

Ключевые слова: художник, самосознание, социальный статус, заказчик, Ренессанс, классическое искусство, шедевр, вкус художественный.

Дубова Ольга Борисовна

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, отдел теории искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID: 0000-0001-8067-9583
olga_dubova@mail.ru

Key words: artist, self-consciousness, social status, customer, Renaissance, classical art, masterpiece, taste in art.

Dubova Olga B.

Doctor of Philosophy, leading researcher of the Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID: 0000-0001-8067-9583
olga_dubova@mail.ru

DUBOVA OLGA B.

Artists and Connoisseurs. Approaches
to Research

The author uses the example of artistic practice from the Renaissance to the New Times to show how gradually a good knowledge of art and the ability to enjoy it become a condition for the high social prestige of the individual. The subject of the study was the intersection of a variety of viewing angles (art criticism, aesthetics, culturology), revealing the complexity of the methodological approach to the study of this topic. The author explores the ways of the development of art, laid down both by the will of the artist himself ("the requirement of taste"), and depending on the mentality of the customer, patron. At the same time, as it is analyzed in the work, the proofs and conclusions of theoretical art history and aesthetics, which were taken into account by contemporaries, always invaded the historical process of assessing the quality of creation.

ДУБОВА О.Б.

Художники и ценители. Подходы к исследованию

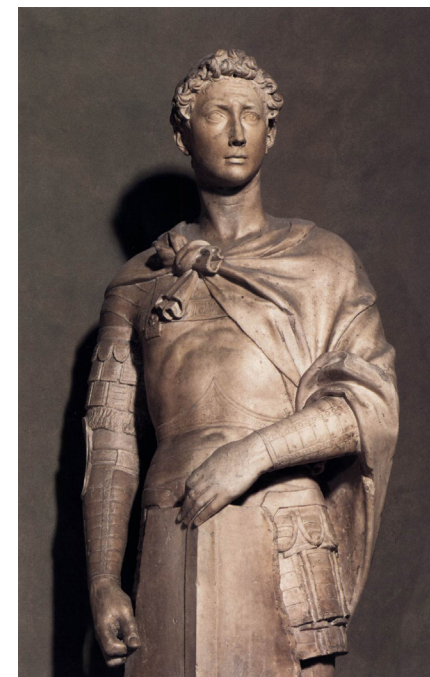
На примере художественной практики от Ренессанса до Нового времени автор показывает, как постепенно хорошее знание природы искусства и способность наслаждаться им становятся условием высокого социального престижа личности. Предметом исследования стали пересечения самых разных ракурсов анализа (искусствоведческий, эстетический, культурологический), раскрывающих сложность методологического подхода к изучению данной темы. Автор исследует пути развития искусства, пролагаемые как волей самого художника («требование вкуса»), так и в зависимости от менталитета заказчика, мецената. Одновременно, как это анализируется в работе, в исторический процесс оценки качества творения всегда вторгались доказательства и выводы теоретического искусствознания и эстетики, которые принимались во внимание современниками.

УДК 7.067
ББК 85.103

Вынесенная в заголовок проблема имеет как историко-культурное значение, так и актуальное современное звучание. Обратимся для ее изучения к искусству Ренессанса – к периоду, когда кристаллизуются и дают о себе знать самые разные факторы влияния на понимание ценности искусства, критериев его художественной высоты, социокультурной значимости.

В Ренессансе новоевропейское представление о личном таланте и личных заслугах окончательно победило средневековую сословность. И в этих условиях принцип «презирайте непосвященную чернь» был способом защиты нового искусства и новой элиты, но граница между «чернью» и духовной аристократией отныне не была уже границей социальной. Статус художника был в это время достаточно высоким. Влиятельный неоплатонизм рассматривал творчество художника как аналог свободной деятельности вообще [18, р. 67–71]. Постепенно хорошее знание искусства и его понимание становятся условием высокого социального престижа личности – в то время как низшим классам ближе оставалось именно аллегорическое искусство. Более низкие социальные слои были теснее связаны с религиозностью и традициями религиозного искусства. Их духовные потребности и их требования к искусству целиком находились в пределах религиозного чувства.

В течение XVI столетия кватрочентистское представление о том, что художнику необходимо общаться с гуманитарной элитой общества – поэтами, риториками, учеными людьми, которые могут ему подсказать сюжеты для исторической картины [1, с. 55], постепенно заменялось идеей о сугубо профессиональной общности художников, впервые осознавших себя новой элитой. Теперь им не



Илл. 1. Донателло. Св. Георгий.
Ок. 1416. Мрамор. Музей
Барджелло, Флоренция

надо было утверждать свой статус за счет попыток приобщиться к представителям традиционной духовной элиты. Художники, становясь относительно независимыми от цеха, осознают себя все же представителями особой профессии, которая и дает им право входить в высший слой общества. Высший, разумеется, в интеллектуальном, а не социально-сословном смысле.

