбольницы» [10]. Главный герой, Сальвини, в исполнении Роберто Бениньи тоже слышит голоса, бродит по ночам. Он обращается к умершим и рассуждает о местечке, дыре, ведущей в другой мир. «Я не могу находиться в состоянии ожидания, будто на пороге. Вы должны мне помочь», — говорит он доктору.

Сцены вызова духов можно наблюдать не только в «Джульетте и духах», но и в «Сладкой жизни», и в «И корабль плывет». В «И корабль плывет» потусторонние силы вызываются и с помощью медиума, и в сербском танце, направленном на привлечение духов плодородия. Режиссер обращается к фольклорным формам, связанным с переходными обрядами (проводы зимы, сжигание чучела ведьмы в «Амаркорде», сербский танец).

Ну а цирк, клоуны, фокусники, столь любимые Феллини образы, продолжают нести рудименты шутовской культуры, ритуализированных архаических обрядовых персонажей, ряженых, где все замешано на проблемах маргинального, лиминального и мира иного. Традиция шутовства и органично связанные с ней балаган, карнавал, цирк и клоунада, их приверженность смеху занимают, несомненно, особое место в «культуре лиминального», деконструирующего нормативные позиции, клише и концепты. Тема цирка, веселых городских, площадных представлений особенно привлекала Феллини (это и «кочующие» из одного фильма в другой образы, и отдельные произведения: «Огни варьете», «Дорога», «Цирк»). Разрабатывая тему связи ряда образов Феллини и его эстетики с балаганным бутафорством и карнавалом, И.П. Уварова написала: «Но и Карнавал, но и Балаган — вестники с того света, а их земное проявление сохраняет след хтонических глубин. <...> Все это можно найти в сокровищнице Феллини — там и карнавал, там и балаган с карликами-великанами, с патентованными уродами, да чего только нет там, в балагане Феллини» [13].

Можно сказать, что лиминальность как мироощущение определяет не только специфические характеристики творчества Феллини, но и его личные черты характера. Чувство юмора (одно время он даже работал карикатуристом), которое противостоит любому «клише, связанному со статусом и исполнением соответствующей роли», и позволяет увидеть многие явления и концепты с разных точек зрения. Прохладное отношение к спорту (то есть к некоторому простому целеполаганию). Или то, что он до последнего набирал своих героев, персонажей, затягивал время съемки фильма, пока продюсеры не начинали ругаться [7, с. 195].

Важно для раскрытия художественных основ «лиминальности» и то, что в работах Феллини ясно прослеживается тяга к кризисным моментам, моментам как бы распада общества, его структуры и иерархии, разрушения связей между людьми. В фильмах «8½» и «Сладкая жизнь» [14][6] нет не только иерархии форм. Здесь мы наблюдаем деконструкцию самих смыслов существования, а в «Сладкой жизни» еще и распад любого общественного поведения. В одном из первых эпизодов вертолет несет над Римом статую Христа[7].

[5] В 1968 году Феллини вместе с Луи Маллем и Роже Вадимом экранизируя три новеллы Эдгара По «Духи смерти», снимает фильм «Три шага в бреду», ставший ярким проявлением мистического в кинематографии с его характерным обращением к подсознанию.

[6] О близости образов и проблематики фильмов «8½» и «Сладкая жизнь» не раз писала критика, проводя параллели между творческим и человеческим кризисом писателя-репортера Марчелло и режиссера Гвидо, поиском идеальной женщины Гвидо и образом Паолы, похожей на ангелов Пьетро Перуджино [14].

[7] Примечательно, что рабочими названиями фильма были «2000 лет после Иисуса Христа» или «Вавилон 2000». См.: [15].

Что это? Образ искусственности и забвения веры? Знак апокалипсиса, наступления времени хаоса, распада норм социального поведения, любого человеческого поведения, личного кризиса человека — писателя Марчелло и его друга, писателя Штайнера, и духовного кризиса общества, показанного сквозь призму жизни римской богемы и золотой молодежи?

Не случайно критики награждают «Сладкую жизнь» некоторым морализаторскими качествами. Действительно, с сильной натяжкой тему фильма можно уныло прочесть, как критику римской богемы. Прочтение, которое столь пугало Феллини. Режиссер говорил: «В мои намерения действительно не входило обличение нравов. Дискуссии об этом фильме, различная его интерпретация вызывают у меня чувство горечи и не из-за безосновательности, несерьезности и враждебности многих высказываний, а потому, что, возможно, они отвлекли зрителя от сути фильма <…> Меня действительно не интересовала возможность придать фильму полемическую направленность в том смысле, как вы ее понимаете. Я никогда не думал снимать фильм, проникнутый социальным духом и стремлением к политическому морализированию» [8, с. 188—191].

Его сюжеты, несомненно, выходят за рамки социального, они воплощают космические законы. Творчество Феллини — это особый уровень художественного прозрения и духовного опыта[8].

В фильме «Сатирикон», где зрители наблюдают Римскую империю периода упадка и распада (картина снята по мотивам «Сатирикона» Петрония), два беспечных студента Энколпий и Аскилт встречают в своем бесцельном путешествии множество формо-смыслов, мужчин, женщин, гермафродита, чудовищ, монстров. Но эти два полных жизни и бесшабашного веселья «молодых животных», по выражению Феллини, не привержены никакому смыслу, никакой структуре. В конце фильма они встречают свое инициационное испытание, хотя и представленное в театрально-бутафорской форме, но реально опасное: они попадают в лабиринт и должны сразиться с Минотавром[9].

Сюжеты фильма «И корабль плывет» разворачиваются на фоне трагических событий начала Первой мировой войны. («Мы сидим на краю жерла вулкана», — говорит эрцгерцог по поводу политической ситуации в своем интервью.) В замкнутом пространстве корабля сначала появляются мятежные сербы — знак хаоса политической нестабильности, а встреча с броненосцем австро-венгерского флота приводит к гибели корабля. Кораблю как образу в принципе присущи характеристики маргинальной и лиминальной ситуации[10], как своеобразному ковчегу, лодке Харона, перевозящей души в царство смерти. На феллиниевском корабле собрались оперные певцы и певицы, чтобы отдать последнюю дань почтения оперной диве, Эдмэи, развеять ее прах над островом в море, где она родилась (своеобразные похороны — классический случай обрядов перехода). Здесь к характеристикам героев *лиц-форм-смыслов-образов* добавляются еще их оперные голоса. Стройный хор голосов словно противостоит распаду в последних сценах гибели корабля.

В фильме, по существу, нет ясного сюжета и фабулы. Повествование ведется от лица журналиста, который представляет зрителям пассажиров корабля и все происходящее. Этот принцип нелинейного, нецеленаправленного сюжета, калейдоскопа интервью прослеживается и в фильмах «Интервью» и в «Джинджер и Фред». Образ репортера-рассказчика появляется в «Амаркорде», в «Голосе луны», в «Репетиции оркестра». Нецеленаправленный, хаотический сюжет, состоящий из отдельных тем, характерен для многих фильмов Феллини. Вот, например, что говорил Феллини о процессе создания и композиции фильма «Сладкая жизнь»: «Когда я с моими помощниками предпринял попытку создать историю, которая обобщала бы и показывала противоречия, неуверенность, усталость, абсурдность, неестественность определенного образа жизни, то, словно слыша потусторонний голос, стал повторять себе: нет, не надо заботиться о создании повествования, этот фильм не должен представлять собой сюжетную историю. Поступим лучше так: сложим вместе весь собранный материал, поговорим откровенно, поделимся мыслями, вспомним о том, что мы читали в газетах, в комиксах. Положим все наши заметки, все документы на стол в самом хаотическом виде.

Потому что (пусть вам это покажется довольно странным способом теоретизировать), если мы хотим сделать фильм, который должен явиться свидетельством хаоса переживаемой ныне эпохи, то и форма его должна быть возможно более хаотичной» [8, с. 188—189].

Но еще больше, чем «хаосу переживаемой ныне эпохи», данный композиционный принцип соответствует принципам энтропии и лиминального хаоса, внутренней сути художественных образов Феллини.

Яркими персонажами, олицетворяющими хаос в «Сладкой жизни», представляются папарацци, всюду снующие группы и банды фоторепортеров. Это не просто

---

[8] Рассуждая о фильме, Ф. Феллини писал: «Если действительно необходимо проводить эти параллели со столь знаменитыми людьми, я назвал бы имя Ювенала. То есть классического автора, у которого сквозь сатиру всегда проглядывает радостное лицо жизни; автора, подобного фокуснику, волшебнику, который любит жизнь, ибо жизнь, в общем, это не только то, что мы, живя, ощущаем при помощи наших чувств. Мне кажется само собой разумеющимся, что сквозь каждый предмет, каждое лицо, каждую фигуру, каждый пейзаж, как сквозь прозрачное стекло, видна их внутренняя сущность. Именно это я и пытался сказать, хотя мой фильм представляет собой панораму траура и руин. Эти руины освещает такой яркий, такой празднично-веселый, такой золотистый свет, что жизнь становится сладостно приятной, она все равно сладостна, пусть даже рушатся развалины и загромождают своими обломками твой путь. Ну, в общем, я хотел сказать, что этот фильм вовсе не ужасает, это неправда» [8, с. 179—180].

[9] О связи лабиринта с инициационными обрядами, древними мистериями, магией, образами смерти и второго рождения, представлениями об инобытийном мире писали многие авторы. В том числе см.: [16, с. 3—15]. В психологии лабиринт символизирует сложную, запутанную ситуацию, из которой трудно найти выход.

[10] Об этом см.: [17, с. 174—191].

образ «копошащегося человеческого муравейника» [8, с. 192], показать который стремился режиссер. Это те, кто выхватывают из самой логики жизни, вырывают из контекста яркие события, утрачивающие с их помощью какой-либо смысл и превращающиеся в информационные сенсации. Они не освещают явления, а уничтожают понимание, разрушая сами основы мировосприятия.

Еще одна тема, которая волнует Ф. Феллини, — это собственные детские воспоминания, мир и переживания ребенка. К примеру, подростка Титто в фильме «Амаркорд». Ребенок-подросток воспринимает мир свободно, без структуры и только с возрастом должен обрести социальный статус, структуру (характерное положение неофита). Этому миру противостоят возможные системы организации, порядка, существования, активности, целенаправленности жизни. И снова режиссер создает здесь богатство форм, лиц и образов, окружающих мальчика и обнаруживающих сюжет поиска выхода из неофитской ситуации отсутствия иерархий *космосов-образов-форм*.

«Амаркорд» также начинается с похорон — похорон зимы. На улице на огромном костре сжигают чучело ведьмы. В «Амаркорде» анализируется юношеско-детское деструктурированное восприятие, охватывающее формальное богатство мира, и фашизм как вариант полной структуры, имеющей только одну направленность. Основной эталон — мужские лица и типы в фашистских мундирах. Большинство жителей маленького городка — члены фашистской партии. Это не значит, что только эта иерархически жесткая система согласуется с рассматриваемой общественной ситуацией. Хотя и существует как бы всеобщее социальное участие в фашистском мироустройстве. Все подчинены этому, имеют свои места (показаны детские и юношеские фашистские организации). Но для подростка Титто это только вариант лиц и образов, которые захватывают и включают в себя часть корреспондирующих им других миров. Однако Сарагина, сексапильная дамочка Градиска, продавщица в табачном магазине, первые сексуальные фантазии, сумасшедший дядя Тео, «король океана» — огромный великолепный корабль «Рекс» или вдруг появившийся графский павлин имеют гораздо большее значение для мальчика.

В фильме обыгрываются образы детства, отца, матери, воспоминания. Мать — это тот первый образ, который дает будущему взрослому человеку хоть какую-то структуру, ориентацию, форму, сообщает ему основные устои, некое начало начал. В «Амаркорде» рассуждения дедушки Титто о густом тумане, вдруг окутавшем маленький городок, раскрывают лиминальный характер целого ряда любимых Феллини формальных художественных приемов. А именно его любовь к туману, дыму, пару, дымовым шашкам, которая прослеживается во многих фильмах. «Туман, — говорит дедушка, — все вдруг исчезло: люди, деревья, вино. Если это и есть смерть — то это не здорово».

Фильм «Репетиция оркестра» — это почти притча: рассуждение о структуре и деструктурализациии, яркая метафора проблемы «коммунитас-структура». Дирижер олицетворяет собой власть, волю, энергию (в конце, кстати, сбивается с итальянского на отрывистую немецкую речь командного тона), образующих из хаоса характеров (музыкант — музыкальный инструмент — звук) космос: оркестровую музыку, оркестр, играющий музыку.

В фильме «Интервью» демонстрируются различные возможности мироорганизаций на киностудии. На «Чине Чита» можно прожить несколько вариантов жизни, встретить и создать множество образов. Почему одно предпочесть другому? Опять нет точного сюжета и фабулы, прослеживается тип интервью, своеобразного парада, калейдоскопа тем. В этот хаос обрывков сюжетов, сценариев различных фильмов и образов попадает один из героев — юный журналист Серджо. Ему Феллини просит сделать прыщик на носу, чтобы он чувствовал себя растерянным и подавленным перед красивой, известной актрисой, у которой он должен взять интервью. Перед нами тот же растерянный герой. Компания Феллини (они собираются снимать «Америку» по Кафке) опять подбирает персонажи, типы, пытаясь разгадать, что они значат. (В «Сладкой жизни» в сцене с Анитой Экберг Мастроянни уже задавал вопрос: «Кто ты? Мать, море, Ева, первая женщина на земле?») Однажды Феллини спросили: «Как Вы управляете этим хаосом?» Он ответил: «Я им не управляю, я его создаю».

В начальных сценах вновь звучит тема сна. Сон, фантазия и воображение очень значимы для творчества Феллини. Сон — это все то же пороговое состояние, когда открывается путь к подсознанию. Феллини упоминает о сне, где он в темноте упирается в стену и ощупывает ее (сходно с темой «Завесы»). Обычно он находил в себе силы, воспарял вверх и вырывался из этой ситуации. Здесь явно моделируется ситуация, аналогичная сну-эпиграфу в фильме «8½».

Вопрос о духовном значении выбора того или иного пути-структуры-формы, его одновременно ограниченности и возможной полноте звучит в фильме «Джинджер и Фред». Престарелые герои Марчелло Мастроянни и Джульетты Мазины — одни из многих, кто должен выступить в своем сценическом или жизненном амплуа перед зрителями на ретроконцерте. Перед нами целый калейдоскоп, парад образов — жизненных сценариев. Искусство этих персонажей вторично, они копируют знаменитую американскую пару 1930-х годов, танцовщиков Фреда Астер и Джинджер Роджерс и принадлежат к армии их эпигонов. Они не открыли и не создали ничего своего в искусстве. Там за сценой у них есть семья, дети — жизнь, которая кажется более полной. Но Джинджер говорит Фреду, что когда она с ним танцевала, а вернее в один момент, когда она ждет его на берегу в легком голубом платье и машет ему, а корабль подплывает, она испытывала такое счастье, которое не испытала в своей жизни. Истинное, абсолютно полное чувство главных героев оказывается пережитым в этой небольшой роли, сыгранной в молодости, в их так и не случившейся любви. Иными словами, в

своем ограниченном сценарии человек может пережить и переживает всю полноту мирочувствования, целостность бытия, воплощенную, в данном случае в улыбке, и ощущение полного счастья Джинджер. Потому-то это счастье и улыбка счастья имеют глобальный смысл, выражая тот абсолютный эмоциональный объем, что заключен в сердце человека. Это дар. Не зря Ф. Феллини писал: «Я полагаю, что "естественным образом" религиозен, ибо весь мир, вся жизнь мне кажутся сокрытыми тайной»[11]. Эта религиозность далека от простой веры в чудеса, но связана с ощущением таинственности человеческого бытия.

Данная тема обыгрывается в фильме «Ночи Кабирии»: простые, порой экзальтированные и даже загнанные в рамки церковного бюрократизма, но не лишенные искренности формы массовой католической народной религиозности и обрядовости[12] и поразительная, простая и ясная, бесхитростная улыбка Кабирии в конце фильма. Это искра Божья, ее отклик на счастливые молодые лица улыбающихся ей ребят, счастливых без видимой причины. «Тот, кто находится в милости Божьей, тот испытывает удовлетворение» — это слова-наставления францисканского монаха, брата Джованни, звучащие в фильме, свидетельствуют о религиозном значении чувства радости, счастья, любви. И здесь снова стоит вернуться к проблеме Гвидо Ансельми, к причине невозможности его творческого и жизненного выбора, которую формулирует Феллини в фильме «8½»: Это происходит, «потому что [Ансельми. — *П.Г.*] не верит в новую жизнь» или «потому что не умеет любить» [14]. Таким образом, в творческой фантазии Ф. Феллини не только реализуются сложные и таинственные архетипы сознания, такие как лиминальность и связанные с ней теории энтропии и точки бифуркации, характерные для широкого круга систем, но и утверждается особая ценность энергии человеческого и человечности.

В результате анализа нескольких работ Феллини становится ясно, что такое понятие как лиминальность может быть творческой матрицей, архетипом, охватывающим как структуру произведения, так и его образный строй, характер героев. Этот архетип — одна из основ мироощущения, сознания и личности самого Федерико Феллини. Юнг писал: «Тот, кто говорит архетипами, глаголит как бы тысячей голосов <...>, он подымает изображаемое им из мира единократного и проходящего в сферу вечного, притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы» [1].

Духовно богатая и насыщенная «зона лиминальности» реализуется в творчестве Феллини с необыкновенной полнотой, последовательностью, точностью, в многообразии ее проявлений. Это и момент духовного насыщения, и точка неустойчивого состояния человеческой души и социума. Анализ данной структуры вряд ли делает скрытый от человека мир духовного более понятным, так же как и принципы его освоения посредством сознания. Оторваны ли «матрицы сознания», человеческие фантазии от реальности или являются механизмами и способами ее познания в тех истинных формах, в которых она существует? Ученые исследуют многие явления культуры и сознания, для которых они выработали те или иные понятия, такие как архетип или быличка (как жанр фольклора и концепт литературоведения), или вуайерист. Кажется, что с их помощью мы раскрыли и поняли суть самого явления, поймали его в силки разумного. Однако суть их и специфика остаются непонятыми и иррациональными.

«Я питаю, — писал великий художник, — глубокую веру в фантазию — она является не чем-то, свойственным психически больным, а присутствует в самой жизни. Я верю в фантазию, которая принадлежит жизни и обладает объемом и масштабами куда более реальными, чем то, что мы считаем физическим измерением» [8, с. 180].

[11] Цит. по: [18, с. 449].

[12] Похожая тема — явление Мадонны детям в «Сладкой жизни».

Список литературы

1. *Аверенцев С.* Архетип Мифы народов мира [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.psyoffice.ru/5-enc_myphology-1657.htm
2. *Тернер В.* Символ и ритуал. — М., 1983.
3. *Богемский Г.* В поисках человека // Федерико Феллини. — М.: Искусство, 1968.
4. Виктор Тернер [Электронный ресурс] // Википедия. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/
5. *Выготский Л.С.* Психология искусства. — М.: Искусство, 1986.
6. Александр Тышлер (1898—1980). Живопись, графика, скульптура, театр: каталог выставки к 85-летию со дня рождения / сост. Ф.Я. Сыркина; автор вступ. ст. Д.В. Сарабьянов. — М.: Советский художник, 1983.
7. *Чедерна К.* Полная путаница // Феллини о Феллини. — М.: Радуга, 1988.
8. Федерико Феллини. — М.: Искусство, 1968.
9. Марчелло Мастроянни [Электронный ресурс] // Википедия. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/
10. Федерико Феллини [Электронный ресурс] // Википедия. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/
11. Сама [Электронный ресурс] // Википедия. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/
12. *Лотман Ю.М.* о природе искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://vivovoco.rsl.ru/
13. *Уварова И.П.* Диковинный зверинец или «Сага о носороге» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rmvoz.ru/forums/index.php?topic=2930.0
14. «8½» [Электронный ресурс] // Википедия. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/
15. *Майзель Е.* Жизнь после оргии (о фильме «Сладкая жизнь») [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.cinematheque.ru/post/142662
16. *Гамзатова П.Р.* Инобытийное пространство в традиционной культуре и художественных системах (универсальная модель, когнитивные аспекты) // Традиционная культура. — 2007. — № 1.
17. *Давыдов А.Н., Теребихин Н.М.* Порт и корабль: семантика северорусской морской культуры // Механизмы культуры. — М., 1990.
18. *Громов Е.С.* Структура волшебства // Феллини о Феллини. — М.: Радуга, 1988.

УДК 821.11(410)"18"
ББК 83.3(4Вел)52-8Стивенсон Р.-Л.

Л.Г. ДОРОФЕЕВА

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ПОВЕСТИ Р.Л. СТИВЕНСОНА «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»

Визуальные образы в статье рассматриваются в связи с творческим методом автора, создаваемой им картиной мира, пространственной организацией текста и содержанием образов героев. В соответствии с уровнями художественного пространства обнаружены два основных типа визуальных образов. Мир «видимой», реальной действительности сопровождается визуальными образами, созданными «внешним» зрением, традиционными для реалистической прозы. Их основная функция — характерологическая. Визуальность второго типа относится к мистическому пространству повести, сопровождает образ мистера Хайда и образ Лондона. Это преимущественно метафорическая символика и форма средневекового жанра видений. Общий исторический контекст повести относится к поздневикторианской эпохе, соответственно, к протестантизму, и связанное с ним духовное пространство является христианским. Поэтому мистицизм в повести не является по своей природе магическим, и визуальные образы, с ним связанные, раскрывают не мистический, а духовный смысл образов. Одним из важных выводов является утверждение о принципиальной *неличностности* образа Хайда, отсутствии в нем *лица*, а значит личной воли и свободы самоопределения. Он является не двойником, стремящимся заменить, уничтожить доктора Джекила как личность, а трансформированным *телом* Джекила, личиной, маской, «сосудом» для темных, демонических сил, о чем свидетельствует характер визуальности.
Ключевые слова: английская литература, творчество Р.Л. Стивенсона, визуальность, художественное пространство, поэтика, образ, герой.

Проблема визуального в литературе всегда была актуальной, так как связана с поэтикой создания образа, со способом изображения мира и человека в словесном творчестве, хотя сам термин визуальности пришел в русское литературоведение недавно. В 1970-е годы в связи с творчеством Рабле и Гёте М.М. Бахтин вводит понятие «культуры глаза», или «культуры зрения», связывает ее с особенностями художественного метода автора и тем самым намечает типологию визуальности в литературном творчестве. [см.: 1, с. 188—236; 2, с. 47]. От «аниконичности» и «индикаторной образности в поэзии» к «чисто художественному образу» — «аллегории, метафоре, символу и даже целому мифу» выстраивает свою типологию поэтической образности А.Ф. Лосев [10, с. 31—65]. В современном литературоведении проблема визуальности обретает особый статус, выделяясь в специальное научное направление. Ныне осваиваются исследователями новые специальные термины, относящиеся к визуальности: экфрасис, диегезис, гипотипозис, иконичность [см.: 7; 9; 4; 15; 3; 16], хотя по-прежнему активно используется и традиционная терминология из области анализа поэтики изобразительности: цветообозначения, фигура, сравнение, метафора, пейзаж, портрет и пр.

Центральной категорией художественного творчества как такового является *художественный образ*. Само слово *образ* предполагает его визуальное оформление. Но природа образа в разных художественных системах разных авторов будет различной. Здесь важны понятия зрения *внешнего* и *внутреннего,* соотношение которых зависит от той *картины мира*, в которой писатель находится и которую создает в произведении. Более того, это соотношение является, прежде всего, отношением внешней формы к внутреннему смыслу, без которого внешняя форма становится пустой маской, явлением без***о***бразности. Нельзя не согласиться с С.П. Лавлинским, который утверждает, что «“внешнее зрение” в своей физиологической определённости» в художественном произведении может рассматриваться как «отправная точка осуществления “зрения внутреннего”, духовного» [8, с. 62].

Эту связь внешнего и внутреннего зрения на уровне сознания героя и автора мы и постараемся проследить в известной повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». При этом будем придерживаться традиционной терминологии, рассматривая формы визуальности с учетом художественного метода автора, особенностей художественного пространства и, конечно, в связи с содержанием образов персонажей.

Повесть Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» при всей своей внешней экспрессивности, при острой сюжетности детективного свойства и не просто фантастичности, но даже определенной, мистически окрашенной, фэнтезийности, относится к произведениям, ориентированным на *внутреннего* человека, на изображение состояния души, психологии, духовно-нравственной стороны жизни.

Вопрос о методе писателя в этой повести не является простым. Стивенсона причисляют к неоромантикам, но отмечают специфичность его неоромантизма, связывают с викторианской эпохой, поздним ее периодом и внутренним конфликтом с ней. В. Луков говорит о расплывчатости и неопределенности типологических черт неоромантизма, видит в нем «совокупность различных направлений и течений этого периода, родственных романтизму». В английском же неоромантизме он отмечает «почти полное отсутствие писателей-неоромантиков» [11, с. 310]. Поэтому вопрос о специфике художественного

метода Стивенсона в изучаемой нами повести остается открытым.

К *литературной готике*, в основании которой лежит *готический миф,* относит повесть Стивенсона Г.В. Заломкина, связывает его с мифологическим сознанием, на что указывают «два мотива, активно и плодотворно разрабатываемые в готике: инцест и двойничество/оборотничество» [5, с. 12]. Если исходить из этой мысли, то тогда нужно признать, что картину мира в этом произведении, как и модели поведения героев, и ценностную сферу повести, и всю поэтику, — определяет языческое сознание, которому свойственен магизм, с чем трудно согласиться. Основным в повести все же остается тот общий исторический контекст поздневикторианской эпохи с протестантизмом в качестве главной составляющей. Эта эпоха, как известно, характеризуется кризисными явлениями во всех областях общественной жизни и мысли, в том числе и в религиозной сфере, и в области морали [См.: 6, с. 270; 14, с. 159, 169—170], но главенствующим при этом остается христианское мировоззрение, а именно протестантское, что подтверждается, во-первых, христианской аксиологией, которая явно доминирует в тексте, во-вторых, особой ролью библейских цитат, мотивов, аллюзий, пронизывающих текст. При этом повесть отражает кризисное состояние общества именно в *духовном* отношении, о чем говорит помимо прочего внутренний конфликт образа доктора Джекила: он мечтает избавиться от вечной борьбы в человеке двух начал — темной и светлой — порожденной, по его мысли, именно религией: «*тем суровым законом жизни, который лежит в основе религии и является самым обильным источником человеческого горя*» [12, с. 556]. Таким образом, говорить о мифологизме, определяющем авторский метод в повести, в полной мере нельзя. «Оборотничество» в этом контексте обретает иной смысл, и мистика носит не магический характер, а христианский, что мы и рассмотрим ниже.

Повествовательная структура повести организована сочетанием слова автора-повествователя и слова героя — нотариуса Аттерсона, точка зрения которого, на наш взгляд, наиболее близка авторской, а также письма-самораскрытия главного героя — доктора Джекила. Визуальность в повести Стивенсона и являет себя в формах, рождающихся благодаря присутствию «глаза» автора-повествователя или героя-рассказчика, который «видит» что-либо внешним, или внутренним взором и передает с помощью изобразительных средств.

Визуальность теснейшим образом связана и со структурой художественного пространства, которое в изучаемой нами повести неодномерно. Выделяется пространство изображаемой *видимой действительности*, к которой относится конкретно-историческая и сюжетно-детективная составляющая; *мистическое*, сюжетно вводимое через эксперимент и элементы фэнтезийности, преимущественно связанное с образом мистера Хайда и образом Лондона; *духовное*, связанное с христианским контекстом и выражающее себя главным образом на ценностном уровне. При этом, конечно, есть пространство автора, пространство каждого героя, и все это объединено в сложное и неразделимое единство целого.

Визуальные образы, относящиеся к первому пространству — видимой действительности, — носят в отношении к герою психологический характер, а в отношении к описываемой реальности чаще изобразительно-метафорический или фактографический. Таков психологический портрет *Аттерсона*, в котором визуальное описание переплетено с авторским комментарием: его «суровое лицо никогда не освещала улыбка», был он «сухопарым, пыльным, скучным — и все-таки очень симпатичным» [12, 507] и т.д. Таков же способ изображения целого ряда героев: *Лэньона* («добродушный краснолицый щеголеватый здоровяк с гривой рано поседевших волос, шумный и самоуверенный» [12, с. 514]); «Розовые щеки побледнели, он сильно исхудал, заметно облысел и одряхлел … казалось, … что его томит какой-то неизбывный тайный ужас» [12, с. 533]); *врача*, оказавшегося рядом с девочкой, на которую наступил Хайд («…обыкновенный лекарь, бесцветный, не молодой и не старый…» [12, с. 510]); *Кэрью*, зверски убитого Хайдом («пожилой и очень красивый джентльмен с белоснежными волосами…» [12, с. 524]); *дворецкого Пула* («старый прекрасно одетый слуга….»[12, с. 519]) и др. Из всех героев лишь *Энфилд* не представлен визуально, используется характеристика авторская и других героев, речь, поступки и т.д. Поэтому читатель его образ *видит*, или, вернее, создает, уже *своим внутренним зрением*. Таким образом, персонажи второго ряда изображены вполне традиционными для реалистической прозы средствами. Такого рода визуальность — внешнего описания с комментариями автора или героя, и внутреннего «зрения» читателя, присуща в повести главным образом пространству изображаемой *реальной действительности*, не мистической и тем более не духовной.

При этом все герои находятся, сами того не ведая, на границе видимого мира и невидимого, ощущают его присутствие и участвуют в его обнаружении. Связано же мистическое пространство, конечно, с главным героем, являющим себя в двух основных персонажах — докторе Джекиле и мистере Хайде, в создании образов которых визуализация играет особо важную роль.

Доминантным в развитии главной сюжетной линии Джекила/Хайда является чувство страха, порожденное фантастическим, сверхъестественным. Г. В. Заломкина называет страх от столкновения человека с «невероятным, сверхъестественным» — «типологическим для готики элементом»: «фантастическое и страшное — базовые категории готического мифа…» [5, с. 19] — и, выделяя «четыре основных класса тем и мотивов, формирующих атмосферу страха», говорит об *амбивалентности* как одном из них: «Размытость границы между Я и другим становится источником мощного устрашающего механизма готики — мотива двойничества, всегда основанного на смертоносности двойника, который совпадает с «оригиналом» во всем, но является дублем, вторым, то есть

отрицает уникальность человека и может заменить собой объект удвоения, то есть уничтожить» [5, с. 19].

Здесь стоит заметить, что мы не можем говорить по отношению к образу мистера Хайда о таком двойнике, который «совпадает с «оригиналом» во всем», «является дублем… может заменить собой объект удвоения, т.е. его уничтожить». Во-первых, мы видим полное несовпадение Хайда с «оригиналом» Джекилом во внешнем плане и их принципиальную «не встречу» в пространстве текста — они не существуют параллельно. Еще отметим важный момент: принципом «выделения» из себя своей второй стороны личности для доктора Джекила остается принцип *свободного выбора*, который может осуществляться только одной личностью, ощущающей в себе противоположные стремления души и свободно направляющей к какой-либо из сторон свою волю. В этом смысле личность доктора Джекила остается единой, хоть и не цельной. Отсюда следует, — и это во-вторых, — что нет полного совпадения этих двух образов героев и во внутреннем плане: Джекил остается самим собой, не освобождаясь от своей темной сферы инстинкта в результате эксперимента, «выделившего» из него Хайда. Более того, он поначалу и Хайда воспринимает как себя, любит его, жалеет, не ужасаясь от открывшейся бездны зла, а получая наслаждение от удовлетворения низших инстинктов. Хайд же, на первый взгляд, являет собой совершенно иное существо, которое не чувствует своей связи с доктором Джекилом, и вообще ничего само по себе не чувствует, т.к. передается все внутреннее состояние, чувства, мысли — главным образом через Джекила — в его письме — «исчерпывающем объяснении», и реже — через восприятие других героев — Энфилда, Аттерсона, Пула и др. И в-третьих, Хайд не может уничтожить Джекила без воли самого Джекила, он фактически полностью зависит от последнего, но до того момента, с которого Джекил утрачивает свободу воли, превращается в раба — но *чьего раба*? Кто теперь его хозяин? И не является ли самоубийство Джекила последним рывком его воли к свободе от Хайда, который уже не является его двойником, его второй темной стороной, а *чужой, внеположной ему силой*?

И вообще — можно ли считать мистера Хайда полноценным двойником-личностью, обладающей своей волей, способной совершать свой выбор? Личность ли это? Или только функция? Ответить на этот вопрос поможет анализ визуальных средств создания образов Джекила и Хайда.

Визуальные образы в отношении к этим двум персонажам, по сути, одной личности создаются как автором-повествователем, так и героями, и прежде всего — Аттерсоном, чья роль в повести — и в идейном, содержательном, и в сюжетном — особо значима. На наш взгляд, именно этот образ составляет своего рода этический центр. Его оценки происходящего, его взгляд на события и людей, его роль «помощника», его искреннее, не показное, скрываемое иронией милосердие и благочестие, наконец, чувство страха Божия, присущее ему — создают образ почти идеального героя. Именно поэтому визуальные образы, рождаемые этим героем, оказываются наиболее важными для понимания сути происходящего.

Образ Джекила, при всей его сюжетной связи с мистическим пространством повести, создается такими же средствами, что и другие образы. Мы не видим проявления мистического в образе доктора Джекила, он всегда остается — до момента своего превращения в Хайда — в пространстве мира видимого, принадлежит *настоящей действительности*. Подчеркивается возраст (лет пятидесяти), высокий рост, хорошее сложение, одежда, которая отличается дороговизной и вкусом; у него «крупное красивое лицо», лицо «быть может, не совсем открытое, но бесспорно, умное и доброе» [12, с. 521]. И даже после убийства Кэрью ведущий свое расследование Аттерсон видит его сидящим у огня в своем кабинете «бледным и измученным», что никак само по себе не выводит непосредственно к таинственной сфере. Да и само пространство, связанное именно с доктором Джекилом, — светлой ли части дома, чистой, богато обставленной, открытой гостям, или теневой части его владений, лаборатории с «грязноватыми стенами без окон» [12, с. 528], закрытой для других — остается принадлежностью *видимой* реальности.

Само пространство и характер визуальности меняется, как только появляется на страницах текста мистер Хайд. В чем особенности его визуализации? Интересно, что на протяжении всего повествования герои пытаются его *увидеть*, и увидеть именно *лицо*. Так, Аттерсон испытывает «почти *непреодолимое желание увидеть лицо* настоящего мистера Хайда», он «не сомневался, что стоит ему только взглянуть на это лицо — и тайна рассеется, утратит свою загадочность…» (на протяжении двух абзацев слово «лицо» повторяется шесть раз); слуги в доме доктора Джекила «почти *не видят*» [12, с. 520] мистера Хайда, а Пул, увидевший своего хозяина в образе Хайда, называет это лицо маской. Знали его в лицо совсем немногие, но и они, не помнили этого лица. Те же, кто его видит, безуспешно пытаются его описать, и это повторяется многократно: и Энфилд, и сам Аттерсон, и Пул, и видевшие его другие герои — никто не может описать его портрет, назвать его какие-то приметы: «Его наружность трудно описать. Что-то в ней есть странное… что-то неприятное… попросту отвратительное…» [12, с. 512]; «… у всех, кто его видел, оставалось ощущение какого-то уродства, хотя никто не мог сказать, какого именно» [12, с. 527].

Остается впечатление *отсутствия лица*, некой *личины*, *маски*, за которой кроется пустота, но не безразличная к миру, а злобно-адская, что передается через восприятие героями образа Хайда: «в самой сущности стоявшего передо мной незнакомца чувствовалось что-то ненормальное и уродливое — что-то завораживающее, жуткое и гнусное» [12, с. 551]. Описано более конкретно только *тело* Хайда, и многократно: невысокий, «совсем карлик» (к этому служанка добавляет «и необыкновенно злобный» [12, с. 542]), Аттерсон слышит «лёгкие шаги», «сиплый, тихий и прерывистый» голос, видит бледность и приземистость, «крайне неприятную» улыбку [12, с. 519]; Лэньон отмечает в нем также низкий

рост и «сочетание большой мышечной активности с видимой слабостью телосложения» [12, с. 552]. Более того, Лэньон отмечает даже физическое воздействие на себя при его приближении «… Ощущение это напоминало легкий ступор и сопровождалось заметным замедлением пульса» [12, с. 552].

Здесь особую важность приобретает в повести категория *тела*. Тело является и объектом эксперимента Джекила, и предметом осмысления автора, антропология которого, по нашему убеждению, выстраивается в соответствии с христианскими представлениями о человеке. В частности, автор изображает *тело* не как *плоть*, а как нечто большее, чем плоть, выражающее состояние душевно-духовное. Обратим внимание, что сюжетная линия Джекила/Хайда выстраивается как постепенная утрата Джекилом свободы в результате выбора между страстной, искаженной грехом плоти, стремящейся к удовлетворению инстинкта, — и духовно-нравственными устремлениями личности. Он свободно выбирает, по сути, удовлетворение своих страстей, и, как говорит сюжет, именно этот выбор (чувство тщеславия, вызвавшее его превращение в Хайда уже без принятия порошка), а не сам эксперимент, оказывается фатальным для героя, утратившего в результате свою свободу и ставшего рабом плоти. В образе Хайда мы видим, как *плоть* торжествует в *теле*, подчиняет его, и оно становится «сосудом» демонического духа. Как пишут авторы Библейского словаря, тело человека «не является простой совокупностью плоти и костей, которой человек обладает во время своего земного существования, которой его лишает смерть и которую он снова обретет в день Воскресения. Тело … выражает личность в ее главных состояниях: естественном и греховном, посвященном Христу, жизни во славе <…> Но вот плоть, обитаемая Грехом (Рим. 7.20) поработила тело. С этого момента существует тело греховное (6.1), подобно тому, как существует и «плоть греховная» (8.3), грех может господствовать над телом (6.16), так, что и само тело тоже ведет к смерти (7.24); оно приведено в состояние уничижения (Флп 3.21) и бесчестия (1 Кор 15.43), исполнено похотей (Рим 6.12), совершает дела плоти (8.13). По учению Павла, тело подчинено трем силам, которые поработили плоть: Закон, Смерть, Грех (см.: Рим 7,5). С такой точки зрения тело выражает не только человеческую личность, вышедшую из рук Создателя, но и личность, порабощенную плотью и грехом» [13, стлб. 1163—1164].

По нашему мнению, в основании такой трансформации тела, как она представлена в повести, лежит не магия превращения/оборотничества, а явлено понимание связи тела с духовным состоянием личности и его зависимости от личностного выбора — греха или жизни во Христе. Джекил не выбирает второго пути, пребывая в состоянии бунта в отношении к Богу (вспомним его слова о «вечной войне двух начал» [12, с. 556] — доброго и злого в человеческой душе — как «извечном проклятии человечества» [12, с. 557]). Логика развития отношений между Джекилом и Хайдом говорит не об их личном контакте-борьбе друг с другом, а лишь о внутренней борьбе между добром и злом самого Джекила, и как результат — утраты им свободы воли, подчинения воле *чужой*. Но воля ли это Хайда? Все характеристики образа Хайда говорят об отсутствии в нем *личности* — нет лица, нет свободы выбора, нет личности, а есть используемое демоническим духом *тело*. В православной аскетике это называется состоянием прельщения человека некоей страстью, и как результат — *одержимости* человека демоническим духом. Вот это воздействие именно духов тьмы — падших ангелов — (а не неких неведомых духов, инфернальной силы, что свойственно язычеству), их власть над душой и телом человека, утратившего связь с Творцом и выбравшего служение греху — мы и видим в образе Хайда. Аттерсон указывает на причину изменения плоти, ее принципиального искажения: «… чернота души *проглядывает сквозь тленную оболочку и страшно ее преображает*» [12, с. 519].

Одной из важнейших характеристик героя является его имя. Аттерсон почти сразу присваивает имя герою, которое определяет его духовную сущность: «адский Джаггернаут» («слепая, сокрушительная сила», как переводят англо-русские словари английское слово «Juggernaut»), или «сам Сатана». И визуальные образы, связанные с передачей именно этой духовной сущности Хайда, его принадлежности пространству мистическому, обладают признаками *видения*, характерного для средневековой литературы. Но в этой повести, конечно, перед нами не средневековый жанр видения, а его поэтическая форма, скорее, *образ* видения, которое в той же мере условен, в какой условны здесь фантастика и детектив, используемые автором как средства достижения творческой цели, а не в своей основной жанровой функции. Важно, что само видение, как это и положено, передается через сознание какого-либо героя. Часто видение появляется в тонком сне, или во время бодрствования, но в любом случае сознание героя находится в пограничном состоянии — между видимым и невидимым мирами. Именно в таком состоянии *странного бодрствования* оказывается Аттерсон. После так называемого описания внешности Хайда, сделанного Энфилдом, внешности, которая принципиально неописуема, не изобразительна, *не имеет внешности*, т. е. И *образа*, почти нематериальна, — в сознании Аттерсона внезапно возникает образ, имеющий определенность, но только духовную, или мистическую — адскую: «… из зыбкого смутного тумана, столь долго застилавшего его взор, внезапно возник сатанинский образ. <…> В его сознании, точно свиток с огненными картинами, развертывалась история, услышанная от мистера Энфилда. … Джаггернаут в человеческом облике наступал на ребенка и спокойно шел дальше…. Потом перед его *умственным взором* возникала спальня в богатом доме, где в постели лежал его друг доктор Джекил … у его изголовья вырастала фигура, облеченная таинственной властью, — даже в этот глухой час *он вынужден* был вставать и *исполнять ее веления*. <….> И по-прежнему *у этой фигуры не было лица*, по которому он мог бы ее опознать…» [12 с. 516].

Аттерсон вначале *видит* сущность Хайда внутренним зрением, а затем уже, выследив его, просит показать свое лицо. Увидев же, ни слова не говорит о внешности, но убежден, что «всегда узнает» [12, с. 518]. И ниже говорит, мысленно при этом обращаясь к доктору Джекилу, почему узнает: «Боже мой, *в нем нет ничего человеческого*! … бедный Гарри Джекил, на лице твоего нового друга явственно видна *печать Сатаны*» [12, с. 521].

Важную характерологическую роль играют визуальные образы Лондона, напоминающие изображение Петербурга в романах Ф.М. Достоевского. Они по форме близки видениям Аттерсона и даны через его восприятие, но все же это не видения, они остаются в рамках метафорического символизма. Благодаря им рождается образ города-призрака, инфернального пространства, которое всегда окружает образ Хайда. Туман, являющийся, как известно, климатической принадлежностью Лондона вместе с необходимыми в тумане фонарями, в художественном пространстве повести становится символическим, мистическим: он — «зыбкий смутный» [12, 514], «бурый, точно глина» [12, с. 526]; «туман проникал даже в дома» [12, с. 526]; «туманный лик городской луны», «эти колышущиеся пары», «кварталы, где буквально ничего не было видно, кроме фонарей», «туман… дремал, распластавшись над утонувшим городом, где карбункулами рдели фонари» [12, с. 530], и т.д. Туман по мере приближения к финалу — и к открытию тайны Хайда — концентрируется до образа *тьмы*, которая «неурочно и тягостно вторгается» в пространство города и квартиры, где обитает Хайд в районе Сохо, который, «как казалось мистеру Аттерсону, мог принадлежать только городу, привидевшемуся в кошмаре» [12, с. 526]. Так город обретает двойственность, свою видимую и невидимую стороны.