Что же касается гуманистов, формирующейся гуманитарной интеллигенции, то теперь отношение к ней художников больше не напоминает попытку представителей ремесленного цеха доказать свое право входить в ее круг. Леонардо на рубеже XV и XVI столетия ярко выступает в защиту права живописи называться наукой, споря и с поэзией, и с царством «обманчивых мысленных наук», то есть философией и теологией. Отвлеченная образованность в глазах теоретиков XVI века не выдерживает сравнения с профессиональным мастерством художника, и уже Вазари посвящает множество рассуждений защите изобразительного искусства как самостоятельной

сферы интеллектуальной активности, если использовать современное выражение. Ситуация трансформируется кардинальным образом, художники как бы заменяют прежнюю цеховую замкнутость не попыткой пробиться в круги интеллектуалов, а стремлением собственное профессиональное сообщество поднять до уровня подлинной элиты общества.

Эстетические оценки гуманистической элиты находятся целиком в пределах сюжетной основы произведения. Их сфера – это область сложных литературно-мифологических программ, но они в гораздо меньшей степени интересуются качеством живописи или уровнем скульптурного мастерства. Не способны видеть произведение и люди с «простоватым» восприятием, которых восхищает лишь гладкая отделка и, часто, позолота, которая, по мнению профессионалов, только убивает художественную выразительность произведения.

Но в случае «писательского» пренебрежения к ремесленной стороне искусства мы имеем дело с вторичной слепотой, которая связана, кстати, с тем феноменом, который позже Вико назовет вторичным варварством, «варварством рефлексии». Общая черта здесь – равнодушие к качеству исполнения, к его высокому профессиональному уровню, более всего восхищающему самого Вазари. Не случайно он лишь бегло описывает сюжет, что особенно контрастно выглядит по сравнению с «Картинами» Филостратов. Объект для него становится значимым настолько, что все подчинено его описанию. Мысль никогда не отвлекается от поверхности изображения, как это было у эллинистических авторов, чье внимание целиком поглощено литературной стороной изображенного и вовсе не замечает качества исполнения. Картины остаются лишь поводом, не становясь предметом. И отношение к ним сознательно противопоставляется в античности суждениям профессионалов, «ремесленников».

Теперь ситуация кардинально изменилась, а право на высший уровень оценки произведений оспаривают художники в полемике с теми, кого они считают «дилетантами». Суждения дилетантов, людей, далеких от практики, Вазари отвергает. Только художник может понять совершенство исполнения и по достоинству оценить работу своих товарищей по цеху, несведущий человек никогда не увидит того, что способен увидеть мастер, и никогда не оценит до конца



Илл. 2. Верроккьо, Андреа дель. Портрет Лоренцо Медичи. Раскрашенная терракота. 1480. Национальная галерея, Вашингтон

виртуозность личного стиля исполнения, того, что обозначалось емким понятием *maniera*. Он не сможет подобно Донателло поразиться «изобретательным и искусным приемам» (*l'ingegnosa ed artificiosa maniera*), которые использовал Брунеллески для передачи фигуры Христа [20, с. 334; 3, с. 188], или восхититься колористическими качествами картины. Талантливый человек способен оценить чужие произведения по достоинству. В известной степени только талант и способен их ценить. И здесь ренессансная художественная теория впервые столь определенно выражает мысль, позже обоснованную у Дюбо: восхищение чужими достижениями и сама способность такого восхищения есть неотъемлемая черта истинно одаренного человека. Профессиональная оценка приобретает особый смысл, поскольку противопоставляется дилетантской критике. Для Вазари «референтная группа» – это всегда либо «понимающие», либо профессионалы. При этом явно, что знатоками он считает тех, чьи оценки приближаются к уровню суждения о произведении и способности его по-настоящему увидеть, отличающих настоящих профессионалов.

Тезис Альберти «будем говорить как художники» приобретает здесь принципиальный смысл, поскольку лишь художники имеют право судить, а обычный зритель должен прислушиваться к их суждениям и стараться оценивать работы исходя из того, что мастера в них ценят. Когда ренессансный автор перечисляет высокие качества произведений, он самым внимательным образом останавливается на их техническом уровне, на том, что в первую очередь привлекает профессионалов, постоянно повторяя, что произведение «ценится среди всех художников» [20, с. 124; 3, с. 534] или получило одобрение «художников и людей, понимающих в искусстве» [20, с. 332; 3, с. 187].