Итак, характер визуальности и ее природа в этой повести определяются спецификой творческого метода автора, сочетающего в себе черты разных направлений и течений эпохи рубежа XIX и XX веков (что является все же признаком неореализма). Сочетание условно-фантастической формы с реалистическими принципами создания характеров героев, с символизмом, восходящим как к мистической литературе западноевропейского средневековья, так и к мистике символистов рубежа веков, наконец, с беллетристическими формами детектива, используемого в качестве сюжетного приема, т.е. условно, — все это обусловливает и особенности визуальности.

Мы обнаруживаем два типа визуальности, что соответствует двум основным типам изображаемого пространства. Первый тип связан с «внешним» зрением, относится к пространству реальной действительности, мира *видимого*. Как правило, он выражается в традиционных формах: это портрет, описание мимики, жестов, манеры поведения, сочетающихся с психологическими комментариями автора-повествователя или героя, а также иными традиционными способами создания образа героя. Этот тип визуальности присущ практически всем героям повести, за исключением мистера Хайда, т.е. всем, находящимся по *эту* сторону разделяющей видимый и невидимый миры границы. Визуальность второго типа рождена пространством мистическим, которому принадлежит мистер Хайд и которое открывается уже зрению «внутреннему». Оно нуждается в формах иных, и мы встречаемся как с символическими образами, указывающими на присутствие невидимой реальности в реальности видимой, подвергающейся трансформации, так и с формой видений, переданных через восприятие Аттерсона.

Можно было бы говорить об оккультном характере связи видимого с невидимым, если бы не христианский контекст, в котором эта сила и это пространство получают опознание и оценку, в соответствии с которой обнажается и сущность этой невидимой реальности зла. Помещенная в духовный (ценностный) контекст визуальность мистического свойства обретает христианское осмысление, чему и служит именование Хайда Джаггернаутом, Сатаной и пр. Образ Аттерсона, живущего по христианским заповедям, оказывается ключевым в системе персонажей. Этически центральное положение этого героя делает его мнение авторитетным, раскрывающим духовную сущность образ Хайда, носителя духа злобы. Подчеркнутая неличностность, а именно *личинность* (отсутствие лица как личности) образа мистера Хайда рождает и особую визуальность, заключающуюся в принципиальной её неописательности.

Основной конфликт образа Джекила/Хайда носит духовный характер — ведь «выделенный» из себя Джекилом мистер Хайд есть не просто научный эксперимент, а форма протеста героя против идеи вечного противостояния в человеке добра и зла, света и тьмы, духа и плоти, — т. е. основной антропологической идеи протестантизма, породившей пуританство и неизбежный в этой неразрешимости внутреннего конфликта трагизм, нашедший свое осмысление в повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 423 с.
2. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
3. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М.: Изд-во «МИК», 2002. — С. 5—23.
4. *Есаулов И.А.* Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. — Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1998. — С. 42—53.
5. *Заломкина Г.В.* Готический миф как литературный феномен: автореф. дис. … д-ра филол. наук. — Самара, 2011. — 37 с.
6. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; под ред. Л.Г. Андреева. — 2-е изд., испр. И доп. М.: Высш. школа, 2004. — 559 с.

7. *Злыднёва Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. — М.: Индрик, 2008. — 304 с.
8. *Лавлинский С.П., Гурович Н.М.*, Визуальное в литературе // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. — М. : Intrada, 2008. — С. 37—39.
9. *Лепахин В.В.* Икона и образ // Икона в русской словесности и культуре: сб. ст. / сост. В.В. Лепахин. — М.: Паломник, 2012. — С. 1—71.
10. *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. — Л.: Наука, 1982. — С. 31—65.
11. *Луков В.А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 2. — С. 309 — 313.
12. *Роберт Луис Стивенсон*. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда // Роберт Луис Стивенсон. Собрание сочинений в пяти томах / общ. ред. М. Урнова. — М.: Правда, 1967. — С. 507 — 572. — Т. 2.
13. *Словарь* библейского богословия / под ред. К. Леон-Дюфруа и [и др.]. — 3-е изд. — Киев; М.: Кайрос, 1998. — С. I—XXIV, 1288 стб. С. I—X.
14. *Соловьева Н.А.* Викторианство как феномен культуры // История зарубежной литературы XIX века: учеб. пособие / Н.А. Соловьева, В.И. Грешных, А.А. Дружинина и др.; под ред. Н.А. Соловьевой. — М.: Высш. шк. 2007. — С. 159 — 180.
15. *Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. — 2004. — Вып. 7. — С. 217 — 226.
16. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. — М.: Новое лит. обозрение, 2007. — 616 с.

УДК 791.43.03(450)"19"
ББК 85.374.3(4Ита)6-8Антониони М.

А.А. ЗАКРЕВСКАЯ

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ: УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ОПТИКА

В статье рассматриваются художественные особенности фильма М. Антониони «Фотоувеличение» с точки зрения соединения в нем элементов магического, иррационального и видимых признаков узнаваемой реальности. При помощи работы с пространством кадра, композицией, цветовым решением открывается особая «правда жизни» — смена угла зрения позволяет увидеть скрытые глубины, переосмыслить границы реальности, создать более сложную картину мира.
Ключевые слова: Микеланджело Антониони, магический реализм, образ пространства, изображение, фотография, оптика, композиция кадра, цветовая драматургия.

Выражение «магический реализм» впервые возникло и получило широкое распространение с 1923 года в Германии в статьях и книгах искусствоведа Франца Роха для характеристики постэкспрессионистской живописи [1]. Речь у него прежде всего шла о возвращении на полотна художников предметного мира, конкретной и отчетливо зримой реальности (в противовес экспрессионизму), которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия и ряда других приемов приобретала сверхреальное, магическое наполнение. Хотя критику и не нравится сам термин, который Рох, по его собственному выражению, нехотя вводит за неимением более подходящего, он, можно сказать, провозглашает его как эстетическую категорию. Не ограничиваясь лишь анализом некоторых живописных полотен, он понимает, что термин может употребляться гораздо шире. Он считает, что «магический реализм» — это не отдельное узкое направление в искусстве, а особое отношение к реальности, попытка каким-то образом выразить тайны, присущие ей. Рох выделяет понятие «магическое» — в противовес «мистическому», где тайна, в самом широком смысле, не привнесена автором в выдуманный мир механически, а, скорее, извлекается из глубин живой и пульсирующей изображаемой реальности. И в таком случае на первый план выходит особое запечатление как раз самых привычных, обыденных, на первый взгляд, вещей, которые, под пристальным взглядом художника, могут проявлять свою имманентную внутреннюю загадку и красоту.

Применительно к литературе термин впервые был предложен французским критиком Эдмоном Жалу в 1931 году и на протяжении двадцатого века применялся для описания самых разнородных течений в искусстве. Наибольшую известность после Второй мировой войны приобрел Латиноамериканский магический реализм. В узком смысле он понимается как конкретное течение в ла-

тиноамериканской литературе второй половины XX века, в широком — как имманентная константа латиноамериканского художественного мышления и общее свойство культуры континента.

Теория и основные принципы латиноамериканского магического реализма отличаются от принципов, изначально предложенных Рохом. Его специфика — в придании магическому статуса реального, некий сплав реального и волшебного, как наиболее адекватный способ художественного видения латиноамериканской истории и культуры. От фантастики этот метод отличается обыденностью, повседневностью того, что кажется фантастическим европейцу. То, что нам кажется фантастическим, на этой земле нормально, присуще каждодневной реальности — таким образом сталкиваются две картины мира: рациональная и магическая. Мифологическое сознание становится главным объектом изображения [2].

В целом критики описывают довольно схожие характерные черты «магического реализма», которые без конкретного анализа остаются, тем не менее, крайне общими и туманными. Как будто сам термин располагает к неопределенности и зыбкости. Но все-таки представляется возможным выделить два, как представляется, отличающихся друг от друга, теоретических подхода к явлению «магического реализма»:

Первое — это отношение к нему как к соединению в одном пространстве реального и фантастического, отчего и рождается некое особое ощущение. Анхель Флорес вспоминает Кафку с его «сложным искусством, где унылая обыденная реальность смешивается с невероятным миром его кошмаров» и называет магический реализм амальгамой реального и фантастического [3]. Такой подход во много характеризует именно наиболее известный, латиноамериканский «магический реализм». Амарилл Чанади отмечает, что элементы фантастического играют разную роль в магическом реализме и собственно в фантастике — во втором случае они воспринимаются как нечто враждебное, «проблемное». В то время как в магическом реализме они — неотъемлемая часть картины мира, то, чему мы не ищем объяснения [4].

В других случаях, в том числе в статье Роха, авторы рассматривают его как более пристальный углубленный взгляд на *эту*, уже существующую и будничную, «нашу» реальность. Рассматривают как угол зрения, который позволяет увидеть скрытые в ней глубины и тайну, переосмыслить ее границы, создать более сложную картину мира.

В первом случае упор делается на магическую, волшебную, при этом часто привнесенную извне, составляющую. Во второй, как это ни парадоксально, — на «реальную». Именно такой взгляд и кажется наиболее созвучным природе кинематографа, в котором фотографическая достоверность парадоксальным образом соседствует с совершенно гипнотическим, иррациональным воздействием на зрителя. Чувственная природа такого «магического реализма» представляется очень близкой чувственной природе кинематографа, с его одновременно практически осязаемой фактурой и предельной правдоподобностью фотографии, которая, разумеется, всегда оказывается мнимой.

Таким образом особый, кинематографический «магический реализм», о котором хотелось бы поговорить, обращается к символической картине мира, когда за привычной, обыденной завесой можно увидеть нечто, непредназначенное для простого взгляда, нечто магическое, в картинах, которые пытаются нащупать некоторые внутренние состояния путем наибольшего приближения к внешнему, знакомому пространству. Магия в таких картинах заключается именно в том, что режиссеры не прибегают ни к каким откровенно искусственным средствам, используя только материал сырой реальности, и поднимают его на иной уровень.

«Магический реализм» не врывается в кадр порывистым ветром радикальных художественных решений, скорее, незаметно он меняет привычные вещи, которые волшебным образом остаются прежними и в то же время превращаются в увиденные впервые. Так же незаметно, как медленно-медленно отъезжает камера в финальных кадрах «Профессии: репортер» (1975), и становится понятна, ощутима скорее кожей и сердцем, нежели рационально, смерть главного героя. Так, балансируя между некоей видимой реалистичностью и чем-то непередаваемым, Микеланджело Антониони пытается выразить живительную полноту жизни и для этого пользуется особыми средствами — особым зрением, которое понадобится как автору, так и зрителю.

В истории кино есть несколько фильмов, созданных в разное время в разных странах, связанных между собой этой темой: рассказывающих историю камер, линз, фотографий, экранов и аудиозаписей, которые становятся не метафорой, например, бессилия/превосходства всего механического, а историей иного зрения — о том, как смотреть, слушать по-новому. Каждый раз нужно всматриваться или вслушиваться, чтобы увидеть или услышать нечто, что пока скрыто, но уже присутствует под вуалью реальности.

Как представляется, Микеланджело Антониони — режиссер «магического реализма», хотя к его фильмам такое определение никогда не применялось. Трудно найти другого автора, кто бы так последовательно и емко не выражал это мироощущение — Антониони с помощью реалистичного материала, практически документальной фактуры лепит нечто завораживающе непознанное, находит иррациональное в обыденном, а обыденное в иррациональном. Его фильмам не подходит определение нереальные или фантастические, но назвать их реалистичными тоже невозможно.

Есть стойкое ощущение, что где-то, прямо на глазах, произошел легкий сдвиг в привычном восприятии, и повседневность вдруг блеснула невообразимыми до этого красками. В каждом кадре можно заметить филигранные изменения относительно бытовых координат: живое, при этом продуманное, почти графически расчерченное в

особенном ритме пространство, где нет ничего случайного. Рука Моники Витти на затылке Габриэля Ферцетти в финале «Приключения» (1960) — кадр невероятного художественно-продуманного умиротворения на фоне, может быть, трагических фабульных перипетий. Как и сцена смерти в «Профессии: репортер». Эти изменения говорят о присутствии той самой линзы кинокамеры или авторского взгляда, которые преломляют привычный луч света на радужные переливы магического.

В «Фотоувеличении» (1966) Антониони рассказывает историю самого этого робкого слома, тонкой линзы, художественного воображения и творческой магии. Формально фильм поставлен по мотивам рассказа «Слюни дьявола» Хулио Кортасара — признанного автора литературного «магического реализма», однако имеющего непрямое отношение к кинематографическому. Антониони заново придумывает свой, кино-«магический реализм» и берет из текста лишь осколки слов, образов, ощущения, не больше. Томас Бельтцер в своем эссе «Черная рука: Хулио Кортасар и его влияние на кино» [5] пишет, что Антониони «пытается проникнуть в сердце кортасаровского рассказа своим неподражаемым образом». Объясняет, что и фильм, и рассказ — это размышление об эстетике и морали: «Кортасар и Антониони говорят, что наши медиа по своей сути отчуждающие и дегуманизирующие». Однако два произведения связаны совершенно опосредованно. У Кортасара нет какого бы то ни было «реализма», он почти полностью растворяется в потоке сознания, обрывает все нити объективности; трудно сказать, что его герой по-настоящему делает, думает, есть ли он вообще, и что происходит в финале. Он умирает. А возможно и нет. У Антониони мы все видим собственными глазами, а тайна прорастает между строк.

«Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя…», — писал Набоков в «Отчаянии». Возможно, слова в отличие от изображения слишком зыбки и многозначны, чтобы в полной мере передать пограничное сосуществование «реализма» и «магии», и родина «магического реализма» все-таки кино, а не литература? в любом случае, фотографическая «достоверность» кино в этой игре в иллюзию только на руку.

«Фотоувеличение», на первый взгляд, поразительно реалистично. Настолько, что его даже могут приводить в пример так называемого «портрета эпохи», описывать как почти документальный ее слепок: свингующий Лондон 60-х со всеми атрибутами времени, новыми модными веяниями: фотомоделями; популярными тогда, а ныне почти забытыми рок-группами; только-только появившейся фэшн-фотографией… Ход обманчивый и чрезвычайно ловкий: фильм маскируется, чтобы под прикрытием злободневности рассказать совсем другую историю. Многие критики рассуждают о фильме как раз в рамках его актуальности, например Бельтцер пишет о фильме и рассказе: «Вместо того чтобы освободить нас, наши технологичные формы искусства (кино, фотография и рок-н-ролл) в итоге парализуют нас, потому что требуют пассивности от своих зрителей».

В первых кадрах главный герой в потертой одежде вместе с толпой усталых рабочих выходит с фабрики, садится в довольно роскошную машину и уезжает. Он едет по городу один, ходит, гуляет, встречает веселую молодежь — актеров и мимов, заходит к друзьям, с которыми мало разговаривает, и какое-то время не очень ясно, что все-таки он делал на фабрике, откуда у него такая машина. Эта маленькая загадка, которую автор не стремится ни быстро объяснить, ни сделать из нее нечто большее, просто существует в этом кинематографическом мире. Оказывается, что Томас — модный фотограф, он востребован и занят, делает разнообразные снимки: красивых женщин, выразительных рабочих и бездомных (среди которых — Хулио Кортасар); ходит по городу в поисках чего-то. В студии его ждет модель, она сидит на полу, а мы видим ее через стекло в неявном его отражении. Она окликает фотографа, и Томас поворачивается к ней, кладя руку на это стекло — оно дрожит, отчего пошатываются и стены, в нем отражающиеся, и сама модель.

Почему кругом зыбкость зеркальных отражений? Кто эти мимы? Они не ответят на вопрос прямо, словами, а по-другому, загадочно — пластикой и мимикой. Пространство будто графически расчерчено и расцвечено декорациями для съемок, стеклами, ширмами. Оно очень знакомое и даже почти совсем обычное, но будто незаметно подмигивает зрителю, пытаясь ускользнуть от своих привычных определений. Известно, что Антониони перекрашивал траву в парке в зеленый цвет, как бы лепя «реальность» заново. Но именно в зеленый, а не, скажем, в синий. Все предметы, лица, движения, монтажные склейки остаются совершенно функциональными, «документальными», актуальными и достоверными. Вот Томас фотографирует моделей, застывших в одинаковых позах, в странных футуристических нарядах — это все для будущих ультрасовременных фотографий. Но мы видим эти кадры, как кадры «Фотоувеличения», спину и затылок фотографа, сероватый цвет его рубашки поддерживается цветом пепельных декораций. А вот Томас стоит посреди листов белоснежной бумаги — получается объемный прямоугольник, упирающийся гранями в рамку кадра, в центре — дымчато-прозрачные ширмы, разбивающие пространство, как вздумается. Они работают, как дополнительные слои, как линзы камеры, ворвавшиеся в кадр. Изображение двоится и мерцает — на самом деле зазеркалье всегда рядом, оно не страшное и не понятное, оно — та часть мира, которую не всегда можно выразить в словах.

Антониони делает героем фильма — фотографа, а весь материал — почти напрямую кинематографическим. Таким образом, подчеркивает, а скорее дает почувствовать, присутствие этой линзы камеры — и Томаса, и своей собственной. А ведь уже и человеческий глаз — это сложный оптический механизм, который, как известно, тоже не чужд иллюзиям — изначально мы видим картинку перевернутой, и лишь потом мозг помогает ее перевернуть. Фотограф — это самый настоящий фокусник.

Некоторые сцены даже не сразу понимаешь, как получились такими — вроде бы обстановка, происходящее

действие очевидны, но они выглядят чуть остраненно: белая бумага застилает пол — да, это нужно для съемок — прозрачно-дымчатые ширмы наслаиваются одна на другую и превращаются в стеклышки калейдоскопа, меняя тон разных частей кадра. На короткий миг иллюзия становится почти сюрреалистичной. Как будто художник, добиваясь определенной тональности, добавляет штрихи в нужном месте.

Томас выходит на улицу, гуляет, будто что-то ищет. Ветер шумит, маленькие фигурки людей — мужчины и женщины — в пустынном серенево-зеленом парке привлекают его внимание. Он начинает делать фотографии, но еще больше возбуждает его любопытство то, что женщина изо всех сил протестует против такого вторжения и требует отдать пленку. Позже она даже приходит в студию, но ничего не добивается. Томас протягивает ей телефонную трубку: — Это вас. Он лежит за серым диваном, видна только рука, она подбегает к нему — камера ловит ее в отражении темно-серого стекла. Однотонная черная или сиреневая бумага подхватывается цветом ее фиолетово-синей одежды.

Что же все-таки особенного на этих фотографиях? Томас начинает методично и профессионально проявлять их. Когда приближает лупу к маленьким кадрикам пленки — музыка затихает. В фильме вообще нет музыкального сопровождения, кроме того, что появляется в кадре, когда кто-то включает радио или пластинку, а естественные шумы и шорохи добавляют ноту мучительной достоверности. Он рассматривает увеличенное фото — она бежит в его сторону, а направление ее взгляда ведет к разгадке. Музыка затихает, и вдруг начинает шуметь ветер — фотографии приносят с собой в мастерскую фотографа ветер — «достоверность» чуть дрожит, под натиском какой-то другой реальности. Она медленно затягивает его, ведь фотография, как нечто пограничное, как и кино, — может, не всегда явно или даже намеренно, запечатлеть *что-то*. Сквозь зернистые черно-серые точки максимального увеличения он видит на фотографии руку, держащую пистолет, — для него и для зрителя это неожиданность, шок — но пистолет изначально уже был на фотографии, он был уже и в том изумрудно-сиреневом полубезмятежном, полутревожном парке.

Рассказчик Кортасара рассуждал о том, кто же ведет эту, его историю? Он говорил, что она хочет быть «рассказана во что бы то ни стало». Точно так же, как и магия в фильме, будто сама проникает сквозь «реальность», а тайна убийства или какая-то другая тайна сама ищет выход через статичные фотографии, через окружающее пространство, фото- и кинопленку, как в руках фотографа Томаса, так и режиссера Антониони.

Сначала Томас думает, что спас кому-то жизнь. Потом он понимает, что произошло нечто противоположное, — убийство уже было совершено. Ночью он обнаруживает в парке труп, который утром исчезает, вместе с негативами, единственными возможными уликами.

Герой «Разговора» (1974) Фрэнсиса Форда Копполы, схожим образом препарирующий не фотографию, а аудиозапись, уверен, что своими действиями предотвращает убийство, в то время как на самом деле, возможно, помогает его совершить. В обоих фильмах — это не печальное недоразумение или насмешка судьбы, это скорее некое умиротворяющее понимание того, что окружающая реальность, в фильме, и вне его, какой бы достоверной она не казалась, — зыбкая и неуловимая, живущая по своим законам.

Как часто, однако, финалы «Разговора» и «Фотоувеличения» оценивают как поражения. Например, Томас Бельтцер пишет о фильме Антониони: «Томас лихорадочно работает, чтобы увеличить фотографии и найти скрытую правду, но, едва обнаружив, отпускает ее»… «В рассказе Кортасара повествователь может быть мертв, но, по крайней мере, его искусство смогло обнаружить правду, и фотограф смог сопереживать и отождествить себя с жертвой до той степени, чтобы умереть вместо него — бесспорно, положительный результат для произведения искусства. В фильме Антониони никто ничего не делает, ничего не узнает, и в итоге никому нет дела. «Убийство? Ну и что!, будто говорят его персонажи. Добиваться справедливости — не его цель».

Однако финал доказывает, не только то, что Томас не пассивен, но и что исключительно эстетические цели могут — и должны — быть целью любого фильма. В финале мимы играют в невидимый теннис, а камера — оплот достоверности — уже следит за невидимым мячом. Вот «мяч» вылетает за кромку поля, и самое естественное, что можно сделать стоящему рядом наблюдателю — Томасу — поднять его и бросить играющим. Мяча нет, но в то же время, одновременно, он есть. И в этот момент герой решает, а точнее позволяет себе проникнуться ощущением магического, не пытаясь установить наверняка, что все-таки произошло. Томас поднимает существующий лишь в воображении мяч. Такое действо возможно потому, что всегда есть линза, есть незаметный слом, есть художественное преображение, восприятие реальности, есть, наконец, взгляд и ракурс наблюдающего — каждый раз уникальный. Получается, что это мета — по отношению ко всему кинематографу — фильм. Это присутствие *чего-то еще* и есть «магический реализм»: в изображении — особая созданная красота, где даже трава заново покрашена в новый зеленый цвет. Тайна — во всем и всех — героях, фотографиях, вещах, намерениях Антониони. И, наконец, мы становимся свидетелями настоящего магического акта — невидимый мяч по-настоящему оживает, главный герой вместе со зрителями начинает слышать, как он ударяется о землю.

Подобно герою хичкоковского «Окна во двор» (1954), в исполнении Джеймса Стюарта, сначала просто смотришь, вглядываешься, вслушиваешься, а потом начинаешь думать, додумывать и придумывать. Историк Дэвид Томсон пишет, что так и появилось кино — из желания смотреть и желания разглядеть что-то в том, что видишь. Как и Джефф в «Окне во двор», кстати, тоже фотограф,

не придумывает ничего такого, чем бы реальность *уже* не обладала. Но для этого нужно иное зрение. В случае с Джеффом и Томасом (Хичкоком и Антониони) — это интерес к окружающему миру и способность посмотреть на нее по-другому, новым взглядом. Такую возможность нам и дает кино. В фильме Хичкока камера, весь фильм равная взгляду наблюдателя, смотрит в окно сама, как будто украдкой обретая самостоятельность.

Так, сырая, холодная реальность преображается, теплеет, ее как будто открывают заново. Главный сюжетный ход фильма «Целуй меня насмерть» (1955, реж. Роберт Олдрич) — отличная метафора этому действу: весь фильм герои носятся с ценным чемоданчиком, хичкоковским макгафином, а в финале, когда чемоданчик все же открывается, из него льется яркий непознанного происхождения свет — он оказывается смертельным, но он же, точнее эта иррациональная в своем безумии и красоте сцена и делают фильм фильмом.

«Слюни дьявола» были написаны Кортасаром под впечатлением от просмотра «Окна во двор». Как интересно переплетаются эти взгляды, сюжеты, коннотации. Нарядно-классический и немного фантазийно-условный фильм Хичкока вдохновляет южно-американского писателя «магического реалиста» на короткий, скорее сюрреалистический рассказ, который становится формальной основой для английской картины итальянца Антониони.

Актер Питер Боулс, исполнивший сравнительно небольшую роль в «Фотоувеличении», вспоминал [6], что изначально у него был довольно большой монолог, будто бы объясняющий все происходящее. Позже он обнаружил, что сцена в итоге оказалась вырезанной. Он спросил у режиссера, почему, ведь этот момент был ключевым, и Антониони объяснил ему, что именно поэтому и вырезал — чтобы оставить загадку и многозначность. Также англичанин Боулс добавлял, что Антониони очень верно рассказал и про его родной город Лондон, который никогда не может быть познан до конца. Англия добавляет «Фотоувеличению» и некоей ощутимой материальности, и, как это ни парадоксально, особенной для итальянского режиссера странности. Быть может поэтому фильм так близок с английским «Контрактом рисовальщика» (1982) Питера Гринэуэйя, самой загадочной и, на первый взгляд, классической картине режиссера.

Художник заключает контракт с хозяйкой дома в отсутствии ее мужа: он должен выполнить ряд точных рисунков поместья с разных ракурсов, а взамен может пользоваться довольно свободным положением в этом доме. В обоих фильмах герой-художник документально запечатляет реальность, а после обнаруживается, что фотографии или рисунки содержат улики, намекающие, что пейзаж скрывает убийство. Вскоре факт убийства подтверждается.

На первый взгляд кажется, что Гринэуэй стремится к полному реализму. Все детали продуманы, просчитаны, действо движется размеренно и церемониально, кажется, невозможно ничего упустить и главное, все происходит прямо на наших глазах. Камера почти не двигается — кадры становятся картинами. На дворе конец XVII века, и сначала рождается ощущение, что сам фильм и был снят в то время. Кадр часто поделен на декартовские квадраты — специальным приспособлением для более четкого построения, которое использует художник. В эту строгость, вычерченность не должно проникнуть ничего непредвиденного, иррационального: «ничего не искажать и не скрывать» — таково кредо художника.

В «Бегущем по лезвию» (1982) Ридли Скотта есть сцена, в которой главный герой многократно увеличивает фотографию на экране некого устройства, чтобы найти улики для своего расследования. Удивительным образом увеличенные кадры похожи на старинные картины. Они выглядят как будто уже старыми, ветхими, а круглое выпуклое зеркало в глубине напоминает картины ван Эйка. Но экран расчерчен на четкие ярко-синие квадраты из технологического настоящего, а для нас— будущего. Как и Ридли Скотт, Гринэуэй тоже соединяет разные дискурсы и только играет в классическую ясность и четкость. Он хитро улыбается, впуская на сцену романтическую загадку, иронию, иррациональное и дикую природу. Вместо того, чтобы все показать и все объяснить, режиссер дает подсказки и позволяет самим делать выводы.

Эта искусственная рамка, которой пользуется художник, иногда почти равна рамке самого кадра и может даже казаться, что формально они совпадают, но между ними всегда есть расстояние. А под рамками — живая, пульсирующая реальность, стремящаяся выйти за них. Рисовальщик рисует каждый день дом с разных точек в определенное время, постепенно, как будто проявляя фотографии. От него требуют полной фотографической достоверности, и он рисует только то, что видит — должно получиться «как есть», без всего инородного и непонятного. Но художник, возможно, сам того не ведая, передает как раз полноту окружающего пространства — машинально изображая непонятно откуда взявшиеся предметы, он, как «магический реалист», балансирует на грани понятного, знакомого, документального и необъяснимого, почти потустороннего. Художественная реальность, как и фотореальность, — уже совсем другая. И снова, пока все смотрят в одну сторону, на глазах происходит что-то еще. Окна, тени, лестницы оживают, исполняя свою роль: «стул кусается», — говорили романтики.

Художник Гринэуэйя в отличие от фотографа Антониони не хочет пристальнее, а точнее осознанно, вглядываться в окружающий мир. Возможно, поэтому он в финале становится жертвой и погибает, а роль того, кто может найти ответ в кадре, переходит зрителю, которому и предстоит из улик, предъявленных кадрами рисовальщика и кадрами Гринэуэйя, разгадать разгадку.

Продолжая цепочку ассоциаций, Фрэнсис Форд Коппола снимает «Разговор», вдохновляясь фильмом Антониони. Есть свидетельства, что Коппола за год или два до создания своей картины видел «Фотоувеличение» Антониони и решил соединить его идею с актуальной в то время темой аудиопрослушивания.

Первые кадры «Разговора» — снятая сверху многолюдная площадь и постепенный наезд на нее — напоминают вглядывание в фотографию. Люди из профессионального агентства по прослушке «объективно» записывают разговор молодой пары, но уже в эту мнимую «объективность» вторгаются разнообразные механические звуки, помехи, шумы, их голоса то и дело обрываются. Главный герой Гарри переслушивает один незначительный кусочек их разговора за другим — начинает думать и придумывать, и мы вместе с ним видим ту же сцену с других ракурсов, но как все-таки было на самом деле? Когда к нему приходят гости, он снова включает эту пленку, живые уличные голоса вторгаются как хор сверхреалистичного в эту и так уже вполне реальную сцену, которая от этого становится почти сюрреалистичной — непонятно, на что теперь можно опереться, где «настоящая» реальность — на пленке или в кадре…

Нарочито будничная, сухая манера на мгновения прерывается эпизодом-сном: туман, тревожное, полусюрреалистическое состояние, голубой свет, напоминающий картины магического реалиста Поля Дельво. В финале Гарри, суперпрофессионала, самого начинают прослушивать, это кажется неправдоподобным, но на самом деле только добавляет другой магическо-реалистичной правдоподобности — ловит его состояние и ощущение мира на грани.

Наконец, Брайан Де Пальма использует завязку и немного переиначивает название фильма Антониони в «Проколе» (1981) (анг. Blow Out — Blowup). Главный герой специализируется на записи звуков для кинофильмов и однажды случайно записывает, как ему кажется, доказательство — звук прокола шины — того, что смерть кандидата в президенты — не несчастный случай, а убийство. В картине Де Пальмы наиболее любопытны подробная запись кинозвука, а также то, что он снова обращает большое внимание на происходящее в кадре — использует двойной экран, снимает экраны телевизора, предметы на расстоянии, сохраняя оба плана в фокусе. Главный герой вырезает последовательные фотографии аварии из журнала и делает из них фильм простейшим образом, как будто заново изобретая передачу движения. Камера кружит по кругу комнаты, заваленной пленками и аппаратурой, разнообразные технические и бытовые звуки наслаиваются друг на друга, и постепенно из них начинает выпеваться музыка. Де Пальма тоже стремится преодолеть реалистичный план, осторожно выходя за границы жизнеподобия.

Возможно, все эти фильмы объединяет идея о том, как легко можно ошибиться в «документальности», «достоверности», если рассчитывать только на них, как на безапелляционную правду. «Копировать правду, может быть, неплохо, но изобретать правду — гораздо интереснее», — говорил английский режиссер Брайан Форбс[13]. Они рассказывают о границах восприятия: но не о том, что они раз и навсегда ограничены, а что для того, чтобы их раздвинуть и нужен магический, художественный акт — фотоувеличение, внимательное вслушивание, воображение, какие-то изменения в рамке кадра и во взгляде на реальность, на жизнь, которую не следует воспринимать буквально, на одном единственном бытовом уровне. Герои этих картин предпринимают некоторое усилие в попытке проникнуть в реальность — увеличивают фотографии, переслушивают аудиозаписи, рисуют — и начинает по-другому видеть.

Американский критик Роджер Иберт писал: «..Остается один гипнотический, магический акт, с помощью которого герой на короткое время просыпается от сна скуки и отчуждения, а потом снова погружается в него. В этом суть фильма. Не «свингующий Лондон», не экзистенциальная тайна. Не параллель между тем, что Хэммингс делает с фотографиями, и тем, что Антониони делает с Хэммингсом. Но лишь простое наблюдение, что мы счастливы, когда делаем то, что любим и что у нас хорошо получается, и несчастливы, когда ищем удовольствие в другом. Я думаю, Антониони был очень счастлив, когда снимал «Фотоувеличение» [7].

[13] Форбс снял без единого спецэффекта «Степфордских жен» (1975) — фильм, где появляются фантастические роботы.

Список литературы

1. Magical Realism: Theory, History, Community. Ed. Zamora and Faris, Duke University Press, Durham & London, 1995.
2. *Меррилл, Флойд*. The Ideal World in Search of Its Reference: An Inquiry into the Underlying Nature of Magical Realism. — 1975.
3. *Флорес, Анхель*. Magical Realism in Spanish American Fiction // Magical Realism: Theory, History, Community.
4. *Chanady, Amaryll Beatrice*. Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy. — Garland, 1985.
5. *Бельтцер, Томас*. Черная рука: Хулио Кортасар и его влияние на кино [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cineticle.com/behind/469-julio-cartasar.html
6. Воспоминания актера Питера Боулса [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/nov/23/my-favourite-film-blow-up
7. *Ebert, Roger*. The Great Movies. Broadway Books, 2002. — P. 78.
8. *Ebert, Roger* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rogerebert.com/reviews/the-draughtsmans-contract-1983
9. *Kovács, András Bálint*. Screening Modernism: European Art Cinema, 1950—1980.
10. *Thomson, David*. The Big Screen. The Story of the Movies and What They Did to Us, 2012.
11. *Hart Stephen M. and Ouyang Wen-Chin*. A Companion to Magical Realism. Tamesis, 2005.
12. *Bowers, Maggie Ann*. Magic(al) Realism. — The New Critical Idiom, 2004.
13. *Mena, Lucila-Inés*. Hacia una formulación teórica del realismo mágico // Bulletin Hispanique. — 77 (3—4). — July-Dec, 1975.
14. *Danow, David K*. The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque. — The University Press of Kentucky, 1995.

VI КАФЕДРА

УДК 77.04:7.07
ББК 85.16

А.А. ЛОГИНОВ

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ФОТОГРАФИИ

Рассматриваются вопросы разграничения ключевых понятий и правил арт-рынка фотографии; раскрываются условности, формирующие характер взаимоотношений между авторами и покупателями произведений фотографического искусства. Кроме того, в работе представлен краткий анализ критериев, влияющих на последующее ценообразование в рамках арт-рынка фотографии.
Ключевые слова: фотография, коллекционирование, арт-рынок, автор, винтаж, поздняя печать, современная печать, тираж, оценка, ценообразование.

Интерес к фотографическому отпечатку как объекту коллекционирования оформился в мире относительно недавно. На ведущих мировых аукционах произведений искусства они стали выставляться только в середине 1970-х годов. В последнее время мировой рынок арт-фотографии динамично развивается [1]. Так, цены на отдельные работы достигают отметок в 6,5 миллионов долларов США и более [2, 3]. Коллекционирование фотографий и связанные с этим родом деятельности вопросы — относительно новое поле исследования в России [4]. Интерес к приобретению произведений этого вида искусства, как и иных типов фотографических артефактов, было прямым следствием кризиса представлений в нашей стране о фотографии как о визуальном документе и стало возможным благодаря переходу в конце XX столетия на новые экономические рельсы и расцвету легальной коммерции. В отличие от стран Европы и Америки, где

рынок произведений искусства в целом и фотографии в частности испытывал меньшее давление со стороны государства и развивался постепенно, российский арт-рынок вынужден был усиленными темпами преодолевать образовавшееся после распада СССР запаздывание в динамике развития по отношению к странам Запада. Указанное отставание в сфере коллекционирования фотографий остается весьма существенным и до сих пор, причины которого: скептическое отношение основной массы населения к художественному потенциалу фотографии; все еще отсутствие до сих пор системного представления у обширной массы заинтересованных лиц о международных нормах регулирования процессов оценки и последующего приобретения фотографических произведений. В настоящей статье дается краткий обзор истории развития коллекционирования фотографии, а также обозначен ряд установившихся в мире норм и правил, знание и соблюдение которых обязательно не только для профессионального дилера фотографии, его заказчиков, но также и для авторов, желающих добиться успеха в сфере коммерческой реализации своих произведений на арт-рынке.

Одним из первых в мировой истории прецедентов приобретения фотографического артефакта как произведения искусства стала покупка королевой Великобритании Викторией работы О. Рейландера «Два пути в жизни». Указанное произведение, выполненное Рейландером в 1857 году и изображающее сюжет на тему притчи о блудном сыне, представляло собой одну из первых попыток имитации станковой картины средствами фотографии [5, с. 146—147]. Эта крупная композиция, изготовленная при помощи комбинированной печати с нескольких отдельных негативов, с самого начала претендовала на право считаться произведением искусства, а значит, предполагала, среди прочего, и соответствующую высокую материальную оценку своей стоимости.

Первые значительные собрания фотографических артефактов были так или иначе связаны с деятельностью государства. Одним из таких собраний в Российской империи стала фотографическая и фототипическая коллекция Императорской Публичной библиотеки, систематически пополнявшаяся с 1850-х годов, в составлении которой активное участие принимал известный публицист и критик искусства В. Стасов [6, 1—176]. Основной акцент в собрании делался на материалы, представлявшие интерес для русской истории, этнографии и искусства. Несмотря на то, что в состав коллекции входили по преимуществу артефакты, изначально ориентированные на визуальное информирование, ряд из них, — работы В. Каррика, М. Настюкова и Т. Митрейтера, были в последующие эпохи рассмотрены как характерные примеры отечественного фотографического искусства тех лет.

Новый этап бурного интереса к собиранию фотографии пришелся уже на середину XX века, когда были сформированы ключевые фотографические коллекции США. Эта заинтересованность была во многом спровоцирована бумом любительских снимков после изобретения фотопленки и появления первых любительских камер в начале прошлого столетия. Кроме того, происходит развитие самостоятельных направлений в художественной фотографии после кризиса концепции пикториализма на рубеже 1920— 1930-х годов. Так, в 1937 году собирать коллекцию этого вида искусства начинает MoMA (Museum of Modern Art) в Нью-Йорке, а с 1949 года для публики открывается специализированный Музей фотографии и фильма «Дом Джорджа Истмена» (George Eastman House Museum of Photography) [5, с. 488]. Формирование новых собраний фотоотпечатков потребовало проведения научных исследований в области развивающегося направления, среди которых следует выделить труд «The History of Photography», составленный в 1937 году Бьюмоном Ньюхоллом, историком фотографии, куратором, непосредственным организатором отдела фотографии в MoMA [7, с. 331—332].

К 1970-м годам фотографический отпечаток окончательно добивается статуса объекта музейного хранения и коллекционирования. Одновременно с формированием такого рода коллекций в Музее Метрополитен в Нью-Йорке и Музее Пола Гетти (P. Getty Museum) в Лос-Анджелесе для публики открываются ключевые европейские собрания фотографии, среди которых наиболее примечательны подборки Музея Виктории и Альберта (Victoria & Albert Museum) в Лондоне, Музея Орсэ (Musee d'Orsay) в Париже, Музея Фолькванг (Museum Folkwang) в Эссене, Музея Людвига (Museum Ludwig) в Кёльне [5, с. 489]. Открытие новых фотографических фондов в Европе было связано с завершением экономического восстановления региона после Второй мировой войны. Другим немаловажным фактором формирования таких собраний в 1970-е годы было признание творческих заслуг фотографов, работавших в послевоенное время как на основе концепции «решающего мгновения» и стрит-фотографии, так и развития потенциально новых концептуальных направлений в фотоделе под влиянием концепций поп-арта и гиперреализма. Немаловажно, что именно к этому периоду относится признание цветной фотопечати как технологии, представляющей музейную ценность. Так в 1976 году Джон Жарковски, выдающийся критик и историк фотографии, организовал в MoMA выставку работ Уильяма Эгглстона, признанного сейчас одним из ключевых мастеров американской художественной фотографии, снимавшего в цвете [5, с. 482]. Признание цветных снимков означало окончательное установление всех видов фотографических артефактов в качестве объектов, представляющих культурную, а вместе с тем и материальную ценность для широкого круга коллекционеров.

Для того, чтобы получить необходимое представление о специфике современного арт-рынка фотографии, надо выделить ряд устоявшихся понятий, которые определяют правила взаимодействия участников этого рынка между собой и с интересующим их комплексом визуальных артефактов. Здесь, прежде всего, нужно оста-

новиться на определении того, что подразумевается под авторством фотографического артефакта. В контексте рынка творческой фотографии автором принято считать как одного человека, так и, в ряде случаев, членов всего коллектива, обязательно совмещающих функции формирования творческого замысла будущего произведения и контроля за его реализацией на практике. Необходимость сочетать в своей деятельности оба этих процесса связана с особенностями производства подобных артефактов. Так в современной фотоиндустрии уровень специализации достиг очень больших высот, продолжая неуклонно расти, в силу постоянного совершенствования технологий. В настоящий момент в изготовлении фотографического артефакта принимает участие не один человек, а группа лиц, состоящая из узких специалистов разных сфер деятельности.

Однако далеко не все из них могут претендовать на обладание авторскими правами на конечный продукт. Часто привлекаемые к работе профессионалы выполняют роль технического персонала, осуществляющего под контролем действительного автора произведения печать артефакта, обработку и даже непосредственную съемку сюжета. Такие специалисты не принимают ключевых решений по поводу соответствия тех или иных технических параметров производственного процесса предварительному творческому замыслу, а руководствуются в своей деятельности требованиями, выдвигаемыми автором. В этом случае главный руководитель проекта сохраняет за собой единоличное авторское право на конечный визуальный артефакт даже в том случае, если его творческую волю реализовывали другие лица. В качестве одного из наиболее ярких примеров такого рода совместной работы из практики современной художественной фотографии можно привести творческую команду американского фотографа Грегори Крюдсона [8], состоящую из множества специалистов по фотосъемке, осветительному оборудованию, компьютерной обработке изображения и т.д. При этом автором все же остается Г. Крюдсон, который даже не прикасается к технике в процессе съемки, но, тем не менее, является идейным вдохновителем и руководит деятельностью всего своего коллектива.

На степень успеха того или иного мастера в рамках арт-рынка фотографии прямым образом влияет его творческая биография. Здесь важно не только его образование, но и соответствие созданных работ логике развития мировой фотографии, знание наследия знаменитых мэтров или творческих школ предшествующих поколений. Для профессиональных художественных критиков или просто ценителей этого искусства существенна информация о выставках, на которых экспонировались те или иные произведения фотографа. Наибольший интерес представляют коллективные выставочные проекты, где общий состав участников оказывает влияние на каждого из них в отдельности. В области персональных выставок внимание традиционно уделяется крупным ретроспективам, — это отличительная черта биографий лишь состоявшихся авторов. Каталоги выставок, научно-исследовательские публикации, позволяющие проанализировать концептуальную направленность художника, в значительной мере повышают его творческий статус. Важным фактором последующего ценообразования становятся сведения о прецедентах продаж произведений фотографа на известных аукционах искусства, а также ссылки на популярные частные или государственные собрания, где те или иные его произведения в настоящий момент хранятся. В последнем случае внимание дилеров привлекают, прежде всего, ссылки на крупные государственные музеи федерального значения. Одним из заключительных, но, безусловно, немаловажных факторов творческого резюме фотографа — его социальный статус и связанный с ним круг общения, что, как и другие прямые или косвенные результаты пиар-компаний по укреплению статуса художника, влияет на степень привлекательности его творчества в глазах заинтересованных покупателей.