Зависимость от мецената многими художниками воспринималась драматически. Рафаэль писал Франческа Франча из Рима 5 сентября 1508 г.: «Сделайте милость, войдите в мое положение. Вы ведь и сами иной раз испытали, что значит быть лишенным своей свободы и жить в зависимости от господ...» [10, с. 185]. Художник длительное время был зависим от патрона. Подчинение художников диктату Академий художеств было частным случаем отношения между художником и его покровителем, которые один французский исследователь сравнил с отношениями между поданными и сюзереном. Они неизбежно должны были смениться и сменились на сделку между художником и торговцем, но стали ли они основой той «объективности», которую видел в усилении власти денег в сфере искусства Золя, а потом видели и многие другие защитники «свободного рынка»? Государственный диктат в сфере искусства, осуществлявшийся через Академии художеств, сменился не на свободную конкуренцию, а на некоторую другую форму управления.

Сегодня мы имеем дело с совершенно новой культурной ситуацией, когда любители, а не профессионалы изучают историю искусства, путешествуя по странам и городам, посещая музеи и накапливая зрительные впечатления. Именно они приобретают те иллюстрированные издания, которые искусствоведы презрительно называют «книгами для журнальных столиков». Искусствознание же переходит к книжкам без картинок: иконологические штудии, публикация неизвестных документов, культурологическая трактовка изобразительного искусства – все это закономерный этап развития нашей науки, но так она отстраняется от своего предмета и своей задачи, которую можно обозначить леонардовским девизом



Илл. 3. Верроккьо, Андреа
дель. Штудия женской головы.
Рисунок. 1480-е. Британский
музей, Лондон

«умей видеть». Конечно, профессионал видит за «Черным квадратом» Казимира Малевича нечто большее, чем холст, испорченный кракелированным слоем черной краски, ему открываются великие тайны развития искусства. Но европейская изобразительность все же развивается другим путем. Актуальным для европейцев продолжает оставаться не только их великое наследие, но и искусство Востока, Африки, древней Америки и Австралии. Эстетические горизонты расширились, мы воспринимаем своеобразную красоту древних и примитивных культур, но и в этом случае мы их соотносим с некоторыми эталонными образцами изображения. Представления об умении или неумении изображать не вытравить никакими рассуждениями о спонтанности творчества и прочих атрибутах «креативности». И, рассуждая о развитии немецкой готики, Эрнст Гомбрих пишет о развитии умения изображать натуру в выражениях близких тем, которыми за много веков до него анализировал появление реального портрета или пейзажа в итальянской готике Джорджо Вазари. Классическое представление о шедевре тесно связано с представлением о естественности и живости произведения, с тем, что в ранней итальянской академической теории называлось

vivacità. Мы восхищаемся экспрессией и выразительностью линий итало-византийского стиля, но ценим Дуччо ди Буонинсеня за то новое дыхание жизни, которое он внес в старую «греческую манеру», если использовать выражение первого историка итальянского искусства. И Метрополитен музей с гордостью выставляет на своем сайте свое новое приобретение – «Мадонну с младенцем» мастера итальянского Проторенессанса, а обычные для того времени произведения (ordinario – «заурядный», обозначал их Вазари) помещает в запасники и дает только их небольшие черно-белые изображения.

Согласно распространенному для теоретиков современного искусства представлению, кризис миметической художественной школы связан с романтической критикой свойственного ей пренебрежения к индивидуальности ученика, а развитие представлений о творчестве шло параллельно с усилением оценки личного, индивидуального начала в искусстве, того, что собственно и называется «манерой». Так ли это на самом деле? Ответ на этот вопрос очень важен. Именно от него зависит, останется ли сегодняшняя теория искусства на уровне обычных представлений, которые серьезная философия называет обыденными, или будет формироваться в том направлении, которое уже было однажды намечено, но сегодня изрядно забыто. Исследователи искусства, отдают они себе отчет в том или не отдают, делятся на два основных направления в зависимости от того, как именно они отвечают на вопрос. Может быть, что они и вовсе на него не отвечают, однозначно относя предшествующее развитие искусства к объективному, доличностному, а невероятную победу субъекта над объектом рассматривают как главное достижение новейшей эпохи.