Несмотря на то, что единой безукоризненной системы оценки качества фоторабот не существует, как и не существует таковой в целом в области искусства, можно выделить несколько критериев, которые, так или иначе, попадают в поле зрения художественных критиков. Наиболее сложно определимым, но вместе с тем наиболее значимым из них в области актуального искусства, можно считать критерий новизны, подразумевающий ту самую обобщенную новаторскую сущность художественного произведения, которая не только выделяет работу среди предшествующего художественного наследия, но и отличает уникальный шедевр от подражательной реплики. Новаторские качества произведения в этом смысле могут проявляться как в области технического исполнения артефактов, так и, что значительно важнее, в области использования современного или даже опережающего свое время арсенала художественных средств выражения. На последующую оценку фотографических артефактов бесспорно влияет и степень вызванного ими культурного резонанса в кругу соответствующей целевой аудитории.

И, наконец, специфически важная для данного арт-рынка составляющая — критерий сохранности продукта, в особенности с точки зрения вложения капитала. Здесь важна не только оценка непосредственного состояния артефакта, но и потенциальная сохранность снимка во времени, а значит, возможность сохранения и приумножения вложенных в него средств. Даже неспециалисту известно, что отпечатки склонны к так называемому угасанию под действием светового излучения. Наиболее очевидным результатом соответствующего воздействия становится потеря контрастности изображения. Разрушение фотографического слоя под действием света может быть как следствием кратковременного интенсивного излучения, так и длительного пребывания артефакта в умеренно освещенной среде. Для того, чтобы предотвратить угасание изображения под воздействием света,

применяются различные методы, которые чаще всего сводятся к трем основным действиям. Для поддержания высокой степени сохранности артефакты, не требующие постоянного экспонирования, рекомендуется содержать в хранилищах, изолированных от попадания света. Те же произведения, которые демонстрируются на выставках, должны освещаться специальными источниками (так называемого холодного / не горячего) света, которые оказывают минимальное влияние на артефакт при сохранении необходимой для комфортного обозрения освещенности. Что же касается снимков, изготавливаемых в настоящее время, то к ним предъявляются дополнительные требования по выбору специальных материалов, стойких к неблагоприятному воздействию окружающей среды. В последнем случае во внимание принимается не только разрушительное действие на объект лучей света, но и подверженность фотографического слоя к изменению под влиянием различных химических соединений, таких как, к примеру, сернистые газы, содержащихся в малых дозах в воздухе и также способствующих деградации изображения. В результате, изготавливаемые в настоящее время фотографические артефакты не только должны быть весьма стойкими к свету, но и в значительной мере обладать сопротивляемостью к химическому воздействию. По указанным выше причинам в области черно-белой аналоговой фотографии, рассчитанной на последующее длительное коллекционное хранение, применяются специальные фотобумаги с баритовым слоем. В силу того, что в их состав входит вещество, фактически инертное и благодаря этому сохраняющее изначальный белый оттенок на протяжении длительного времени, баритовые бумаги широко применяются для изготовления коллекционных отпечатков, ориентированных на последующие продажи на арт-рынке.

Аналогичная ситуация выбора специфических материалов имеет место и в области цветной фотографии, где угасание изображения наблюдается особенно сильно. В современном лексиконе коллекционера этого вида искусства прочно устоялся термин «первоцвет», применяющийся по отношению к цветным фотографическим отпечаткам, изменившим в течение времени свою первоначальную окраску под действием света и химических реакций. Именно разрушение одного или нескольких компонентов, отвечающих за тот или иной цвет в полихромной фотографии, стало причиной длительного отказа музеев и частных собраний приобретать и хранить произведения цветной фотографии в своих собраниях. Можно напомнить, что коллекционную ценность цветные отпечатки стали представлять только к 1970-м годам, и это было во многом связано с тем, что именно в это время для печати произведений фотоискусства стали применятся более стойкие процессы, такие как сибахром. Соответствующие технологии печати, требующие применения высокотоксичных химикатов и особых условий утилизации отходов производства, позволили изготавливать отпечатки, которые оставались практически неизменными в течение десятков лет, а значит, могли стать объектами коллекционирования и крупных финансовых вложений. По тем же причинам в последнее время цветные фотографии изготавливаются, в том числе, и с применением принтеров, в которых используют специальные пигментные чернила, гарантирующие их высокую устойчивость к последующему разрушению.

Для того, чтобы усилить стойкость позитивов к воздействию чужеродной химии, а также обезопасить их от излишнего механического воздействия, в изготовлении произведений современного фотографического искусства активно применяется технология пластификации. Данный процесс предполагает покрытие отпечатка слоем прозрачного вещества типа акрила, который после затвердевания не только предохраняет произведение от случайных повреждений, но и герметично изолирует его поверхность от воздействия окружающей среды. Технология пластификации, высоко ценящаяся на арт-рынке, в значительной мере превосходит традиционное стекло, которое, так или иначе, сохраняет зазор между отпечатком и защитной поверхностью, в который продолжает проникать воздух. Стоит также отметить, что пластификация, изобретенная изначально для обеспечения сохранности фотографического отпечатка, рассматривается в настоящее время не только как техническое, но и как художественное свойство произведений современного фотоискусства. Лучшие работы, успешно прошедшие на ведущих аукционах, высоко оцениваются и международным музейным сообществом.

К числу технологий, вышедших в настоящее время за рамки прикладных задач и ставших отличительной чертой современной арт-фотографии, относится также процесс накатки фотографического отпечатка на материал Dibond, выступающий в качестве основы артефакта. Dibond, превосходящий более дешевый пенокартон большей прочностью и устойчивостью к механическим повреждениям, отличается прежде всего наличием специального тонкого металлического покрытия, отполированного до зеркального блеска и тем самым позволяющего нивелировать проступание фактуры основы на поверхность изображения фотографического отпечатка. Применение в качестве основы Dibond, как более экономичного и удобного материала, нежели листовой алюминий, стало одним из факторов, оказавших влияние на изменение форматов современного фотографического искусства в сторону их увеличения, что сказалось на составе фигурирующих на арт-рынке произведений.

К ключевым понятиям системы товарного обращения фотографий, определяющих условия ее функционирования, относятся также винтаж, поздняя печать и современная печать. Данные определения необходимы для разграничения категорий отпечатков, потому что существующие возможности создания (через значительный промежуток времени после съемки или даже после смерти автора) почти идентичных отпечатков, а порой даже превосходящих оригиналы по техническим характеристикам

произведений, не может не исказить социокультурный контекст первичного снимка.

Винтажным отпечатком принято называть визуальный артефакт, изготовленный непосредственно автором или под его личным контролем спустя незначительное время после съемки. Под незначительным временем в данном случае подразумевается такой временной промежуток, в течение которого не происходило радикальных перемен ни в технологии фотографического процесса, ни в сфере культуры. А фотографический артефакт, изготовленный автором по более современным технологиям или выполненный в соответствии с новыми творческими концепциями под влиянием изменений в идеологической обстановке, уже не соответствует изначальной технологической или культурной среде и, следовательно, не может быть включен в категорию винтажей. Кроме того, в наш век стремительного роста научно-технического прогресса, динамичного изменения общественного мнения и обилия резонансных событий временной промежуток, заявленный в определении винтажа, значительно укоротился и продолжает сокращаться, требуя от автора большей степени оперативности в изготовлении винтажных визуальных артефактов. Необходимо также обратить внимание на то, что понятие винтажа не является синонимом «старой», раритетной фотографии, как это зачастую ошибочно утверждается.

Винтажи представляют собой наибольший исторический и коммерческий интерес; они позволяют оценить степень прозорливости мышления их авторов, передать с максимальной достоверностью специфику их восприятия окружающего мира, а также оценить величину вклада того или иного мастера или артефакта в современный ему пласт визуальной культуры.

Поздние отпечатки выполняются автором или при его прямом участии уже по прошествии значительного времени после съемки. Артефакты поздней печати все еще представляют интерес для рынка творческой фотографии, но уже не оцениваются как произведения большой величины. Данные отпечатки в любом случае несут на себе печать более поздних технологических и творческих достижений последующих эпох, а значит, не являются столь же аутентичными, как винтажи, соответственно уступая им в цене. Эта печать особенно характерна для советской фотографии военных и послевоенных лет, где по различным причинам не была изготовлена или не сохранилась значительная доля винтажей.

Заключительная категория визуальных артефактов — современная печать, к которой относятся произведения, выполненные спустя значительное время после съемки, без участия автора, чаще всего наследниками или иными правообладателями архива. Эти отпечатки не представляют практически никакого интереса с точки зрения серьезных коллекционных вложений, ибо, как полагают искусствоведы, отсутствие авторского контроля за их изготовлением приводит к необратимой потере их аутентичности. Цена такой печати значительно ниже поздней и тем более винтажа. Тем не менее, именно в силу своей относительно низкой стоимости современные отпечатки, изготавливаемые зачастую по более современным технологиям, используются в целях дизайнерского оформления интерьеров, где основной задачей использования произведения выступает его визуальная, а не историческая или коммерческая составляющая.

Важной условием правил рынка творческой фотографии — тираж. Возможность тиражировать изображения, которая воспринималась как ключевое технологическое достоинство фотографии еще со времен первого двуступенчатого процесса калотипии, изобретенной Фоксом Тальботом, с точки зрения рынка художественных произведений всегда рассматривалась как ключевой недостаток, нарушающий для рынка принцип эксклюзивности предлагаемого продукта. В целях приведения механического процесса фотографии в соответствие с данными вековыми традициями, а также в целях контроля ценообразования возникла потребность в присвоении фотографическим артефактам порядковых номеров с указанием общего тиража одинаковых произведений. В настоящее время международной нормой при изготовлении отпечатков, рассчитанных на серьезный рынок творческой фотографии, стало обязательное указание порядкового номера данного произведения и общего количества всех его идентичных копий. Это, безусловно, прямым образом влияет на стоимость того или иного произведения. Уменьшение тиража закономерно приводит к повышению стоимости работы. В ряде случаев количество может быть и вовсе ограничено единственным произведением, уникальность которого автор обычно стремится подтвердить либо предоставлением покупателю изначального негатива или файла, либо и вовсе публичным уничтожением данного исходного материала. Повышение тиража, с другой стороны, обычно применяется, когда автор решает продать большее количество отпечатков по меньшей стоимости, но в итоге добиться соизмеримой прибыли. Последнее более характерно для недостаточно развитых региональных художественных рынков, где покупатель бывает морально или финансово не готовым к более солидным вложениям капитала.

Порядковый номер отпечатка также играет весомую роль. Повышение стоимости артефакта происходит по мере уменьшения потенциально доступных для будущей покупки работ. Зачастую авторы практикуют изготовление небольшого числа отпечатков из первоначального тиража в целях получения изначальной прибыли и последующего расходования ее части на изготовление оставшегося количества заявленных идентичных копий.

Условность ограничений, выдвигаемых арт-рынком, всегда приводила его участников к искушению фальсифицирования информации о принадлежности конкретного артефакта к той или иной качественной или количественной категории отпечатков. В данном случае даже самая дотошная экспертиза может лишь отчасти

удостоверить подлинность заключения. В то время, как существует ряд технических и аналитических способов отличить винтаж от поздней или современной печати, определение тиража произведений оказывается во многом затруднено и по большей части все еще зависит от добросовестности автора или его представителей. И это при том, что случаи выявления предоставления недостоверных сведений о визуальном артефакте тем или иным участником рынка обычно приводят к тяжелым последствиям для последнего — не только к разрыву отношений с покупателями, но и к судебному преследованию выявленного мошенничества.

В современной обстановке значительного усложнения каждой из областей человеческой деятельности и результирующего углубления специализации труда роль галереи как посредника между сферой искусства и сферой коммерции продолжает расти. Для обеспечения компетентного соблюдения правил арт-рынка автору, в большинстве случаев, уже недостаточно собственных знаний, средств и связей. В число услуг, которые галерея предоставляет современным художникам, входит организация и осуществление своевременной демонстрации произведений искусства целевой аудитории, поиск заинтересованных покупателей, оценка стоимости выставляемых на продажу артефактов и, что важно, — обеспечение надежной охраной и страхованием экспонатов. Также имеют место случаи, когда галереи предоставляют автору доступ к необходимому для съемки, печати дорогостоящему или эксклюзивному оборудованию. Все эти важные для успешной реализации произведений искусства услуги требуют дополнительных затрат и должны быть грамотно юридически оформлены в условиях договора, заключаемого между автором и галереей. Учитывая существование множества указанных требований и условностей арт-рынка, наличие этих специализированных заведений следует рассматривать одновременно и как признак развитости рынка в той или иной стране, и как фактор, влияющий на потенциально возможное количество привлекаемых в сферу арт-рынка авторов. Так, из-за наличия у галерей фиксированного бюджета они могут успешно работать лишь с ограниченным числом авторов. Принимая во внимание тот факт, что галереи, как правило, специализируются на работе с местными национальными авторами, по поводу покупки их работ к ним могут обращаться заказчики из разных регионов мира, и тогда, если галерей недостаточно, это грозит значительным ограничением по выводу национального фотоискусства на глобальную международную арену. Таким образом, уровень развития арт-рынка фотографии как искусства в целом — один из показателей благосостояния страны, в связи с чем поддержка фотоискусства, так или иначе, должна входить в число важнейших направлений государственной политики.

Приведенные выше специфика и правила арт-рынка фотографии дают возможность составить беглое представление о степени сложности серьезного коллекционирования произведений этого вида искусства. Однако связанные с собирательством отпечатков трудности и необходимые для этих целей интеллектуальные усилия и затраты материальных ресурсов щедро компенсируются растущей популярностью данного рода деятельности, обусловленной как наличием широкого круга новых неосвоенных тем и материалов российской принадлежности, так и бурным развитием современного фотографического творчества в мире в целом.

Список литературы

1. Paris Photo [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.parisphoto.com/
2. Peter Lik Sets World Record // Peter Lik official website [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.lik.com/news/newsarticle57/
3. Самый дорогой снимок в истории — рекорд обновлен на 10 центов // Prophotos.ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://prophotos-ru.livejournal.com/2057055.html
4. Московский фотографический салон [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://moscowphotosalon.ru/ru/
5. *Левашов В.* Лекции по истории фотографии. — Н. Новгород, 2012.
6. *Стасов В.* Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной Библиотеки // Приложение к «Отчету Императорской Публичной Библиотеки за 1885 г.» — СПб., 1885.
7. *Хилл П., Купер Т.* Диалог с фотографией. — СПб., 2010.
8. *Gregory Crewdson* // Gagosian gallery [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gagosian.com/artists/gregory-crewdson

УДК 94(47).066-05
ББК 63.3(2)513-8Суворов А.В.

В.Г. НАУМЕНКО

НА ПЕРВЫХ РОЛЯХ. СУВОРОВ И КРЫМ В ЕГО ПИСЬМАХ И ЗАПИСКАХ

285-летию со дня рождения А.В. Суворова.
232-летию присоединения Крыма к России посвящается[1]

Статья посвящена проблеме присоединения Крыма к Российской Империи, раскрываемой через эпистолярное и литературное наследие великого русского полководца Александра Васильевича Суворова. Его письма 1777—1779 годов это своего рода и «портреты места», и история от первого лица. Они демонстрируют опыт приближающегося к 50-летнему рубежу будущего генералиссимуса в понимании главных задач эпохи, знании местности и людей многонационального полуострова.
Ключевые слова: А.В. Суворов, Русско-турецкая война 1768—1774 годов, Крым, императрица Екатерина II, князь Григорий Потёмкин, крымские татары, переселение армян и греков.

Если бы меня спросили: «С чего начинается Родина?», я бы ответила: «С Крыма». В правилах вечеров в Белом зале Дома кино Союза кинематографистов РФ — выбирать человека, оказавшего мощное влияние на жизнь своей страны. 25 декабря 2014 года Героем благотворительного духовно-просветительского цикла, получившего название «Возвращение на Родину», стал Александр Васильевич Суворов. 238 лет назад Суворов, чьим символом были истина и добродетель, впервые встретился с Крымом. Не становятся ли свидетелями истины его письма и записки той поры?

Автор книги «Суворов» в «ЖЗЛ» Вячеслав Сергеевич Лопатин назвал «одним важным обстоятельством то, что служба Суворова проходила на окраинах Империи, как бы сейчас сказали, в горячих точках» [1, с. 60]. Во время Русско-турецкой войны 1768—1774 годов в составе Первой Армии генерал-фельдмаршала Петра Александровича Румянцова Суворов овладел турецкими укреплениями и городом Туртукай (1773), за что удостоен был ордена Св. Георгия II степени, разбил турецкие войска при Козлуджи (1774). 10 июля 1775 года был награжден шпагой с алмазами по случаю мира с Турцией. Он через генерал-аншефа А.И. Бибикова попал в «такое философское место, чтоб никому не было завидно», веруя, что «трудолюбивая душа должна всегда заниматься своим ремеслом: частое упражнение также оживотворяет ее, как ежедневное движение укрепляет тело» [2, с. 25]. Еще только прибыв в Главную Армию в турецких областях (Негоешти), 8 мая 1773 года Суворов сообщил генералу И.П. Салтыкову: «Все хорошо, как Бог благоволит» [2, с. 26]. В «Науке побеждать», обращаясь к Чудо-богатырям, скажет: «Бог нас водит — Он нам Генерал» [3, с. 59]. Именно с надеждой на Бога Суворов просил у Потемкина «какого корпуса, каковым собирался начальствовать без порицания; и 17 декабря 1776 года прибыл в Крым, вступив во временное командование Крымским корпусом вместо заболевшего генерала поручика князя Прозоровского А.А., с 23 марта 1778 года командует им с сохранением командования Кубанским корпусом.

Два года быть командиром Крымского корпуса — это много или мало? Чтобы ответить на этот вопрос, надо задержать детали, вспоминая XVIII век, исходным пунктом которого был изолированный индивид, и, вспомнив, оставить для себя. 17 декабря 1776-го — июнь 1779-го для Суворова и Крыма важные года: после Первой Екатерининской турецко-русской войны, закончившейся Кучук-Кайнарджийским миром. Рескрипт Императрицы Екатерины II Генерал-фельдмаршалу Графу Румянцову-Задунайскому от 8 января 1775 года определял новое политическое бытие, в котором оказалась татарская нация: «Порта Оттоманская должна согласиться с татарами и ханом крымским как нациею и государем совершенно свободными и независимыми ни от кого. <…> Ногайцы нимало не причастны к тому развращению, которое в некоторой части Крымского полуострова удалось поселить бывшему там чрез короткое время Девлет-Гирей-хану. <…> Желание наше жить с Портою в непрерывном мире, которого законные и взаимные плоды весьма предпочитаем мы всем завоеваниям оружия» [4, с. 2, 3, 4, 7].

Письма, приказы, записки Суворова — мосты, перекинутые от человека к человеку. Они сохранились в «Литературных памятниках», перекочевав туда из государственных архивов и личных собраний. Здесь и сейчас вспоминаются не потому ли, что масштаб личности Суворова — полководца, дипломата, писателя — отчетливо ренессансный? Вспоминается и одна из любимых интеллектуальных игр Возрождения — диалог. Суть возрожденческого диалога — в самом диалоге, в возможности и более того — в насущной необходимости диалога на равных. Слово в таком диалоге — рука, протянутая *другому*. Так, еще 27 января 1764 года Суворов писал из Санкт-Петербурга своей корреспондентке Луизе Ивановне Кульневой в Люцин: «Ее [смерть] презираю, позорно умирать не желаю, а желаю встретить ее только на поле сражения» [2, с. 7]. Единственный сын Кульневой

[1] Статья написана при поддержке гранта РГНФ-12-04-0041-а.

Генералиссимус Князь Италийский Граф Суворов Рымникский. Портрет // Жизнь Суворова, им самим описанная, или Собрание писем и сочинений его, изданных Сергеем Глинкою. Ч. 1. М., 1819. Отдел редкой книги (МК РГБ).

Яков Петрович Кульнев станет генералом и первым из русских генералов погибнет в начале Отечественной войны 1812 года, попросив о солдатском мундире, чтоб не возгордились враги его смертью[2]. Известно, что, как и Суворов, Кульнев стремился туда, «где построжае и поотличнее война» [2, с. 8]. Суворов был убежден, что у настоящей войны есть … душа. Это быстрота и натиск.

Что же происходило в Крыму в декабре 1776 года, когда прибыл туда А.В. Суворов? 26 ноября 1776 года Суворов готов отправиться в определенное ему место — за «желаемое награждение». (Награждение — это для публики.) Г.А. Потемкин, ставший с января 1776 года наместником граничащих с ханством губерний, был уже тогда решительным сторонником присоединения Крыма к России. И здесь необходимо сделать небольшое отступление.

Следует со всей определенностью заявить, что вовсе не граф А.А. Безбородко поставил вопрос о присоединении Крыма к России, утверждению чего в конце XIX века весьма посодействовал историк Н.И. Григорович сочинением своим «Канцлер граф А.А. Безбородко в связи с событиями его времени». В год 230-летия присоединения полуострова к России и 400-летия Дома Романовых зачем-то фактически перенес такое его мнение в свою книгу «Была пора: Екатеринин век и Крым. По страницам документов» А.Ю. Маленко, хотя прочел «Записки» Г.В. Вернадского в ИТУАК. Интересно, что один из лучших знатоков истории России XVIII века, как называют на Западе англичанина Дэвида Гриффитса, в статье, вошедшей в Сборник «Екатерина II и ее мир» (2013), полагался на «безупречно достоверные источники, исходящие непосредственно из связанных с императрицей кругов»: на записи Александра Андреевича Безбородко, «самого преданного секретаря императрицы» [5, с. 351—352, 447]. В книге «Екатерина II. Золотой век в истории России» (2006) академик Французской Академии наук Элен Каррер д'Анкосс написала со ссылкой на 2-й том знаменитого исследования Н.Ф. Дубровина: «Советники Екатерины, и в первую очередь Безбородко, полагали, что независимость длится уже достаточно давно и пора включить Крым в состав империи», да еще назвала Безбородко «несравненным соратником Екатерины 2 в деле расширения границ Империи» [6, с. 279, 286], наградив его эпитетами «честный и неподкупный».

Обратившись к книге Григоровича о Безбородко, важно выделить следующие строки: «В первый год жизни при дворе Екатерины, Безбородко, при разнообразных занятиях и заботах, находил время заниматься и литературным трудом. Памятником этого рода трудов остались: а) «Картина, или краткое известіе о Российских с Татарами войнах и делах, наченшихся в половине десятого века и почти беспрерывно чрез восемьсот лет продолжающихся» и б) Летопись Малыя Россіи» [7, с. 43][3]. Интересно, что «КАРТИНА, или ОПИСАНІЕ всех нашествій на Россію Татар и Турков, и их тут браней, грабительств и опустошеній, начавшихся в половине десятого века и почти безпрерывно чрез восемь сот лет продолжавшихся» будет опубликована не князем Безбородко, а ее настоящим автором в 1792 году с «*приложеніем* нужных примечаній и разных известій касательно Крыма, прав Россійских Государей на оной, и проч.

Писано в 1774-м году, вскоре по возвращеніи из Турціи. Покореніем Крыма победоносною рукою *Всеавгустейшей нашей Героини* разрушилась преужасная Монархія Чингисова племени» [8]. Из всей истории «с учеными и литературными занятиями» Безбородко стоит отметить только то, что до профессора из Нежина Михаила Бережкова в 1900 году и Георгия Вернадского, профессора Таврического университета, в 1919 году, во-

[2] О Я.П. Кульневе существует фрагмент в нашей книге из серии «Россия историческая, Россия культурная в судьбах мира» «"Здесь, на конце России исполинской…": Финляндия в творческом наследии русских путешественников XVIII — начала XX века». — Ярославль, 2010. (Гл. 2: Русские писатели-путешественники о Великом княжестве Финляндском. С. 409—427.)

[3] В статье Я.К. Грота «Труд Н.И. Григоровича о канцлере князе А.А. Безбородко» есть строки о том, что «Безбородко составил по повелению Государыни "Хронологическую таблицу замечательных событий царствования Екатерины II", которая, к сожалению, составителем биографии не отыскана» [Труды Я.К. Грота: в 5 т. Т. 5: Из русской истории. 1845—1890 / под ред. проф. К.Я. Грота. — СПб., 1901. — С. 688]. За три года работы над дипломатической главой будущей Крымской книги автору данной статьи нигде, ни в России, ни за ее пределами, не удалось встретить источника, о котором писал безупречный Я.К. Грот.

просы возникли лишь у рецензента книги Григоровича академика Якова Карловича Грота. И Бережков, и Вернадский знали, что «подлинная, по выражению издателя, записка не есть собственноручная Безбородки» [9, с. 3—4; 10, с. 114]. А еще Бережков назвал «очень ценными документами» те, что приложены к труду Н. Григоровича о канцлере князе Безбородко.

В решении архиважной проблемы присоединения полуострова к России, как и определения цены пристани Хаджибей (Одессы), очевидно, нужно говорить о «соавторстве» светлейшего князя Григория Александровича Потемкина и действительного статского советника (с 5 мая 1779 года) Павла Артемьевича Левашова, офицера и дипломата, о котором существуют заметные главы «Дерзайте, Россы!» в книге профессора МГИМО Г.Л. Кессельбреннера «Известные дипломаты России: От Посольской избы до Коллегии Иностранных дел» (1994, 2007) и книге советского Полномочного и Чрезвычайного посла в Стамбуле профессора П.В. Стегния «Посол 3 класса. Хроники “времен Очаковских и покоренья Крыма”(Записки о древней и новой России)» (1996, 2009). Также нужно сказать, что тексты П.А. Левашова появились в Сборнике «Путешествия на Восток в эпоху Екатерины II», благодаря профессору МГУ им. М.В. Ломоносова А.А. Вигасину. Из этих книг можно почерпнуть сведения о том, «что при очень серьезных Императорах существовали очень серьезные — государственные люди». Г.Л. Кессельбреннер выявил, что характеристику на себя с участием имени Потемкина «собственноручно написал <…> сам Безбородко» [11, с. 338].

В случае с Левашовым не только видна нить, протянутая через века, но можно получить ответ на вопрос, кем и каким можно стать, если выжить в условиях военных походов, плена, сложных дипломатических игр, отставки — пусть и почетной. У государственного человека Левашова, прожившего на земле 102 года, движение вперед ни при каких, даже самых критических обстоятельствах не оборачивались неудачей. Из его книг видно, что походы и дипломатические меры были необходимы в отношении Крымского ханства и Турции, на которую татары опирались. Теперь же стоит вернуться к Суворову, воину, которому предстоит стать дипломатом в Крыму зимой 1776 года, куда он прибыл с надеждой на Бога. Об этом так сказано им в его «Автобиографии»: «Высочайшим императорским соизволением в 1776 году был я определен к полкам московской дивизии, в Крым, где около Карасу-Базара собравшиеся противные Шагин-Гирей-хану партии я рассеял одними движениями, и, по прибытии его из Тамани, объявил его в сем достоинстве и, по продолжающейся болезни, отъезжал в Полтаву для излечения» [3, с. 31]. Другими словами, 10 марта 1777 года Суворов в Крыму одними маневрами рассеял войска турецкого ставленника хана Девлет-Гирея и 23 марта торжественно встретил в Карасу-базаре прибывшего с Тамани соперника Девлет-Гирея хана Шагин-Гирея. 28 мая 1777 года Диван признал его ханом. В Крыму наступило затишье. Об этом можно прочесть в Примечаниях «1776—1779 гг.» к письмам А.В. Суворова в «Литпамятниках».

В своей «Автобиографии» Суворов рассказал: «В следующем году и в 1778 командовал я корпусом Кубанским, где по реке Кубани учредил я линиею крепости и фельдшанцы, от Черного моря до Ставрополя, и тем сократил неспокойствия закубанских и ногайских народов: один тот год не произошло никакого ногайского за Кубань побега. Того ж года обращен я в Крым и командовал корпусами Крымским, Кубанским, на Днепре и иными войсками, вывел христиан из Крыма в Россию без остатку, вытеснил турецкую флотилию из Ахтиарской гавани, великого адмирала Гассан-пашу и Али-бея анатольского со всем оттоманским флотом и транспортными с войском судами, коих всех по счету было больше ста семидесяти, от крымских берегов обратил назад к Константинополю, воспрещеньем свежей воды и дров, и выступил из Крыма с войсками в 1779 году» [3, с. 31, 33]. Об этом А.Ф. Петрушевский скажет так в книге «Генералиссимус Суворов»: «…Суворов провел немало времени на реке Кубани и в Крыму; на Кубани была тогда пограничная русская линия, а Крым только что отошел от Турции, но к России еще не был присоединен. Кубанскую линию он сильно укрепил, а Крым всячески уберегал от турок, которые мутили татар, желая поднять их против России. Кроме того, он переселил отсюда больше 30 000 армян и греков к Азовскому морю, как было ему указано сверху» [12, с. 7].

В 1778 году Порта намеревалась блокировать Крым кораблями знаменитого адмирала Газы Хасана и высадить там десанты. 4 июня 1778 года Суворов сообщал Петру Александровичу Румянцову о полномочиях на случай чрезвычайной обстановки — высадки турецких десантов на полуострове: «Осмелюсь, Ваше Сиятельство, доложить: стамбульцы на крымском берегу выгрузятца, укрепятца, выгружения умножат <…>, внедрятца внутрь земли <…> Вооруженная рука то зло одна превозможет, но средства нет <…> Поелику управлюсь в протчих укреплениях, могу заложить, естли каких препятств не будет, что-нибудь близ Ахтиара — тут первый пункт выгружения, второй — Козловский, третий — под Кефою; Алушта для срывки. Ездил я ныне довольно; симптомов к внутренним беспокойствам неприметно, надлежит бдеть всегда» [2, с. 41—42]. Этому «что-нибудь» мешала эскадра турецких кораблей Хаджи Мехмет-аги, которая с конца 1777 года находилась в Ахтиарской гавани. Все попытки князя Прозоровского заставить их покинуть гавань не имели результата. Суворов сумел добиться мирным путем избавления от десанта и показал при этом образец своеобразной дипломатии, по признанию П. Надинского, едва ли не единственного за 240 лет автора исторического очерка «Суворов в Крыму», выдержавшего три издания с 1948 по 1950 год [13][4].

[4] Только один историк — на страницах журнала «Родина» (2015, № 1) — вспомнил о Павле Наумовиче Надинском как авторе «Очерков о Крыме».

Капитан паша удаляется с флотом из Крыма, 1777//Антинг.
Победы князя Италийского Графа Суворова Рымникского, или Жизнь и военные его деяния против… В 3 частях. Ч. 1. М., 1810.
Посвящено графу Николаю Петровичу Панину. Из лавки Инихова и Базунова. Отдел редкой книги (МК РГБ).

7 июня 1778 года высадившиеся на берег турки убили казака из пикета. Суворов, понимая, что крымские дела не должны иметь «разстройки нечаянные», потребовал у Хаджи Мехмет-аги наказать виновных и распорядился возвести батареи над выходом из гавани. Хаджи Мехмет-ага обратился к нему с письмом: «Ежели разрушили вы обеих империй заключенный мир, то уведомьте меня, чтоб я мог донесть о том Блистательной Порте, ибо я приятель вам, здесь лежу на якоре по праву тому, что Крымский остров обоими Высокими дворами оставлен волен…» [2, с. 506]. Суворов продолжил возводить батареи. 15 июня 1778 года вновь потребовал от «приятеля» своего наказать виновных и запретить выходить на берег вооруженным людям. 17 июня Ахтиарская гавань была свободна. Стамбульцы ушли в Турцию, увозя Селим-Гирея и его и Порты сторонников, с чем Суворов поздравил резидента при ханском дворе А.А. Константинова и с чем «желал бы самолично поздравить Его Светлость», Новороссийского, Азовского, Астраханского генерал-губернатора князя Г.А. Потемкина.

Можно представить, как изумительно хорош был Ахтиар (Севастополь) в том июле! Может быть, солнце никогда так не улыбалось открытому морю и гавани. Может быть, море смеялось? Еще 14 июля 1778 года Суворов вынужден был писать адмиралам Газы Хасан-паше и Хаджи Али Джаныклы-паше, которые, очевидно, не знали о замене князя Прозоровского: «Что ж до меня, то я не позволяю себе верить, что Блистательной Порты флот мог быть когда-либо у крымских и до области татарской всех принадлежащих берегов. Особливо в нынешнее время, когда Крым пользуется совершенным спокойствием» [2, с. 43]. Он напомнил адмиралам, что «имеет долг употребить все меры к защищению вольности и независимости сих народов». Не захотел Суворов оставить без внимания в письме турок отсутствие благопристойности и вежливости к его «предместнику» кавалеру князю Прозоровскому: «Выражения же в нем касательно кораблей российских, плавающих в море, омывающем часть границ наших и дружеской, ни от кого зависимой области татарской, суть явный вид неприязни, обнаруживающий оную, следовательно, право я имею встретить при Божей помощи сильною рукою стремления толь неправедно разрушить освященный мир по одним прихотям ищущих…» [2, с. 43]. Ответ Суворова прозвучал как предупреждение.

Каждое из писем Суворова своего рода «портрет места». Крым — это пространство, вмещающее землю, берег, бухты, корабли, людей, города. Что должен был понять человек военный «всегда и во всем, и в крупном и в мелком деле»? Что судьба независимого Крыма лежит *на нем*. Суворов должен был заниматься делами Хана Шагин-Гирея, хотя тот в какой-то момент увидел в нем «агрессора», и турецкой эскадрой тоже. А еще ему следовало думать об устройстве христиан, армян и греков. Суворову довелось с февраля по осень 1778 года решать вопрос об их переселении по плану, разработанному

Потемкиным. Шагин-Гирей в «азиатического восторгного слога» письмах обвинил его в самоуправстве. 22 июля 1778 года Суворов писал Хану «кратким лаконичеством» в Бахчисарай о соизволении Высокой Покровительницы, Императрицы Всероссийской переселить христиан, в Крыму живущих, в свои границы с целью «избавления их от предгрозимых бедствий и сущего истребления, которым огорченные во время бывшего мятежа татары мстить им, при случае удобном, явно обещали» [2, с. 44]. 16 сентября 1778 года, после того как христиане были выведены, Суворов просил Петра Ивановича Турчанинова: «Перемените мне воздух <...> Дрожал за Ахтиар. Дрожу и ныне по християнам» [2, с. 50], 20 апреля 1779 года он вновь обратился к нему в Санкт-Петербург — о положении переселенных в Азовскую губернию бывших в Крыму христиан, прося упрочить благосостояние немалого числа сограждан России, оказавшихся «бедными иностранцами» там, где Екатерина II велела принять их «с ласкою». Он просил о человеколюбии и снисходительности к «безрассудным» из них. 29 апреля 1779 года из Козлова пишет Г.А. Потемкину о положении «селенцев» и просит для них «сносного состояния»: «Воззрите, Светлейший Князь! милосердным оком на сих бедных иностранцев, жертвовавших всеми времянного их благоденствия выгодами усердию к престолу Всероссийскому и христианскому единоверию. Усладите им горькое воспоминовение прежнего их, хотя под игом варварским, но не менее сносного состояния и, в случае какой-либо в сем их донесении излишественности, даруйте им великодушное прощение. Вследствие чего, повергая их под Высокое Вашей Светлости покровительство, пребываю с глубочайшим почтением» [2, с. 58]. Суворову нужно было приобщить к важным событиям в Новороссии тех, кто находился в разных местах Российской Державы.

Александр Васильевич Суворов, будущий Генералиссимус, помнил себя «только в единой части — высочайшей службы, где бы она ни была, хоть в бездне океана». Его письма — история от первого лица. Они — «портрет его души». Душа велела генералу поручику Суворову 30 декабря 1778 года написать Андрею Дмитриевичу Константинову: «Бывших здесь християн должно называть российскими и ушельцев почитать за дезертиров, кое звание перемена веры отменить не может» [2, с. 55]. Думал ли тогда Александр Васильевич Суворов, что он, христианин, поднял в «крымских» письмах своих тему, которая станет чрезвычайно актуальной через 230 лет? Защита человека — именно это выполнил Суворов в своей «солдатской прозе». Не случайно среди афоризмов и высказываний этой творческой личности так неожиданно притягательно для читателя звучит: «Если б я не был полководцем, то был бы писателем» [3, с. 91].

В письмах выступают очертания южного края, где живут и жили многие народы, те, которые — наступит час — станут россиянами. Суворов, у которого совесть и честь всегда на первом месте, знает, какие они воины, знает: только добродетель русского народа великих дел созидатель. Еще не на плахе голова Людовика XVI, еще не отравлен и не казнен по приказу султана крымский хан Шагин-Гирей — Суворов ценит мир с Турцией. Письма 1777—1779 годов показали опыт приближающегося к 50-летнему рубежу русского генерала в понимании главных задач эпохи и знания местности и людей многонационального полуострова. Всем генералам: Румянцову, Суворову, Прозоровскому ясно было стремление Императрицы Екатерины II на берегах Крыма очень постараться не воевать, если воевать, то умело. Потому Г.А. Потемкин просил Екатерину II направить в Крым именно Суворова. Как будто знал, что действия его и поступки на юге увенчаются орденом Александра Невского. Как будто знал, что Суворов еще и будущий граф, будущий фельдмаршал. Не знал только, что Суворова уже 15 лет ненавидит граф Сиверс, что у него, Суворова, в запасе еще более 20 лет — есть время у Павла I подрасти и лишить вернувшегося из легендарного Итало-Швейцарского похода Генералиссимуса права ношения формы.

Потемкин доверил край военному человеку, для кого *дело крымское* становилось делом преобразования полуострова, и именно он должен был посвятить ему, полуострову, жизнь и службу. Край требовал стратегического освоения, и Суворов учится устанавливать крепостные сооружения для Черноморского Флота, налаживать связи между армией и флотом, разными народами, страдать за человека, «неизтовствующего» без причины. Его трудолюбивая душа открыла ему истину: важен *прямой взгляд* на все. Он поглощен людьми, их злоключениями, химерами, надеждами, «пилюлями», к которым никогда не привыкал. Он, «достойный Императорский раб», не поучает, не наставляет, а дружески советует Шагин-Гирею, зная, что он «в когтях ханского мщения», «присутствовать в своей столице, управляя народами, врученными от Бога власти [его], соблюдая их тишину и благоденствие» [2, с. 47] и не устает «прилежно просить возвратиться к своему трону». Может быть, Суворов был *первым* человеком не только из христиан, кто решил поставить вопрос о бедствующих «иностранцах» во времена крымской независимости, с которой не умели и не могли справиться татары, и до самой смерти болел из-за плачевной участи «селенцев». В этом смысле его переписка вплетается в борьбу лучших людей российского общества за права личности: тех, кто ушел, не выдержав испытаний, и тех, кто остался наедине со своей бедой. Верим, у Александра Васильевича Суворова двойное качество: Русского и навеки друга Крымского полуострова и *созидающейся* с 1764 года *Новороссии*.

Выдающийся полководец вместе с Крымским корпусом оказался на «острове», который потребовал «истинного усердия». Душа его обратилась к Богу за подкреплением сил. Он знал, что тем и отличался от животного, раба, что *человек*. У Суворова был такой духовный мир, в котором он черпал свободу, во вну-

тренней работе своей находил силы для «высочайшей службы».

Скоро 240 лет переписке Суворова со многими адресатами о пережитых испытаниях в Крыму во второй половине 1770-х годов. Желание сказать *свою правду* о них и руководило им в его переписке с Потемкиным, Румянцевым, Турчаниновым, Константиновым, Шагин-Гиреем и многими другими современниками. Здесь осталась правда о событиях в Крыму и о … душе Суворова, ее движениях. Право, ему нужно было разобраться, почему его письма П.И. Турчанинову с 4 августа 1778 года кажутся ему «странным журналом» странного человека, который он отнюдь не закончит 8 августа, назвав тогда «продолжающейся в Санкт-Петербург корреспонденцией». И 3 октября 1778 года он скажет о своих крымских письмах: «Журнал сей». Кажется, так будет до 20 апреля 1779 года. Суворов дал в письмах-«журнале» словесное выражение «стилю жизни» в Крыму в годы его независимости: «Почти все мои товарищи <…> и я <…> работаем в горячке» [2, с. 46]. Его можно рассматривать наравне с дневником, автобиографией и другими не собственно художественными жанрами. Суворов описал день за днем, месяц за месяцем происходящие на полуострове события, отражение которых сопровождается его размышлениями и переживаниями. Это и сближает такой тип письма с дневником. Да они и есть род дневника. На необходимость ведения его указывает и то, что он заменял исповедь для глубоко верующего человека, каким был генерал-поручик Суворов.

В письмах А.В. Суворова из Крыма, в которых навсегда осталась благодарность его Богу за то, что «все кончено благополучно», содержатся помыслы и поступки, требующие выявления соотношения добра и зла во внутренней жизни гениального человека, которого всегда и везде заботило, уготовано ли ему спасение. Для этого стоит прочесть до конца Том «Литпамятников» «А.В. Суворов. Письма» 1986 года. Представляется также, что облегчение «пред отечественниками» было Суворову необходимо. Оно служило ему утешением. Совсем не случайно на вечере в Белом Зале Дома кино в Москве (автор и ведущая – певица, лауреат Пушкинской премии Лина Мкртчян) член Союза писателей России, протоиерей Артемий Владимиров вновь поднял вопрос о канонизации Александра Васильевича Суворова.

Крым помнит военного вождя, дипломата и писателя Суворова. «Для жителей Крыма память о нем дорога тем, — написал Павел Надинский после Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов, — что она неразрывно связана с историей Крыма. Он принимал непосредственное участие в борьбе за Крым в тот период, когда решался многовековой спор о судьбах полуострова, и своей плодотворной деятельностью значительно содействовал воссоединению Крыма с Россией» [13, с. 17]. Сегодня, в Год Суворова и Литературы пусть будут услышаны памятные слова «хорошего Русского» из его письма 1778 года: «Намерении Великой Екатерины ни в чем еще не пострадали» [2, с. 53]. Может быть, письма — лучшее, что написал Суворов. Они могут пойти на пользу людям другой эпохи. Сегодняшней?! Тогда это точно литература особого назначения[5].

Список литературы

1. *Лопатин В.С.* Суворов. Серия «ЖЗЛ». — М., 2012.
2. *Суворов А.В.* Письма / Подгот. В.С. Лопатин. — М., 1986. — (Лит. памятники Акад. наук СССР).
3. *Суворов А.В.* Наука побеждать / под ред. В.П. Бутромеева. — М., 2014.
4. *Дубровин Н.* Присоединение Крыма к России. Рескрипты, письма, реляции и донесения: в 4-х т. Т. 1: 1775—1777 гг. — СПб., 1885.
5. *Гриффитс Д.* Был ли у Екатерины II «греческий проект»? / пер. С англ. Е. Леменевой // Гриффитс Д. Екатерина II и ее мир: статьи разных лет. — Ч. 4. Екатерина II и Европа. — М.: НЛО, 2013. — (Historia Rossica).
6. *Каррер д'Анкосс Э.* Екатерина II. Золотой век в истории России / пер. С фр. — Ч. 4. Годы Потемкина: Экспансия. Гл. XI. Конец «Северной системы». — М., 2006.
7. Канцлер князь Александр Андреевич Безбородко в связи с событиями его времени Н. Григоровича. Т. 1: 1747—1787 гг. // Сб. ИРИО. Т. 26. — СПб., 1879.
8. Картина, или описаніе всех нашествій на Россію всех Татар и Турков… П[авла] Л[евашова]. — СПб., 1792.
9. *Бережков М.* Об одной историко-политической записке времен присоединения Крыма. — Нежин, 1900.
10. *Вернадский Георгий.* Записки о необходимости присоединения Крыма к России. (Из Тавельского архива В.С. Попова)// ИТУАК. — Симферополь, 1919. — № 56.
11. *Кессельбреннер Г.Л.* Известные дипломаты России: От Посольской избы до Коллегии иностранных дел / отв. ред. член-корр. РАН А.В. Торкунов. — М., 2007.
12. *Петрушевский А.Ф.* Генералиссимус Суворов. — СПб., 1900.
13. *Надинский П.* Суворов в Крыму. — Симферополь, 1950.