В таком случае, самой истории искусства для них как бы и не существует. Она является лишь малоинтересной пропедевтикой для новейшего положения искусства, в котором манера явно победила натуру. Между тем в академической традиции есть важная проблема, сближающая позицию Вазари, Беллори, Ван Мандера, Зандрарта и многих других теоретиков. Не случайно Зандрарт назвал «Немецкой Академией» свое повествование о предшествующих художниках и не случайно важнейшим итогом деятельности первой Академии рисунка во Флоренции была грандиозная история национального искусства, написанная основателем первой Академии рисунка,

Илл. 4. Джироламо да Кремона.
Аристотель. Сочинения.
Манускрипт. 1483. Библиотека
и музей Моргана, Нью-Йорк



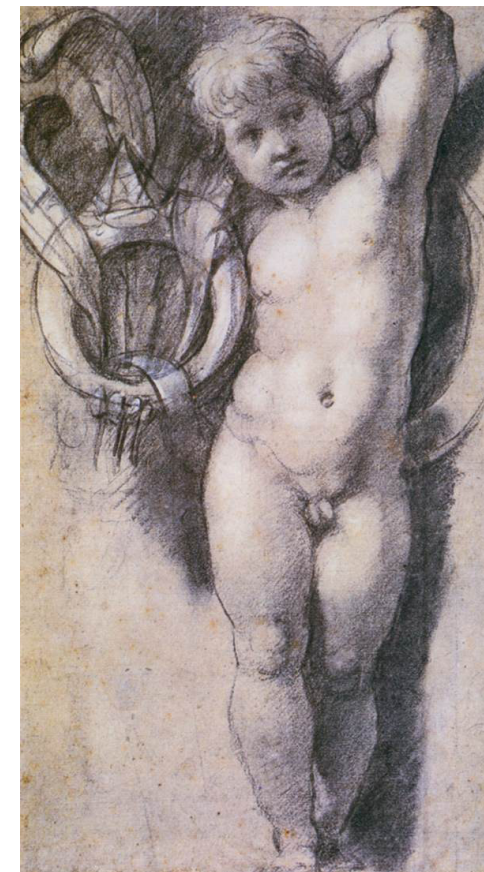
художником и первым историком искусства Джорджо Вазари. Попытка разобраться в том, что Вазари назвал «современной манерой», сближает все академические сочинения.

Вряд ли будет правильным пытаться увидеть общую черту всех Академий художеств в классицизме, ведь среди них были и сугубо барочные или маньеристические, но точно общей им всем была попытка понять сущность подражания «прекрасной природе», миметическая концепция искусства. Коррективнее всего термин «мимесис» переводит энциклопедия «Британика», которая пишет, что в древнегреческом это понятие означает «вос-создание», «re-presentation» реальности скорее, чем ее имитацию «copying».

Моше Бараш (как и многие современные искусствоведы) неоднозначно относится к мимесису, к подражанию природе. Неоднократно на протяжении своей содержательной и в целом очень объективной книги о классической теории искусства [13] он говорит

о банальности этого понятия. «Это – общеизвестный факт, что литература Ренессанса по визуальным искусствам охватывает широкий диапазон предметов от вполне технических вопросов того, как закреплять краски на стене или как отлить из бронзы фигуру до запутанности астрологической психологии художника; от простого исследования начал геометрии к глубоким обсуждениям символики, основанной на гуманистических литературных источниках. Неизбежно, чтобы литература этой широты также показала иногда изумительное разнообразие мнений и философских отношений. Имеется, однако, одна вера, которая была расценена как догма, и это почтительно соблюдалось каждым, кто думал или писал о живописи и скульптуре: вера, что визуальные искусства подражают природе. Это признак и отличительная черта всего Ренессанса», – пишет М. Бараш [13, с. ix]. И везде, где мы сталкиваемся с этой убежденностью, мы можем сделать вывод, что Ренессанс начался. В равной мере умение передавать природу становится базовым для ренессансной художественной школы, а потому и основным для ранних форм академического обучения изобразительному искусству. Правда, М. Бараш (в отличие от Э. Гомбриха, специально подчеркивающего, что современный исследователь теории Рейнольдса не должен рассматривать его рассуждения о «подражании» как устаревшие, но должен вживаться в изучаемую эпоху) изначально противопоставляет ренессансное «подражание» и так называемую «современную теорию искусства». Но надо ли так поступать во всех случаях?

Опыт знакомства с онлайн-Оксфордской энциклопедией, крупнейшим и постоянно обновляющимся справочником по истории и теории изобразительного искусства, позволяет сделать вывод, что большая часть теоретической проблематики, рассматриваемой в ней, не противопоставлена академической в широком смысле слова, то есть классической теории творчества, а многие статьи о проблемах психологии восприятия и художественного образования являются прямым продолжением академической теории. Статьи о цвете и рисунке, декоруме, аллегории, так называемом большом стиле, полемике «древних и новых», рубенистов и пуссенистов, эволюции понятий «шедевр» и «манера» дают современную трактовку, очень мало противоречащую трактовке классической. Перед нами открывается единая линия теории, не опровергающая, а развивающая



Илл. 5. Рафаэль Санцио.
Путто с символами Медичи.
1514. Уголь, белила. Музей
Тейлдерс, Хаарлем

старую теорию искусства. Более того, тысячи статей о художниках, где дается современная оценка их творчества, дополнены и весьма поучительными разделами об эволюции их репутации в истории мысли об искусстве. Эта информация могла бы стать основой самостоятельного исследования о преемственности современного искусствознания и старой теории искусства, старого и нового зна-точества и ценительства.

Если Платон видел угрозу в предельном совершенствовании мастерства, для Вазари с его представлением о *maniera*, практически отождествляемой с личным стилем, субъективная виртуозность уже

благо. Одновременно происходит трансформация критики мимесиса в критику неумелого «подражания природе», в котором дистанция между природой и искусством слишком демонстрируема. И сходство, и владение материалом – это две стороны преодоления «*le difficoltà dell'arte*», трудностей искусства. И это равноценные стороны. Прежним работам не хватало манеры в этом значении слова, в частности, их создатели не понимали прелести виртуозного владения «сокращениями», которые особенно ценили в эстетике нового направления, считая одной из важнейших «трудностей». И потому старая живопись, которая «обнаруживает непонимание сокращений», парадоксальным образом обнаруживает и свою искусственность (не может стать «живой и естественной»), и недостаток искусства, поскольку «сокращения» – это одна из главных характеристик профессиональной манеры.

Порой в ренессансных текстах можно встретить суждения о слишком усердном ученике, появляется даже мотив противопоставления усилия и его результатов хорошей и «широкой» манере. Для ренессансного автора очевидно, что «вещи, полные напряжения и написанные с огромной затратой терпения и времени» вовсе не всегда отличаются эстетическим качеством, то есть «обаянием», «непосредственностью», «легкостью» и «смелостью», которые всегда присутствуют в работах «природных живописцев» [21, с. 50; 4, с. 475]. Уже не противопоставление «ремесла» и «одержимости» в античном духе, но новоевропейское сопоставление уровня, на котором возможно повторение уроков учителя, и уровня, на котором проявляется природная одаренность, начинает становиться базовой для эстетической мысли. Тема, ставшая центральной в кантовском различии между «гением» и «подражателем», становилась с этого времени ясно очерченной. Некоторые сопоставления между обычным профессионализмом и настоящей одаренностью, впрочем, были известны и античности.

Платон говорит о вдохновении, отказывая на этом основании поэтам в праве на истину. То, что поэт в момент творчества находится в состоянии исступления, стало для Платона основным аргументом против поэзии⁽¹⁾.

Это состояние противоположно тому, которое достигается разумом и опытом. Поэт «может говорить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка». «Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе» [11, с. 144]. А в «Ионе» [11, с. 143] он объясняет, что поэты и музыканты, создающие свои произведения, не просто следуют правилам *technè*, но движимы своего рода божественным вмешательством. Именно оно и дает им способности и силы для создания своих работ. Аристотель гораздо ближе к реальной исторической истине. Поэзия рассматривается им как одно из человеческих умений, которое вполне может основываться на правилах, которым человек обучается, на науке и на законах. Выходя за пределы законов, обоснованных в «Поэтике», рационально сформулированной теории творчества, автор перестает быть поэтом. Настоящий бунт против правила, *regola* начинается в позднеренессансной и маньеристической теории творчества. Но протест против правил никогда не был протестом против того, что Кант назвал «школьным правилом».

В трактатах по искусству речь идет о критике формальных пропорциональных канонов, чаще всего дюреровской теории пропорций, а в работах филологических речь шла о правилах создания стихов, придуманных создателями многочисленных подражаний аристотелевской «Поэтики». Теперь это было не сопоставлением рационально понимаемого *technè*, совокупности профессиональных навыков, правил, норм, и *mania*, воплощения иррационального порыва, но попыткой протеста против «алгебраических» навыков некоторых специалистов по «гармонии», среди которых могли быть как теоретики, так и практики.

Идея культивирования, возделывания была унаследована академической теорией в ренессансной педагогике. Она своего полного развития достигла в эпоху Просвещения. Просветительские идеи были заложены и в практику Воспитательного училища при Российской академии художеств. В академиях готовили подлинного универсального человека, *uomo universale*, правда, в моменты кризиса пытались снять общеобразовательные предметы, как это было в России в 1820-е годы. Взгляды на воспитание гуманистов органически были продолжены в просветительской педагогике, без учета влияния которой невозможно судить об академической теории.

(1) Различные аспекты проблемы исступления, *mania* в античности см.: [16; 17, с. 64–70].