[5] Автор статьи благодарит за участие в подборе рисунков художника, графика и скульптора России Александра Егоровича Козинина и сотрудников Музея книги РГБ.

УДК 303.446.4
ББК 63.2

Ю.Ю. ЮМАШЕВА

ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И АРХИВЫ

Представлен краткий историографический обзор историко-биографических исследований, осуществленных в отечественной и зарубежной исторической науке в рамках трех вспомогательных исторических дисциплин: генеалогии, просопографии и исторической демографии. Впервые в отечественной историографии рассматривается опыт реализации подобных исследований в государственных архивах Российской Федерации, а также анализируются крупнейшие зарубежные проекты, представленные в сети Интернет.
Ключевые слова: архивные документы, генеалогия, просопография, историческая демография.

Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться — не знаю, — по крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны.

А.С. Пушкин

В последние десятилетия в мировой историографии явственно обозначился всплеск интереса к изучению истории народонаселения, генеалогии, исторической демографии, просопографии. Особой отличительной чертой, характеризующей отношение к данной научной проблематике в обществе в текущий момент времени, стало превращение таких «кабинетных» вспомогательных исторических дисциплин и направлений, какими издавна являлись генеалогия, историческая демография и просопография, в объект интереса самых широких масс

непрофессиональных историков. Основной мотивацией проведения многих современных генеалогических разысканий является желание людей восстановить историю своей семьи, своего рода, фамилии или клана; ощутить соприсутствие и сопричастность своих предков историческому процессу, осознать место и роль каждой личности в истории страны, государства, общества. Восстанавливая свои родовые связи в исторической ретроспективе, персонифицируя историю и освобождаясь от комплекса «иванов, родства не помнящих», каждый человек становится активным членом социума, неразрывно интегрированным в ткань исторического прошлого…

Между тем нелишне напомнить, что и генеалогия, историческая демография и просопография — научные дисциплины, имеющие свою источниковую базу, как зеница ока хранящуюся в архивах, а также давнюю и славную историю, традиции и методы.

Широко известно, что возникшая в Западной Европе на рубеже XIV—XV веков генеалогия уже к середине XV века стала известна и на Руси. В этот период появляются отдельные родословные записи в русских актовых документах, а XVI век вообще был ознаменован появлением в России первых частных родословцев или родословных росписей, заключающих списки членов одного рода или нескольких близких родов. Древнейший — «Государев родословец», относится к 1555 году.

В 1682 году в России была учреждена Палата родословных дел (существовала до 1700 года). Здесь в конце XVII века была составлена «Бархатная книга» — роспись наиболее знатных родов России. В 1787 году вышла «Родословная книга князей и дворян российских и выезжих».

До начала XX века генеалогические изыскания в России затрагивали в основном высшие слои общества. При их активной поддержке Археографическая комиссия и отдельные исследователи публиковали превосходные работы, среди которых указатели к Летописным сводам, многочисленные монографические исследования, посвященные княжеским и шляхетским русским, украинским, белорусским, грузинским родословиям, а также мусульманским династиям. Оживлению исследований по генеалогии способствовало образование в 1895 году «Русского генеалогического общества», а через 9 лет — в 1904 году «Историко-родословного общества», издававших «Известия» и «Летописи».

Со второй четверти XX века внимание исследователей было обращено на источниковедческие и археографические проблемы родословных книг, а также на изучение истории представителей торгово-промышленного класса, купечества и выдающихся деятелей русской науки, культуры, общественной мысли.

Не последнюю роль в определенном угасании интереса к генеалогии в России в этот период сыграла специфика и трудоемкость реализации генеалогических исследований в отношении представителей крестьянства и рабочего класса. Дело в том, что для проведения полноценных генеалогических изысканий и составления генеалогического древа рода необходимо выявить, собрать и обработать целый комплекс разнообразных исторических источников, охватывающих значительные исторические периоды. При этом в состав данного комплекса должны быть включены источники разных типов, видов и предназначения.

Спецификой России является то, что большинство населения страны (кроме дворянства и служилых людей) до конца XVIII — середины XIX веков не имело фамилий, что серьезно затрудняет процесс идентификации персоналий, а иногда делает его невыполнимым, что в свою очередь ведет к невозможности построения генеалогий[1].

Тем не менее, конец XX века в России ознаменовался возникновением общественных объединений, активно занимающихся генеалогическими и историко-биографическими изысканиями. Среди них можно упомянуть Генеалогическую службу Российского общества историков-архивистов (РОИА) и возобновившее свою деятельность Российское Дворянское Собрание [1].

За рубежом генеалогические исследования никогда не прерывались, а с появлением компьютерных технологий и Интернета они вышли на новый уровень, переведя некогда исключительно исторические исследования в категорию междисциплинарных. Достаточно упомянуть деятельность Генеалогического общества Великобритании [2] или первое в США Историко-генеалогическое общество, основанное в Бостоне в 1845 году [3], а также Федерацию генеалогических обществ США [4], Восточноевропейскую федерацию обществ истории семьи (FEEFHS) [5], Генеалогическое общество Восточной Европы [6], Общество Австрийской генеалогии [7], Институт по изучению истории семьи (IHFF) [8] и другие.

Огромную популярность пользователей сети Интернет завоевали порталы: Archives.com [9] — крупнейший в мире онлайн-ресурс по семейной истории, в базах данных которого представлены 2,5 миллиарда записей. Портал Family Search [10]; Евразийский проект по народонаселению и семейной истории [11]; портал About.com. Genealogy [12], принадлежащий международной медиакорпорации IAC; портал Genealogy.org (США) [13], в поисковой базе данных которого представлены записи из всех переписей населения США, начиная с 1790 года; портал The Online Historical Population Reports (OHPR) (Великобритания) [14], где представлены переписи населения Британии и Ирландии за период с 1801 по 1937 годы, виртуальная библиотека GENUKI [15]; базы данных, представленные на австрийском сайте Rembow Genealogie [16] и немецком сервере генеалогии [17] и др.

На всех вышеперечисленных порталах представлены базы (банки) данных, позволяющие осуществлять поиск по фамилии, имени персоналии и датам жизни. При этом перечень результатов, как правило, не содержит ссылок на архивы и архивные материалы, из которых почерпнута

[1] В 1888 году Сенат опубликовал специальный указ, в котором было записано: «Именоваться определенной фамилией составляет не только право, но и обязанность всякого полноправного лица, и означение фамилии на некоторых документах требуется самим законом».

данная информация, хотя в основе всех баз данных лежат именно архивные источники. Эти порталы не дают также возможности построения полноценного генеалогического древа, ограничиваясь только предоставлением минимальных сведений о персоналиях.

Существенно отличается от упомянутых ресурсов проект Национального архива Великобритании Find my past [18], основанный на технологии краудсорсинга[2] и привлечении «волонтеров» («друзей архива» [19]) для изучения и описания в базах данных широкого круга номинативных источников. Представленный в сети Интернет ресурс позволяет любому жителю Соединенного королевства построить собственное генеалогическое древо, либо в режиме онлайн присоединиться к процессу обработки архивных источников с целью пополнения содержания баз данных.

Проникновение в историческую науку компьютерных технологий и междисциплинарного инструментария оживило и деятельность российских исследователей. Появились интернет-порталы, позиционирующие себя в качестве центров развития генеалогии. Среди них: Всероссийское генеалогическое древо [20]; Центр генеалогических исследований, сотрудничавший с РАН [21]; портал «Генеалогия» [22]; сайт Русского генеалогического общества и др.

Еще одним направлением, бурное развитие которого в России совпало с эпохой внедрения компьютерных технологий, является просопография. Согласно определению, данному известным историком и социологом Л. Стоуном, просопография — это исследование общих характеристик группы действующих в истории лиц, которое касается двух главных проблем: 1) путей осуществления ими политических акций; 2) путей и вариантов социальной мобильности и реализации своих карьерных устремлений. В более общем смысле — просопография (от др.-греч. «лицо, личность» и «пишу») — специальная историческая дисциплина, изучающая биографии исторических лиц, относящихся к определенной эпохе, местности, социальной страте и имевших общие (политические, социальные или иные) черты. Термин «просопография» впервые был употреблен А. дю Вердье в его труде «Просопография или описание знаменитых личностей от сотворения мира с их портретами» (1573 год). Просопографический метод стал популярен в XIX—начале XX века, когда советский биолог и генетик Ю.А. Филипченко использовал его для изучения жизни ученых и анализа наследуемости научного таланта и воздействия на него окружающей среды и генетических факторов.

Особую популярность среди историков просопография получила с конца 60-х годов XX века, когда в научный оборот стали активно вводится массовые источники, а инструментарий исследователей пополнился технологией создания баз данных. В рамках сформировавшегося в исторической науке к началу 1990-х годов нового направления — исторической информатики — под термином просопография стал подразумевается жанр исследований, предполагающий изучение комплексов разнообразных, прежде всего, массовых источников, содержащих биографическую информацию (анкет, служебных формуляров, послужных списков, листов кадрового учета, личных дел и т. п.), с целью создания на основе статистического анализа их данных динамических «коллективных биографий» определенных социальных группы, страт и т.п. при возможности сохранения и изучения биографий отдельных индивидуумов, составляющих данные социальные группы и страты.

За последние 20 лет просопографические исследования приобрели необычайную популярность и стали весьма востребованы у зарубежных и отечественных историков. Многие ученые на постсоветском пространстве успешно используют «образы» или «коллективные биографии», созданные на основе сведений биографического характера, не только для решения узконаправленных задач выяснения характерных черт в «облике кого-либо в какой-либо исторический период», но и для решения общих проблем изучения социальных, политических и культурологических явлений и тенденций исторического процесса. При этом научные изыскания, выполненные в жанре просопографии, обладают достаточной научной «устойчивостью» к любым изменениям философско-теоретических концепций и парадигм, наглядно демонстрируя возможность нового — математически обоснованного — видения прошлого.

В качестве примера наиболее известных зарубежных историко-просопографических исследований можно назвать следующие интернет-ресурсы: Просопография англосаксонской Англии [23], Просопография Византийского мира [24], Биографический банк данных Китая [25], портал «Просопография» Оксфордского университета [26], проект, посвященный нефтяным промыслам братьев Нобель [27] и др.

Историография отечественных исследований в области просопографии также весьма значительна [28]. Среди наиболее известных работ 1970—1980-х годов можно назвать исследования группы ученых под руководством В.З. Дробижева [29; 30], посвященные рабочему классу и советской интеллигенции 1920—1970-х годов, а также многочисленные исследования А.К. Соколова [31], Е.И. Пивовара [32] и другие.

В 1990-е годы в этом жанре работали екатеринбургские исследователи под руководством Т.И. Славко (в рамках реализации научно-исследовательской программы «Региональный банк данных: Россия в XX—XXI вв.»), группа историков Мосгорархива [33], С.А. Жакишева [34, 35], Ю.Ю. Юмашева [36] и другие. В начале XXI века интерес к просопографии не уменьшился, о чем свидетельствуют работы А.А. Ракова [37], Н.В. Стрекаловой и др.

Все перечисленные просопографические исследования базируются на результатах математической обработки

[2] Crowdsourcing (англ.) — передача некоторых производственных функций неопределенному кругу лиц, решение задач силами добровольцев, часто координирующих при этом свою деятельность с помощью информационных технологий, при описании и атрибутировании архивных документов, а также комментарии пользователей к уже опубликованным документам.

баз данных, созданных на основе сведений архивных источников. Поэтому сюда же можно отнести и тематические ресурсы, предоставляющие информацию биографического характера, разработанные самими архивистами. Безусловно, перечисленные ниже базы данных не являются в полном смысле просопографическими, так как их создание не завершилось формированием «коллективных биографий» или «образов», однако они представляют собой первый и самый необходимый этап просопографических исследований — собственно формирование базы данных биографических сведений.

Среди наиболее известных ресурсов необходимо упомянуть Объединенный банк данных общества «Мемориал» [38]; портал «Победители» [39], представляющий поисковый сервис по спискам ветеранов Великой Отечественной войны; портал «Наша Победа» [40], где представлены полные тексты сводок Совинформбюро; портал, созданный Межрегиональным информационно-поисковым центром (МИПЦ) Общественной молодежной организации «Объединение «Отечество» Республики Татарстан и Институтом информатики Академии Наук Республики Татарстан. Этот ресурс представляет сводную базу данных Книг Памяти регионов России (4,5 млн записей) [41], содержащую информацию о воинах, погибших и пропавших без вести в годы Великой Отечественной войны и материалы поисковых экспедиций.

В связи с последним ресурсом особо следует упомянуть деятельность архивистов государственных архивов субъектов Российской Федерации, где собственно и ведутся работы по формированию Книг памяти, баз данных ветеранов, награжденных, участников боевых действий, баз данных жертв политических репрессий и т. п. Например, в архивах Челябинской области [42]; республик Коми [43], Удмуртия [44], Татарстан [45], Чувашия [46], в Алтайском [47] и Хабаровском краях [48], а также в Пермском госархиве новейшей истории [49], в Государственном архиве Пензенской области [50] и др.

Аналогичная работа по составлению тематических БД проводится и федеральных архивах. Например, в Российском государственном военном архиве созданы БД по военным и интернированным в годы Великой Отечественной войны гражданам Италии, Франции, Люксембурга, Швеции, Венгрии, Германии, Польши, Японии; в Филиале Российского государственного архива научно-технической документации в Самаре — база данных «Выдающиеся деятели науки и техники» и др.

Зарубежные архивы также активно занимаются созданием тематических ресурсов. Среди наиболее известных, но не представленных в Интернете работ, можно упомянуть электронные базы данных польского Института национальной памяти [51], а ознакомиться в сети, например, с базами данных немецких эмигрантов в США [52] и др.

Еще одна вспомогательная историческая дисциплина — историческая демография — также имеет свою многовековую историю, обширную архивную источниковую базу, свои методы и традиции.

Основное внимание в исторической демографии обращается на процессы, происходящие на макроуровне. Здесь анализируются рождаемость и смертность, бытовая и трудовая миграция, расселение населения в границах региона, страны, континента и т. п.

Демография зародилась в XVII веке в виде попыток ученых вычислить население мира в целом. Ее основателями стали итальянский астроном Ричалли, швейцарские врачи, осуществлявшие в XVII веке наблюдение за рождаемостью и смертностью населения швейцарских кантонов; английские «политические арифметики», опубликовавшие в 1662 году первые таблицы смертности, вероятно, не подозревали, какое бурное развитие демография (в том числе и историческая демография) получит в XX веке. Сам термин «историческая демография» впервые был употреблен в 90-е годы XIX века во Франции.

Во второй половине XX века в условиях всемирного демографического взрыва и обострения демографической ситуации ученые практически всех развитых стран были вынуждены обратиться к более тщательному изучению демографической истории XVI—XIX веков с тем, чтобы попытаться найти с её помощью приемлемые ответы на демографические проблемы современности. Это вызвало зримый рост количества исследований по исторической демографии, расширение их тематики. В этот период получили известность работы французских демографов-историков М. Рейнара, Ф. Арьеса, Ж. Анрипена, П. Губера, и др., бельгийца Р. Молса, английских ученых П. Ласлетта, Э. Ригли, Дж. Хаджнала, Т. Холлингсуорта, Д. Глосса и др., американского демографа А. Коула и др. исследователей.

Значительно расширило границы исторической демографии применение метода «восстановления истории семей» (ВИС; reconstitution des familles). Метод был разработан французским историком Л. Анри в пятидесятых годах двадцатого века и применен к такому источнику, каким были приходские регистры. Данный метод несколько сближает историческую демографию с методами генеалогии.

Ярким подтверждением бурного развития историко-демографического направления явилось образование (1963) в Париже Общества исторической демографии [53], позже — Международной комиссии по исторической демографии [54]; проведение Международных демографических конгрессов и конференций ООН по народонаселению, а также поддержка специалистов по исторической демографии Международным комитетом исторических наук [55].

Огромное значение для развития исторической демографии в Западной Европе и США имело внедрение компьютеров и математических методов. Использование информационных технологий, методик клиометрики и математической статистики (в частности, метода records linkage — применительно к данным исторических источников «Historical linkage» — см., к примеру, работы международной организации Recordlink [56]) позволило значительно ускорить трудоемкий процесс обработки архивных материалов и получение значимых результатов

анализа исторических источников, сведения которых агрегированы в создаваемых базах данных. Широкого известны работы дочерней организации Международного комитета по исторической демографии (ICHD) — Комиссии по исторической демографии. С размещенными на ее портале базами данных по истории народонаселения европейских и крупнейших стран американского континента, созданными в 1980—2000 годах, можно ознакомиться в онлайн-режиме [57]. Особо необходимо отметить, что эти проекты во многих странах Западной Европы имели статус национальных.

Один из крупнейших центров по изучению исторической демографии Европы — Лаборатория исторической демографии института Макса Планка [58]. Большой интерес вызывают работы архивистов Эстонии, Латвии и Беларуси, представивших на сайтах своих архивов поисковые системы, основанные на данных метрических книг [59, 60], и электронные копии церковных документов [61].

Первые шаги исторической демографии в России относятся к рубежу XIX—XX веков. В работах А.Х. Лерг-берга, М.М. Ковалевского, П.Н. Милюкова, М.Н. Покровского делались попытки анализа численности и состава населения России в разные исторические периоды. Значительный подъем в исследованиях по исторической демографии произошел на рубеже 50—60-х годов XX века. Различные аспекты исторической демографии нашли отражение в работах В.К. Яцунского, В.М. Кабузана, Я.Е. Водарского, В.И. Козлова, С.И. Брука, Р.Н. Пуллата, А.Л. Перковского и многих других историков. Огромный вклад в развитие отечественной школы исторической демографии внесли эстонские исследователи-демографы (Х.Э. Пали, Ю.Ю. Кахк, Б.Ц. Урланис). С середины 1970-х годов XX века проводились Всесоюзные семинары по исторической демографии. А в 1983 году Отделение истории АН СССР образовало Комиссию по исторической демографии.

В 1970—1980 годах в области исторической демографии плодотворно работали В.З. Дробижев, Ю.А. Поляков, Н.В. Ревуненкова, А.А. Сванидзе, Ю.Л. Бессмертный и др.

Развитием историко-демографических исследований стали работы, в которых к демографическому материалу применялись математические методы и компьютерные технологии. В данном научном направлении активно работали И.Д. Ковальченко, В.А. Устинов, А. Руусман.

Бурное развитие информационных технологий дало новый импульс развитию исторической демографии стран СНГ в 1990-х — начале 2000 годов. Научные школы в области исторической демографии [62] возникли в этот период на базе Санкт-Петербургского университета (С.Г. Кащенко), в Тамбовском государственном университете (В.В. Канищев, Р.Б. Кончаков), в Алтайском государственном университете (В.Н. Владимиров), в Белоруссии (В.Л. Носевич).

Основными источниками исторической демографии России стали данные ревизий податного населения в России (конец XVII века по 1858 год), в том числе Ландратские переписи. Кстати, их основной целью было установление численности податного населения, а главным результатом — указ Петра I о новой форме налогообложения; материалы церковного (с 1722 года — то есть с указа Петра I о введение метрических книг по всей России; в 1760-е годы по предложению А.Л. Шлецера были введены метрические книги единой формы), а также административно-полицейского учетов. Однако все они содержат сведения только о населении европейской части страны. Впервые материалы по всей Российской империи дала перепись населения 1897 года. В СССР переписи населения происходили в 1926, 1937, 1939, 1959, 1970, 1979, 1989 годах. В России — в 2002-м и 2010-м годах. Все перечисленные материалы хранятся в архивах России.

Одним из самых интересных комплексов являются «Ландратские книги и ревизские сказки» (фонд 350 Российского государственного архива древних актов). Дела фонда представляют собой документы 1-й, 2-й и 3-й ревизии и иные документы 1707—1720 гг. Всего 5 027 дел.

Весной 2013 года Федеральное архивное агентство и РГАДА объявили о начале осуществления оцифровки материалов 350 фонда с целью создания полномасштабной поисковой системы [63].

Изучение источников экономического характера и номинативных материалов, содержащих сведения о населении страны, давно ведется в российских архивах, где создаются базы данных, основанные на хранящихся в архивных учреждениях материалах переписей, метрических книгах, книгах ЗАГС и подобной документации.

К примеру, на основе записей метрических книг, хранящихся в архивах Пермского края, разработана Объединенная система данных о населении «Поколения Пермского края». В ней представлено 1 780 081 записей. Система доступна онлайн [64].

Базы данных на основе метрических книг и ревизских сказок созданы в Государственном архиве Еврейской автономной области, Государственном историческом архиве Сахалинской области, Государственном архиве Хабаровского края, Национальном архиве Республики Татарстан [65, 66], в Центральном государственном историческом архиве Республики Башкортостан [67]; в государственном архиве Чувашской республики [68], в Государственном архиве Самарской области и государственном архиве социально-политической истории Самарской области, в Государственном архиве Пензенской области [69], в Государственном архиве Ярославской области [70] и в других архивах.

При разработке этих баз данных применяются две основные модели. Первую условно можно назвать «архивной». Она представляет в качестве поисковых полей информацию о шифрах конкретных единиц хранения, содержащих сведения по тем или иным вопросам (например, по названиям церковных приходов), и иногда дает возможность ознакомиться с электронными образами документов. Вторая — «исследовательская» — содержит уже распознанные с оцифрованных страниц архивных

документов и внесенные в базу (индексированные) записи о конкретных людях. При этом довольно часто базы данных второго типа не содержат ссылок на конкретные документы.

Очевидно, что разработка второй модели баз данных не является функционалом архивистов (хотя во многих архивах такие БД создаются, прежде всего, на материалах XX века в целях обслуживания социально-правовых запросов). Представляется, что в отношении исторических источников XV—XIX вв. основная задача архивов заключается в создании ресурсов первого типа, а также в публикации самих архивных документов.

Последующая обработка этих документов могла бы проводиться исследовательскими коллективами, представляющими научные и университетские сообщества, в рамках развития технологии Web 2.0. И e-science, и стала бы тематикой, достойной создания collaboratories, объединяющих специалистов в области исторической демографии из разных институций и стран.

Опыт осуществления подобных исследований имеется у зарубежных архивистов [71], что могло бы стать хорошим заделом для сотрудничества между странами и организациями.

Таким на сегодняшний день представляется краткий обзор современного состояния историко-биографических исследований и участие в нем архивов.

Список литературы

1. Официальный сайт Российского Дворянского Собрания [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.nobility.ru/rus/join/#htop
2. Genealogy [Электронный ресурс]: http://www.genealogic.co.uk
3. The New England Historic Genealogical Society (NEHGS) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.americanancestors.org/home.html
4. Federation of Genealogical Societies [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.fgs.org/
5. The Federation of East European Family History Societies [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.feefhs.org/
6. East European Genealogical Society Inc. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.eegsociety.org/Home.aspx
7. Austrian Genealogy Pages [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rootsweb.ancestry.com/~autwgw
8. Institute for Historical Family Research [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.ihff.at/IHFFe.htm
9. Archives.com [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.archives.com/aboutus
10. Family Search [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://familysearch.org/
11. The EuroAsia Project on Population and Family History [Электронный ресурс.]. — Режим доступа: http://www2.ulg.ac.be/hiecosoc/bidh/uk/demohquk.shtml
12. About.com. Genealogy [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://genealogy.about.com/
13. Genealogy.org [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://genealogy.org/
14. The Online Historical Population Reports (OHPR) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.histpop.org/ohpr/servlet/
15. UK & Ireland Genealogy [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.genuki.org.uk/
16. Rembow Genealogie [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rambow.de/tng/
17. Deutschen Genealogieserver [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://compgen.de/
18. Find me past [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.findmypast.co.uk
19. Friends of the National Archives [Электронный ресурс] // The National Archives. — Режим доступа: http://www.nationalarchives.gov.uk/get-involved/friends.htm
20. Всероссийское генеалогическое древо [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vgd.ru/
21. Центр генеалогических исследований [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rosgenea.ru/
22. Генеалогия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://genealogia.ru/
23. The Prosopography of Anglo-Saxon England (PASE) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.pase.ac.uk/index.html
24. Prosopography of Byzantinian World [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.pbw.kcl.ac.uk/
25. The China Biographical Database CBDB [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k16229&pageid=icb.page76535
26. Prosopography [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://prosopography.modhist.ox.ac.uk/prosopdefinition.htm
27. The Branobel History [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.branobelhistory.com
28. *Юмашева Ю.Ю.* Историография просопографии. Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Вып. 10. (№ 39). — 2005. — С. 95—127 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0039(01_10-2005)&doc=../content.jsp&id=a09&xsln=showArticle.xslt
29. *Дробижев В.З. И др.* Рабочий класс Советской России в первый год пролетарской диктатуры. — М., 1974.
30. *Дробижев В.З., Пивовар Е.И.* Массовые источники по истории советского рабочего класса и интеллигенции и количественные методы анализа // Количественные методы советской и американской историографии. — М., 1983.
31. Полный список научных трудов А.К. Соколова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: iriran.ru files/Sokolov_SK_Trudi.doc
32. Полный список трудов Е.И. Пивовара [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rektor.rggu.ru/section_5748
33. *Тихонов В.И., Юшин И.Ф.* Лишение избирательных прав в Москве в 1920—1930-е годы. — М.: Мосгорархив, 1998.
34. *Жакишева С.А.* База данных по конфискации байских хозяйств в Казахстане на рубеже 20—30-х гг. XX в. // Круг идей: развитие исторической информатики: труды II конференции Ассоциации «История и компьютер» / отв. ред. Бородкин Л.И., Тяжельникова В.С. — М., 1995.— С. 34—46.
35. *Жакишева С.А.* Моделирование социального портрета репрессированных немцев на основе базы данных «Массовые политические репрессии в 1937—1938 гг.» (по материалам Алма-Атинской области) // История немцев Центральной Азии: материалы международной научной конференции

(Алматы, 9—10 октября 1997 г.). — Алматы, 1998.— С. 229—235.
36. *Юмашева Ю.Ю.* Краткое описание базы данных «Командармы» // Информ. бюлл. Комиссии по применению математических методов и ЭВМ в исторических исследованиях при Отделении истории АН СССР. — 1991. — № 2. (авг.).
37. *Раков А.А.* о социальном портрете раскулаченных крестьян Южного Урала (1930—1934 гг.): экономические и демографические аспекты анализа базы данных // Историко-экономические исследования. — 2007. — Т. 8. — № 1. — С. 93—126.
38. Объединенный банк данных общества «Мемориал» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.obd-memorial.ru/
39. Портал «Победители» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.pobediteli.ru
40. Портал «Наша Победа» [Электронный ресурс]: www.9may.ru/inform/
41. Сводная база данных Книг Памяти регионов России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ipc.antat.ru/docs/all.asp
42. Книга Памяти участников Великой Отечественной войны 1941—1945 гг., Книга Памяти трудармейцев треста «Челябметаллургстроя»; Книга Памяти жертв политических репрессий [Электронный ресурс] // Государственный комитет по делам архивов Челябинской области. — Режим доступа: http://www.chelarhiv.ru/navMenu/tools/memory
43. Герои Советского Союза, кавалеры Орденов Славы [Электронный ресурс] // Книга Памяти Республики Коми. — Режим доступа: http://www.kp.rkomi.ru/txt/index.html
44. Книга Памяти Удмуртской Республики. [Электронный ресурс] // Архивная служба Удмуртии. — Режим доступа: http://gasur.ru/databases/book.php
45. Базы данных «Ветераны труда», «Награжденные орденами и медалями», «Присвоение почетных званий Республики Татарстан и Российской Федерации», собственно генеалогическая база «Потомственное дворянство Казанской губернии 1785—1917 гг.» [Электронный ресурс] // Архивная служба Республики Татарстан. Главное архивное управление при Кабинете Министров Республики Татарстан. — Режим доступа: http://www.archive.gov.tatarstan.ru/_go/anonymous/main/?path=/pages/ru/2nart/7basa
46. Электронная картотека «Реабилитированные»; Тематическая БД «Награжденные медалью за доблестный труд в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.» [Электронный ресурс] // Архивы Чувашии. — Режим доступа: http://www.archives21.ru/news.aspx?id=96170
47. База данных на репрессированных поляков, проживавших в Алтайском крае и осужденных в 1919—1945 гг. по статье 58 Уголовного кодекса РСФСР. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.archiv.ab.ru/r-pol/repr.htm
48. База данных «Ветераны»; База данных по документам Главного Бюро по делам Российских эмигрантов в Маньчжурской империи (создано 28.12.1934 г. В городе Харбине) [Электронный ресурс] / Архивы Хабаровского края. — Режим доступа: http://archive.khabkrai.ru/brem
49. База данных «Военнопленные» [Электронный ресурс] // Пермский государственный архив новейшей истории. — Режим доступа: http://www.permgani.ru/vplen/
50. Базы данных «Духовенство», «Именной каталог на купцов, мещан и цехов» [Электронный ресурс] // Государственный архив Пензенской области. — Режим доступа: http://arhiv-pnz.ru/nsa/thematic_databases
51. Instytut Pami ci Narodowej [Электронный ресурс] // Институт национальной памяти. Республика Польша. — Режим доступа: http://ipn.gov.pl/
52. German Emigrants Database [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.deutsche-auswanderer-datenbank.de
53. Société de Démographie Historique [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.adh.msh-paris.fr
54. International Union for The Scientific Study of Population — IUSSP [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.iussp.org
55. International Committee of Historical Science [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.cish.org
56. Recordlink [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://recordlink.org
57. The International Committee for Historical Demography (ICHD) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://historicaldemography.net/questionnaires.php
58. Лаборатория исторической демографии института Макса Планка. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.demogr.mpg.de/en/laboratories/historical_demography_892/projects/integrated_public_use_microdata_series_for_historical_european_censuses_1326.htm
59. Метрические книги (Беларусь) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: Архивы Беларуси. Официальный портал: http://archives.gov.by/index.php?id=360168
60. Проект SAAGA — Saaga kohta (Эстония) [Электронный ресурс] // Ajalooarhiiv. Estonian Historical Arhives. — Режим доступа: http://www.eha.ee/english/english.htm
61. Raduraksti. (Латвия) [Электронный ресурс] // Latvijas Valsts v stures arh vs. — Режим доступа: http://www.lvva-raduraksti.lv
62. Компьютер и историческая демография // ред. Владимиров В.Н. — Барнаул, 2000.
63. Пресс-конференция на тему: «В России будет создан цифровой банк генеалогических документов» в РИА-Новости. [Электронный ресурс] // Федеральное архивное агентство.— Режим доступа: http://archives.ru/press/24-04-2013-rian.shtml
64. Поколения Пермского края [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.pokolenia-permkray.ru/
65. База данных «Ревизские сказки» (в работе) [Электронный ресурс] // Архивная служба Республики Татарстан. Главное архивное управление при Кабинете Министров Республики Татарстан. — Режим доступа: http://www.archive.gov.tatarstan.ru/_go/anonymous/main/?path=/pages/ru/2nart/7basa
66. Тематические базы данных. «Метрические книги православных и магометанских приходов». [Электронный ресурс] / Архивная служба Республики Татарстан. Главное архивное управление при Кабинете Министров Республики Татарстан (ГАУ при КМ РТ). — Режим доступа: http://www.archive.gov.tatarstan.ru/_go/anonymous/metbooks
67. Базы данных «Ревизские сказки» — перепись населения Уфимской и Оренбургской губерний за 1795—1858 годы. [Электронный ресурс] // Архивы Башкортостана. — Режим доступа: http://www.edoclib.gasrb.ru/. БД представлена в Интернет с оцифрованными образами страниц архивных документов.
68. База данных «Ревизские сказки». [Электронный ресурс] // Государственный исторический архив Республики Чувашия. — Режим доступа: http://www.gia.archives21.ru/default.aspx?page=./3700/4769/4770

69. Базы данных «Клировые ведомости», «Метрические книги», «ЗАГС», «Ревизские сказки». Тематические базы данных. [Электронный ресурс] // Государственный архив Пензенской области. — Режим доступа: http://arhiv-pnz.ru/nsa/thematic_databases
70. Каталог фондов ГУ «Государственный архив Ярославской области». Ф. 230. Опись 11. т.1. [Электронный ресурс] // Управление по делам архивов Правительства Ярославской области. — Режим доступа: http://www.yar-archives.ru/web-archive/index.php?act=opis&fund=390&opis=235269
71. Хупаниитеу Оути (Финляндия). Сотрудничайте! // Расширение электронных ресурсов и перспективы использования. Выступление на XIII Международной конференции архивов стран Восточной и Центральной Европы. Электронная документация и представление архивных материалов в Интернете. 22—23 мая 2013 года. [Электронный ресурс] // Colloquia Jerzi Scowronek Dedicata. — Режим доступа: http://colloquia.archiwa.gov.pl/ru/program-ru

УДК 392:821.161.1"18"
ББК 71.063.2+83.3(2-411.2)52

Л.А. ЯКУШЕВА

ПОДАРОК И ДАРЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ А.П. ЧЕХОВА

В рамках одного из современных направлений изучения культуры повседневности — *реалогии,* рассматривается феномен подарка как вещи и как социальной практики. Описывается процесс дарения, его функции и особенности. На примере личностного и художественного опыта А.П. Чехова-драматурга подарок анализируется как явление русской жизни.
Ключевые слова: подарок, дарение, ритуал и его функции, текст культуры, драма, образ, А.П. Чехов, пьеса «Три сестры».

Подарок — своеобразный текст культуры. Под текстом культуры, в данном случае, понимается «любой по форме, технологиям и целям исполнения результат креативного акта, имеющий отождествляемые социально-культурные последствия своего проявления — использование, распространение, обсуждение, подражание и т. д.» [1, с. 425]. Кроме того, как известно, текст — это отграниченный, завершенный по форме и содержанию феномен, обладающий некой внутренней структурой и возможностью воспроизведения. Многообразие методов описания дара определяется и фактом существования подарка как объективной реальности, и степенью включенности этого предмета в процесс дарения. То есть исследовательской процедуре при рассмотрении подарка подвергается не только «поведенческий текст сам по себе, а те механизмы, которые порождают текст и как бы остаются в его глубине» [2, с. 9]. Таким образом, культурологическое осмысление подарка состоит априори в междисциплинарности, а также сложном взаимодействии двух методологических подходов: социокультурного (динамического) и феноменологического (статического), имеющего статус интеллектуального созерцания.

В Толковом словаре живого великорусского языка В.И. Даля приводится такое определение глагола «дарить»: «Даровать что кому, или кого чем; отдавать навсегда безвозмездно, отдать даром, приносить в дар, дать подарок. Дар — то же действие и самый предмет, приношенье, подарок, особ. от низшего высшему; принос, гостинец, побор, взятка» [3, с. 415]. Словарь Д.Н. Ушакова подтверждает, что основным верификационным признаком подарка является безвозмездность: «подарок — предмет, вещь, которую по собственному желанию безвозмездно дают, преподносят, дарят кому-нибудь с целью доставить удовольствие, пользу» [4, с. 358]. Витальное значение подарка-вещи имеет отношение к его восприятию через посредство органов чувств на раннем этапе «знакомства», поэтому подарок дает обширный материал для рассмотрения способов репрезентации и образного воплощения предметного мира. Социальный смысл подарка-вещи связан с ее знаковостью, способностью показать принадлежность владельца (потенциального и нынешнего) к определенному социальному слою, сообществу людей. По мере использования, при соприкосновении со своим новым хозяином вещь-подарок может приобретать и экзистенциальный смысл, подчиняясь естественным в повседневной практике процедурам отбора, селекции и обживания.

Марсель Мосс, наблюдая за архаическими культурами, утверждал, что «вещь продолжала сохранять в себе нечто от бывшего ее владельца, то есть дарителя» [5, с. 100]. Подарок способен нести информацию о видении мира и месте в нем человека, раскрывать картину духовно-ценностных представлений и оценок. В этом

своем качестве подарок может быть даже «агрессивным» и «досадливым» (Ольга Вайнштейн) по отношению к получателю подарка. Нарушение адресной точности подарка зачастую приводит к тому, что он передаривается либо оказывается в разряде выброшенных / ненужных вещей.

Принято считать, что подарок (при приобретении и сопроводительной «инструкции») должен отражать качества, присущие получателю, поскольку подарок является «вещной проекцией наших представлений о человеке, о его достоинствах и недостатках» [6], например, подчеркивать его домовитость, хозяйственность, активность, общительность, яркость, привлекательность и т. д.

По возможности подарок должен соответствовать событию (здесь важны этикетные нормы и следование традициям); и, конечно же, подарок «демонстрирует» вкусовые пристрастия дарителя, его способность креативно и творчески включаться в процесс дарения.

Дарение выступает как элемент праздничного действа и является носителем качеств, присущих празднику в целом. Это — событийность, процессуальность, повышенная эмоциональность, коммуникативность, полисемиотичность. Именно подарок придает ситуации значительность и важность. Дарение имеет также независящие от включенности в обозначенное действие характеристики, так как акт дарения может быть отмечен неожиданностью осуществления и рассмотрен как «дар» самим получателем. То есть дарение само по себе является конфигуратором события.

Кроме того, выступая в качестве «пограничья» между своим / чужим миром, процесс одаривания может быть соотнесен с ритуальными действиями «присвоения» иного. В первую очередь, это связано с функциями одаривания, такими как: социализация, воспроизведение, интеграция и психотерапевтика (классификация функций ритуала по Э. Дюркгейму, 1912 (цит. по [7, с. 30—33]).

Действительно, в процессе дарения и получения подарков усваиваются социальные роли, нормы и правила поведения, приобретается культура речеведения и формируются навыки общения, происходит регулирование эмоций. Однако в отличие от ритуала как повторяющейся церемонии, дарение может происходить виртуально. В данном случае главную роль может играть сама интенция, повод, желание дарения («Я хотел бы подарить тебе песню…»), поскольку в акции дарения большую роль играет элемент символичности, знаковости. Образ подарка складывается с помощью различных средств выразительности, зачастую привносящих как в собственно дар, так и в процесс дарения элемент художественности.

Даритель и принимающий попадают в особый пространственно-временной континуум, где важную роль приобретает место (публичность / приватность), длительность вручения и уместность действия относительно общего хода праздника. Дарение — незначительная по протяженности процедура — может быть сопоставлена с игрой: в ней наличествуют правила, целеполагание, а само участие в процессе характеризуется включенностью и активностью, заинтересованностью в результате. Акцию дарения можно соотнести и с мини-спектаклем, в котором участники действуют согласно своим амплуа, где присутствует синкретизм визуального, музыкального, словесного и зрелищного рядов, есть определенный сюжет (со своей экспозицией, завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой) и, что не менее важно — «сквозное действие» (термин К.С. Станиславского). То есть дарение предполагает индивидуальное (режиссерское) расставление смысловых акцентов.

Этнокультурный код прочтения рассматриваемого феномена позволяет говорить о национальной специфике отношения к подаркам и дарению. «Иностранцев часто шокируют богатые русские подарки, которые воспринимаются то как эксцентричность, то как желание пустить пыль в глаза, то как желание унизить гостя, то как подкуп» [8, с. 22]. В данном случае речь идет о маятниковых проявлениях «широкой русской души» вкупе с предполагаемой оценочностью действий («подарки любят отдарки»). «Широкие жесты» относятся к ситуативным стереотипам поведения русских. Если в дом русского человека приходят с угощением, оно обязательно появится на столе и будет предложено в качестве дополнительного блюда. Для сравнения: в Германии коробка конфет будет расценена как сувенир и убрана в шкаф.

Гипотетически можно утверждать, что важной чертой дарения «по-русски» является состязательность: в изобретательности выбора, в соотношении цены и качества, впечатления и затрат. И если японская традиция «энрио» предписывает в любом случае «предвосхитить желание» [8, с. 25], то в русской традиции подобное отношение к получателю подарка может быть расценено как особое. Так поступают с близкими, дорогими людьми, а подарки расцениваются как знак любви и уважения. В остальных случаях позволительно быть менее разборчивым, о чем свидетельствует и поговорка: «дареному коню в зубы не смотрят». У многих народов, по утверждению известного этнографа Альберта Байбурина, обмен подарками, как и угощение гостя, является обязательным элементом гостеприимства. Интересно, что языковая форма слова «друг» у якутов — «обменявшийся» [2, с. 112]. То есть, подарок «очерчивает» круг близких и дальних, друзей и чужих.

В современной социокультурной ситуации дарение и подарки можно рассматривать как важную часть сохранения и транслирования национальных традиций. Не отдавая себе в этом отчета, мы бережно сохраняем и восполняем культурное наследие прошлого на этапах составления, конструирования и развертывания дарения как текста культуры. Духовные ценности, транслируемые подарком (добросердечие, душевная щедрость, искренность, чуткость), «утрачиваемые в индустриальной цивилизации, могут возвращаться в переходную эпоху, когда

ПОДПИШИСЬ НА ЖУРНАЛ:

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ 16359 (НА ПОЛГОДА), 10684 (НА ГОД)
В ОБЪЕДИНЁННОМ КАТАЛОГЕ «ПРЕССА РОССИИ»;
84202 В КАТАЛОГЕ «ГАЗЕТЫ. ЖУРНАЛЫ» АГЕНТСТВА «РОСПЕЧАТЬ»

WWW.ISKUSS.ME ISKUSSTVO1933 IPAD-ВЕРСИЯ Загрузите в App Store

Готовится к печати специальный выпуск
журнала «Восточная коллекция» –

«Жизнь в чашке»

Это увлекательные рассказы об истории чая и кофе, культуре чаепития и кофепития у народов мира, оригинальные рецепты, виды и сорта чайной и кофейной продукции. Тексты сопровождаются цветными иллюстрациями, в том числе редкими фотографиями и репродукциями.

«Жизнь в чашке» будет рассылаться подписчикам и продаваться в розницу в редакции журнала и на выставках.

Справки: +7 (495) 695-36-60 e-mail amelinamn@rsl.ru
Адрес редакции: Москва, ул. Моховая, д. 6

индустриальная цивилизация оказывается в кризисе» [9, с. 351]. Презентация и осмысление процесса дарения (и здесь большую роль играют информационные потоки: телевидение, Интернет, печатные издания) как креативного действа дает редкую для современного человека возможность включиться в осмысленный творческий процесс собственного жизнеустроительства.

В изучении заявленной темы неоценим драматургический и личностный опыт А.П. Чехова. О его отношении к подаркам остались весьма подробные (в силу неожиданной реакции на них?) наблюдения современников, составленные по впечатлениям от 25-летнего юбилея литературной деятельности писателя, состоявшегося 17 января 1904 года. В этот вечер предположения Чехова о том, что в качестве подарка ему как писателю обязательно «пришлют перо и чернильницу», оправдались. На вопрос К.С. Станиславского «А что нужно было вам поднести?» писатель ответил: «Мышеловку. У нас же мыши» [10, с. 412]. Удочка от Коровина, рисунки, макет древнерусского городка Чехову были дороже старинных ларцов, редкой материи, приобретенных Станиславским. Эти факты, спустя столетие, стали хрестоматийными, а сами «юбилейные» подношения составляют часть экспозиции ялтинского дома.

Так что же было наиболее важным для Чехова как человека и как автора? Быть свободным от вещи, относиться с должным вниманием к ее появлению и не сожалеть о потерях; ценить естественность и уместность подарка, его способность быть «с» человеком, а не «над» ним, «рядом», а не «около». То есть, как человек, ищущий жизненное оправдание творчеству, драматург искал внутренние связи между предметами и событиями, многообразием проявлений и жизненных реакций. Вещи в его произведениях являются не только аксессуарами героев, частью интерьера или фоном события. Они становятся полноправными участниками действия в его сюжетном развитии (ружье «должно выстрелить»), визуальном и звуковом сопровождении (качели, лопнувшая струна). Для Чехова характеристика вещи-подарка — принадлежащая и забытая, «кричащая» и незаметная, «навязчивая» и лишняя — это всегда подтверждение не только постоянной изменчивости жизненного пространства, но и устойчивой «атмосферности» описываемого дома и быта.