Последняя своим рождением и развитием многому обязана современной ей философии образования в широком смысле слова. Забегая вперед, можно сказать, что опыты расширения образовательной программы в ранних академиях художеств до сих пор сохраняют свою актуальность, а попытка свести академическое образование к образованию чисто профессиональному провоцировала кризис академии. Что же касается первых академий, то они были рождены веком гуманизма и в той или иной степени продолжали идеи Леона Баттисты Альберти о воспитании художника как представителя свободных искусств и широко образованного в гуманитарных дисциплинах человека. Формирование воспитанника подчинялось тем же законам, что и отношение к природе. Природа должна была быть преобразована в соответствии с божественным замыслом, заключенным в ней. Хаос не должен был нигде торжествовать. В идеале прекрасной натуры (*bella natura*) была подспудно заключена рафаэлевская идея красоты (*idea della bellezza*), дарованный богом талант надо было бесконечно совершенствовать.

Теория художественного творчества настолько органично сливается с общегуманистическими представлениями о творчестве-изобретении, что без общекультурного контекста рассматривать ее не имеет смысла. Полемика с «пересказчиками» чужих произведений была общей для большей части гуманистической литературы, она витала в воздухе. И только она может объяснить многие своеобразные повороты теории творчества позднего Возрождения. И все же академическая теория заимствования черпается из этих образцов полемики, только так ее и можно понять – как теорию не эклектическую, а основанную на представлении о необходимости создания личного стиля. Идеи о рабской зависимости от других чужды этой эпохе, но мысль о творческом освоении предшествующей культуры целиком принадлежит Возрождению. Мишель Монтень писал: «Пчелы перелетают с цветка на цветок для того, чтобы собрать нектар, который они целиком претворяют в мед; ведь это уже больше не тимьян или майоран. Точно так же и то, что человек заимствует у других, будет преобразовано и переплавлено им самим, чтобы стать его собственным творением, то есть собственным его суждением. Его воспитание, его труд, его учение служат лишь одному: образовать его личность».

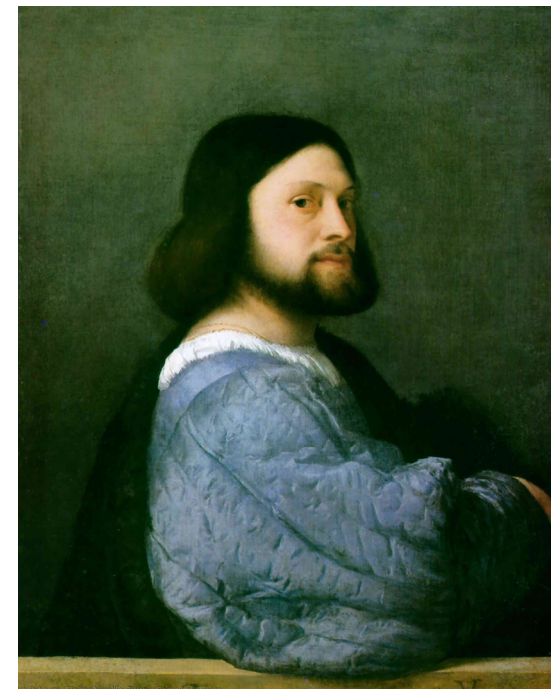


Илл. 6. Рафаэль Санцио. Портрет юноши. Ок. 1499. Мел, белила. Ашмолеан музей, Лондон

Леонардо вполне сознательно становился на позицию «*homo illiterati*», человека без книжного образования. Только опыт, только самостоятельное осмысление природы и открытие ее закономерностей было для него основой творчества. Литературная осведомленность Леонардо, тем не менее, не вызывает сомнений у современных исследований, достаточно подробно изучивших книги, с которыми он не мог быть не знаком. Правда, многие идеи в достаточно образованной среде того времени витали в воздухе, и для того, чтобы воспринять их, не было необходимости штудирования книг. И все-таки позиция Леонардо – это особая позиция. Важно проследить, как

она проявлялась или в чем было ее сходство с позицией тех людей, для которых книжное образование оставалось основой профессионального развития, а «чужие труды» были безусловно необходимы.