В пьесе А.П. Чехова «Три сестры» подарки — своего рода лейтмотив этого произведения. Их дарят по естественному поводу, о неосуществленных подарках сожалеют после пожара, во время ухода военных из города. Подарки, в числе прочих вещей, покидают привычное место, становятся вызывающе ненужными и неуместными, как та вилка, о которой Наташа строго, переходя на крик, вопрошает: «Зачем здесь на скамье валяется вилка?» [11, с. 486]. Через появление предмета, реакцию на него и отведенное ему место автор показывает отношение героев пьесы к окружающему и окружающим. Вещный мир у Чехова — это свидетель и участник фазы распада семьи, дома, за которой следует новый виток приспособления к продолжающейся жизни.

В тексте драмы подарки представлены четырьмя предметами. Рассмотрим каждый из них более детально.

Самовар

Действие пьесы начинается с именин Ирины, по поводу которых и происходят различные подношения. Доктор Чебутыкин превращает сам процесс дарения в некий ритуал: сначала торопливо уходит «с торжественной физиономией», затем появляется в сопровождении солдата с серебряным самоваром. Приготовления сразу становятся очевидны окружающим, которые уже заранее ожидают конфуз. Ирина: «Как это неприятно». Ольга: «Да, это ужасно. Он всегда делает глупости» [11, с. 124]. Сам подарок вызывает у присутствующих «гул изумления и недовольства», и даже открытый протест Ольги: «Самовар! Это ужасно!» (уходит в залу)» [11, с. 125]. Резкость реакций объясняется и тем, что он серебряный — Ирина: «Зачем такие дорогие подарки!» — и восприятием этой вещи как части мещанского уклада, устойчивого, основательного быта, в котором нет места тревожно-ожидаемому исходу: «В Москву! в Москву!».

Почему же столь важная в провинциальном быту XIX века вещь, имеющая свой «след» в виде упоминаний и в других чеховских пьесах, становится в драме «Три сестры» «лишней»? Возможный ответ лежит в плоскости истолкования центральной проблемы пьесы: «Почему сестры так устремлены в Москву?». Обратим внимание на то, что философский контекст в данном случае возникает по поводу пустячка, обыденной вещи, но которая, по мнению Прозоровых, не сопоставима с их домом и образом жизни.

Еще один самовар — а в хозяйстве гостеприимного дома он был наверняка — для сестер мог быть воспринят как предмет «разлучающий» Ирину с общим домом, поскольку предназначался взрослой девушке (приданое про запас?). В то же время подарок подчеркивал ненужную в этот момент мысль о постоянном пребывании и «оседлости» именно в этом месте. С собственным самоваром их надежды, «мятущиеся ожидания» становились бы иллюзорными, отходили на второй план, видоизменялись под воздействием той реальности, которую видели все окружающие, но стремились не замечать сестры. Резкая реакция сестер объяснима боязнью отказаться от мечты, от переезда, вообще от изменений. Самовар становится для них подтверждением того, насколько окружающие не понимают, не чувствуют, не разделяют их иллюзий, метафорой того, что останавливает, удерживает и мешает. Им предстоит многое пережить в течение сценического действия, чтобы принять как данность необходимость существования в этом городе и доме: «Жизнь наша не кончена. Будем жить!» [11, с. 188]. Можно предположить, что через пару лет этот «ужасный» самовар станет для сестер чем-то иным — знаком лучшего времени, когда-либо ими пережитого.

В более ранней пьесе «Иванов» Чехов сравнивает действие самовара как бытового предмета с состоянием человека. Лебедев, увещевая своего друга, главного героя пьесы, произносит: «Мутит на душе? Да, дела… (Вздыхает.) Настало для тебя время скорби и печали. Человек, братец ты мой, все равно, что самовар. Не все он стоит в холодке на полке, но, бывает, и угольки в него кладут: пш… ш!… несчастья закаляют душу <…> ты выскочишь из беды, перемелется — мука будет» [12, с. 50—51]. По русской традиции потрескивание углями — самовар «поет песни» — это к добру. Маета, даже отчаяние Иванова в определенном смысле вызывают у окружающих не только сочувствие, но и понимание: эти переживания необходимы для нового подъема, духовного роста. Кроме того, настоящий качественный чай заваривался у русских на второй из трех имевшихся фаз — фазе кипения воды. Именно она вызывала в самоваре описываемые характерные звуки. Однако важным считалось не «пропустить» этот момент, поскольку свистел самовар к неприятностям, распаивался — к беде. Фирс в пьесе «Вишневый сад» замечает: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [11, с. 224]. Таким образом, можно предположить, что самовар у Чехова становится идентификатором происходящего с человеком и в человеке, а сама реакция сестер Прозоровых на этот предмет-подарок сродни звуку лопнувшей струны, так испугавшему персонажей «Вишневого сада».

Детские игрушки

Во втором акте «Трех сестер» действие в доме Прозоровых проходит за разговорами в ожидании чая и ряженых — о привычках, мечтах и трудностях жизни. Ирина и Федотик раскладывают пасьянс, мужчины пьют коньяк, кто-то приходит и уходит, сначала Вершинин, потом Соленый объясняются в любви — обычный семейный вечер.

Упоминание о детских игрушках / забавах в тексте действия встречается дважды. Сначала Федотик преподносит Ирине цветные карандаши: «Сейчас на Московской у Пыжикова купил для вас цветных карандашей. И вот этот ножичек…» [11, с. 148]. Этот подарок можно назвать «дежурным» и отнести его к проявлению вежливости, внимания к дому от лица приходящего гостя. Странным оказывается лишь то, что предназначен он для двадцатилетней Ирины, которая восклицает: «Вы привыкли обращаться со мной как с маленькой, но ведь я уже выросла», и тут же радостно добавляет: «Какая прелесть!» [там же]. С одной стороны, это свидетельствует об «островках» тепла и внимания в доме, о маленьких житейских радостях, которые здесь случаются. С другой — о едва уловимых состояниях, «изгибах» настроений и эмоций, передаваемых в авторском тексте с помощью упоминания о таких «мелочах» жизни.

У карандашей есть вещь-двойник, вещь-соперник. Обращает на себя внимание, с каким удовольствием Федотик демонстрирует всем другой предмет: «А для себя я купил ножичек <…> вот поглядите <…> нож, еще другой нож, третий, это в ушах ковырять, это ножички, это ногти чистить… » [11, с. 148]. Ножичек «для себя» затмевает то, что принесено «для вас», и перечислением «достоинств», и в акцентированном внимании на нем как особенной вещи. В соответствие с этим, при прочтении возникают мысли о «детских» реакциях взрослых или о поступках так и не повзрослевших «детей». И тогда карандаши как «неуместный» и «малозначимый» подарок, подарок-фикция, попадают в один ряд с теми «играми», которые постоянно затевают чеховские персонажи. Не всегда энергично, порой даже буднично вяло, но жестоко: Наташа поучает Машу и Андрея, Маша раздраженно срывается на Анфисе, Соленый задирает Тузенбаха. А Федотик-даритель ставит в неловкое положение одариваемую им Ирину, поскольку хвалит то, что из купленного оставляет для себя.

Вторым эпизодом «появления» игрушки в тексте второго действия является лишь упоминание о ней. После распоряжений Натальи и поспешного решения военных ретироваться многие из присутствующих, чувствуя натянутость ситуации, пытаются по-своему снять напряжение. Маша перед уходом с какой-то особой удалью бросает: «Где наша не пропадала! Гонят, стало быть, надо уходить…». Федотик, преодолевая неловкость, произносит: «Какая жалость! Я рассчитывал провести вечерок, но если ребеночек болен, то конечно … Я завтра принесу ему игрушечку …» [11, с. 153]. В данном случае вполне искренние желание героя всем угодить, а «игрушечке» возвращается ее обычное назначение — развеселить, скрасить досуг.

Видимо, этими порывами руководствовался Федотик и во время именин Ирины (в первом действии), доставая подарок прямо из кармана (дарит часто? Испытывает комплексы от факта дарения?). «Представление» подарка соседствует с комплиментом, что выдает волнение дарителя: «Вы сегодня интересны <…> Вот, между прочим, волчок. Удивительный звук…». Маша в этот момент начинает бормотать: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том … Златая цепь на дубе том…» [11, с. 137]. Возникает ситуация, в которой пауза (нужно остановиться, чтобы услышать волчок) сменяется монотонным звуком, на который накладывается ритмическая речь. Этот лирически-возвышенный момент действия объединяет воедино праздник, воспоминания, надежды и беспокойство. Все эмоциональные состояния первого действия находят свое выражение в сцене игры с волчком. Именно поэтому режиссеры при переносе пьесы на сцену переставляли объяснение Андрея и Наташи (финал первого действия) с эпизодом застолья, фотографирования и дарения. Незамысловатая детская игрушка становилась способом передачи особого состояния, которое может быть прочитано, например, так: «Волчок, подаренный на именины Ирине, поблескивая переливами красок, словно отражает ее сомнения по по-

воду надвигающихся перемен, возвращаясь постепенно к неподвижности, словно напоминает об иллюзорности надежд и тщетности стремлений» [13, с. 45].

Рамочка для портрета

Появление Вершинина в первом акте пьесы знаменует собой легкое волнение, радость обитателей дома Прозоровых. Лица, вещи, оценки и суждения сливаются здесь в некую сложную партитуру. Чебутыкин демонстрирует свой рост, иронизируя, что «это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая» [11, с. 129], Ольга то предается воспоминаниям о Москве, то кратко характеризует место жизни нынешней: «Здесь холодно и комары» [11, с. 128]. Нового батарейного командира принимают тепло, без оглядки на условности, и даже не обращая внимания на некоторую неловкость, которую он временами испытывает. Маша так, например, характеризует пассию брата: «Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и красная кофточка. И щеки такие вымытые, вымытые!» [11, с. 129]. Складывается впечатление, что новому человеку хотят сразу же представить образ мыслей, стиль жизни и порядки своего дома. Неловкое молчание, паузы, звуки, согласно ремаркам, каждый раз задают свой поворот общению, в который входит вся уже прожитая и осмысленная жизнь.

Рамка в данном случае интересна не столько как явленная новая вещь, а еще и потому, что она являет собой типичный для Чехова пример обрамления фрагмента действия с помощью предмета сюжетной сцепы. Так, в начале эпизода Андрей шутливо предупреждает Вершинина о назойливости сестер: «Сестрицы не дадут вам покою» [11, с. 130]. Далее гостю предъявляются «успехи» будущего профессора в виде фотографической рамки, после чего Андрей даже пытается уйти, считая себя лишним. Таким образом, основными качествами демонстрируемого Вершинину подарка является не только его сентиментальность — рамка предназначена для портрета, преподнесена на именины и рукотворна — но и способность этой вещи быть ненужной, неуместной. Подчеркивает эту характеристику и рассуждение Андрея о том, что «отец угнетал образованием», и описание состояния, когда кажется, что само «солнце так и лезет в спальню». Должен быть профессором, ан, нет — вырезает рамочки; рамочка могла бы украсить портрет, в том числе и ее автора, но в данном случае подчеркивает несостоятельность, нереализованность личности ее создателя. Здесь «рамочка» — вещь с качествами, меняющимися в зависимости от взгляда на нее и ситуации, в которую она вовлечена. Мир вещей так же подвижен, как мир людей, обстоятельств и интерпретаций.

Книга

Вещь в чеховском мире, являясь «сколком человеческой сущности» [13, с. 42], играет активную роль в характеристике персонажа, его взаимоотношений с окружающими. Так книга, подаренная Кулыгиным, становится не только его «аксессуаром» — он дважды дарит Ирине собственноручно написанную «историю гимназии за пятьдесят лет», а потом еще и передаривает ее Вершинину, но и «двойником». Книга эта «пустяшная», «написана от нечего делать», ее можно прочесть «когда-нибудь», «от скуки» [11, с. 132—133]. И сам ее автор суетлив и назойлив. Преподнося подарок, он восторженно провозглашает воскресенье днем отдыха и веселья, тут же вслух сообщая о своих хозяйственных соображениях: «Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы» [11, с. 133]. Новости гимназии, латинские изречения, реплики о любви к жене идут каким-то нескончаемым потоком. И вдруг, среди этой повседневной чепухи, прорывается желание быть услышанным и понятым. Кулыгин не просто рекомендует, почти уговаривает Ирину: «Но ты все-таки прочти» [там же], словно убеждая самого себя и окружающих в пользе сделанного и сказанного. Ненужная вещь, выдавая несостоятельность дарителя, вызывает жалость и снисхождение, как если бы она сама была человеком.

Во время пожара все собираются в доме Прозоровых, стремясь найти поддержку и понимание, под воздействием беды и переживаний отыскивая самые важные и сокровенные слова. Федотик — Ирине: «Погорел, погорел! Весь дочиста!.. Ничего не осталось. И гитара сгорела, и фотография сгорела, и все мои письма. Я хотел подарить вам записную книжечку — тоже сгорела» [11, с. 164]. Подарок, который не состоялся, становится знаком особого опустошения и неприкаянности. Все понимают, что нужно покинуть дом, разойтись, но не могут или не хотят. Вершинин констатирует: «Надо уходить, в самом деле»; Маша уговаривает уйти Тузенбаха, Ирина — Кулыгина: «Дал бы ей отдохнуть, Федя» [11, с. 165]. При этом в повторах фраз, скрещивании реплик возникает особая мелодика, решенная по-чеховски эмоционально и напряженно. Женщины просят мужчин покинуть дом. Мужчины же восхищаются своими подругами и уговаривают их что-то изменить в той жизни, которая видится им несчастливой. Тузенбах: «Мне кажется, ваша бледность проясняет темный воздух, как свет <...> Вы печальны, вы недовольны жизнью <...> О, поедемте со мной, поедемте работать вместе!» [11, с. 165]. Кулыгин: «Жена моя хорошая, славная <...> ты удивительная женщина» [11, с. 166]. И здесь же, словно перебирая четки, он добавляет: «Я доволен, я доволен, я доволен!», на что Маша отвечает: «Надоело, надоело, надоело» [11, с. 165]. Упомянутое выше несовпадение Кулыгина с его окружением в данной сцене многократно дублируется, уточняется.

То, что участники действия «не услышали», «не поняли» друг друга, варьируется в разных регистрах человеческого бытия: контактах и действиях (не смогли вовремя уйти или остаться), в состояниях, которые выражены в ремарках («в недоумении», «смеясь», «сердито»); эмоциях, определяемых Машей: «Сидит гвоздем в голове»

[11, с. 165]. И, наконец, упоминанием о несостоявшемся подарке-книжечке Федотика.

Подводя итоги, можно утверждать, что вещный круг подарков у Чехова достаточно ограничен. Подробное, «портретное» описание каждого из них предметов дает точное указание на место, время появления и ценность по отношению к жизненному пространству персонажей. Подарки не отличаются чем-то экстраординарным, они скорее будничны и привычны. Они не выбиваются из повседневного быта, уместны и естественны. Это — вещи-двойники своих дарителей, вещи-настроения, вещи-состояния.

Подчеркнем еще раз: особое взаимодействие внутреннего движения и внешних проявлений, особый контакт между всеми участниками, как субъектами, так и объектами отдельно взятого эпизода, естественность этих связей стали условием создания особой разновидности современного театра — театра психологического, который чаще именуют «чеховским».

Список литературы

1. *Фадеева И., Сулимов В.* Национальный семиозис и современная русская культура // История совести. — Сыктывкар, 2011. — № 34. — С. 425 — 428.
2. *Байбурин А.К., Топорков А.Л.* У истоков этикета: этнографические очерки. — Л.: Наука, 1990.
3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т 1 /под ред. И.А. Бодуэна-де-Куртенэ. Репринтное издание. — М.: Цитадель, 1999.
4. Толковый словарь русского языка. В 4 т. Т. 3 // под ред. Д.Н. Ушакова. — М.: Советская энциклопедия, 1940.
5. *Мосс М.* Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Общество. Обмен. Личность // М. Мосс. — М.: Наука: Восточная литература РАН, 1996. — С. 85—111.
6. *Вайнштейн О.* Мифология подарков [Электронный ресурс]. — Режим доступа http://www.stengazeta.net/article.html?article=4222
7. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. — СПб.: Наука, 1993.
8. *Жельвис В.И.* «Мы одной крови — ты и я!»: Учебное пособие по межкультурной коммуникации. — Ярославль: ЯГПУ—Канцлер, 2006.
9. *Хренов Н.А.* Урбанизационные аспекты перехода в культуре // Город в процессах исторических переходов: теоретические аспекты и социокультурные характеристики / отв. ред. Э.В. Сайко. — М.: Наука, 2001.
10. *Станиславский К.С.* А.П. Чехов в Художественном театре (Воспоминания) // Чехов в воспоминаниях современников / сост. Н.И. Гитович. — М.: Художественная литература, 1986.
11. *Чехов А.П.* Пьесы 1895 — 1904. Сочинения. Т. 13. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. — М.: Наука, 1978.
12. *Чехов А.П.* Пьесы 1889 — 1891. Сочинения. Т. 12. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. — М.: Наука, 1978.
13. *Абдуллаева З.* Вещь в мире Чехова // Декоративное искусство. — 1985. — № 4. — С.42—45.

УДК 008
ББК 71.18+83в6

А.А. КОЗЛОВА

ИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД В ИССЛЕДОВАНИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

Категории другого и инаковости, выражающиеся главным образом в представлении о другой культуре, языке и менталитете какого-либо народа в литературе другого народа — одна из актуальных проблем современного литературоведения, в частности компаративистики. Восприятие одной культуры другой порождает представления о другом народе или стране, которые, в свою очередь, постепенно складываются в определенный образ. Он может в большей или меньшей степени соответствовать реальности, а может и существенно от нее отличаться. Формирование образа — процесс, происходящий на протяжении довольно длительного времени и претерпевающий влияние самых разнообразных и неожиданных факторов.
Ключевые слова: имагологический метод, имагология, другой, инаковость, компаративистика, имагема, имаготема, культурный паттерн.

Исследование и анализ образа другой страны находятся на пересечении нескольких научно-исследовательских направлений и наук, в частности, таких как история, лингвистика, филология, когнитивистика, политология, культурология, антропология и т. д. Междисциплинарность, завоевывающая все большее признание в последнее время, присуща данной проблеме в полной мере. Кроме того, можно отметить

усиливающееся внимание к сравнительно-историческому сопоставлению образов народов и стран у авторов различных национальных литератур, что приобретает особую актуальность в эру расширения межнациональных культурных контактов. Взаимная оценка народов в художественной (а также и нехудожественной) литературе давно стала одним из объектов изучения литературоведческой компаративистики. Так, уже Луи-Поль Бетц в своей работе «Критические наблюдения над существом, задачей и значением сравнительной истории литературы» (Париж, 1896) настаивал на анализе изменяющихся взаимных представлений народов и наций как об одной из главных задач компаративной литературоведческой науки. При этом исследователь частично опирался на мнение Гёте [1, s. 126], говорившего о связях между народами, которые способствуют самопознанию каждой национальной литературы.

В западном литературоведении сложилось целое отдельное направление (оно довольно быстро вошло в число основных сфер интереса и российской компаративистики), которое рассматривает проблему представлений и источников формирования образов стран и народов в литературах других стран. Оно получило название «имагология» (от латинского «imago» — образ, отражение, изображение), хотя на роль названия направления претендуют все три лексемы — «имиджелогия», «имагология», «имэджинология». Все они произошли от термина «образ» (image, первоначально лат. «imago» — образ, отражение, представление), но две первых обозначают «науку об образах» (image + logos) и различаются английским (imagelogy) и французским (imagology) вариантами произнесения. Третье понятие можно перевести как «наука о представлении» (imaginology), то есть о процессе создания образов (от англ. imagine — воображать, представлять).

Говоря о сфере имагологии, мы будем употреблять по отношению к объекту изучения термин «образ», а не «имидж» (англ. «image»). Второе понятие в последнее время обросло множеством различных трактовок, определяющий общий семантический оттенок которых — способность воздействия на окружающих и публичность объекта, носителя имиджа; возможно, следует признать правильным и логичным трактовку слова «имидж» через русское слово «облик» [2]. Имидж соотносится скорее с рекламно-маркетинговой средой, в то время как мы — в среде историко-филологической. В подтверждение скажем, что наука имиджелогия, имеющая в своем корне именно слово «имидж», а не «имаго», существует и успешно развивается особенно в последнее время как бихевиористское направление, «наука о технологии личного обаяния» и «комплексная практическая дисциплина по созданию и преобразованию имиджа» [3, 4, 5][1].

Известнейший ученый-компаративист Хуго Дизеринк пишет об имагологии так: «Сравнительная имагология стремится в первую очередь к тому, чтобы исследовать и постичь определенные формы проявления образов [стран или народов — *А.К.*], равно как момент их зарождения и их бытование. Кроме того, она хочет способствовать тому, чтобы осветить ту роль, которую играют такие литературные образы при встрече отдельных культур друг с другом» [1, s. 131]. В значительной мере вопросы и предметы внимания имагологии пересекаются и соприкасаются с культурологической и лингвистической когнитивистикой, что мы уже отмечали выше.

Безусловно, западная наука в области имагологии предстает в качестве наставника, так как вклад западных ученых гораздо богаче и весомей, хотя в отечественной науке эту научную сферу значительно разработали и расширили такие исследователи, как М.П. Алексеев, И.О. Шайтанов, А.В. Павловская, Г.Д. Гачев[2], И.В. Морозова, В.А. Хорев, А.Р. Ощепков [6; 11] и др. Эти исследователи не только занимались и занимаются теорией и разработкой понятий имагологии и сравнительно-исторического литературоведения в целом, но и специализируются на отдельных направлениях — англо-русских отношениях (И.О. Шайтанов, А.В. Павловская), американо-русских связях (И.В. Морозова), литературных пересечениях России и Польши (В.А. Хорев).

Ж.-М. Карре исследовал формирование и эволюцию образа Германии во французской литературе XIX — первой половины XX века. В предисловии к книге он подчеркивал, что не собирается изучать влияние немецкой литературы на французскую, и что свою цель он видит в том, чтобы «напомнить о тех оптических ошибках, которые были допущены французскими писателями» в их представлениях о Германии» [12, p. 223].

Польская исследовательница М. Швидерска связывает возникновение имагологии прежде всего с именами компаративиста Ж.-М. Мура, французского специалиста, автора работы «Литературоведческая имагология, эссе о ее вкладе с точки зрения истории и критики», и французского философа Поля Рикера, автора работ «Время и рассказ», «Память, история, забвение», «Я-сам как другой». Исследовательница пишет, что «по мнению Ж.-М. Мура, общественная фантазия способствует созданию культурно-опосредованных образов "чужого" в литературе, которые имеют идеологический или утопический характер. В тексте эти образы исполняют либо интегрирующую роль (как идеология), либо (как утопия) роль субверсивную, разрушающую данную группу, нацию или культуру» [13, s. 115]. Литературоведческая имагология по Швидерской — это «герменевтический метод интерпретации («объяснения») «глубинной семантики» (Поль Рикер) феномена культурного, национального или этнического «чужого», проявляющегося в мире художественных текстов» [13, s. 115].

[1] См. также ежегодные издания «Имиджелогия» (на основе материалов международных симпозиумов по имиджелогии) и «Известия Академии имиджелогии».

[2] См. научные сборники МГУ «Россия и Запад; диалог культур», выпущенные по материалам одноименных конференций.

Своеобразным манифестом имагологии, безусловно, стало «Сравнительное литературоведение» Гийяра, где он призывал к исследованию именно мифов-образов, а не влияния одной литературы на другую: «Не будем больше прослеживать и изучать иллюзорные влияния одной литературы на другую. Лучше попытаемся понять, как формируются и существуют в индивидуальном или коллективном сознании великие мифы о других народах и нациях <...> — в этом залог обновления компаративистики, новое направление ее исследований» (Цит. по: [11, с. 251]). Проблема рецепции «другого», таким образом, выходит на первый план.

Работы Карре и Гийяра стали поворотными в сравнительно-исторической области знания, а статьи Хуго Дизеринка закрепили эту смену направления мысли. В статье 1966 года «К проблеме "имиджей" и "миражей" и их исследования в рамках сравнительного литературоведения» ученый рассматривает имагологию как часть компаративистики, а главное, подвергает виртуализации понятие «нация» (что было начато, следует сказать, еще Карлом Поппером) и изучает ее с точки зрения не реально существующей общности, но ментальной конструкции, «временной модели мышления». Ставится под сомнение объективное существование наций, а, следовательно, и понятие национальной идентичности. Эта работа легла в основу так называемой «Аахенской программы по имагологии» и послужила толчком для развития мысли других исследователей в этом направлении, в частности Даниеля-Анри Пажо[3].

Одна из главнейших категорий, которыми оперирует имагология — это, конечно, образ. Собственно, имагология, соответственно своему названию, изучает образы, это слово встречается наиболее часто в имагологических исследованиях, и с него и следует начать. Философские рассуждения об образе начались еще в античности, с Платона и Аристотеля, были продолжены идеалистами и материалистами, феноменологами (Э. Гуссерлем) и философами обыденного языка — Л. Витгенштейном [14].

Образ — понятие чрезвычайно широкое, получающее различные трактовки в зависимости от философской, социологической, психологической, филологической или эстетической тематики, поэтому наиболее кратко образ можно определить как субъективное изображение картины мира. Наиболее важная для имагологии категория — ментальные образы. Иная культура, проходя через процесс умопостижения, восприятия — перцепции, становится ментальным продуктом, который соответственно социальным, психологическим и др. факторам воспринимающего субъекта превращается в рецептивный, принятый и усвоенный ментальный образ. Так, образ может обозначать или некую часть (клише, стереотип), или целое (образ народа, страны, мира).

Стереотип — другое центральное понятие имагологии. Оно вводится в связи с проблемой аберрации, или искажения видения иноязычной культуры. Эту проблему также называют «проблемой стереотипов» [15, с. 6]. Неправильные, односторонние, основанные на недостаточной или неполной информации, а то и просто на предрассудках, мнения о других странах и народах приобретают устойчивость стереотипов. Эти стереотипы живут в народном сознании, они влияют на изображение иных стран, иных культур в литературных произведениях. Таковы, например, устойчивые представления о рассудочности или, наоборот, ветрености французов, о холодности англичан, беспечности итальянцев или страстности испанцев и т. п. — представления, как правило, не находящие подтверждения в реальном общении, но прочно закрепившиеся, в том числе и в литературе.

Зачастую образ другой культуры выстраивается в виде целой системы стереотипов перцепции. Говоря о стереотипах, исследователи выделяют несколько разноуровневых систем применительно к образу того или иного народа: культурологических, антропологических, бытовых, психологических, философских, литературных, социально-политических. Соответственно, различают также имагологию историческую (Е.С. И А.С. Сенявские первыми заговорили об «исторической имагологии» [16]; ее источниками являются архивные документы, материалы национальной истории, обладающие высокой степенью достоверности), художественную (ее сферами-источниками служат искусство и кино), собственно литературоведческую и фольклорную (пословицы, поговорки и др. жанры фольклора как источники стереотипных представлений об иностранцах). Также нередко продуктивным является изучение языка: языковая картина в тот или иной исторический период отражает особенности — и стереотипы — национального сознания, что позволяет извлекать из нее имагологическую информацию [17, с. 32]. Тем не менее, как мы уже говорили выше, такое разделение условно в силу междисциплинарности характера имагологии.

Главное, что, изучая образ одной страны в восприятии другой страны, необходимо разделять собственно иноязычную (и здесь проявляется наиболее ярко лингвистический аспект проблемы) культуру как объективную данность и культуру как систему инокультурных и автокультурных стереотипов и ее интерпретаций. Здесь уместно вспомнить работы основателя сравнительно-исторического метода в отечественной науке А.Н. Веселовского, в которых рассматривается соотношение мифа и человеческого сознания, мифа и сказочных мотивов. Идея стереотипа как своего рода мифа или системы мифологем, сложившейся в представлении о какой-либо стране, как коллективного (и, в общем, бессознательного) образа этой страны, имеющего разноуровневое сложное

[3] Следует упомянуть его труды «Перспектива исследований в сравнительном литературоведении: культурная иконография» (1981) и «Культурная иконография: от сравнительного литературоведения к культурной антропологии» (1983).

строение и стадиальное развитие, оказывается в данном случае естественным образом применимой.

Необходимо подчеркнуть, что в процессе анализа того или иного стереотипа, т. е. устойчивого, сложившегося обобщенного представления о «чужом», раскрывается и характеризуется и сам воспринимающий субъект — отражаются особенности национального сознания и национальной системы ценностей.

Наконец, при изучении того или иного образа в литературном произведении нужно опираться не только на влияние конструктивных особенностей жанра изучаемого произведения, но и на временной историко-культурный контекст источника, который, как правило, оказывает сильное влияние на формирование образа.

Соседние понятия — это пары «Свой» — «Чужой», «Другой», «Иной», которые пишутся чаще всего с заглавной буквы и обозначают оценочные представления, продукт рецепции о внешнем мире. о «Другом» как противоположном «я», внешнем «Другом», писали И. Кант, немецкие романтики, последователи гердеровского «национального духа» и Гегеля, Э. Гуссерль, Ж. Деррида и Ж.-П. Сартр, а М. М. Бахтин сделал это понятие центром своей концепции глобального диалогизма. о «Другом» - внутреннем говорили такие авторы, как П. Рикер («Я-сам как другой», 1990) или А. Камю («Посторонний», 1942). Имагологи же в своих исследованиях имеют в виду образ иностранца, то есть говорят о «Другом» — внешнем, что необходимо иметь в виду при изучении данной сферы.

«Чужой» — термин с гораздо более ярко выраженной негативной окраской, чем «Другой». Программной статьей о «Чужом» считается статья филолога-германиста Л.З. Копелева «Чужие» (1993), где он связывал переход образов «Чужого» в образ врага с первобытным «пралогическим мышлением».

Очевидно, что эта бинарная оппозиция является архетипом — общечеловеческим и фундаментальным мотивом, лежащим в основе любых художественных структур по Юнгу [18, с. 110]. С первобытных времен другие племена считались «чужими» в том смысле, что лишались характеристик и качеств людей — они были «нелюдями» с признаками, по сути, потустороннего мира. У Страбона («География», примерно 25—23 гг. до н. э.) и Геродота («История», II—III вв. н. э.) встречаются описания других народностей с мифологическими, фантастическими чертами — шерстью на теле, тремя ногами и т. д.

Постепенно, по мере расширения межнациональных и межгосударственных контактов, знания о «чужих» народах увеличиваются и становятся достовернее, чему во многом способствует литературный жанр путешествий, который появляется приблизительно в XVIII веке.

Понятие «Иной» более нейтрально. «Иной» — это некий, неопределенный. Согласно методологии М. Бубера, Э. Левинаса и Э. Дусселя [19], инаковость трактуется как маргинальная, пограничная категория, которая балансирует между противоположным (абсолютно чужим) и тождественным (своим). Таким образом, как нам кажется, это, последнее понятие лучше всего подходит к характеристике иностранца (а не *чуже*странца): оно подразумевает некую связь, бахтиновский диалог культур и интеракцию и не несет негативного смысла.

Следующие термины, которые необходимо выделить: «перцепция», «рецепция» и «влияние». Понятие перцепции как восприятия, сходно и часто путается с понятием рецепции, то есть восприятия и преобразования. Применительно к механизмам имагологии можно сказать, что перцепция представляет собой первый этап, рецепция же — второй. Французский исследователь И. Шеврель в своей книге «Сравнительное литературоведение» разграничивает понятия «рецепция» и «влияние», утверждая, что в сфере имагологии первое понятие вытеснило второе, так как рецепция связана больше с процессом коллективного восприятия, в то время как влияние индивидуально и, соответственно, меньше коррелирует с духом имагологии, которую, к слову, он называет актуальным направлением современной компаративистики, системно изучающим представления одного народа о другом [20, p. 7].

Специализированные термины, входящие в понятийный аппарат имагологии и предназначенные дифференцировать и уточнить слишком широкое понятие «образ», — это термины «имаготип», «имагема», «имаготема».

Термин «имаготип» был введен учеником Х. Дизеринка М. Фишером. Он подчеркивает однообразие, повторяемость образов другой культуры [21]. Исследователь С. Жон на примере изображения американцев во французском романе и театре убедительно показал, что персонажи-иностранцы лишены индивидуальных черт и представляют собой стандартизированные, легко узнаваемые фигуры (типажи) [22]. В современной речи и культуре понятие «имаготип» больше ассоциируется со сферой маркетинга и обозначает часть бренда (торговой марки). Такие коннотации, конечно, не имеют отношения к имагологии.

Имаготип ведет за собой термины «имаготипная система» и «имаготипная структура», которые обозначают более сложно организованные продукты рецепции.

Ж.-М. Мура ввел категории «имагема» и «имаготема» [23]. Имагема, согласно его определению, — это национальный образ: «национальные имагемы определяются их янусовой амбивалентностью и невосприимчивостью к собственному устареванию» [23, p. 17]. Иначе говоря, имагема имеет два атрибутивных признака: невосприимчивость к устареванию, что является яркой чертой стереотипа, и амбивалентностью, т. е. бинарной оппозицией «свое/чужое».

Понятие же «имаготема» обозначает мотив, рефрен, который переходит из текста в текст и из группы в группу в пределах воспринимающей общности. С помощью понятия «имаготема» выявляется система образов и мнений,

а также раскрывается то, как именно эти представления вплетены в ткань интеллектуальной, общественной и социокультурной жизни.

Благодаря исследовательнице М. Тодоровой появилось такое понятие, как «культурный паттерн», которое используется последнее время все чаще. В частности, ученый Дж. Лирсен оперирует этой категорией в своей программной статье по имагологии [24, s. 17].

Паттерн (от англ. «образец», «модель») используется и техническими, и гуманитарными дисциплинами во многих значениях: «шаблон», «система», «структура», «принцип», «образ», «стереотип», «образец», «архетип», а также «ментальная модель». У. Липпман писал о паттернах, подразумевая под этим термином стереотипы культуры [25, с. 73, 100, 106]. В сфере имагологии польза этого термина заключается в отнесении продуктов межкультурной коммуникации к сфере рецепции, а не перцепции.

Понятие «репрезентация» широко используется в имагологии и обозначает отражение той или иной сферы действительности. Интерпретация — похожий термин, который обозначает трактовку, раскрытие смысла и используется во множестве других дисциплин разной направленности.

Понятие «представление» разделяется на «воображение» (продуктивное и репродуктивное) и «понятие» (символическое и схематичное) и охватывает, таким образом, весь спектр рецепции — от цельных и логичных философских систем до мнений, идей, мифов и предрассудков, которые строятся из «кирпичиков» — представлений. Так, Н.А. Ерофеев изучал представления — «словесный образ или образ чужого народа» [26, с. 7, 29].

Имагология, до сегодняшнего дня так и не получившая определенного статуса, продолжает развиваться и отвоевывать все больше места у разных дисциплин, включая филологию, культурологию, историю, фольклор и т. д., доказывая свою междисциплинарную природу и демонстрируя необычайную глубину и разнообразие предмета изучения.

Список литературы

1. *Dyserinck H.* Komparatistik. Eine Einf hrung / Hugo Dyserinck. — Bonn : Bouvier, 1977.
2. *Тер-Минасова Д. И.* Об особенностях трактовки термина «имидж» в русском языке // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2007. — № 2. — С. 32—45.
3. *Почепцов Г.Г.* Имиджелогия. — Киев, 2006.
4. *Стрижова А.Ф., Ушакова Н.В.* Имиджелогия. — М., 2008.
5. *Шепель В.М.* Имиджелогия. Как нравиться людям. — М., 2002.
6. *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений. — Л.: Изд. Ленингр. унив., 1964.
7. *Шайтанов И.* Уравнение с двумя неизвестными: поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. — 1998. — № 6. — С. 14—29.
8. *Павловская А. В.* Англия и англичане // ГЕО. — 2003. — № 4. — С. 67—72.
9. *Морозова И. В.* о перспективах междисциплинарных исследований в изучении Америки: американистика и имагология // Американский ежегодник 2008/2009. — М.: ИВИ РАН, 2010. — С. 91—94.
10. *Хорев В. А.* Имагология и изучение русско-польских литературных связей // Поляки и русские в глазах друг друга / отв. ред. В. А. Хорев. — М.: Индрик, 2000. — С. 22—32.
11. *Ощепков А. Р.* Имагология // Знание. Понимание. Умение. — 2010. — № 1. — С. 251—253.
12. *Carr J.-M.* Les crivains fran ais et le mirage allemand: 1800—1940. P. : Boivin et Cie, 1947.
13. Schwiderska M. Das literarische Werk F. M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berucksichtigung der Darstellung Polens. Muenchen, 2001.
14. *Beller M.* Perception, image, imagology // Imagology: The Cultural Construction and Literary representation of National Characters. N.Y., 2007.
15. *Елистратов В. С.* Россия как миф (к вопросу о структурно мифологических типах восприятия России Западом) // Россия и Запад: диалог культур. — 1994. — Вып. 3. — С. 12—34.
16. *Сенявский А.С., Сенявская Е.С.* Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX века // Вестник РУДН. Сер. История России. — 2006. — № 2 (6). — С. 54—78.
17. *Папилова Е.В.* Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. — 2011. — № 4. — С. 31—40.
18. *Аверинцев С. С.* Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. — М., 1980.
19. *Аббасова Н.Т.* Опыт инаковости Другого в философии Э. Левинаса // Вестник Самарского государственного университета. — 2007. — № 5 (1). — С. 32—67.
20. *Chevrel I.* La litteratture comparee. Paris, 2006.
21. *Fischer M.* Komparatistische Imagologie. Fur eine interdisziplinare Erforschung national-imagotyper Systeme // Zeitschrift fur Sozialpsychologie. — 1979. — № 3.
22. *Jeune S.* De F.T. Graindorge à A.O. Barnabooth. Les types americains dans le roman et le thêatre français (1861—1917). — P., 1961.
23. *Moura J.-M.* L'imagologie littéraire: tendences actuelles // Perspectives comparatistes / J. Bessière, D.-H. Pageaux. — P., 1999.
24. *Leerssen J.* Imagology: history and method. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.imagologica.eu/pdf/historymethod.pdf
25. *Липпман У.* Общественное мнение. — М., 2004.
26. *Ерофеев Н. А.* Туманный Альбион. Англия и англичане глазами русских 1825—1853 гг. — М.: 1982.

УДК 028.4(049.32)
ББК 78.073

В.Я. АСКАРОВА

ПОНЯТЬ, УГАДАТЬ, ПОЧУВСТВОВАТЬ ЧИТАТЕЛЯ

Публикуется рецензия на книгу М.Я. Серебряной и Г.Н. Швецовой-Водки «Типология чтения и читателей художественной литературы». В издании рассматриваются проблемы типологизации и типизации читателей худодественной литературы. Показаны основные этапы чтения, научные подходы к классификации читателей художественной литературы. Обобщены результаты, полученные различными исследователями в данном направлении. Издание предназначено для специалистов, занимающихся проблемами адресации и выбора художественной литературы.
Ключевые слова: психология чтения художественной литературы, теория чтения, типология чтения, типизация читателей.

В настоящее время в России исследования в области психологии чтения художественной литературы настолько редки, что порой возникает вопрос — существует ли сейчас это научное направление в читателеведении? Зародившись в трудах Н.А. Рубакина, психология чтения художественной литературы пережила период сравнительно бурного развития в 1970-е гг. (О.И. Никифорова. Л.Г. Жабицкая, М.Б. Вайну, А.М. Миллер и др.) и локализовалась в исследованиях психолого-педагогического характера, уступив место изучению вопросов оптимизации восприятия литературы отраслевой тематики. Надо отметить, что читателеведческие исследования в целом только в последние годы стали предметом повышенного внимания профессионального сообщества; причуды научной моды (впрочем, обусловленные реальной практикой книжно-библиотечно-информационного дела) приковали внимание к информационным технологиям, проблемам библиотечного менеджента и маркетинга, различным аспектам обслуживания аморфного «потребителя» и «пользователя».

Выход в свет итога многолетней исследовательской работы специалистов в сфере книги и чтения М.Я. Серебряной и Г.Н. Швецовой-Водки «Типология чтения и читателей художественной литературы» особо ценен. Данное научно-практическое пособие является исследованием, значимым для развития теории чтения, практики библиотечно-библиографической деятельности и вузовской подготовки специалистов библиотек и иных профессионалов книжного дела.

Под типологией авторы понимают теорию, учение, знание о применении различных способов классификации читателей, а под типизацией — конкретное логическое действие, направленное на классификацию читателей. Главная цель — обобщение различных научных подходов к типологии читателей художественной литературы, что потребовало анализа теоретических основ типологизации читателей художественной литературы на различных этапах взаимодействия с художественным текстом (ранее они были описаны О.И. Никифоровой): предчтения, на котором осуществляется выбор литературы и формируется мотивация чтения, непосредственного восприятия текста и послечтения как заключительной фазы читательской деятельности. Предпринимается попытка создания обобщающей типизации читателей, которая бы объединяла эти три этапа.

Для освещения такой трудной для исследования проблемы, формирования панорамного, многоаспектного взгляда на чтение авторы использовали широчайший спектр разнообразных литературных источников: труды по литературоведению (М.М. Бахтин, В.П. Белянин, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец), психологии чтения (Н.А. Рубакин, О.И Никифорова, Л.Г. Жабицкая), психологии искусства (Л.С. Выготский, Е.П. Крупник), фундаментальные биографические исследования (Л.К. Чуковской, Л. Лосева, Д. Быкова), а также литературно-критические статьи В.Г. Белинского, Н.А. Котляревского, дневники и мемуары Л Н. Толстого, Ю. Нагибина, А.И. Герцена.

Для изучения отдельных читательских типов авторы обратились и к богатейшим возможностям художественной литературы; персонаж был проанализирован как читатель и писатель в его высказываниях о чтении и читателях. Живость монографии придал и собранный авторами эмпирический материал: читательские отзывы на произведения художественной литературы, опубликованные на различных веб-сайтах и представленные в приложениях рецензируемого труда. Привлечение разнообразных источников обеспечило широкий междисци-

плинарный взгляд на исследуемую проблему, позволило рассмотреть ее с позиции литературоведения, книговедения, герменевтики, лингвистики, литературной критики и, конечно, с точки зрения писателей и читателей — главных участников литературного процесса.

На страницах издания перед нами предстают различные читательские типы, нарисованные писателями: «читатель-ненавистник», «солидный читатель», «читатель легковерный», «читатель-простец», «читатель-друг» (М.Е. Салтыков-Щедрин); три типа читателя, различающиеся по уровню читательского мастерства, описанные Г. Гессе; «наивный читатель», «сноб», «экзальтированный читатель» и «читатель-друг» Н.С. Гумилева, а также читательские типы, подмеченные Л.Н. Толстым, В.В. Набоковым. Каждый писатель увидел в том или ином типе своего имплицитного читателя, выделив наиболее значимые для автора черты.

Самостоятельную ценность в исследовании представляет обзор и анализ различных типологических подходов, предпринятых А.М. Ловягиным, Е.И. Рыскиным, Л.И. Беляевой, С.А. Трубниковым; это первая попытка обобщения разрозненных, полемичных по отношению друг к другу исследований. Обобщение полученных результатов является воскрешением почти позабытых, а для молодых ученых и неизвестных смыслов и имен, которые имеют решающее значение для понимания таинства восприятия художественного текста как произведения искусства.