Особым вопросом является проблема взаимного влияния вкусов публики и критериев оценки произведений, разделяемых профессионалами. Тема эта до сих пор вызывает полемику в специальной литературе и многочисленные разночтения у исследователей. Энтони Блант отмечает, что художник в эту эпоху получил новый уровень свободы, но теперь публика и ее вкусы начинают определять его положение. Исследователь связывает это с постепенной заменой практики заказных работ произведениями, выполняемыми для продажи. Блант пишет, что художники теперь встретились лицом к лицу с самой широкой публикой, состоящей из образованных людей, а не просто с избранными церковными иерархами или несколькими герцогами, которых они старались привлечь своим искусством. В художественную жизнь проникает новый дух соревнования, меняющий характер самих выполняемых работ, во всяком случае, теперь работа идет иначе, чем создаваемая исключительно на заказ [15, с. 56–57]. И Альберти, и Леонардо говорят о важности умения нравиться публике. Л.-Б. Альберти писал о необходимости учитывать в своей работе все, что помогает снискать похвалу, и со вниманием относиться к любому мнению о произведении. Он даже писал, что живописец должен стремиться, чтобы его работы получили одобрение большинства (*tutta la moltitudine*) [1, с. 56; 15, с. 56], «восхищать взоры и душу всякого, кто на нее смотрит» [2, с. 334], а Леонардо рекомендует художнику спрашивать совета у своих знакомых, которые, во всяком случае, могут судить о степени сходства между натурой и живописью. Это поможет создать совершенное произведение искусства, отбирая все, что кажется прекрасным другим. Руководствоваться же при этом необходимо в большей степени общим признанием, чем собственным суждением [9, с. 167]. Блант отмечает, что Леонардо, однако, предполагает возможность советоваться только с образованным зрителем, достаточно презрительно отзываясь о живописцах, стремящихся угодить вкусу невежд [15, с. 56].



Илл. 7. Тициан
Вечелио. Мужской
портрет. Ок. 1510.
Холст, масло.
Национальная
галерея, Лондон

Можно сказать, что для Альберти совет по поводу всеобщего признания является в значительной степени абстрактным. Леонардо рассматривает проблему уже совершенно конкретно, поскольку именно в это время (об этом мы можем судить по изменению текстов контрактов) происходит резкая смена критериев оценки произведений и, соответственно, их расценки. Драгоценная и дорогостоящая краска уступает место драгоценной манере изображения. Полемика с «невеждами», с традиционными вкусами становится особенно острой еще и поэтому. Но нельзя не согласиться с важностью указанной исследователем новой тенденции – появлением особого жанра трактатов, написанных не профессионалами, а дилетантами, собственно зрителями.

Для Вазари «референтная группа» – это всегда либо «понимающие», либо профессионалы. При этом явно, что знатоками он считает тех, чьи оценки приближаются к уровню суждения о произведении

и способности его по-настоящему увидеть, отличающей настоящих мастеров. Тезис Альберти «будем говорить как художники» приобретает здесь, в ранней академической традиции, принципиальный смысл, поскольку лишь художники имеют право судить, а обычный зритель должен прислушиваться к их суждениям и стараться оценивать работы исходя из того, что мастера в них ценят. Когда ренессансный автор перечисляет высокие качества произведений, он самым внимательным образом останавливается на их техническом уровне, на том, что в первую очередь привлекает профессионалов, постоянно повторяя, что произведение «ценится среди всех художников» [20, с. 124; 3, с. 534] или получило одобрение «художников и людей, понимающих в искусстве» [20, с. 332; 3, с. 187].

Выражение Альберти «будем говорить как художники» стало не только принципом его собственной теории искусства, но и наиболее важным основанием всей ренессансной эстетики. Профессиональные критерии оценки произведений становились новым знаточеством, а знаточество лежало в фундаменте рождающейся европейской науки об искусстве. Искусствознание в той мере, в которой само его возникновение можно связать с появлением первой серьезной исследовательской работы – «Жизнеописаний» Вазари – было ориентировано на знание всей конкретики искусства, всех тонкостей профессиональной кухни. Умение видеть здесь стало главным. Что касается необычайно изысканных и утонченных аллегорических истолкований, этих развернутых дешифровок смысла, то к ним формирующаяся наука об искусстве относилась как к непростительному дилетантизму. Даже при отсутствии прямой полемики мы видим полемику косвенную. Защита права на использование профессионального языка и, стало быть, профессиональных способов оценки произведений и отношения к нему тех, кто может его создавать, стала защитой настоящего искусствознания от филологического педантизма позднего гуманизма. Последний возвращался к уже пройденной историей эллинистической традиции ценить лишь замысел, но не исполнение, мимесис-фантазию, но не мимесис-технэ.

Приводя слова Микеланджело, который назвал работу Гиберти «Райскими вратами», Вазари не забывает отметить, что эта похвала не только заслуженная, но и «высказанная тем, кто мог об этом судить» [20, с. 242–243; 3, с. 135]. Теперь вовсе не сословная принадлежность