В одной из первых глав выполняется значимая для предфазы чтения — процесса выбора и последующего восприятия художественного текста — типизация читателей по различным основаниям: художественно-психологическая установка, уровень читательской подготовки, мотивы, вкусы, интересы и стимуляторы чтения. Различия в основаниях типизации авторы рассматривают как достоинство, открывающее возможности для их вариативного использования библиотеками применительно к своему контингенту читателей.

Непосредственное восприятие текста — предметная область различных наук, что предопределяет своеобразие подходов к изучению этой стадии чтения. М.Я. Серебряная и Г.Н. Швецова-Водка вычленили в нем следующие процессы: предварительное ознакомление с текстом, первичное понимание, эстетическое переживание, первая оценка произведения. В данном контексте типизацией читателей занимались Е.И. Рыскин, Л.И. Беляева, С.А. Трубников. Авторы рецензируемого издания и здесь показывают правомерность дифференциации читателей практически по всем предложенным признакам, предложив на основе теоретических достижений коллег собственную типизацию:

- читатели, с трудом ориентирующиеся в содержании произведения;
- читатели, воспринимающие только «слой фактов»;
- читатели, воспринимающие одновременно фактическое содержание и художественную форму произведения;
- читатели, дающие оценку произведению уже в процессе его восприятия;
- читатели, у которых в процессе чтения возникает стремление к собственному художественному творчеству.

Сделан ожидаемый вывод о зависимости процесса восприятия от всех психологических особенностей личности, уровня его образованности, степени эмоциональности, способности к эмоциональному переживанию. В этой связи вспоминается анкета Н.А. Рубакина «Читатель, познай самого себя», в основе которой как раз лежит представление о значимости для чтения широчайшего спектра индивидуально-личностных особенностей читателя.

Послечтение (или постчтение, постфаза чтения, последействие художественного текста) — заключительный и важнейший, неограниченный во времени этап читательской деятельности с ярко выраженной творческой составляющей, для которой весьма значима самостоятельность ума, его независимость от авторитетных суждений. Его содержанием авторы считают осмысление и оценку содержания литературного произведения, постижение основной идеи — «любимой задушевной мысли писателя» (В.Г. Белинский), влияние прочитанного на внутренний мир и поведение читателя, а также общественную жизнь в целом. Отметим, что последний аспект практически не рассматривался в читателеведческой литературе, а между тем именно идейная мощь написанного текста, его реальное и предполагаемое влияние на социум породили различные меры регулятивного характера как поощряющего, так и запретительного свойства. Авторы книги на этапе послечтения выделили такие типы читателей: нулевой, недоверчивый, доверчивый, критичный, креативный. При этом М.Я. Серебряная и Г.Н. Швецова-Водка совершенно справедливо замечают, что один и тот же читатель в разных ситуациях чтения может оказаться то одним, то другим типом или совмещать черты двух — трех из них.

Поскольку жанр рецензии требует выражения замечаний и пожеланий, отмечу слишком пристальное, на мой взгляд, внимание к суждениям М. Веллера по различным вопросам (продуктивность высказываний не всегда сочетается с их объективностью и содержательностью) и непонятное игнорирование трудов М.Н. Куфаева, в которых содержатся существенные высказывания по рассматриваемым вопросам. Думаю, что при анализе читательских отзывов авторам мог бы помочь контент-анализ, которым они не воспользовались. Работа была бы еще более содержательной, если бы в ней рассматривалась и роль социально-психологических факторов, оказывающих влияние на протекание различных этапов взаимодействия с художественным произведением (мода, стереотипы суждений, авторитет имени писателя, различные механизмы общения — внушение, подражание, конформность, идентификация). На эти аспекты обращал внимание С.Л. Вальдгард, суждениям которого тоже, к сожалению, не нашлось места в этой умной, полезной книге.

Труд М.Я. Серебряной и Г.Н. Швецовой-Водки имеет большое значение для развития психологии чтения художественной литературы; он обнажает завуалированное

временем проблемное пространство для исследователей, показывает значимость индивидуальной работы на основе знания психологических аспектов читательской деятельности. Книга важна и для подготовки библиотечных специалистов, поскольку здесь содержится обобщение разбросанного, несистематизированного ранее материала, что создает добротную основу для учебной работы. Полезна книга и практикам, потому что наверняка придет время, когда библиотекари будут считать главным содержанием своей работы не наращивание статистических показателей и различные пиар-акции (против которых, в принципе, ничего не имею), а служение Читателю, чему учил великий Н.А. Рубакин. Будем надеяться, что все произойдет в соответствии с пожеланиями авторов: библиотекари и педагоги смогут осуществлять свою деятельность, направленную на оказание помощи читателю при выборе литературы для чтения с помощью его типизации, оказывая тем самым влияние на непосредственное восприятие художественного произведения. При этом совсем не обязательно напряженно вспоминать характеристику того или иного типа — достаточно понимать и постараться угадать, почувствовать уникальность читателя, сочетание его типологических свойств, которые определяют выбор, восприятие и оценку художественного текста.

Назову это издание и данью памяти нашему незабвенному коллеге и учителю И.Г. Моргенштерну, который значительную часть своей плодотворной жизни посвятил проблемам библиографирования и адресации художественной литературы.

Рецензируемое издание

Серебряная М.Я. Типология чтения и читателей художественной литературы : науч.-практич. пособие / М.Я. Серебряная, Г.Н. Швецова-Водка. — М.: Литера, 2014. — 304 с.

Анонс

Интернет и социокультурные трансформации в информационном обществе. Сборник материалов международной конференции (Южно-Сахалинск, 8—12 сентября 2013 г.) / Сост. Кузьмин Е.И., Паршакова А.В. — М.: МЦБС, 2014. — 320 с., 24 л. ил.

Сборник подготовлен и издан при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям и Правительства Сахалинской области.

В сборник включены доклады участников международной конференции «Интернет и социокультурные трансформации в информационном обществе (Южно-Сахалинск, 8—12 сентября 2013), которая стала первой в мире попыткой комплексного осмысления тенденций, динамики, характера, масштаба, движущих сил, содержания и последствий социокультурных трансформаций, происходящих в условиях и под влиянием повсеместного распространения Интернета и других ИКТ.

Представлены взгляды российских и зарубежных экспертов на Интернет как социокультурный феномен, а также на характер и динамику влияния ИКТ на общество. Рассматриваются природа и характер современных социокультурных процессов, возможные пути и направления гуманизации информационного общества, формирования стратегии, политики и практики построения обществ знания. Анализируются проблемы поддержания языкового разнообразия в киберпространстве, роль и место библиотек в цифровом мире.

Сборник предназначен для руководителей и работников органов управления, учреждений культуры, науки и образования, специалистов информационной сферы.
Ответственность за подбор материалов и фактических данных, предоставленных для публикации, несут авторы. Их мнение может не совпадать с точкой зрения издателей.

VIII СВЯЗЬ ВРЕМЕН

УДК 008:371.687
ББК 71.41+85.382.0,44

Д.А. ЖУРКОВА

ЧТО ПОКАЗЫВАЕТ ПЕСНЯ? ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА НА СОВЕТСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ ЧАСТЬ 1. 1960—1970-е ГОДЫ

Исследуются проблемы адаптации песенного жанра к законам телевизионного показа в период 1960—1970-х годов. На примере популярных телепередач («Алло, мы ищем таланты», «Голубой огонек», «Бенефис», «Кабачок 13 стульев») рассматриваются процессы поиска советским телевидением собственных средств презентации песни. Параллельно прослеживается то, как телевизионная эстрада зачастую невольно, но очень точно отражала негласную смену устремлений и идеалов, происходившую в этот период в советском обществе.
Ключевые слова: популярная музыка, эстрада, театр песни, музыкальное шоу, видеоклип, советское общество, развлекательная культура, советское телевидение.

Любой, кто пытался писать о популярной музыке, и в частности о песне, знаком с феноменом мнимой простоты этого жанра. На снисходительное отношение провоцируют не только малая форма, изначально прозрачная композиционная структура, а также легко запоминающиеся слова и мелодия (она же «мотивчик»). Популярная песня прежде всего создает иллюзию непритязательности своих функций. Она — лишь «мишура» повседневности, ее актуальность, казалось бы, мимолетна, ведь пишется она на потребу времени и, чтобы стать популярной, обязана улавливать настроение изменчивой моды.

Безусловно, в советское время, о котором преимущественно пойдет речь в данной статье, официальная идео-

логия возлагала на песенный жанр большую ответственность за морально-нравственный облик народа, требовала от него разговора на непреходящие темы, вырабатывала критерии профессионального качества произведений[1]. Однако даже многочисленные фильтры идеологической системы не могли полностью «очистить» песенный поток от «инородных элементов»[2]. Суть неизбежных противоречий в функциях советской популярной музыки красноречиво сформулировала Татьяна Чередниченко: «Советская эстрада несла на себе груз идеологической серьезности, ее проверяли агитпроповскими критериями, тяжесть которых нависала "санкциями". В то же время, при всех сакрализаторски-карательных претензиях агитпропа, его роль воспитывающего "массовика" фатально тянула за собой амплуа "затейника"» [4, с. 223].

Именно на этих качелях цензуры и развлекательности вынуждена была существовать советская эстрадная (она же популярная) музыка. Однако подобное положение «между двух огней» отнюдь не мешало, а возможно даже способствовало регулярному появлению на советской эстраде подлинных музыкальных шедевров. И здесь вскрывается еще один парадокс песенного жанра. Действительно, формальный «срок годности» отдельной песни редко выходит за рамки одного сезона. Тем не менее, этот «недостаток» предельно условен, и на временно*м* отдалении нередко оборачивается преимуществом. Песня как ни один другой музыкальный жанр умеет мгновенно схватывать и запечатлевать в истории дух времени, оставаться в памяти своеобразным сколком того или иного периода, «вытягивающим» за собой все остальные его приметы. Эти «издержки» и вместе с тем достоинства жанра очень емко описала Лиана Генина: «Песенный конвейер безжалостен и быстр: сегодня — образец, завтра — трафарет. Остановить, затормозить процесс нельзя: песня задохнется в медленном режиме, она не будет успевать за нами. Отсюда постоянное ощущение провала, спада, кризиса. Ощущение обманчивое: просто поделок больше, чем открытий. Так всегда бывает в искусстве, но в песне — в сотни, в тысячи раз больше. А потом оказывается, что эта была песенная эпоха "Подмосковных вечеров", или "За того парня", или "Нежности"» [5, с. 17].

Во взаимоотношениях популярной музыки и телевидения советской эпохи можно выделить три ключевых аспекта. Первый — телевизионно-технический — связан с проблемами адаптации музыкального материала к телеэкрану, с поиском телевидением собственных средств и форм презентации песни.

Второй аспект — социально-культурный — посвящен тому, как образы, транслируемые на телеэкране, соотносились с повседневной жизнью и официальной идеологией советского общества в различные периоды его развития; какие ценностные идеалы формировала и одновременно «отзеркаливала» популярная музыка на телеэкране.

Наконец, третий аспект — музыкально-презентационный — выявляет роль телевидения в появлении и утверждении фигуры «звездного» (сверхпопулярного) исполнителя. Важно отметить, что изначально эта проблема для советского ТВ и эстрады в целом была противоестественна, ввиду не только идеологической установки на создание бесклассового общества, но и иных внутренних установок самой эстрады. В данной статье предпринята попытка проследить, как первоначальная идея служения артиста обществу претерпела кардинальные изменения и постепенно, во многом благодаря телевидению, за популярными певцами стала закрепляться репутация «небожителей».

Таким образом, за рамками статьи остаются проблемы композиционного строения и художественно-эстетического уровня песенного материала[3]. Автор намеренно не прибегает к музыковедческой методологии, так как она направлена прежде всего на исследование законов собственно *устройства* музыки. Интерес, скорее, вызывает внешняя среда бытования телепесни, а именно: каким образом популярная музыка «переносилась» на

[1] Песенный жанр нередко становился повесткой дня Всесоюзных съездов композиторов, где скрупулезно разбирались достоинства и «проколы» авторов популярных в том или ином году песен (см. об этом подробнее: [1]).Чтобы не быть голословными, стоит привести несколько цитат, передающих пафос возложенных на советскую песню функций. «Советские музыканты неоднократно подчеркивали: в массовых жанрах заложен идеологический заряд огромной силы. <…> Массовый музыкальный быт формирует вкусы, нравственность, идейно-эстетические позиции людей, в особенности молодежи. <…> Нужно, в частности, решительно поднять идейно-художественный уровень музыкального репертуара клубов, домов и парков культуры, устранить из фондов всех фонотек устаревший и некачественный репертуар» [2, с. 12—13].

[2] Существовало два основных рода претензий, постоянно предъявляемых по отношению к эстрадным песням. Во-первых, это превалирование в сюжетах песен личностно-интимного содержания над общественно-гражданским. Во-вторых, проникновение в их музыкальную ткань ритмов зарубежных танцев (твиста, рок-н-ролла, буги-вуги и т. д.), а также интонаций старинных мещанских, а ещё хуже — цыганских, романсов. Это положение очень выразительно иллюстрирует цитата из проекта доклада Т. Хренникова на Всесоюзном съезде Союза композиторов СССР с правками В. Кухарского (1962): «Надо честно признать, что образцы откровенной безвкусицы проникли и в массовый музыкальный быт последних лет, в частности в область эстрадной песни. Здесь свою роль сыграли и усилившийся приток зарубежной легко-жанровой продукции, не всегда доброкачественной, и чрезмерная уступчивость отдельных композиторов и исполнителей, охотно потрафляющих невзыскательным вкусам. Я не буду приводить большого количества примеров — они уже не раз фигурировали на наших пленумах последних лет. Напомню только о справедливой критике некоторых эстрадных опусов Эдуарда Колмановского: этот безусловно способный композитор, завоевавший известность своей удачной песней "Я люблю тебя, жизнь", в последнее время прельстился шумным эстрадным успехом и стал усиленно воскрешать уныло слезливый "интим" (эти слова подчеркнуты, а фрагмент отчеркнут на полях и написан комментарий: "жаргон") — явно мещанского пошиба. Стоит подчеркнуть, что потакание неразвитым вкусам людей, не сумевших смолоду приобщиться к хоровому искусству, — дело нехитрое, но я бы сказал, очень опасное и злое. Ибо каждая мещанская песенка, как вредный грибок, быстро распространяется в быту, рождая среди неустойчивой молодежи ответный поток подражаний, формируя ее эстетический кодекс». (Цит. по: [3, с. 570].)

[3] Тем, кто интересуется этими вопросами можно было бы рекомендовать исследования Л. Гениной, Т. Чередниченко, А. Цукера и В. Лелеко [4, с. 222—231; 5, с. 16—28; 6, с. 13—27; 7; 8; 9, с. 453—514; 10].

телеэкран, какие ценности она выражала и какова была ее действительная роль в повседневной жизни советского общества.

Не имея возможности рассмотреть все музыкальные передачи советского телевидения, думается, необходимо весьма избирательно подойти к отбору анализируемых примеров. В данном вопросе, по-видимому, правильнее было бы руководствоваться двумя критериями. Прежде всего, новизной представленного в той или иной программе подхода к музыкальному материалу и, кроме того, степенью популярности передачи и, соответственно, характером ее влияния на «умы и сердца» советских людей.

Эстрадные концерты в поисках формата

Как известно, первыми музыкальными передачами на отечественном телевидении (а по сути, и первыми телевизионными передачами вообще) были выступления оперных певцов и академических музыкантов, а также фрагменты оперных и балетных спектаклей. Причем все без исключения исследователи отмечают тот парадокс, что качество изображения и звука в данных трансляциях заведомо не могло соответствовать даже минимальным эстетическим критериям, однако успех передач был колоссальным вне зависимости от культурных предпочтений и взыскательности вкусов первых телезрителей. На начальном этапе развития телевизионного вещания все были увлечены прежде всего самим техническим средством и возможностями его просветительского потенциала. Именно поэтому к телевизионному показу было выбрано безусловно положительное, правильное и достойное всеобщего внимания искусство — классическая музыка. Была важна сама трансляция, демонстрирующая и утверждавшая постулат общедоступности «высокого» искусства, и мало кто задумывался об эстетической форме подачи музыкального материала.

Тот факт, что первых телевизионных трансляций удостоились большие жанры академической музыки, наложил определенный отпечаток и на последующие трансляции эстрадных концертов. Так, в весьма молодежной по духу и безусловно эстрадной по жанру передаче «Алло, мы ищем таланты» (выпуск 1970 года), присутствует целый ряд признаков, характерных для ритуала скорее филармонического, нежели эстрадного концерта. Прежде всего, это «гробовая» тишина в зрительном зале в паузах между выступлением и выходом артистов. Во время исполнения песни аудитория также отнюдь не выражает бурные эмоции, а наоборот, сосредоточенно вслушивается в музыку. Внутренние переживания превалируют над необходимостью их внешнего проявления. Порой создается ощущение, что зрители в зале как бы сдерживают свою непосредственную реакцию. (Такое поведение публики, по свидетельству В.В. Мукусева, лично участвовавшего в создании подобных телепрограмм, во многом определялось условиями съемки. Дело в том, что зритель, оказавшийся в телестудии, муштровался командами режиссера, занятого прежде всего постановкой кадра с исполнителем, а отнюдь не запечатлением непосредственной реакции публики. В то же время, каждый сидящий в зале испытывал определенный груз ответственности за свое поведение, так как знал, что оно транслируется на всю страну и потому должно быть образцовым.)

В сценарном плане описываемого выпуска программы «Алло, мы ищем таланты» тоже присутствуют элементы филармонического ритуала. Например, на протяжении всей передачи ведущий — Александр Масляков — объявляет сразу блок из трех-четырех песен, тем самым малый жанр как бы искусственно монументализировался, приобретая форму «псевдо-сюиты».

Свой вклад в ощущение непререкаемой солидности происходящего действия также вносил эстрадно-симфонический оркестр, располагавшийся на сцене и сопровождавший выступление певцов и вокальных ансамблей. С одной стороны, оркестр укрупнял, а иногда и утяжелял изначальный характер песни детальной, многотембровой и насыщенной мелодическими подголосками аранжировкой. С другой стороны, он играл важную роль в визуально-образном статусе певца. Последний зачастую лишь чуть выступал вперед на фоне музыкального коллектива, а при дальних планах вообще сливался с оркестрантами. В результате, *певец, воспринимался телеаудиторией не как уникальная и царящая на сцене личность, а как один из представителей исполнительской братии, лучший среди равных*.

Наконец, немалую долю академичности общему облику телевизионной «картинки» сообщало и поведение самих исполнителей: отмеченное предельной неподвижностью, оно производило впечатление вытянутых «по струнке» людей перед стоящим микрофоном. Подобная статичность музыкантов, даже при исполнении песен откровенно танцевального характера, замечается моментально, выглядит наивной и даже инфантильной, особенно на взгляд зрителя, смотрящего эти программы из сегодняшнего дня. Причем думается, что внешняя скованность исполнителей обусловливается отнюдь не требованиями телевизионно-технической аппаратуры того времени, а определенными ментальными установками самой эстрады, о чем речь пойдет чуть ниже.

При всей официальной парадности обстановки, вышколенности участников и сосредоточенности зрителей в передаче «Алло, мы ищем таланты», тем не менее, находится место и для непосредственного, открытого общения. В перерывах между блоками песен Александр Масляков берет за кулисами интервью у только что выступавших исполнителей. Данный прием очень востребован и в современных телевизионных шоу-проектах. Однако лишь в передаче сорокалетней давности видна его сценарно-драматургическая суть и цель, а именно — создание эффекта живого и искреннего диалога со зрителем. Дело в том, что участники «Алло, мы ищем таланты» действительно, — обыкновенные советские граждане, правда, с необыкновенными музыкальными способностями. Большинство из них пока не стали профессиональными артистами, и, соответственно, в их поведении нет и тени бравады или

самолюбования, в той или иной степени проявляющихся в поведении сложившихся артистов[4].

На примере программы «Алло, мы ищем таланты» можно отчетливо проследить, как телевидение не только выполняло свои прямые функции — фиксировало и транслировало ситуацию повседневного человеческого общения, улавливало и показывало саму жизнь. В подобного рода передачах (к ним также можно отнести программы «А ну-ка, девушки», «С песней по жизни»), участниками которых становились рядовые граждане, проявлялась и одновременно формировалась очень важная для советского сознания мифологема гармоничной личности — образ человека, который совмещает в своей деятельности продуктивный профессиональный труд с богатством духовного развития[5].

Идея таких программ основывалась на том, что артисты на сцене (герои программы) не особо отличаются от зрителей в зале (а также и от телезрителей), ни внешне (предельно простые и скромные наряды, сдержанная манера поведения), ни по социальному статусу (простые рабочие предприятий из разных городов страны). Именно человеческая типичность героев утверждалась в качестве одной из главных причин их показа по телевидению. На глазах у телезрителей должен был рождаться образ обыкновенного необыкновенного советского человека — скромного труженика с выдающимся творческим потенциалом[6].

Столь скромное, ментально целомудренное поведение героев программы «Алло, мы ищем таланты» во многом объясняется и статусом самой эстрады в те времена. Дело в том, что советская эстрада 1960—1970-х годов, в отличие от современного шоубизнеса, отнюдь не чувствовала себя «хозяйкой положения», привилегированным законодателем ценностей и моделей поведения. Она обитала как бы по краям более важных социальных процессов — она не трудилась сама, но прославляла труд; не влияла на политику, но была насквозь патриотична. Даже на всецело своей территории личных чувств и переживаний популярная музыка и ее герои были предельно сдержанны, деликатны и по-хорошему серьезны. Не было характерной для сегодняшнего дня игры *на* публику и *с* публикой, а было нередко угловатое, внешне скованное, но *очень искреннее* отношение к слушателю не только как к равному адресату чувств, но и как к строгому ценителю самого музыкального произведения. Суть эстрады виделась не в самодемонстрации исполнителя, а в отклике на эмоциональные ожидания самых обычных людей; эстрада не противопоставляла себя слушателям, а стремилась быть с ними в непрерывном содержательном диалоге.

«Голубой огонек». Поэтика столика

В первые два десятилетия своего становления телевидение только нащупывало специфику языка, а формы подачи музыкальных произведений, как уже говорилось выше, в основном осваивались на материале классической музыки. Поэтому не удивительно, что на протяжении 1930—1950-х годов безусловное первенство по экранной визуализации и интерпретации эстрадной песни принадлежало кинематографу (достаточно вспомнить вершинные достижения — фильмы Г. Александрова «Веселые ребята», «Цирк» и «Карнавальную ночь» Э. Рязанова)[7].

Лишь в начале 1960-х годов родилась форма музыкально-развлекательной передачи, приспособленной именно под законы телевидения, — «Голубой огонек». Определяющий фактор успеха и уникальности данной программы заключался в организации особого пространства телевизионного кафе. Идея воссоздания в студии обстановки неформального, дружеского общения хотя и принадлежала Алексею Габриловичу, фактически была почерпнута из окружающей повседневности. Авторам программы удалось уловить совершенно не относящуюся к телевидению, абсолютно «бытовую», но очень важную примету своего времени — появление и стремительное разрастание молодежных кафе. «Кафе стали на манер аквариумов — со стеклянными стенами всем на обозрение. И вместо солидных, надолго, имен вроде “Столовая-43”, города и шоссейные дороги страны усыпали легкомысленные “Улыбки”, “Минутки”, “Ветерки”» — подмечают П. Вайль и А. Генис [11, с. 144]. Их слова подхватывают другие исследователи, делая существенное добавление о том, что «не в ресторанах с их степенностью, традициями и дорогими блюдами, а именно в “стекляшках” говорили о политике и искусстве, спорте и сердечных делах. Атмосфера демократичности, открытости определяла и в тоже время определялась даже внешним видом и названиями этих мест общения» [14, с. 276].

С одной стороны, кафе — это безусловно публичное, общественное пространство. К тому же для большинства выпусков «Голубого огонька» поводом служило общее, совместно отмечаемое событие — будь то окончание трудовой недели или встреча Нового года. С другой стороны, атмосфера кафе предполагает и некоторую камерность: за каждым столиком там сидят лишь несколько человек, образуя, тем самым, малую группу общения.

В своей сути идея телевизионного кафе была весьма провокационна относительно норм официальной идеоло-

---

[4] В современном же обществе подобным комплексом звездности «заражается» практически каждый человек, попадающий в объектив телевизионной камеры, и тем сильнее, чем незначительнее его истинное положение.

[5] Об этой составляющей образа советского человека очень метко и с юмором пишут П. Вайль и А. Генис: «Герои в Советском Союзе всегда призваны выполнять широкую просветительскую задачу. Допустим, токарю совершенно недостаточно ловко точить болванки: передовой токарь еще и играет на виолончели. <...> Оперный бас берет на две октавы ниже всех других басов и при этом награжден медалью “За отвагу на пожаре”. По мере продвижения вверх число достоинств увеличивается, стремясь к бесконечности» [11, с. 34].

[6] Если вновь провести параллели с современностью, то сегодня подоплека показа обыкновенных людей по телевизору принципиально другая. Телевидение или высмеивает их заурядность, или же, наоборот, уверяет телезрителей, что эти люди обладают некими стоящими внимания особенностями.

[7] О специфике песенных миров в советских фильмах 1930—1950-х годов см.: [12, с. 134—145; 13].

гии, но она очень наглядно отображала поворот сознания людей в сторону ценностей частной жизни, который начался в этот момент в советском обществе. В самых разных социальных контекстах «люди откровенно старались создавать обстановку интимности (сокровенности, задушевности, закрытости от внешних вторжений)» [15, с. 173]. Эта тенденция на макро-уровне овеществлялась в хрущевской жилищной политике, когда многие семьи наконец получили отдельные, пусть и малогабаритные, квартиры. Причем и в интерьере квартир люди стремились воссоздать камерную, приватную обстановку, например, с помощью «бокового» света — настенных бра, а также вошедших в моду торшеров [15, с. 173]. В случае же с кафе, приватное общение происходило на публике, но от этого не переставало быть приватным. Столики с другими посетителями оказывались частью декорации межличностного общения. Посиделки в кафе утверждали новую эстетику досуга с элементами «сладкой жизни», когда человек может свободно распоряжаться своим временем и получать удовольствие от обслуживания, неторопливой трапезы, дружеской беседы. Как выяснится впоследствии, во многом именно это ощущение атмосферы неформального человеческого общения и обеспечивало подлинный успех «Голубого огонька» в первое десятилетие его существования.

Помимо этого, точно найденная форма передачи максимально отвечала принципам социокультурного функционирования самого телевидения того времени. Прежде всего, это домашний характер смотрения в кругу близких людей. Возможность не только получать эстетические впечатления, но и делиться с ними по ходу развития сюжета — как раз такую обстановку и воссоздавало телевизионное кафе. В то же время, и «посетители» теле-кафе, и телезрители прекрасно представляли действительный масштаб аудитории, которая отнюдь не ограничивалась ни публикой в студии, ни домашним кругом смотрящих. Фактический масштаб аудитории был огромен и с трудом осознавался, что нередко становилось поводом для эйфорического восхищения техническими возможностями телевидения[8].

Столики в телевизионном кафе создавали ощущение приватного общения не только между теми, кто за ними сидел, но и между зрителями и выступающими артистами. В очень востребованной в «Голубом огоньке» мизансцене, когда поющий исполнитель прогуливался между столиками и обращался непосредственно к сидящим за ними людям, возникала полная иллюзия отсутствия какой-либо дистанции между артистом и публикой, в том числе и телевизионной[9]. К тому же, на столах в студии всегда имелось некое, пусть и символическое, угощение — как минимум чай, конфеты, фрукты. Таким образом, за столиками в теле-кафе происходило совмещение приема пищи духовной и насущной. С одной стороны, эта мизансцена и в социальном, и в материальном измерениях становилась проекцией того идеала комфорта и благополучия, который предвещала эпоха наступающего коммунизма. С другой стороны, эта же обстановка была реальным отсылом к дореволюционной, в своей сути буржуазной, кабаретной эпохе, с ее культом «хлеба и зрелищ».

«Голубой огонек» стал новаторским явлением не только с точки зрения взаимодействия публики и артистов, но и в отношении телевизионной подачи музыкального материала. Форма передачи позволила выделить песню как самостоятельную единицу разворачивающегося действия. Зачастую в сценарии программы имелась общая фабула — тема праздника, на которую нанизывались различные эстрадные (не только музыкальные) номера. Постепенно режиссеры «Голубых огоньков» стали использовать возможность обособленной постановки музыкального номера. Содержание песни пробовали обыгрывать с помощью бутафории (например, в руках у певицы оказывались зонтик, телефон или детские игрушки), а со временем в условно прямой эфир из телевизионного кафе все чаще стали вмонтировать вставные, заранее записанные номера, которые, по сути, были предвестниками видеоклипов. Возможность изымать песню из «репортажного»[10] течения программы позволяла режиссерам применять различные монтажные и изобразительные спецэффекты. В частности, создавать иллюзию передвижения в пространстве, проецируя на заднем фоне мелькающий пейзаж (например, горный склон или лыжную трассу); переносить действие в необычное место (например, в таежный лес); применять комбинированные съемки (например, размещать фигурки оживших дедов-морозов на гипертрофированно укрупненных музыкальных инструментах)[11].

Однако эта же тенденция обособления песни в самостоятельный номер стала одной из причин изживания жанра теле-кафе. В своих рассуждениях о передаче, Е. Корчагина приходит к выводу, что подменяя истинное общение исполнителей и гостей в студии постановочным, отказавшись от принципа общего драматургического решения каждого выпуска, «Голубой огонек» в конечном итоге превратился в «мозаику, где рисунок в целом не важен, а каждый конкретный камешек самоценен» [16, с. 92]. Практика показала, что именно живое, непосредственное человеческое общение образовывало суть и смысл всей программы. Со временем «“Голубой огонек”

[8] Восхищение возможностями телевидения долго будет поводом для многочисленных мизансцен и сюжетов «Голубого огонька». Например, в одном из более поздних выпусков вся техническая аппаратура студии, а также операторы и осветители стали как бы главными героями программы, а в качестве драматургической основы ее сценария был выбран процесс постановки и съемки телевизионной передачи.

[9] Другой вопрос, что далеко не всем зрителям в студии удавалось убедительно сыграть эту роль дружеского общения со знаменитостью. На протяжении программы в камеру нередко попадали вытянутые по струнке фигуры «посетителей», сосредоточенно слушающих звучащую музыку, даже если та имела явно выраженный развлекательный, танцевальный характер. Как и в случае с трансляциями из концертного зала, «филармонический» этикет брал свое, свидетельствуя о внутренней скованности присутствующих в студии зрителей некими свыше заданными нормами.

[10] Именно этот термин по отношению к «Голубому огоньку» употребляет Е. Корчагина [16, с. 83—101].

[11] Именно из этих вставных номеров возникнет и достигнет своего апогея идея театра песни в «Бенефисах» Е. Гинзбурга, о чем речь пойдет чуть ниже.

из скромного, почти интимного, немноголюдного кафе превратился в самую большую сложную по организации и постановке развлекательную программу. <…> В результате он стал терять самое главное свое качество — непосредственность и искренность общения собравшихся в телевизионном кафе людей. Он превратился в гала-концерт, проложенный торжественным представлением передовиков народного хозяйства и знатных людей науки» [17, с. 31—32].

Таким образом, «Голубой огонек», являвшийся брендом советского развлекательного телевидения, одним из бесспорных его достижений, к 1980-м годам не избежал печальной участи и постепенно «забронзовел» вместе со всем телевидением. Так, центром притяжения в интерьере новогоднего выпуска «Голубого огонька» 1981 года становится зеркальная сцена-подиум, подсвеченная огнями и переливающаяся их мельканием. Зрители в студии в свою очередь располагаются по бокам от сцены в мягких диванчиках-кушетках, возле которых стоят невысокие столики со всевозможными яствами. Причем и артисты, и публика одеты по большей части в экстравагантные, театрально-броские костюмы, за которыми уже не видно самих людей, но отчетливо явлены карнавальные маски. После каждого номера какого-либо артиста, выступающего на сцене-подиуме, его окружает толпа восторженно аплодирующих «посетителей» теле-кафе. Но этой мизансцене отнюдь не удается вернуть искомое живое общение исполнителей и гостей праздника. Наоборот, здесь проявляется и утверждается *архетип взаимоотношений кумира и поклонников*, которые могут взирать на артиста лишь снизу вверх, а он, согласно роли, получает зримые доказательства своего успеха и славы.

Немаловажно отметить и произошедшую смену музыкального материала, звучащего в «Голубом огоньке-81». В больших количествах вновь представлена классика — оперные арии, романсы, балетные па-де-де, вплоть до фрагментов скрипичных концертов. Однако данная метаморфоза в музыкальной политике, думается, свидетельствует отнюдь не о возросшей любви советских граждан к классическому искусству. Скорее это еще один признак того, что передача окончательно оторвалась от истинных запросов и умонастроений общества, перестала улавливать дух времени и вынуждена была прикрываться дежурно-парадным, нравственно безупречным репертуаром[12].

Однако фактическое отмирание формы телевизионного кафе, произошедшее к началу 1980-х годов, удивительным образом обернулось специфической ностальгией по нему, проявившейся в желании реанимировать прежнюю атмосферу за столиками, хотя бы в режиме отдельного номера. Так, все в том же выпуске «Голубого огонька-81» инсценировка песни «Возвращение» в исполнении Аллы Пугачевой воспроизводит ситуацию дружеского общения за праздничным столом. В обновленном контексте очень ярко проявляется ирония атрибута — пресловутого столика. Если в первых выпусках «Голубого огонька» он задавал ситуацию непосредственной, живой беседы, то в данном номере, водруженный на сцену, накрытый парадной скатертью и ломящийся от угощений, он становится безапелляционным символом постановочности и зрелищной избыточности как самой программы, так и манеры поведения певицы. Вычурная жестикуляция и наигранная свойскость примадонны, на фоне никудышной игры массовки за столиком, довершают общий эффект кривого зеркала по отношению к изначальному замыслу легендарной передачи.

Еще одну попытку реанимации формы теле-кафе можно увидеть в одном из выпусков программы «Шире круг» 1988 года, посвященном майским праздникам. Запись программы происходила на стадионе «Лужники». Камера периодически панорамирует стадион с заполненными до отказа спортивными трибунами, чтобы представить масштаб зрелища. Среди обширного поля с обыкновенными спортивными скамейками и сидящими на них зрителями выделяется оазис из нескольких столиков, барной стойки и веселящейся группы пестро разодетых людей. Именно здесь располагается альтернативный сцене эпицентр праздника жизни, участниками которого становятся популярные артисты и привлекательные статисты. Контраст между горсткой людей богемы, наслаждающихся всей полнотой праздника, и наблюдающей за ними публикой, явленной в роли как бы безликого большинства, столь разителен, что неустанные напоминания ведущих концерта о славной традиции теле-кафе звучат, по меньшей мере, неуместно. Ибо разворачивающееся на арене действо — это не что иное, как выхолощенный символ некогда замечательного начинания.

«Бенефисы» Евгения Гинзбурга. От театра песни к музыкальному телешоу

Итак, к 1970-м годам на телевидении сложились определенные каноны подачи музыкального материала, и в частности эстрадной песни. Львиную долю эфира занимали записи парадных концертов, к которым постепенно стали тяготеть и телевизионные конкурсы молодых талантов («Алло, мы ищем таланты», «А ну-ка, девушки»), и «Голубые огоньки». Простора для каких-либо новаторских решений оставалось все меньше, когда на телевизионном экране в 1974 году вышел первый выпуск программы «Бенефис».

Идея программы на первый взгляд была предельно проста — представить различные грани дарования того или иного знаменитого артиста в форме театрально-музыкального капустника. И начальные выпуски программы, посвященные Савелию Крамарову, Сергею Мартинсону и Вере Васильевой, очень точно удерживали заданную рамку театрального бенефиса. Правда, законы телевизионного экрана вносили определенные нюансы в эту, казалось бы, традиционную форму. А впоследствии как раз

[12] Репутация самой классической музыки, безусловно, страдала от такого использования, так как последняя невольно начинала ассоциироваться с тотальным официозом. Впрочем, данный факт мало волновал идеологов от культуры.

они определили кардинальную трансформацию основной идеи передачи, превратив ее в лабораторию поисков как для режиссера передачи Евгения Гинзбурга, так и для самой эстрадной песни[13].

Первая группа возможностей, предоставленных телевидением по отношению к форме театрального бенефиса, была связана со скоростью смены и соответственно количеством примеряемых бенефициантом масок. Если в начальных выпусках программы каждый из заглавных героев выступал в роли конферансье и лично представлял того или иного персонажа в своем исполнении, то впоследствии примеряемые маски шли каскадом одна за другой, накладываясь и чередуясь с феерической скоростью уже в пределах одного музыкального номера.

Другой характерной чертой телевизионных «Бенефисов» стала их демонстративная избыточность. Поначалу она проявлялась в изобилии бутафории, нагромождении на первый взгляд никак не сочетающихся друг с другом предметов мебели, произведений искусства, костюмов, осветительной техники, в общем, всего, что только могло иметь хоть косвенное отношение к театру — от старинной кареты до связки баранок. Присутствовали и различные изобразительные спецэффекты. На первых порах они ограничивались забавным оформлением титров, то есть располагались по краям передачи. Однако с каждым следующим выпуском спецэффекты все больше влияли на суть программы, выражаясь в прихотливом использовании монтажных склеек, ракурсов съемки, в движениях камеры и в воссоздаваемых пространствах, а также во всевозможных цветовых фильтрах и световых эффектах.

Фонтанирующая избыточность «Бенефисов» выплескивалась не только во внешнем оформлении, но и определяла их драматургическую организацию. Идея театрального капустника позволяла авторам программы смешивать всё и вся — различные жанры, стили, исторические эпохи; а также оправдывала виртуозное жонглирование самыми разными литературными сюжетами и персонажами. В каждом новом выпуске программы происходило все большее разбухание количества повествовательных линий, героев и исполняемых ими песен, что неизбежно создавало ощущение эклектичности. А. Липков проницательно определял истоки этой мозаичности в карнавальном духе всей передачи [18, с. 177—190], что, безусловно, верно. Однако по прошествии времени эклектичность «Бенефисов» можно было бы определить как признак наступающей эпохи постмодернизма. Причем, в сути своей «Бенефисы» Гинзбурга оказались явлением глубоко полемичным как по отношению к общепринятому тогда стилю показа песни, так и, ни много ни мало, к базовым устоям советской идеологии. Однако обо всем по порядку.

В 1960-е годы все чаще стало возникать понятие театра песни, под которым понималось не только вокальное, но и игровое воплощение музыкальной миниатюры. Н.И. Смирнова характеризовала это следующим образом: «Театрализация песни, которая существовала давно, теперь обретает специфические черты. Она и в особых приметах интонирования, и в филировке звука, и в новых формах ритмообразования, и в легировании музыкального текста, во введении большого числа цезур, а также в жесте, мимике, приемах мизансценирования. Все это служит стремлению раскрыть внутренний мир героя, о котором поется в песне, созданию атмосферы взаимоотношения образов, если их оказывается в песне несколько, выявлению отношения к их нравственному и духовному укладу со стороны автора, от имени которого поет исполнитель» [19, с. 240].

Думается, не случайно такое внимание к мизансценическому и актерскому прочтению песни заявило о себе в десятилетие массового распространения телевидения, которое стало не только законодателем форм художественного преподнесения популярной музыки, но и ее главным транслятором. Переход публики из пространства концертного зала в обстановку домашнего просмотра потребовал существенных изменений в характере коммуникации артиста и с воссоздаваемым образом, и с самой аудиторией. В режиме телевизионного показа, в отличие от ситуации концерта, было очень сложно увлечь слушателей ощущением непосредственной вовлеченности в действие. С одной стороны, телевизионный экран максимально приближал лицо артиста и создавал иллюзию личностного контакта с ним. С другой стороны, экран дистанцировал ощущения телезрителя, в сравнении с ощущениями публики непосредственно на концерте. Восприятие телезрителя оказывалось уже не столько эмоциональным, сколько аналитическим[14]. Именно поэтому актерский рисунок в исполняемой песне должен был стать более отчетливым, то есть максимально убедительным и «заразительным».

Однако стремление к театрализации песни нередко ограничивалось лишь внешними приметами, что неминуемо приводило к полемике в кругах критиков и режиссеров. Вот как описывает свое отношение к этому приему один из первых режиссеров музыкальных программ отечественного телевидения Т.А. Стеркин: «Песню во чтобы то ни стало стремились “изобразить”. И зачастую вокальное произведение тонуло в натуралистических декорациях, бутафории, реквизите, среди которых переодетые артисты воссоздавали “живые картины” под музыку песен и романсов. Смешно и грустно было смотреть и слушать, как, например, под песенный текст “Соловьи,

[13] Другими знаменитыми работами Евгения Гинзбурга в сфере музыкального телевидения являются телефильм «Волшебный фонарь» (1978) и фильм-концерт «Песни войны» в исполнении Людмилы Гурченко (1980). С 1982 по 1984 год режиссер также ставил и снимал эстрадно-цирковое шоу «Новогодний аттракцион» с Аллой Пугачевой и Игорем Кио в качестве ведущих. Но, на наш взгляд, как раз в «Бенефисах» Евгений Гинзбург нашел те основные приемы, которые и отличают его собственный авторский почерк, и задают важные направления для последующего развития всего музыкального телевидения. Поэтому именно на них здесь сосредоточено основное внимание.

[14] Об этой разнице между восприятием живого сценического выступления и его экранного претворения проницательно размышляет Л.Н. Березовчук в отношении театрального и кино-мюзикла [20, с. 10—11].

соловьи, не тревожьте солдат... " в кадре показывали исполнителей, изображавших спящих вповалку бойцов! в таких случаях мастерство вокалистов утрачивало свое достоинство, а сила их воздействия на слушателей неизбежно снижалась» [21, с. 71].

По формальным признакам «Бенефисы» Гинзбурга можно отнести как раз к таким утрированно театрализованным экранным зарисовкам песен. В них присутствовали все составляющие данного жанра — выступление в качестве певцов драматических актеров, вовлечение в кадр большого количества бутафории и включение в сценарий программы множественных фрагментов драматических произведений. Однако сквозь канву телетеатра в «Бенефисах» на самом деле прорастает совершенно другой жанр, трудно поддающийся однозначному определению. С большей долей определенности здесь можно говорить о тех признаках, которые направляли развитие «Бенефисов» в противоположную от телетеатра сторону. Прежде всего, это щедрое использование самых актуальных для своего времени приемов кинематографического монтажа и спецэффектов, причем заимствованных в основном из зарубежного кино[15]. И кроме того, драматургическое развитие: с каждым выпуском программы его основу составляло воплощение какой-либо конкретной песни. В связи с этим «Бенефисы» Гинзбурга сегодня нередко называют по существу первыми советскими видеоклипами. Для исследователя же столь пристальное внимание к этой программе обусловливается еще и тем, что она позволяет пошагово проследить процесс превращения идеи театра песни в сверхпопулярную сегодня форму музыкального шоу.

Как уже говорилось, в первых трех выпусках программы бенефициант выступал одновременно в роли конферансье, представляя исполняемых им героев и выступающих коллег-артистов. Данные подводки не только увязывали различные номера, но прежде всего демонстрировали уникальную возможность ТВ максимально приближать, «одомашнивать» личность даже самого знаменитого артиста, создавать у телезрителей ощущение личного и доверительного общения[16]. В последующих «Бенефисах» (Ларисы Голубкиной, Людмилы Гурченко и Татьяны Дорониной) бенефициант — это уже герой с тысячью лиц, в череде которых становится очень сложно понять, какая из масок артиста есть он сам. Например, мизансцена с одиноким креслом во вступлении «Бенефиса» Ларисы Голубкиной предполагает, что актриса изначально предстает в роли самой себя. Но по характеру и содержанию ее речи смотрящий передачу понимает, что перед нами отнюдь не Голубкина-актриса, а одна из ее героинь — мисс Дулиттл. В «Бенефисе» Людмилы Гурченко истинное лицо актрисы раскрывается под самый занавес программы, становится ее кульминацией и оттого производит буквально катарсический эффект. После бешеной череды бесконечных масок произносимый Людмилой Марковной монолог воспринимается как исповедь, отражающая всю суть актерской профессии: «У мамы 40 детей. И все дочки. Разные. Добрые, глуповатые, красивые, ловкие. Несчастные, милые, грубые, счастливые. Разные. Людям, конечно, нравится не каждая. А маме дороги все. И если говорить совсем откровенно, то в жизни нас не существует. Есть только мама. Ну а мы живем в ваших сердцах, вашей памяти. Если, конечно, вы нас не забыли».

Суммировав выше описанные примеры из различных выпусков «Бенефисов», можно отчетливо увидеть те изменения, что произошли в драматургии самой передачи. От представления актера как в чем-то обыкновенного человека, во многих своих чувствах такого же, как и зрители по ту сторону экрана, «Бенефис» приходит к идее представления актера в максимально возможном количестве амплуа, свидетельствующих о его профессиональном мастерстве, демонстрирующих его неординарное дарование, и задушевный диалог с телезрителем здесь становится уже неуместным. Из передачи-беседы, перемежающейся музыкально-театральными зарисовками, программа превращается, по сути, в шоу, определяющими параметрами которого становятся красочность, многоликость и притягательная недостижимость представляемых образов. За бенефициантом уже открыто утверждается статус звезды — выдающейся личности, которая умеет захватывать внимание зрителя своей харизматичностью, артистизмом и бьющей через край энергетикой.

Эффект перехода от мира театра к миру фантазии прослеживается также в работе режиссера с пространством. Декорации и интерьеры первых «Бенефисов» предельно условны и просты, несмотря на то, что они могут быть до отказа наполнены самыми различными атрибутами театра (бутафория) и даже телевидения (прожектора и камеры). Перед телезрителем явлен закулисный мир, в котором нет строгой упорядоченности предметов, и даже сцена в отсутствие зрителей кажется не более чем репетиционной площадкой. В последующих же выпусках декорации не теряют своей театральной основы, но при этом становятся все более подробными и натуралистичными и работают на обрисовку места, в котором разворачивается действие конкретного сюжета.

Таким образом, по многим признакам парадигму становления и развития данной программы А. Липков в свое время определял как движение от зрелищно-концертной формы к мюзиклу, от театральной структуры к кинематографической [18, с. 178]. С одной стороны, в «Бенефисах» действительно все больше проявлялись слагаемые мюзикла, а именно: эстетическая всеядность, «вторичная» сюжетная основа, а также главенство музыкальных,

[15] Так, Алексей Васильев приводит примеры операторских цитат, используемых Е. Гинзбургом, из «Звуков музыки» Роберта Уайза (в песне о беглом монахе в «Бенефисе» Л. Гурченко), «Гении дзюдо» Сейитиро Утикава (в сцене у матери профессора Хиггинса в «Бенефисе» Л. Голубкиной), «Шербургских зонтиков» Жака Деми (в прологе «Бенефиса» Л. Голубкиной), в сцене в райском саду «Бенефиса» С. Мартинсона Гинзбург напрямую цитирует родоначальника аттракциона Жоржа Мельеса. См.: [22].

[16] Это ощущение становилось еще сильнее, когда большие артисты просили непременно написать авторам программы свои впечатления и неспешно диктовали адрес для корреспонденции, тем самым демонстрируя, насколько для них важно услышать мнение самых обыкновенных людей.

сценических и хореографических компонентов. С другой стороны, было нечто, что не позволяло даже «Бенефисы» Ларисы Голубкиной и Людмилы Гурченко назвать полноценными мюзиклами.

Главная причина такого между жанрового положения «Бенефисов» заключается в присутствии множества драматургических линий, порой никак между собою не связанных. Для канона мюзикла действительно характерно наличие параллельных миров повествования, но только двух — условного и реалистичного. Как поясняет Л. Березовчук «условный план действия представлен вокальными и танцевальными эпизодами, а реалистически-жизнеподобный связан с изобразительной средой» [20, с. 23]. В «Бенефисах» же все представляемые миры предельно условны. Они нагромождаются друг на друга без каких-либо причинно-следственных связей. Как констатирует А. Липков, «привычная драматургическая логика здесь отсутствует. Главная сюжетная линия то и дело теряется, оттесняется побочными ответвлениями: "второстепенное" становится главным, "главное" — второстепенным» [18, с. 187]. Исследователь объясняет подобную свободу наличием иной логики — логики игры, которая в свою очередь определяется законами карнавальной эстетики [18, с. 187]. Но сегодня, с ретроспективной точки зрения, причины подобной жанровой поливалентности «Бенефисов» видятся в том, что в этой программе нащупывался принципиально новый способ презентации музыкального материала, в которой каждая конкретная песня становилась эпицентром смыслового действия, а значит, и определяла движение общей драматургии. Чересполосица всего зрелища объяснялась тем, что единицей мышления понимался отдельный музыкальный номер и проблема его инсценировки (презентации).

«Бенефисы» оказались на пороге клиповой эпохи и во многом предвосхитили, предугадали будущую эстетику этого формата. Склонность Евгения Гинзбурга к монтажной эквилибристике способствовала появлению и утверждению в его программе излюбленного приема, когда на протяжении одной песни исполнитель представал в амплуа сразу нескольких героев. Монтаж позволял никак не оправдывать эту смену персонажей. В итоге, музыкальный материал был единым, а визуальный — избыточным; последнего было несоизмеримо больше, нежели первого. Собственно именно этот принцип и лег в основу последующей клиповой индустрии.

Таким образом, «Бенефисы» по многим признакам действительно можно назвать первыми видеоклипами на советском телевидении. Другой вопрос, что в то время отдельный музыкальный номер еще не мог восприниматься как самодостаточное, замкнутое на самом себе явление. Требовалось подавать песни связанными хотя бы формальной драматургической логикой. Но именно на примере «Бенефисов» видно, как эта логика «трещит по швам» и в конечном итоге, намеренно нивелируется. Сегодня достаточно сложно смотреть выпуски программы как некое целостное зрелище, при том, что постановка отдельных номеров действительно впечатляет. Та эпоха еще не была готова подавать музыкальный номер «портативно», вне связи с другими музыкальными номерами или драматургическим сюжетом. «Бенефисы» улавливали наступление эпохи видеоклипа, но еще не были готовы к разомкнутой структуре в подаче музыкального материала. Этот процесс «нащупывания» нового формата, с одной стороны, составляет безусловное достоинство этой программы, и в то же время, оказывается причиной ее некой художественной промежуточности и невостребованности сегодняшним днем.

«Бенефисы» нельзя с уверенностью отнести к видеоклипам не только из-за временной протяженности программы, но и по причине ее иной, по сравнению с клипами, ментальной установки. Во-первых, главная функция видеоклипа — это реклама исполнителя, певца. Идея же «Бенефисов» заключалась в показе множества героев, исполняемых одним актером; суть программы определяли скорее примеряемые артистом маски, нежели он сам. Во-вторых, в «Бенефисах» никоим образом не скрывается «вторичность» представляемого материала, наоборот, режиссер стремился вызвать у телезрителей как можно большее число аллюзий на уже известное. Именно поэтому во многих выпусках программы были так востребованы классические сюжеты, которые, помимо всего прочего, способствовали созданию особой формы общения с телезрителем. Как пояснял А. Липков, «свойство общеизвестности, которым обладает классика, создает особую коммуникативную ситуацию, при которой и фабула, и характеры становятся лишь поводом для свободной импровизации, для игры, в которую вовлекаются и актеры, и зрители. Авторы [«Бенефисов»] не скрывают, что дурачатся, и предлагают также и зрителю включиться в ту же игру, дурачиться вместе с ними, вместе с компанией настроенных на ту же волну шутливого общения приятелей, сидящих сейчас у своих телевизоров, а в прочее время читающих те же газеты, книги, смотрящих те же фильмы и телепередачи» [18, с. 181]. В видеоклипах же, наоборот, всегда присутствует претензия на уникальность демонстрируемого на экране — прежде всего, конечно, важна уникальность исполнителя, его дарования и в том числе стиля жизни. Если «Бенефисы» стремились включить зрителя в общую игру с символами и героями, то видеоклип стремится показать недостижимость статуса исполнителя, тем самым утвердить и подтвердить в глазах зрителя его звездность.

«Язык свободы, света и добра…», этой строкой из песни «Язык поэта», прозвучавшей в «Бенефисе» Л. Голубкиной в исполнении А. Ширвиндта, можно было бы характеризовать то, что делал на советском телевидении Евгений Гинзбург. Его «Бенефисы» были предельно новаторским явлением не только благодаря тем необычным формам, что нащупывал режиссер в работе с музыкальным материалом. Отличительной чертой программы стала нескрываемая космополитичность разыгрываемых в ней сюжетов. Причем ориентация на зарубежное проявлялась буквально во всем. Прежде всего, в подборе музыки — в перепевании иностранных шлягеров с русскими словами,

а также в использовании ритмов и стилей зарубежной эстрады для оригинальной музыки, звучащей в программе. Среди литературных первоисточников программы также преобладали зарубежные авторы. Так, в «Бенефисе» Савелия Крамарова есть запоминающаяся сценка с ковбоем; Вера Васильева ведет свой бенефис, выступая в роли Графини из «Севильского цирюльника»; не говоря уже о мета-сюжетах «Бенефисов» Ларисы Голубкиной и Людмилы Гурченко — «Пигмалионе» Бернарда Шоу и бульварном романе тайн соответственно.

Но главный вызов программы заключался даже не в подборе художественных первоисточников, а в том, что наряды и поведение героев «Бенефисов» были предельно далеки от норм и стиля советской жизни и идеологии. В «Бенефисе» Ларисы Голубкиной, основанном на парафразе сюжета «Пигмалиона», главная героиня из бойкой, хамоватой цветочницы превращается в даму с аристократическими манерами, и эта смена социального статуса (противоречащая коммунистическим принципам) подается как нравственное преображение, внутреннее восхождение героини. Людмила Гурченко в своем «Бенефисе» нередко предстает в ролях женщин легкого поведения, использующих свое положение для наживы на мужских слабостях. Даже Татьяна Доронина блистает в ролях легендарных исторических обольстительниц — Елены Прекрасной, Шехеразады и королевы Марго. По сути, в «Бенефисах» нет ни одного актуального с точки зрения политической идеологии, «морально выдержанного» сюжета. Здесь утверждаются исключительно ценности личного счастья, наслаждения жизнью и вечного праздника. Среди героев — сплошь короли и королевы, сердцееды и куртизанки, проныры и простаки. Среди мест действия — рай («Бенефис» Сергея Мартинсона), гарем («Бенефис» Татьяны Дорониной), монастырь и бордель («Бенефис» Людмилы Гурченко).

«Бенефисы» были противоположностью всему тому, что было в заэкранной реальности советских граждан — подступающему дефициту (избыток бутафории внутри кадра), общественным нормам (идея вечного карнавала) и официальной политике (засилье иностранного, западного). Магическим понятием для «Бенефисов» была свобода, которой тоже не было в реальности, но которая пронизывала все составляющие программы — начиная от художественной свободы в распоряжении историческими эпохами и литературными сюжетами, вплоть до свободы нравов, то и дело мелькающей в текстах песен. Потому «Бенефисы» и вызывали столь бурный резонанс и среди критиков, и в обществе, что уводили прочь от действительности, и вместе с тем отражали бессознательные устремления своей эпохи.

«Кабачок 13 стульев». Музыкальный подиум культурного обслуживания

Другой передачей, воспринимавшейся в свое время в качестве энциклопедии заграничного стиля жизни, был «Кабачок 13 стульев». Эта программа выходила на советском телевидении с 1966 по 1980 год и имела феноменальную популярность на протяжении всего периода своего существования.

С точки зрения соответствия официальной идеологии, концепция «Кабачка…» строилась на принципах интернациональности — одном из важнейших постулатов всей советской системы[17]. Однако декларируемая интернациональность передачи на поверку оказывалась двоякой. С одной стороны, передача пользовалась удивительным успехом во многом именно потому, что в ней демонстрировался образ отнюдь не советской, а кардинально другой, недоступной и вожделенной западной жизни. С другой стороны, Польша все же была страной «социалистического лагеря», и только поэтому сюжеты из польской жизни могли стать содержанием советской телепрограммы. Тот образ жизни, который был совершенно не похож на советскую повседневность, тем не менее, никто не именовал открыто буржуазным или западным. Скорее всего, сущность этого стиля жизни никто и не осознавал, и уж тем более не формулировал напрямую. «Кабачок…» родился из бессознательного, внутреннего тяготения человека позднего советского периода к «скромному обаянию» буржуазности. Но в еще большей степени — из опять же бессознательного желания дистанцироваться от советской повседневности, выйти за пределы советской эстетики быта.

Однако по воспоминаниям одного из авторов программы А. Корешкова видно, что на более рациональном уровне обращение к польскому антуражу стало приемом смягчения сатирических интонаций программы. Как только место действия задумывавшейся передачи было перенесено в Польшу, а товарищи превратились в панов и пани, «у телевизионного начальства утихла головная боль по поводу “остроты” материалов: ведь теперь все эти глупости и головотяпство, дурацкие неурядицы и административные просчеты были не у нас, а там, у них, в Польше. Вот так советский телекабачок стал польским <…> якобы польским, но ведь это уже детали» — добавляет автор [24].

«Заграничность» «Кабачка…» ощущалась так остро, прежде всего потому, что в передаче показывался совсем другой, отличный от повседневных реалий, опыт уважительного отношения к человеку вне зависимости от его социального статуса и профессиональных достижений. Сама смена обращения к героям с бесполого и набившего оскомину «товарища» на непривычные для советского слуха «пан» и «пани» не просто переносила место действия в другую страну. Через обращение проецировалась иная система взаимоотношений, в которых человеческое достоинство уважалось априори, где к человеку относились как к господину. Задавалась высокая планка учтивого светского общения, которое по определению исключало любые проявления хамства и фамильярности, столь характерные для обыденной советской действительности.

[17] См. [23, с. 166—167].

«Кабачок…» открывал двери в мир, где формы повседневной жизни — сферы быта, обслуживания и досуга — были предельно эстетизированы, приятны и комфортны. Здесь каждого с радостью усаживали за столик или приглашали к барной стойке, любой напиток, даже простую воду, наливали в бокал, а еще и развлекали юмористичными сценками и эффектными музыкальными номерами. Причем в роли обласканных заботой посетителей «Кабачка…» чувствовали себя и телезрители. Они были как бы «виртуальными» потребителями этого невероятно галантного сервиса, которого так не хватало в их реальной жизни. Завсегдатаи «Кабачка…» нередко высмеивают друг друга, показывают свою недалекость, меркантильность и другие, самые заурядные человеческие недостатки. Однако все это не мешало по-прежнему проявлять к ним уважение и заботиться об их комфорте. «Польские сатирики, — вспоминает неподражаемая пани Моника — Ольга Аросева, — сохранили свободу входить в частное существование человека и подмечать в нем, независимо от надоевшего всем до смерти социального статуса, смешное и чудное, вечные черты» [25, с. 320]. «Кабачок…» был одной из первых программ отечественного телевидения, где отношение к человеку не отождествлялось с его социальным статусом, и тем самым утверждался пафос выхода за пределы официальной дифференциации общества. В этом заключался один из секретов невероятной популярности этой передачи.

Казалось бы, пространство «Кабачка…» во многом воспроизводит мизансцену общения за столиками, о которой подробно было сказано в связи с выпусками «Голубого огонька». Однако сходство это формально; на самом деле эти две передачи имеют принципиальные отличия. «Голубой огонек» к 1970-м годам, по сути, превратился в официальное мероприятие. Приглашение на эту передачу необходимо было заслужить трудовыми успехами или же талантом. Это был один из официальных «смотров» достижений советского народа, общегосударственная встреча важного праздника в мизансценах и декоре ресторанного общения, непринужденности и развлечений. Официальная советская культура, заимствуя стилистику массовой западной культуры, все-таки стремилась держать ее проявления в узде, подавая в весьма умеренных дозах. К тому же участники «Голубого огонька» чувствовали на себе особую ответственность, так как знали, что их показывают на всю страну. От этого веселость собравшихся неизбежно становилась искусственной, что не могло не ощущаться и не передаваться телезрителям.

Творческая «кухня» «Кабачка…» была устроена совсем по другому принципу. Это был своего рода телеспектакль про вымышленных героев и будни ресторанно-клубного заведения. «Кабачок…» претендовал на то, что показывает повседневный стиль жизни своих персонажей. А между тем собирались в «Кабачке…» отнюдь не выдающиеся личности, не передовики производства, не заслуженные доярки, не космонавты и не звезды Большого театра. И если попадание в «Голубой огонек» являлось своего рода наградой, сакральным даром государства своему нерядовому гражданину, то «Кабачок…» невольно транслировал новый идеал общедоступного досуга.

Атмосфера, царящая в «Кабачке», отчетливо фиксирует произошедшую к 1970-м годам смену ориентиров и ценностей в обществе. В качестве повседневной модели поведения задается уже ситуация не работы и трудовых отношений, а развлечения и наслаждения маленькими радостями жизни. Если «Голубой огонек» в пору своего расцвета «зажигался» исключительно по торжественным праздникам (Новый год, 8 Марта, 1 Мая), то «Кабачок…», подразумевалось, был открыт ежедневно. Завсегдатаям «Кабачка…» не нужно было ждать особого повода для веселья (хотя сама передача, безусловно, являлась событием в досуге ее телезрителей). Герои программы как бы сами инициировали свой праздник, сами его организовывали и от души им наслаждались.

Несмотря на то, что многие персонажи передачи представляются и именуются по роду своих профессий (пан Директор, пан Профессор, пан Спортсмен и т. д.), обозначенные виды деятельности оказываются предельно номинальными и условными. Посетители «Кабачка…» предстают по большей части отдыхающими, веселящимися и пересыпающими свою речь различными остротами. Трудовые будни завсегдатаев проходят где-то за дверями «Кабачка…», а упоминание о работе зачастую происходит исключительно в ироничном ключе, становится поводом для подтрунивания друг над другом. Для героев программы неформальное общение на житейские темы превалирует над служебными обязанностями. Тем самым ситуация праздника, веселья, свободного времяпрепровождения утверждается как неотъемлемая часть жизни людей.

Важнейшим атрибутом разворачивающегося в «Кабачке…» праздника жизни была одежда, в которой появлялись герои программы. Джинсы, цветастые пиджаки, яркие сочетания галстуков и рубашек у панов; идеально уложенные волосы, вечерний макияж, экстравагантные платья и броские аксессуары у пани. Известно, что выпуски «Кабачка…» многими телезрителями воспринимались как негласный показ мод. Потрясающие воображение рядового советского человека наряды были необходимы как своего рода визуальная компенсация повсеместно нарастающего дефицита.

Именно в стенах «Кабачка…», пожалуй, впервые на телеэкране, женщины могли быть просто женщинами, без строгого определения их гражданских или социальных функций. Здесь им можно было не стесняться своей красоты, привлекательности и даже сексуальности; наоборот, эти качества понимались как их первоочередные достоинства. Пани открыто «строили глазки» своим кавалерам, а те влюблялись в них, очарованные исключительно внешней красотой избранниц. Проявление личных чувств и приватное общение получали право публичной

демонстрации, тем самым, вольно или нет, утверждалась важность этих чувств и в жизни рядовых людей.

Например, в одном из выпусков «Кабачка…» пани Зося (Валентина Шарыкина) исполняет лирическую песню с характерным названием «Что я без тебя». Номер начинается с того, что героиня неспешно зажигает свечи на причудливом канделябре и при этом смотрит печальным взглядом сквозь камеру. Далее она подходит к зажженному камину и облокачивается на него, огонь отбрасывает мягкие тени на ее лицо, полное тоски и нежности. Наконец, в кадре появляется Михаил Державин, однако он предстает не в роли пана Ведущего, а в качестве собирательного образа мужчины, по которому, предполагается, так страдает героиня песни. Пани Зося пристально-щемящим взглядом всматривается ему в глаза, обходит за спиной и любуется им с другой стороны. Взгляд героини становится все выразительней и печальней, но тут камера плавно скользит дальше и обнаруживает рядом с плечом пана Ведущего пана Владека (Роман Ткачук), в глаза которого героиня начинает смотреть с не меньшим чувством и теплотой. Потом фланирующая камера фиксирует столь же нежное заглядывание пани Зоси в лица пана Вотруба (Виктор Байков), пана Гималайского (Рудольф Рудин)… Но в конечном итоге, героиня проходит мимо этой череды мужчин, оставаясь в своем лирическом одиночестве.

На протяжении всего музыкального номера камера стремится обнажить внутренние переживания героини, показать ее тихое отчаяние в поисках своего мужчины. Проявление личных чувств не скрывается, а наоборот, становится объектом эстетического любования, пристального изучения и зрительской рефлексии. К тому же здесь присутствует завуалированный элемент игры как с чувствами лирических героев, так и с ожиданиями телезрителей. Зритель верит и искренне сопереживает героине ровно до тех пор, пока камера не начинает скользить вдоль череды «героев-любовников», когда открывается, что страдания пани Зоси — это скорее кокетливое перебирание кавалеров, нежели чувства всерьез. В этой инсценировке проявляется и непринужденное отношение к состоянию влюбленности (демонстрация своеобразной свободы отношений), и в тоже время есть критическое отношение к чувствам как таковым, которые, выясняется, могут быть чрезвычайно изменчивы в своей природе.

Причем такое раскрытие личных чувств героини выглядит вполне естественно. Внутри «Кабачка…» была как бы установлена скрытая камера, которая фиксировала жизнь его обитателей. В то же время они словно знали о том, что должны быть занятными и кого-то развлекать своей болтовней, пением и перипетиями взаимоотношений. Конферанс ведущего размыкал герметичность «междусобойчика» завсегдатаев, тем самым посвящая и зрителей в происходящее действие.

Вообще же, форма «Кабачка…» сегодня кажется предельно гибридной. Сами авторы именовали передачу телевизионным театром миниатюр. Однако сегодня в ней можно увидеть прообразы таких форматов как реалити-шоу, юмористическое шоу. Ю.А. Богомолов, например, справедливо называет «Кабачок…» ситкомом, в котором функцию эмоционального стимулятора вместо традиционного закадрового смеха «выполняла песенка под закадровую фонограмму» [26]. Думается, что эту передачу также можно отнести к жанру музыкального шоу.

Все песни, звучавшие в «Кабачке…», были непременно зарубежными, исполнялись на непонятных для большинства телезрителей языках и, по сути, никак не были связаны с разворачивающимися в программе сюжетами. Отметим, что данный принцип был полной противоположностью драматургической организации «Бенефисов». Если Евгений Гинзбург в конечном итоге пришел к тому, что каждая песня развивала собственную сюжетную линию, тем самым формируя общую драматургию передачи, то в «Кабачке…» песня должна была выполнять функцию своеобразной смысловой ферматы, универсальной прослойки между комическими репризами.

В итоге в «Кабачке…» драматургическое сцепление основного действия со звучащей песней оказывалось предельно условным. Антураж музыкального номера тоже обставлялся скромно — привлекался интерьер подвальчика со столиками, оркестр музыкантов, лишь изображавших игру, и нехитрые танцевальные па в исполнении персонажей. Движение камеры было достаточно статичным и предсказуемым. Но даже этот набор художественно-выразительных средств выводил презентацию музыкального номера на совершенно иной уровень восприятия.

Так, в сравнении с ранее описанным характером нахождения в камере участников программы «Алло, мы ищем таланты», передвижение в пространстве завсегдатаев «Кабачка…» выглядит очень органичным, изящным и раскованным. Дело не только в том, что в одном случае мы наблюдаем за певцами на сцене, а в другом — за *изображающими пение* актерами, для которых двигательная пластика является частью профессии. В последнем случае явлена другая ментальная установка, в которой артисты озадачены не столько техникой исполнения музыкального произведения, сколько тем, чтобы показать, какое удовольствие от происходящего действия получают их герои. Чистое развлечение, не обремененное какими-либо социальными функциями, перестает быть зазорным, наоборот, именно в нем видится смысл всего представляемого действия.

Новое прочтение в кадре получает и стандартный предметно-пространственный интерьер кафе. Например, в одном из выпусков «Кабачка…» пани Зося под залихватские ритмы песенки про марионетку[18] бойко фланировала с подносом вокруг столиков с одинокими красавцами. По ходу своего движения она то крутила поднос в воздухе, то

[18] В качестве фонограммы была выбрана песня в исполнении Сэнди Шоу, завоевавшая на «Евровидении-67» первое место. Этот факт еще раз подтверждает, мгновенность реагирования и удивительную приверженность «Кабачка…» веяниям западной моды.

переставляла с него на стол и обратно блюдца, то, перебрасывая из руки в руку бутылку, изящно разливала ее содержимое по бокалам. И телезрители, прежде всего, видели очаровательную девушку, беззаботно флиртующую с мужчинами, а отнюдь не официантку, выполняющую свои служебные обязанности. Музыка же была всего лишь фоном и поводом для искрометной игры с окружающими людьми, предметами, пространством и телезрителями.

В «Кабачке…» время звучания песни, кроме всего прочего, становилось тем моментом, когда зритель мог, не отвлекаясь на содержание диалогов, во всех подробностях рассмотреть великолепные наряды артистов. Пан Ведущий открытым текстом сообщал, что герои поют не свои песни, не своими голосами. Но как замечает А. Корешков «зрителям не было дела до производственной кухни "Кабачка", главное, что они слышали потрясающую песню Далиды и видели очаровательную пани Катарину в невиданном в те времена в их городке сногсшибательном платье от Диора. Это было сильнее любого обмана в таком уютном кабачке "13 стульев"» [24]. Музыкальная пауза превращалась в своего рода узаконенный показ мод, так как показ мод по телевидению сам по себе самоценным пока что быть не мог, его необходимо было облагородить неким художественным обрамлением, создать видимость содержательности.

Кроме того, только в таком «камуфляже» на советском экране могла звучать зарубежная популярная музыка. Зритель никогда не видел настоящих исполнителей песен, не представлял их манеры поведения и весьма приблизительно понимал общий смысл звучащих слов, полагаясь лишь на подводку пана Ведущего. «Кабачок 13 стульев» был вымышленным миром, и только в нем разрешалось более или менее легально слушать, но при этом не видеть (!), зарубежные хиты. На официальной эстраде этой музыки как бы не существовало. Необходимы были морально надежные проводники — завсегдатаи «Кабачка…», которым можно было бы доверить визуальное представление песен «сомнительного содержания». На советский телеэкран зарубежная музыка проникала только при условии, что ее истинный исполнитель неизменно оставался за кадром. Но и это воспринималось как верх дозволенного. «Кабачок…» давал возможность почувствовать вкус другой жизни, своим существованием он стремился, насколько это возможно, пробить «брешь» в «железном занавесе» и вместе с тем остаться в границах допустимого. Конечно, обзор мира через эту «брешь» был весьма искаженным и ограниченным, но от этого еще более заманчивым и недостижимым.

Список литературы

1. *Махрасев Л.* XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга — Петрограда — Ленинграда): хронограф музыкальной эстрады 1900—1980 годов. — СПб.: Композитор, 2006.
2. От редакции к статье Л. Гениной. — Советская музыка. — 1972. — № 4.
3. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917—1991 / сост. Л.В. Максименков. — М.: МФД, 2013.
4. *Чередниченко Т.* Эра пустяков, или Как мы, наконец, пришли к легкой музыки и куда, возможно, пойдем дальше // Новый мир. — 1992. — № 10.
5. *Генина Л.* С песней наедине // Советская музыка. — 1978. — № 3.
6. *Генина Л.* «Я гляжу ей в след» // Советская музыка. — 1972. — № 4.
7. *Чередниченко Т.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. — М.: РИК «Культура», 1993.
8. *Чередниченко Т.* Песня 1960—1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам: научно-публицистический сборник. — М.: МГК, 1998.
9. *Цукер А.* Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. — Вып. 3, 1960 — 1990. — М., 2001.
10. *Лелеко В.В.* Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры: вторая половина 1950-х — начало 1980-х годов: дис. … канд. культурологии. — СПб., 2011.
11. *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. — М.: АСТ; CORPUS, 2013.
12. *Дружкин Ю.С.* Метаморфозы телепесни. — М.: ГИТР, 2012.
13. *Егорова Т.К.* Музыка советского фильма. Историческое исследование: дис. … д-ра искусствоведения. — М., 1998.
14. *Лебина Н.Б., Чистиков А.Н.* Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
15. *Лебина Н.Б.* Энциклопедия банальностей: советская повседневность: контуры, символы, знаки. — 2-е изд., испр. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2008.
16. *Корчагина Е.* Эстрада и телеэкран: диалектика взаимодействий // Телевизионная эстрада. ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, Ан. Вартанов. — М.: Искусство, 1981.
17. *Вартанов А.С.* Телевизионная эстрада. — М.: Знание, 1982.— (Новое в жизни науке, технике / Серия «Искусство»; № 2).
18. *Липков А.* Карнавальные истоки телевизионных «Бенефисов» // Телевизионная эстрада. — М., 1981.
19. *Смирнова Н.И.* Песня на эстраде // Русская советская эстрада, 1946—1977. Очерки истории / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Е.Д. Уварова. — М.: Искусство, 1981.
20. *Березовчук Л.Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: учеб. пособие. — СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2003.
21. *Стеркин Т.А.* Становление профессии. о режиссуре музыкального телевидения. — М., 1980.
22. *Васильев А.* Пастушка и свинокосы [Электронный ресурс] // Сеанс 12.01. 2012. — Режим доступа: http://seance.ru/blog/evgenij-ginzburg/
23. *Булавка Л.А.* Феномен советской культуры. — М.: Культурная революция, 2008.
24. *Корешков А.* Телеспектакли «Кабачок 13 стульев» и его завсегдатаи [Электронный ресурс] // Музей телевидения и радио в интернете. — Режим доступа: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=8913
25. *Аросева О.А., Максимова В.А.* Без грима. — М., 1998.
26. *Богомолов Ю.А.* Ретро как прием // Телевидение между искусством и массмедиа. — М.: ГИИ, 2014. (В печати).

УДК 008:371.687
ББК 71.41+85.382.0,44

Д.А. ЖУРКОВА

ЧТО ПОКАЗЫВАЕТ ПЕСНЯ? ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА НА СОВЕТСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ ЧАСТЬ 2. 1980-е ГОДЫ

Продолжено исследование проблем адаптации песенного жанра к законам телевизионного показа. На примере популярной в 1980-е годы передачи «Утренняя почта» прослеживается приход и утверждение на телевизионном экране формы видеоклипа. Также выявляется решающая роль телевидения в формировании культа цивилизационных благ и особого статуса «звездных» артистов, несмотря на то, что данные процессы фактически шли вразрез с официальной политикой и идеологией.
Ключевые слова: популярная музыка, эстрада, театр песни, музыкальное шоу, видеоклип, советское общество, развлекательная культура, советское телевидение.

«Утренняя почта». Песенные оазисы индивидуалистических ценностей

Другой долгоиграющей передачей советского музыкально-популярного телевидения была «Утренняя почта», первый выпуск которой вышел на телеэкран в 1974 году. Впоследствии этой программе суждено было оставаться актуальной и в период перестройки, и в условиях постсоветского телевидения. Формально, программа под таким названием существует даже сегодня, хотя ее содержание и известность далеки от былого влияния[1].

Экранная «живучесть» «Утренней почты» в немалой степени объясняется универсальностью формы передачи, позволявшей в свое время встраивать и адаптировать в ее структуру практически любое содержание. Изначально подразумевалось, что программа целиком и полностью основывается на музыкальных заявках самих телезрителей. И хотя на самом деле «Утренняя почта» составлялась исключительно по редакторской воле[2], тем не менее, подобная формальная установка отвечала одному из базовых лозунгов советской системы — «удовлетворению нужд трудящихся». Действительное же ноу-хау программы заключалось в совмещении квазирепортажных реплик ведущего и относительно автономных музыкальных номеров. Впоследствии именно этот принцип обусловил актуальность программы в наступившую эпоху видеоклипов, так как позволял свободно «вшивать» в структуру передачи самый различный аудиовизуальный материал.

Найденный в «Утренней почте» гибридный формат помог соединить прежде несоединимое ни в техническом, ни в идейном плане. С одной стороны, зрителю предъявлялся репортажный, претендующий на документальность стиль подачи материала, когда подводки ведущего снимаются на различных натурных объектах — на улицах города, в зоопарке, на стадионе, в метро, музее и т. д. — в зависимости от заявленной темы передачи. С другой стороны, данный конферанс перемежался представлением замкнутых, самодостаточных миров, инсценируемых на протяжении какого-либо музыкального номера. Причем последний зачастую уводил зрителя в сферу иллюзий, далеких от реальности. В итоге, содержание программы постоянно балансировало на соотношении правды и вымысла, документальности и фантазии.

Так как первые выпуски «Утренней почты» увидели свет в 1974 году, то конферанс был в них, по сути, рудиментом культуры предыдущего периода, нацеленной на непременное просвещение аудитории. Причем в подводках к песням нередко звучали достаточно серьезные житейские мудрости, излагалась некая мораль (о том, что кто-то непременно должен ждать тех, кто в море; о музее любви, вход в который открыт для всех, и т. д.). Однако мысли, выраженные ведущим, отнюдь не всегда «стыковались» с содержанием музыкальных номеров, и чем дальше, тем больше вступали между собой в противоречие.

Другая функция конферанса в «Утренней почте» (помимо формального выдерживания морально-нравственной позиции и изложения повествовательно-полезной информации) заключалась в создании единой формы передачи. В связи с «Бенефисами» Евгения Гинзбурга уже шла речь о том, что в 1970-е годы музыкальный видеоролик еще не имел права обособленного функционирования, вне связи с какой-либо идеей, объединяющей разрозненные номера. Именно поэтому в большинстве выпусков «Утренней почты» задается некое общее тематическое или сюжетное направление. Например, выпуски посвящались: пользе занятий спортом, посещению музеев и зоопарка, московскому метро, зеркалам, кошкам, кораблям, полетам и так далее. Но порой общая тема «заво-

[1] Подробнее см.: [1].

[2] «На адрес передачи шли тонны писем. Сейчас же “утренний почтальон” признается, что на самом деле заявки телезрителей он не выполнял. “Конечно, мы составляли программу не по этим письмам. Потому что, если точно по письмам, то в каждой программе звучали бы Пугачева, Антонов, Кобзон, Ротару”, — приводит его слова “Первый канал”» [2].

дила» программу совсем не туда, куда метили ее авторы. В качестве примера можно привести выпуски «Утренней почты» 1983 года о зоопарке и зеркалах. В первом случае, клетки, являющие собой строго очерченные границы передвижения, необходимость постоянного пребывания животных на виду у любопытствующей толпы, болезненное переживание ими постоянного разглядывания, отсутствие личного пространства, неволя, неестественная среда обитания, — все это создает непредвиденные параллели с реалиями советского быта и даже более того, с политической репутацией страны[3]. В свою очередь большинство инсценировок музыкальных номеров в программе о зеркалах открыто утверждает эстетику самолюбования, что очень созвучно задачам презентации в шоу-бизнесе, но предельно противоречит формальным принципам советского мироустройства.

Наконец, ведущий был необходимым посредником между занятыми в передаче музыкантами-исполнителями и телезрителями. С каждым годом данная роль ведущего становилась в психологическом отношении все важнее ввиду нарастающей необходимости как-то примирить повседневные хлопоты и проблемы обычных людей со всё более удаляющимися от реальности образами, создаваемыми на телеэкране.

Ретроспективный взгляд на выпуски «Утренней почты» обнаруживает отчетливую перемену в характере взаимодействия исполнителей с аудиторией. Поначалу артисты говорили о своих песнях сами, легко переходя границу от личной беседы со зрителем к непосредственному исполнению музыки (первые выпуски 1974—1975 годов). Они скромно, без ложного пафоса, в режиме как бы документальной съемки-интервью, представляли себя и свои песни.

В этом отношении показателен номер с участием венгерского певца Яноша Кооша[4], в котором он исполняет одну из своих самых знаменитых песен «Почему это так хорошо». Зрителю показывается как бы закулисная жизнь телевизионной площадки. Певец появляется в студии, уставленной всевозможной аппаратурой — массивной камерой, «долговязыми» прожекторами, на полу переплетаются провода кабелей. Показана будничная изнанка телевизионного процесса, которая, безусловно, для обыкновенного зрителя сакральна по определению, но в данном контексте подается как заурядная, чисто техническая и ничем не примечательная рабочая обстановка.

Такому восприятию телевизионной студии способствует и поведение самого певца. Появляясь в кадре, он по-свойски вешает на штатив прожектора пиджак и начинает неспешно прогуливаться среди громоздкой техники. Он то заправски облокачивается на камеру, то наводит ее объектив на телезрителя, то вертит прожектор или же подкручивает штатив. Одним словом, всем своим поведением певец пытается казаться самым обыкновенным рабочим телевизионной студии. Причем эта незамысловатая обстановка и манера поведения принципиальным образом противоречат эмоциональной тональности исполняемой музыки. Звучит широкая, размашисто-полетная мелодия, передающая накал испытываемых героем чувств; голос певца поддерживает мощная многотембровая фактура эстрадного оркестра, а в это время на экране телезритель видит одинокого человека и статичную, безучастную к звучащему в песне накалу страстей телевизионную аппаратуру. Скорее всего, подобный контраст между музыкой и общей обстановкой был обусловлен желанием представить певца как обыкновенного человека. Подразумевалось, что артист примеривает на себя роль обывателя, священнодействующего за кулисами недоступного взгляду большинства мира телевидения. Тем самым, с одной стороны, певец в своей роли заштатного работника как бы становился ближе и понятнее зрителю; а с другой стороны, не терял своего статуса особого человека, существующего в том ином, «заэкранном», мире.

Со временем это ощущение «деланной» простоты в общении певцов с телезрителями начинает проявляться все сильнее. В выпусках середины 1980-х годов стало очевидным, что если какой-либо исполнитель приглашался в со-ведущие программы, то он воспринимался как «снизошедшая» к народу звезда. В этом случае официально заявленная тема выпуска смещалась на личность приглашенного гостя, который не упускал возможности рассказать о своих концертах, увлечениях и знаменитых друзьях[5]. Поэтому столь усиливалась роль ведущего, который смог бы создать иллюзию простого задушевного диалога со зрителем, выступить от лица интеллигентного обывателя, запросто общающегося с музыкальными знаменитостями. Именно в этом амплуа и прославился Юрий Николаев, которому как никому другому удавалось предугадать мнение телезрителей и предупредить их заведомо негативную реакцию. Всем своим поведением он сглаживал тот диссонанс, который нередко могли вызывать у зрителя демонстрируемые в клипах образы, с каждым годом все более удаляющиеся от норм окружающей действительности.

Тема ухода от реальности, по сути, становится лейтмотивом эстрады 1980-х годов. А «Утренняя почта» на правах своеобразного телевизионного летописца новой, все более несоветской, эпохи отчетливо фиксировала происходящие изменения. На примере этой передачи явственно просматриваются кардинальные сдвиги в сфере

[3] Особенно яркие метафорические параллели современным ухом слышатся в словах заключительной песни «Зоопарк» в исполнении ВИА «Синяя птица» (автор слов и музыки В. Малежик). Например, в следующих строках: *К себе в гости пригласил / Нас зубастый крокодил, / Он чертовски был сегодня с нами мил*; или: *Жалко нам, что бедный слон / Был в слониху так влюблен, / Но с любимой зоопарком разлучен*; или: *Только жаль, что сказка, / Как и всё, кончается. / Зоопарка двери к ночи закрываются.*

[4] Выпуск 1974 года.

[5] См., например, выпуски «О пользе занятий спортом» с Анне Вески (1984), «О самолетах» с Карелом Готтом (1984) и в Доме моды «Люкс» с Аллой Пугачевой (1988).

популярной музыки, а вместе с ней и в обществе последнего десятилетия существования СССР. Главными из них были следующие:

- появление эксцентричных персонажей, которые начинают активно завоевывать пространство, внимание и претендовать на универсальность и тотальность своей модели поведения;
- формирование культа звездных исполнителей, утверждение личности артиста, который ничего не созидает, а занимается исключительно презентацией самого себя. При этом удовольствие, получаемое от процесса самолюбования, не скрывается, а наоборот, предъявляется как свидетельство безоговорочного успеха;
- создание идеалистических пространств комфортной, безоблачно-курортной жизни, утверждающей индивидуалистические ценности и предельно далекой от повседневной реальности и катаклизмов, происходивших в этот период в обществе.

Универсальной же категорией для характеристики эстрады конца 1970—1980-х годов становится безудержно нарастающая карнавализация, с ее смещением верха и низа, постоянной сменой ролей и игрой со смыслами. Однако у этого карнавала появляется очень горький привкус — ощущение зыбкости происходящего и грядущей катастрофы. Именно поэтому герои популярной музыки все чаще стремились унестись прочь от действительности, создать ирреальные миры роскоши, беззаботного веселья и вседозволенности. Т. Чередниченко очень точно диагностировала приметы эпохи, в которой «шоу с дымами, фонтанами, мигающими цветными лампочками указывали на некие несбыточные мечты, страшно далекие от повседневности» [3, с. 73]. У зрителя, особенно наблюдающего за этим действом из сегодняшнего дня, рождается устойчивое ощущение, что данный «пир» разыгрывается во время «чумы». Присмотримся к нему внимательнее.

Карнавал, воцаряющийся на отечественной эстраде к 1980-м годам, свидетельствует о коренных изменениях, происходящих в отношениях между государственной системой и индивидом. Именно эстрада ярче всего фиксирует нарастающий конфликт между официальной идеологией и ее восприятием рядовыми людьми. Правда, эстрада делает это на своем языке, который требует особого подхода в интерпретации.

Исследуя природу средневекового и ренессансного карнавального смеха, М. Бахтин многократно подчеркивает, что тот был оборотной стороной исключительной односторонней серьезности официальной церковной идеологии. Обрядово-зрелищные формы, построенные на начале смеха, «давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки ж и л и » [4, с. 4].

В свою очередь, популярность на эстраде 1980-х годов, по сути, антисоветских образов, моделей поведения и ценностей была своеобразной, во многом подсознательной, реакцией общества на все более очевидное и тягостное лицемерие официальной идеологии. Чинная ритуальность партийных начальников отзывалась гулкими ритмами танцев диско; пустопорожняя демагогия — все более обессмысливающимися текстами песен; безразличное отношение системы к человеку выливалось в нарастающую на эстраде экзальтацию личных чувств; наконец, затянувшаяся «холодная война» оборачивалась жадным подражанием имиджу западных исполнителей.

Популярная музыка, желая того или нет, неустанно вела работу над размыванием границ официально регламентируемого советского мироустройства. При том, что тексты песен и воссоздаваемые в клипах образы были в своей сути предельно эскапичными, именно они отображали истинные желания и потребности общества того периода. В статье «История и поп-музыка» [5] Е.В. Дуков объясняет подобную взаимосвязь тем, что песня на протяжении всей истории человечества была одной из форм коллективной памяти. А поп-музыка в ситуации наступившего в XX веке дефицита механизмов формирования исторического сознания стала все более активно вбирать в себя и транслировать социальный опыт различных поколений. Официальная советская идеология уже не могла дать то, к чему стремился обыкновенный человек, — элементарного бытового комфорта, не ущемляющего человеческое достоинство. А пространство поп-музыки как раз позволяло создавать такие идеалистические оазисы по принципу «все включено». Эти оазисы вращались внутри неприглядной действительности не только в вербальном, но и в аудиовизуальном (клиповом) воплощении. Эстрада оттого и становилась все более востребованной, что могла хотя бы иллюзорно дать то, чего не было в реальности.

Это парадоксальное проникновение эстрадного мышления во все сферы жизни замечали и современники эпохи: «Промышленность, сельское хозяйство, наука, художественная поэзия, драматургия, критика, публицистика, музыка, театр, кино, цирк, спорт — все эти виды общественной активности приобретали к исходу десятилетия (70-х годов) все более и более празднично-показной, эстрадный характер. Подведение квартальных, годовых, пятилетних итогов <...> по всей стране превращалось в некое подобие гала-концертов, грандиозных шоу со всевозможными световыми, пиротехническими эффектами и раблезианскими банкетами» [6, с. 240].

Поначалу проявления различного рода «инобытия» были точечными, как бы случайными, локализованными в пределах отдельных музыкальных номеров. Но со временем характер их присутствия становится лавинообразным. Особенно ярко данный процесс наблюдается на примере разрастания количества чудаковатых героев, появившихся на телевидении в 1980-е годы, и в их характере взаимоотношений с аудиторией.

Эксцентричные персонажи, если и возникали на телеэкране в начале 1980-х годов, то прекрасно осознавали свое полулегальное положение. Чудаки располагали к себе зрителя своей добродушной веселостью, открытостью, а также смелостью быть не как все. Так, в одном из выпусков «Утренней почты» под названием «Необыкновенное путешествие на воздушном шаре» (1983) прозвучала песня о музыкальных эксцентриках в исполнении квартета «Сердца четырех»[6]. В визуальном отношении номер был поставлен нехитро: группа музыкантов в костюмах звездочетов пела забавную песенку, несмело приплясывая в такт музыке. Пространство студии, залитое голубым цветом, имитировало условное небо с картонными облаками, воздушными шариками и необычными «музыкальными инструментами» — пилой, решетом, самоваром, расческой и веником, на которых, согласно тексту песни, играют ее герои. Весь антураж инсценировки предполагал, что подобные, как бы блаженные, чудики обитают где-то вне привычного пространства (в данном случае показательно их переселение на небеса). К музыкальным эксцентрикам можно было необычным способом заглянуть в гости (ведущие программы попали к ним на воздушном шаре), но такой визит оставался не более чем вымыслом, абсурдом, каковым всеми — и участниками, и зрителями — воспринимался сам музыкальный номер.

Схожие причудливые типажи появлялись и в других выпусках «Утренней почты» тех лет, от отдельных номеров (например, песня «Комната смеха» в исполнении ансамбля «Ариэль»)[7] до общей идеи всей программы. В последнем случае речь идет о выпуске, посвященном эстраде 1930—1950-х годов (1983), где трое ведущих в роли персонажей немых фильмов нарочито жестикулируют, размахивают тросточками и театрально закатывают глаза. Примечательно, что поначалу эксцентричные герои различных выпусков «Утренней почты» зачастую были лишены разговорных реплик и вынуждено изъяснялись на языке жестов, в лучшем случае — словами песен, что еще больше усиливало их несуразность и чудаковатость. Они явно не вписывались в номенклатуру официальных классов советского общества, были забавными и безобидными, но совершенно чуждыми системе субъектами.

Однако спустя буквально несколько лет подобные чудаковатые персонажи из люмпенов эстрады превратились в ее законодателей. В выпусках «Утренней почты» середины 1980-х годов появляется все больше групп и отдельных исполнителей, чей имидж построен на стратегии эпатажа, но не добродушного, как прежде, а вызывающе-нахрапистого. Откровенно антисоциальное поведение начинает подаваться и, соответственно, восприниматься не как недоразумение, а как некий эталон свободы от излишних условностей и устаревших норм. Количественное разрастание таких героев и их новое положение, безусловно, было напрямую связано с процессами, происходившими в обществе. Подступающая эпоха гласности выплескивала на поверхность всех, кто прежде не вписывался в стандарты официального уклада, вне зависимости оттого, насколько адекватно и достойно подражания было их поведение. Непохожесть любого порядка начинала априори возводиться в достоинство. Музыкальные клипы того времени демонстрируют безудержное упоение от вседозволенности, и чтобы удивить в следующий раз, приходилось все дальше уходить за границы вразумительного.

Имидж чудиков середины 1980-х годов был замешан, прежде всего, на стремлении возвеличить пустяк и воспеть несуразность. Например, Крис Кельми, развалившись на берегу у моря, стенал о том, что ему «лень переползти в тень»; Сергей Минаев решал проблему избыточного веса своего героя, от которого девушки «плутовки <…> бегут, словно от винтовки». Прежде подобные плоские, прозаичные и откровенно «трешовые» проблемы никак не могли стать сюжетом песни, которая при этом бы исполнялась на полном серьезе. Тем не менее, такой «творческий» продукт пользовался немалым спросом, и тому есть вполне закономерное объяснение. Большинство людей уже не имели сил, чтобы верить докладам о мнимых успехах в экономике и социальной сфере. Разочарование от официальных заявлений сублимировалось в развлекательном жанре, в песнях, которые, по сути, были столь же бессмысленны, как и официальные заявления. И то, и другое подсознательно уравнивалось в своей заведомой абсурдности. Однако обыватель, из духа противоречия, устав от идеологического давления и как бы «назло системе», скорее соглашался более серьезно воспринимать шлягерные «пустышки», нежели политические прокламации.

Важно отметить, что если в Средневековой культуре отдушина карнавального мироощущения открывалась на строго определенный период, то в советской культуре, начиная с 1980-х годов, она оставалась открытой постоянно, с каждым годом становясь все шире и шире. Данный факт выносит весьма нелицеприятный диагноз политической системе и психологическому самочувствию общества того периода. Возможность альтернативы малопривлекательной действительности индивид получал лишь в пространстве вымышленных эстрадных имиджей и видеоклиповых миров, где можно было примерить чужие роли, увидеть другую — красивую — жизнь. Вот что замечал по этому поводу Е. Лебедев: «Создавая полый внутри муляж мира, эстрада обильно инкрустировала его зеркальным осколочьем, которое искрометной круговертью лучиков и бликов увлекало коллективную душу публики в псевдосказочную, псевдокрасивую и псевдоосмысленную жизнь» [6, с. 241].

Поначалу подобные выходы в различные непривычные пространства и виды деятельности совершались, опять же, лишь в пределах отдельного музыкального номера. Возвращаясь к примерам из «Утренней почты»,

[6] Песня «Чародеи», муз. П. Овсянникова, сл. М. Шаврова.

[7] Песня прозвучала в выпуске 1983 года, посвященном зеркалам.

можно вспомнить обольстительную исполнительницу танца живота, представавшую перед телезрителями в антураже пещеры и огненных факелов (выпуск про зоопарк). Из этой же серии была сценка с придворными танцами героев в кринолинах и париках (выпуск про зеркала) или, например, гонки на ледовых парусниках и атрибуты горнолыжного курорта (выпуск о пользе занятий спортом). С каждым разом экзотических пространств и образов набиралось все больше, а в скором времени уже место действия целых выпусков программы становилось предельно оторванным от реальности и повседневных забот. «Утренняя почта» осваивала то пустыню (выпуск из Алма-Аты), то морское побережье (выпуски из Одессы, Алушты). Участники передачи отправлялись в круиз на роскошном лайнере (в заглавии передачи скромно именовавшемся теплоходом); летали на самолете с Карелом Готтом за штурвалом; поселялись в доме моделей «Люкс», временной хозяйкой которого назначалась Алла Пугачева, и так далее, вплоть до путешествий во времени, когда местом действия становились развалины усадьбы Царицыно (выпуск об эстраде 1930—1950-х годов).

Не только место действия, но и содержание сюжетов и музыкальных номеров программы все дальше уводили телезрителей от прозаичных будней. Излюбленными лейтмотивами видеоклипов становились плещущиеся волны, палящее солнце, пляж, отдыхающие, веселящиеся люди. Воссоздаваемый на телеэкране мир наполнялся предметами роскоши — машинами, дворцовыми интерьерами, экстравагантными вечерними нарядами, сверкал разноцветными лучами диско-прожекторов. Но главная роскошь подразумевалась в том, что все эти блага находятся в свободном пользовании у пребывающих в этом мире героев.

Еще больше усиливает ощущение запредельного уровня жизни появляющийся в клипах мотив одинокого певца, страдающего на фоне пустынных атрибутов комфорта, например на палубе морского лайнера с карликовой собачкой на руках (Андрей Разин)[8] или в безлюдном салоне самолета с охапкой цветов на столике (Анне Вески)[9]. Всем своим видом такие герои показывают как бы полное безразличие к окружающей их шикарной обстановке, при том, что именно благодаря ей они утверждают свое особое положение небожителей. Они и есть «звезды», для которых не существует бытовых проблем и хлопот, которые могут всецело отдаваться своим чувствам, отчего последние обретают статус архиважных и как бы трансцендентных.

Безусловно, в пределах «Утренней почты» остается место для «стерильных» музыкальных зарисовок, в которых певцы предстают на фоне заурядного пейзажа (например, городского парка) и, как есть, без каких-либо спецэффектов, исполняют свои песни. Однако рядом с такими роликами соседствуют, прорываются и в конечном итоге перетягивают на себя внимание совсем другие, выламывающиеся из границ привычного образы. Очень условно эпатирующих героев середины 1980-х годов можно разделить на три группы.

Сусальная шпана. Мальчиковые группы (boys-band) во главе с красавчиком-солистом, играющие на вздыбленных электрогитарах[10] и демонстрирующие последние веяния модного «прикида» — джинсовые куртки, импортные кроссовки и футболки с загадочными надписями. Их поведение стремится быть вызывающим, залихвацким, нигилистским. Они вводят в обиход такое понятие как «тусовка» — бесцельное времяпрепровождение в компании себе подобных, с общением ради общения. Они во многом паразитируют на имидже рок-музыкантов, которых в то время с большим трудом пропускали в эфир. Показной протест новоявленных boys-band'ов предельно условен и гламурен в своей сути. Бунтуя против устоев советского строя, они оказываются всецело во власти западных кумиров, которым пытаются провинциально подражать. Поэтому все их формальное буйство в большинстве случаев выливается в слащавые стенания о безответной любви. По сути, они являют собой образ то ли несостоявшихся пионеров, обделенных вниманием и воспитанием, то ли растоптавших свои партбилеты участников ВИА. Предоставленные самим себе, они во всевозможных вариантах разрастаются на обломках уходящего строя.

Рокова́я дива. Образ независимой, порою агрессивной женщины, по сюжету песни зачастую страдающей от одиночества и неразделенных чувств. Подобно псевдопротесту мальчиковых групп, страдания поп-дивы носят исключительно показной характер, так как оказываются «издержками» ее звездного статуса, утверждают ее незаурядность. Поп-дива как бы не нуждается ни в каком окружении, предстает вне коллектива или же использует его в качестве свиты, на правах толпы поклонников.

Вместе с тем, интересно проследить, как в видеоклипах еще советских поп-див переосмысливаются символы уходящей эпохи. Например, один из клипов Ирины Понаровской для «Утренней почты» снимался в здании Одесского театра оперы и балета. В свое время оперный театр был одним из оплотов официальной культуры СССР, соразмерный ее масштабам и культуртрегерским амбициям. В новом же контексте оперный театр становится резиденцией предельно чуждой ему поп-культуры. Происходит прежде немыслимая, но вполне отражающая реальное положение дел диспозиция — артисты классической культуры оказываются в прямом и переносном смысле «на подтанцовке» у артистов культуры массовой. Выглядит это весьма кощунственно, особенно когда хрупкие балерины в пачках воспроизводят классические па под отбойный ритм электрогитары. Показательно, что в клипе зал опер-

[8] В выпуске «На теплоходе».

[9] В выпуске «На борту самолета» с Карелом Готтом.

[10] В своей статье «Рок и сексуальность» Саймон Фритч и Анджела МакРобби указывают на то, что электрогитара в выступлении рок-музыкантов зачастую является фаллическим символом [7, p. 374].

ного театра пуст. Зажжены все люстры и прожектора, все сияет и блестит, создавая соответствующий фон для явления новой примы — эстрадной поп-дивы.

Не менее кардинальной перелицовке подвергся другой символ советской системы — промышленный завод. Так, в клипе Аллы Пугачевой на песню «Птица певчая» железная арматура, опустевшие производственные помещения, фонтаны искр и дым, одним словом, атрибуты тяжелого физического труда, оборачиваются иллюминацией для песни о несчастной любви. Происходит профанация прежде сакральных объектов производства, которые используются в качестве декораций для развлекательного забытья. Заброшенный завод становится наглядным свидетельством подступающей (наступившей?) разрухи, но никто не оплакивает уходящую эпоху. Наоборот, обломки незыблемых прежде основ помогают подчеркнуть весь блеск, размах и пафос личности певицы. Именно она на правах мессии способна предложить альтернативу удручающей обстановке, но преодоление кризиса связывается не с каким-либо реальным действием, а с усыплением телезрителя в мире чувств и страстей навзрыд.

Экстатичная диско-толпа. Танцпол становится главным атрибутом поп-музыки середины 1980-х годов. Происходит тотальная «дискотизация» как музыкальной индустрии, так и общества в целом. Причем предельная утилитарность и двигательная схематичность диско-танцев позволяет любому их освоить и свободно подключаться к коллективному телу. Даже профессиональные танцевальные коллективы не скрывают аллюзий на архаическую природу исполняемых танцев. (Например, в выпуске «Утренней почты» про музеи есть очень провокационная пляска как бы первобытных охотников, которую исполняют артисты-мужчины в набедренных повязках.) Танцы заполоняют музыкальный телеэфир, включаются к месту и не к месту. Создается ощущение, что диско-ритмы пронизывают все сферы общества, служа своеобразным двигательным «наркотиком» и для танцующих, и для наблюдающих со стороны.

Прослеживается интересная историческая параллель. Одной из форм утверждения новой идеологии на заре СССР были коллективные марши, являвшиеся непременным атрибутом праздничных парадов и демонстраций. Они были своеобразным ритуалом, в котором вся страна вышагивала вперед, к «светлому будущему». Универсальной формой коллективного движения на закате советской цивилизации становится дискотечное топтание на месте в темноте, рассекаемой вспышками прожекторов и взмахами рук и ног в блестящих комбинезонах. Причем подобная двигательная активность отнюдь не инициировалась сверху, как в случае с маршем на демонстрациях, а наоборот, была одной из форм протеста официальной культуре. Динамика происходивших в обществе изменений привела к тому, что официальная культура и субкультура поменялись местами в своих базовых признаках, а также по масштабу распространения и принятия. Вот как описывает новый расклад этих категорий Татьяна Чередниченко: «“Официальное” тянет за собой ассоциации из ряда “аппаратное”, “бюрократическое”, “чуждое интересам народа”. Личное как танец-лирика конкретизируется через связанный с широкой популярностью Пугачевой смысл “неофициальное”. “Неофициальное” сопряжено с “массовым”, “демократическим”, “отвечающим интересам народа”. Таким образом, “официальное” придает “общественному” значения “узкогрупповое” и даже “лично-своекорыстное”, тогда как символ “личное”, профильтрованный “неофициальным”, обретает значение “важное для многих” и даже “всенародное”» [3, с. 11].

И в случае марша, и в случае дискотеки разворачивается, казалось бы, коллективное действие. Но если марши на самом деле способствовали, по крайней мере поначалу, объединению людей в духовно-двигательном порыве, то в случае с диско-танцами конечный результат оказывается ровно противоположным. Последние «подразумевают энергичное и пластически затейливое движение в узком пространстве, достаточном для ширины разведенных рук. Они означают атомизированность индивида, как бы “вытаптывающего” свое личное место под “солнцем” (под юпитерами и софитами дискотеки или эстрадной сцены), причем “вытаптывающего” столь активно, что чужой ноге нет никакой возможности на это место наступить» [8, с. 113].

Но главное различие между маршем и диско-танцем заключается в том, что первое — это строго организованное действие, с заранее выверенной траекторией движения и воздействия, а дискотека — стихийное проявление физиологических и эмоциональных реакций на музыку. Утверждение дискотеки в качестве главной формы досуга молодежи с середины 1980-х годов свидетельствует о крахе системы советской цензуры. Все попытки сдержать, отсеять, запретить «чуждые советскому человеку элементы» иной, по преимуществу западной, культуры в итоге работали на ее укрепление, утверждение и разрастание масштабов принятия и подражания. Ажиотаж вокруг зарубежной популярной культуры, как можно было убедиться на примере не только видеоклипов из «Утренней почты», но и выпусков «Кабачка…» и «Бенефисов» Е. Гинзбурга, через систему запретов на самом деле взращивался самой официальной политикой. Когда казенные препоны были окончательно отменены перестройкой, хлынувший в страну поток образов массовой культуры не давал возможность их адекватной оценки. Именно поэтому из сегодняшнего дня отечественная эстрада того периода выглядит столь аляповатой, крикливой, гипертрофированно вычурной, являя собой прямую противоположность тех идеалов, которые брезжили на заре 1960-х годов.

Буквально за три десятилетия советская телевизионная эстрада полностью изменила как внутреннее наполнение, так и внешнее оформление. Причем произошедшие сдвиги определялись не столько характером музыкального материала, обрабатываемого телевидением, сколько существенными изменениями социальных притязаний и

запросов, которые и песня, и телевидение лишь подспудно улавливали и отражали.

В телевизионно-техническом аспекте главные изменения произошли в отношении запечатлеваемой предметно-пространственной среды. На протяжении 1960—1970-х годов телевидение при постановке музыкальных номеров всегда работало с существующим в реальности пространством, будь то концертная площадка, телевизионная студия или же натурные природные объекты. Интерьер кафе или комнаты, городская улица или же парк — любое из изображаемых пространств так или иначе отсылало к месту, существующему в окружающем мире. Зачастую это было замкнутое, понятное и знакомое пространство, как бы специально выделенное и очерченное для представления музыкального номера. Даже в предельно фантазийных «Бенефисах» Евгения Гинзбурга зритель понимал, где разворачивается сюжет той или иной песни. Но с наступлением клиповой эпохи выбираемые для представления песни пространства все чаще стали уводить прочь от конкретных мест в виртуальную, неподдающуюся однозначной характеристике реальность. Особую роль в этом процессе начали играть всевозможные визуальные спецэффекты. Если раньше они были вставками и воспринимались исключительно как монтажно-технический трюк, то теперь конвейер спецэффектов стал работать на создание «правдоподобных» виртуальных миров, которые, даже если и заполнены атрибутами реального мира — дорогими машинами, городскими пейзажами, дизайнерскими интерьерами, человеческими телами, — все равно были предельно далеки от окружающей обычного человека повседневности.

В свою очередь социально-культурный срез в развитии взаимоотношений популярной музыки и телевидения являет кардинальный сдвиг, произошедший в самопозиционировании эстрады как таковой. Выше мы уже отмечали, что советская эстрада никак не претендовала на главную роль в жизни общества, наоборот, ее местоположение определялось где-то по краям действительно важных, насущных социальных процессов. Но со временем, эстрада, трансформировавшись в «попсу», стала все чаще брать на себя полномочия идеологической пропаганды, поменявшись в конечном итоге, с последней местами и став для большинства людей законодателем ценностных ориентиров, моделей поведения и индикаторов успеха.

В прямой взаимосвязи с этим процессом изменился и стиль исполнительской презентации музыкального материала. На начальном этапе развития телевизионной эстрады поведение певцов было удивительно деликатным, скромным, в какой-то степени целомудренным, что выражалось в угловатости и скованности их движений, в особой серьезности представляемых чувств. Советской эстрады фактически не коснулась постмодернистская ирония в отношении к эмоциональным состояниям человека, чувства проживались по-настоящему, искренне и глубоко. Эта удивительная теплота и задушевность лирических героев советских песен, а также большинства их исполнителей, особенно ярко ощущаются именно из сегодняшнего дня. Даже в вышеописанном примере, когда томно-щемящий взгляд пани Зоси проходил по череде мнимых героев-любовников, героиня Валентины Шарыкиной скорее изображала, что играет в любовь, нежели действительно в нее играла, так как сфера личных чувств по определению понималась слишком ценной, не подлежащей подтруниванию и заигрыванию. Сегодня же наоборот, большинство популярных исполнителей лишь играют в чувства, не скрывая этого, так как именно *изображение* чувств, но отнюдь не они сами, становится самым «ходовым товаром» современного шоу-бизнеса.

Список литературы

1. Материал свободной энциклопедии Википедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/
2. Centum.ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.centum.ru/Akter_YUriy_Nikolaev_ushel_v_Utrennyuyu_pochtu_iz_za_zarplati.html
3. *Чередниченко Т.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. — М.: РИК «Культура», 1993.
4. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
5. *Дуков Е.В.* История и поп-музыка // Диалог истории и искусства. — М., СПб., 1999.
6. *Лебедев Е.* Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом // Новый мир. — 1988. — № 10.
7. *Frith S., McRobbie A.* Rock and Sexuality // On Record: Rock, Pop and the Written Word / ed. by Simon Frith and Andrew Goodwin. — Routledge: London and New York, 1990.
8. *Чередниченко Т.* Песня 1960—1980-х годов // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам: науч.-публ. сб. — М.: МГК, 1998.

Editorial Council

Viktor Fedorov
Chairman
(*Russian State Library, Moscow*)

Valentina Dianova
(*St. Petersburg State University*)

Evgeny Dukov
(*State Institute of Art Studies, Moscow*)

Andrey Flier
(*Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow*)

Andrey Fomenko
(*Pushkin Leningrad State University)*

Boris Lyubimov
(*Schepkin Higher Theatre School (Institute), Moscow*)

Elna Orlova
(*State Academy of Slav Culture, Moscow*)

Kirill Razlogov
(*Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, Moscow*)

Oleg Roumyantsev
(*Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow*)

Alexander Rubinstein
(*Institute of Economics, Moscow*)

Lara Ryazanova-Clarke
(*University of Edinburgh, United Kingdom*)

Natalia Sipovskaya
(*State Institute of Art Studies, Moscow*)

Evgeny Steiner
(*NRU "Higher School of Economics", Moscow; University of London, United Kingdom*)

Lyudmila Tikhonova
(*Russian State Library, Moscow*)

Yuri Vedenin
(*Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow*)

Margarete Vöhringer
(*Center for Literary and Cultural Research, Germany*)

Vladimir Yegorov
(*Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow*)

Galina Zvereva
(*Russian State University for the Humanities, Moscow*)

1 CONTEXT

L. Chernyak. Individuality as Embodiment of Culture and the Problem of Inclusion: an Outsider's Perspective 4

E. Yarkova. Art as an Object of Cultural Studies (Experience of a Methodological Reflection) 12

2 CULTURAL REALITY

T. Savitskaya. Internet of Things: Experience of a Culturological Analysis 20

E. Dukov. "Stars" from the Tube 28

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

in terris

A. Pozharov. Eternal Middle Ages: Time Models in Modern Mass Culture 38

phenomenon

A. Nery Monteiro. Antunes Filho: Formation of the Brazilian System of Theatrical Art 44

4 HERITAGE

O. Platonova. Salsa and Santeria: to the Problem of Desacralization of a Ritua 52

E. Tkachenko. German Motet in Johannes Brahms' Works 58

O. Garmash. Sources of Russian Musical Management: Unexplored Pages 63

5 NAMES. PORTRAITS

P. Gamzatova. Liminality as an Archetype in Federico Fellini's Art 70
L. Dorofeyeva. Visuality in Robert Louis Stevenson's Novella "Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde" 79
A. Zakrevskaya. Michelangelo Antonioni's Magical Realism: Elusive Optics 84

6 CHAIR

lectures on culture

A. Loginov. Collecting Photography 90
V. Naumenko. In a Key Position. Suvorov and the Crimea in his Letters and Notes 96

7 ORBIS LITTERARUM

Y. Yumasheva. Historical and Biographical Research and Archives 102
L. Yakusheva. Gift and Donation in A.P. Chekhov's Artistic Comprehension 109
A. Kozlova. Imagological Method in Literary and Cultural Research 114
V. Askarova. To Understand, to Guess, to Feel the Reader 119

8 JOINT OF TIME

D. Zhurkova. What does the Song Show? Popular Music on Soviet Television. Part 1. 1960s—1970s 122
D. Zhurkova. What does the Song Show? Popular Music on Soviet Television. Part 2. 1980s 135
CONTENTS 142
SUMMARIES 144
About the Authors 147

Editorial Team:

Tamara Lapteva
(Editor in Chief till 30.04.2015)

Alexandra Adamenko
Irina Vetlitsyna
Anna Gadzhieva
Nonna Guseynova
Valentina Dianova
Evgany Dukov
Galina Zvereva
Artem Zuev
Ekaterina Nikonorova
Elna Orlova
Natalia Ryzhkova
Natalia Sokolovskaya
Svetlana Sorokina
Nadezhda Tkachenko
Tatiana Fedorova
Ekaterina Shibaeva
Anna Yakovleva

Layout design
Viktor Malofeevsky

Layout of printed sheets
Nadezhda Epifanova

Certificate of the mass information media registration
ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher
Russian State Library

Address
Russia, 119019, Moscow, Vozdvizhenka, 3/5
Tel./fax +7(495)695-94-82
E-mail: observatoria@rsl.ru

Submitted texts and illustrations are retained by the Editors

Any reprinting of the published materials shall be agreed with the Editorial Board; any use of the published texts is to be accompanied by the reference to the "Observatory of Culture" journal.

Subscription available via "Pressa Rossii" Joint Catalogue (index 12141)

To download full text articles please subscribe to InformKultura Services http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/_sitenav/root_frm.htm

SUMMARIES

Human Individuality as Embodiment of Culture and the Problem of Inclusion: an Outsider's Perspective *(by Leon Chernyak)*. The article considers the problem of inclusion from the point of view of a philosopher working in the area of ontological anthropology. Proceeding from this ontological perspective, it argues that the notion of a human being as the embodiment of culture (and, consequently, of the human individual as an embodied entity) constitutes the major obstacle for the development of a theoretically consistent conceptual framework for the intuitive notion of inclusion of people with disabilities. The notion of a human individual as a corporeal (or bodily) entity is proposed as an alternative to the notion of human individual as an embodied entity. On the basis of the notion of the human individual as a corporeal (bodily) entity, the concept of culture as the only form of objectification of the human mode of being is proposed, and, in its turn, on the basis of this concept of culture the following concepts are formulated: health (the integrity of the organism), medical norm, and disease.

Key words: Embodiment, Human Individuality as Embodiment, Necessity, Ability, Limited Abilities, Culture, the Integrity of the Organism, Medical Norm.

Art as an Object of Cultural Studies (Experience of a Methodological Reflection) *(by Elena Yarkova)* determines basic principles of the culturological approach to the art studies, reveals specific characteristics of the culturological understanding of the object, the subject, and the methodology of the art studies. The author represents an original typology of the aesthetic culture which could be considered as a model of conceptualization of art and artistic processes from the position of cultural science.

Key words: art studies, sociocentrism, culturocentrism, culturological approach, methodology, values, meanings, aesthetic culture, traditionalism, utilitarianism, creativism.

Internet of Things: Experience of a Culturological Analysis *(by Tatyana Savitskaya)* studies the cultural meaning of the Internet of Things as an ascending trend in the development of information technologies. The focus is on the history of interaction between a man and a thing, both in the consumer society and in the modern electronic civilization. The article reviews some social and anthropological effects of the mass use of new cultural practices oriented towards the Internet of Things.

Key words: the Internet of Things, smart landscapes, pervasive computer systems, radio-frequency technologies of automatic identification.

"Stars" from the Tube *(by Evgeny Dukov)* deals with the new socio-cultural trend — individual artistic industry. It developed on the basis of appearance in the Internet of the Blog website (1990-s) and the YouTube video hosting (2000-s). Arisen independently of one another, they began to play a very important role in contemporary musical life: the bloggers became conductors of the new musical content that they would "catch" in the Internet; the technical capabilities of YouTube made saturation of that content simple, even for novice users. All this has led to the emergence of a new type of "stars"; they "break out" without any assistance of show business professionals, without competitions and festivals, but always with some initial aid of bloggers. The Internet audience finds something interesting for themselves in the creative work of the "stars", which makes music critics, sociologists, and other specialists solve the problem of artistic preferences of the modern (mostly young) Internet audience. However, the bloggers themselves usually remain in the shadows. They unselfishly open to the web community and promote in the Internet any phenomenon which, from their point of view, can claim the status of artistic.

Key words: bloggers, YouTube, individual art industry, the Internet community, "star", Peter Nalitch, Nikolai Voronov, Igor Rasteryaev.

Eternal Middle Ages: Time Models in Modern Mass Culture *(by Aleksey Pozharov)*. Nowadays in the works of mass culture, a remarkable interest in the Middle Ages is noticed. According to many cultural studies, it is not so much the historical Middle Ages reflected in the cultural artifacts as it is the contemporary society set in medieval surroundings. What images and ideas does the modern mass culture deliver? In order to deal with this issue, it's necessary to consider one of the fundamental concerns of civilization: which model of time is relevant to the contemporary cultural artifacts.

Key words: Culture, Apocalypse, time model, the Middle Ages, eschatology, cinema, literature, mass culture.

Antunes Filho: Formation of the Brazilian System of Theatrical Art *(by Argus Cecil Nery Monteiro)* is devoted to the formation and development of the method of Antunes Filho, a reformer of the modern Brazilian theatre. Resting on Stanislavski's system, he created his own method based on contemporary psychological and philosophical researches. His method is successfully used in training actors at the Centre of theatre researches founded by him in São Paulo.

Key words: Antunes Filho, the Brazilian theatre, modern theatre, Stanislavski's system, theatre method, philosophy, psychology, Macunaima.

Salsa and Santeria: to the Problem of Desacralization of a Ritual *(by Olesia Platonova)* is dedicated to the dialogue between a popular genre (salsa) and a religion (Santeria) in the context of desacralization of a ritual. Comparing salsa and other genres, like gospel, spiritual, Christian rock, the author notes a profound connection between a song and a personal spiritual experience of the musician, analyses some examples of the genre: subject symbolism, color symbolism, bilingualism of texts (the Spanish and Yoruba languages), music quotations of Santeria's hymns.

Key words: Salsa, Santeria, Desacralization of a Ritual, Yoruba, Orishas, Spiritual, Gospel, Syncretism.

German Motet in Johannes Brahms' Works *(by Elizaveta Tkachenko)* analyzes the seven motets of the eminent German romantic composer — Johannes Brahms. Works of this genre are considered from the standpoint of their belonging to the Protestant variety, which originated in Germany during the Reformation and was enriched during the next two centuries by exquisite examples of leading Lutheran composers. Just like his great predecessors, Brahms took tunes of Lutheran chorales as a musical foundation for his motets and quotations from the Bible in Martin Luther's translation as their verbal foundation. Particular attention is paid to the definition of features of the composer's method of work with canonical texts.

Key words: sacred music, motet, chorale, Protestantism, J. Brahms.

Sources of Russian Musical Management: Unexplored Pages *(by Olga Garmash)* considers the history of organization of musical life in Russia in the epoch "before management". The author views this theme through a prism of previous music experience based on some historical sources of the end of 19th — beginning of 20th century. The main line — a composer's one — of the classic music promotion of that time has been examined.

Key words: Classic music, composer, concert business, main line, man of music, musical management.

Liminality as an Archetype in Federico Fellini's Art *(by Patimat Gamzatova)* analyzing a number of typical structural features of Federico Fellini's films (non-linear narrative, purposelessness, randomness), the conflicts of the plot (moments of crisis of the society and personal psychological crisis), the nature of the characters (marginality, the culture of laughter and its characters, creative persons), the peculiarity of the main character and the alter ego of Fellini himself (Marcello Mastroianni) that represents the perplexed, shapeless, meaningless face in the world of "faces-meanings", the author of this article comes to a conclusion that liminality (state of transition — the concept that has been formed and analyzed in Ethnology) is one of the archetypes of consciousness that forms artistic structures and is most vividly manifested in the work of Fellini.

Key words: Federico Fellini, Victor Turner, liminality, rite of passage, transition, structure, marginality, states of transition and limitary, cognitive matrix, the model of creativity, bifurcation point, chaos , structure, archetype, the critical condition of the system, forms-meanings.

Visuality in Robert Louis Stevenson's Novella "Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde" *(by Ludmila Dorofeyeva)* analyzes some visual images connected with the author's way of writing, the picture of the world created by him, spatial organization of the text, and content of the characters' images. According to the levels of art space, we can see two basic types of visual images. The world of "visible", real actuality is accompanied by some visual images generated by an "outward" sight, which are traditional to a realistic prose. Their main function is a characterological one. Visuality of the second type concerns the mystical side of the novel, accompanies the image of Mr. Hyde and the image of London. It is mainly a metaphorical symbolism and a kind of medieval genre of visions. General historical context of the novel relates to the Late Victorian period, accordingly to the Protestantism; and its spiritual space is a Christian one. Therefore, the nature of this novel's mysticism is not magical, and the visual images associated with it open their spiritual meanings rather than mystical ones. One of the most important conclusions here is the statement that Mr. Hyde's image is impersonal, that he lacks personality, which means his lack of personal will and of free self-determination. He is not a double who wants to replace and destroy Dr. Jeckyll's personality but just a transformed Jeckyll's body, a mask, a guise, a "container" for dark, demonic powers; the character of his visuality witnesses that.

Key words: English literature, works of R.L. Stevenson, visuality, art space, poetics, image, character.

Michelangelo Antonioni's Magical Realism: Elusive Optics *(by Anna Zakrevskaya)* is an investigation of Michelangelo Antonioni's film 'Blowup' with regard to its combination of magical, irrational elements and visible signs of recognizable reality. By means of work with frame composition and colour dramatic structure, a special unique "truth of life" is revealed — the change of perspective allows us to see some hidden depths, to reconsider our boundaries of reality, to make our worldview more complex.

Key words: Michelangelo Antonioni, magical realism, image, image of space, photography, optics, frame composition, colour dramatic structure.

Collecting Photography *(by Artem Loginov)* makes differentiation of key concepts and rules of the art-market of photography. The article's aim is to show several limitations which form specific features of relations between authors and buyers of photographic art pieces. The article analyzes in brief some criteria which have an influence on price formation in the art-market of photography.

Key words: photography, collecting, art-market, author, vintage, late print, modern print, number of prints, evaluation, price formation.

In a Key Position. Suvorov and the Crimea in his Letters and Notes *(by Valentina Naumenko)* deals with the problem of joining of the Crimea to the Russian Empire, revealed through the epistolary and literary heritage of the great Russian general Alexander Suvorov. His letters of the years 1777—1779 are both some kind of "portraits of the place" and a first-person history. They demonstrate an experience of the future generalissimo, approaching then his 50th anniversary, in the understanding of the main tasks of that era, his knowledge of terrain and people of that multinational peninsula.

Key words: A.V. Suvorov, the Russian-Turkish war of 1768-1774, the Crimea, Empress Catherine II, Prince Grigory Potemkin, Crimean Tatars, resettlement of Armenians and Greeks.

Historical and Biographical Research and Archives *(by Yulia Yumasheva)* presents a short historiographical review of historical and biographical research conducted in Russian and foreign historical science within the three auxiliary historical disciplines: genealogy, prosopography, and historical demography. For the first time in Russian historiography, the implementation experience of such research in the State Archives of the Russian Federation has been reviewed, as well as the largest foreign projects existing in the Internet have been analyzed.

Key words: archival documents, genealogy, prosopography, historical demography.

Gift and Donation in A.P. Chekhov's Artistic Comprehension *(by Liudmila Yakusheva)* considers in the context of realogy — a modern trend in the studying of day-to-day culture — the phenomenon of gift as a thing and as a social practice. The process of donation is described, its functions and features. By the example of A.P. Chekhov's personal and artistic experience, gift is analyzed as an occurrence in Russian life.

Key words: gift, donation, ritual and its functions, text of culture, drama, image, A.P. Chekhov.

Imagological Method in Literary and Cultural Research *(by Alexandra Kozlova)*. The categories of otherness and strangeness, mainly expressed in terms of impression of a different people's culture, language, and mentality shown in another people's literature, are among the most actual problems of modern literary studies, specifically of comparativistics. Perception of one culture by another gives an idea of a different people or country, which later constitutes a well-defined image. The image can more or less correspond to reality or can essentially differ from it. Formation of the image is a rather long-term process influenced by a lot of different and unexpected factors.

Key words: imagological method, imagology, other, strangeness, comparativistics, imagem, imagotheme, cultural pattern.

To Understand, to Guess, to Feel the Reader *(by Violetta Askarova)* gives review of the book "Typology of Fiction Reading and Fiction Readers" by M.Y. Serebryanaya and G.N. Shevtsova-Vodka. This publication includes an analysis of fiction reading. The process of reading is displayed; the theory of reading and the scientific approaches to the classification of fiction readers are examined. Some basic concepts of the typology of reading are described. The authors analyze the typifications of fiction readers. Results received by different researchers in this field are summarized. The publication will help with the choice of literary and fictional works to read, with their most complete perception.

Key words: psychology of fiction reading, theory of reading, typology of reading, typification of readers.

What does the Song Show? Popular Music on Soviet Television. Part 1. 1960s—1970s *(by Dariya Zhurkova)* analyzes problems of popular songs' adaptation to the rules of television shows of 1960s-1970s. The research is based on the example of some popular TV programs such as "Hello, we are looking for talents", "The Little Blue Light" (a New Year's show), "The Benefit", "13 Chairs Tavern". The article examines how the Soviet television sought for its-own original ways of a song presentation. Also, the article discovers how the television pop music would reflect, sometimes unintentionally but very clearly, those unofficial changes which happened in that period in social aspirations and ideals.

Key words: popular music, variety art, song theater, musical show, music video, Soviet society, entertainment culture, Soviet television.

What does the Song Show? Popular Music on Soviet Television. Part 2. 1980s *(by Dariya Zhurkova)* continues to analyze the problems of popular songs' adaptation to the rules of television shows. This part of the research is based on the example of "The Morning Mail" — a popular TV program in 1980s. The article traces the arrival and development of music video clips on television. Moreover, the article discovers the main role of television in creation of the cult of civilizational benefits and of the institute of "stars", despite the fact that the processes actually ran counter to the official policy and ideology.

Key words: popular music, variety art, song theater, musical show, music video, Soviet society, entertainment culture, Soviet television.

Please accept our apologies for a misprint in the last issue of "Observatory of Culture" No. 2, 2015, page 3.
Please read "SUMMARIES" *instead of* "SAMMARIES".

АВТОРЫ НОМЕРА

Аскарова Виолетта Яковлевна, доктор филологических наук, профессор кафедры библиотечно-информационной деятельности Челябинской государственной академии культуры и искусств (Челябинск)
E-mail: viovita@yandex.ru

Гамзатова Патимат Расуловна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, старший научный сотрудник сектора фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ (Москва)
E-mail: patimat@yandex.ru

Гармаш Ольга Анатольевна, аспирантка кафедры истории и теории музыки Московского государственного университета культуры и искусства (Москва)
E-mail: o_garmash@mmdm.ru

Дорофеева Людмила Григорьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта (Калининград)
E-mail: lgdorofeeva@mail.ru

Дуков Евгений Викторович, доктор философских наук, профессор, заведующий сектором зрелищно-развлекательной культуры Государственного института искусствознания (Москва)
E-mail: evdukov@gmail.com

Журкова Дарья Александровна, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)
E-mail: jdacha@mail.ru

Закревская Анна Андреевна, аспирантка сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), редактор журнала «Искусство кино» (Москва)
E-mail: zakrevskaya10house@gmail.com

Козлова Александра Алексеевна, аспирантка кафедры сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
E-mail: shuxandra@mail.ru

Логинов Артём Алексеевич, аспирант кафедры стран постсоветского зарубежья, преподаватель Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
E-mail: thomas_loginov@mail.ru

Науменко Валентина Георгиевна, доктор филологических наук, профессор (Москва)
E-mail: anaklavek@mail.ru

Нери Монтейро Аргус Сесил, аспирант театроведческого факультета Российского университета театрального искусства — ГИТИС (Москва)
E mail: a.c.n.monteiro@gmail.com

Платонова Олеся Александровна, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки (Нижний Новгород)
E-mail: nimrodel-saty@yandex.ru

Пожаров Алексей Игоревич, звукорежиссер телеканала «Russia Today» (Москва)
E-mail: soundman.alex@gmail.com

Савицкая Татьяна Евгеньевна, ведущий научный сотрудник сектора аналитических ресурсов Центра по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе Российской государственной библиотеки (Москва)
E-mail: eneklessa@yandex.ru

Ткаченко Елизавета Семеновна, кандидат искусствоведения (Киев, Украина)
E-mail: lizushka17@mail.ru

Черняк Лион Семенович, кандидат философских наук, исследователь программы «Философия в медицине», Массачусетский общий госпиталь (Бостон, США)
E-mail: Leon.Chernyak@gmail.com

Юмашева Юлия Юрьевна, кандидат исторических наук, заместитель директора Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела (Москва)
E-mail: Yumasheva@vniidad.ru

Якушева Людмила Алентиновна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории, истории культуры и этнологии Вологодского государственного университета (Вологда)
E-mail: yla03@yandex.ru

Яркова Елена Николаевна, доктор философских наук, профессор кафедры философии Тюменского государственного университета (Тюмень)
E-mail: mimus.lena@mail.ru

Приносим извинения за опечатку на с. 3 журнала "Обсерватория культуры" № 2,2015.
Напечатано: «SAMMARIES». *Следует читать:* «SUMMARIES».

Требования к рукописям статей, поступающим в журнал «Обсерватория культуры»

- Редакция принимает ранее не опубликованные статьи.
- При решении о публикации принимаются во внимание актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы и логика ее решения. В статье должны быть представлены научные или прикладные результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакция сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение 2-х месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописи не должен превышать 25 тыс. знаков. Превышение объема может служить основанием для отказа в публикации.
- Правила оформления статьи:
  рукописи принимаются по электронной почте в виде текстового файла в формате Word, форматирование не допускается;
  оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным.
- Статья завершается списком источников, составленным в алфавитном порядке. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, в которых помещается порядковый номер источника и номера страниц.
- К рукописям прилагаются:
  резюме статьи объемом не более 400 знаков и список ключевых слов (не менее 8) на английском и русском языках; классификационные индексы УДК и ББК;
  сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью; ученые степени и звания; должность и место работы.
- Плата за публикацию статей не взимается.

Материалы направляйте по адресу: observatoria@rsl.ru
Рады будем видеть вас в числе наших подписчиков.

Журнал «Обсерватория культуры», издаваемый Российской государственной библиотекой с 2004 г., включен в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук». Перечень сформирован Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Министерства образования и науки РФ в соответствии с Постановлением Правительства Российской Федерации от 20 апреля 2006 г. № 227, действует с 01 января 2007 года.
Издание рекомендовано Экспертным советом по философии, социологии и культурологии; Экспертным советом по филологии и искусствоведению.

Индекс в Объединенном каталоге «Пресса России» — 12141.

3 2015

Обсерватория культуры

Observatory of Culture

Российская государственная библиотека

Москва 2015