определяет то, что вкус критика ассоциируется со вкусом знатока, но лишь то обстоятельство, что этот человек и в самом деле судит об увиденном с пониманием. Для Вазари это в первую очередь профессиональные критерии оценки, внимание к деталям и тонкостям художественного ремесла. Вазари – художник. И этим определены не только критерии оценки работ, но и критерии оценки самого суждения о произведениях. Возможно, впервые за всю историю развития эстетической мысли право на суждение о произведении искусства однозначно и последовательно закреплено за самим творцом, который перестал быть скромным ремесленником, но заявил во всеуслышание о своем умении не только создавать, но и видеть, правильно и грамотно, со знанием дела оценивать работы. Вазари постоянно говорит о тех, кто имеет право судить, о «знающих», о достойных профессионалах, чье мнение обладает качеством истины. Еще не сформировалось романтическое противостояние элиты и «всех остальных». Художники еще не относят себя к «касте браминов», но они уже достаточно высоко себя ценят, чтобы претендовать на общезначимость своих цеховых критериев. В романтической традиции элитарность оценки всегда несет на себе печать особой замкнутости цеха творцов, противопоставивших себя мещанскому зрителю, обывателю. В Ренессансе это цех профессионалов, лишь недавно вышедший, и то не до конца, из положения обычного ремесленника, он не столько противостоит обычному человеку, сколько гуманитарной элите, позволяющей себе по традиции относиться к художникам свысока. Эта позиция целиком полемична, она пронизана огнем споров о роли и величии изобразительного искусства, и в этой попытке защитить право на звание высокого искусства, а не просто ремесла, ее историческая правда. Романтики в этом смысле слишком уже близки к декадентской самозамкнутости, они завершают спор эпохи – ренессансные авторы его начинают. Во всяком случае, вопрос об элитарной и обычной оценке ставится не в социальном плане, а в профессиональном, это своеобразная трансформация ремесленной гордости за профессию в вопрос об истинном суждении, а не проблема противостояния обывденных людей и демиурга-художника.

Профессиональная среда художественной интеллигенции этого времени не романтический круг избранных, противопоставляющий

свою «элитарность» массовому вкусу. Художники, осознав себя как сообщество профессионалов, не хотели быть отвлечены «болтовней досужих людей» от своих мыслей, от своей работы. Они противопоставлены «всем остальным» не столько как творцы, сколько как профессионалы, как люди особого труда, имеющие свои критерии оценки, которые не только надо принимать и разделять, но и до понимания которых надо дорасти. Здесь аристократическая глупость совершенно равноценна простоватости плебса, *plebei*.

Ограниченность старой методологии, рассматривающей социальные потрясения и народные восстания как основной побудительный мотив к созданию революционного обновления искусства налицо. Теперь никто не вправе игнорировать конкретную социологию, доказывающую раз за разом аристократический, а не народный и не бюргерский характер искусства XIII–XVIII вв. Никто не сомневается в элитарном характере английского прерафаэлитизма, имена Джона Рёскина и Уолтера Патера давно, практически с самого начала связывались с движением эстетизма, движением элитарным. Но что сам итальянский Ранний Ренессанс, тот, который стал для Великобритании XIX века символом высокого совершенства, превосходящего гений Рафаэля, прославленного в веках? Мне кажется, можно выдвинуть гипотезу об элитарности этого искусства; и расцветало оно в мощном окружении итало-византийского и позднего готического искусства и так называемой интернациональной готики.

Коль скоро живописец способен повторить Природу и даже может выдать свои создания за реальные вещи, он на деле показывает свою способность быть «вторым Богом». Собственно, в этом значении и говорит о человеческом творчестве Николай Кузанский, когда видит его суть в создании «мысленных сущностей и форм искусства». Даже если принять за обычную метафору утверждение о том, что зрители воспринимали модели Альберти как реальные вещи, сами эти «демонстрации» уравнивали искусство человека и искусство Бога-мастера.

Как писал Фичино, отличие творчества природы от творчества художника сводится к тому, что в природе формирующий разум творит так, как если бы мастер находился внутри материала. Когда в «Аркадии» автор попадает под землю, где он видит истоки всех рек, вулканов, дивные пейзажи с горами и долинами, он восхищенно го-

ворит: «О чудесное искусство (*mirabile artificio*) великого Бога!» И это еще один поворот темы «искусства внутри природы» (*ars intrinsecus naturae*). Это неоплатонизм деятельный, активная сторона, развиваемая в аристотелизме, включается в него не просто случайно, но с необходимостью. Понимание природы как «внутреннего мастера» уже выводит теорию Фичино за пределы собственно платоновской традиции, но здесь важен и переход к новоевропейской традиции Нового времени. Именно как к «умному мастеру» относились к Природе великие ученые следующих столетий – Декарт и Спиноза, Паскаль и Ньютон. В этом смысле природоподобие человеческого творчества особенно важно для рационализма Нового времени.

В общей эволюции европейских представлений такой явный акцент на созданность мира, на деятельность Бога-мастера предопределен вполне земной ролью самого мастерства. Профессиональные навыки и умения свободного человека лишаются античного позора и печати рабской прикованности к физическому труду, теперь в мастерстве есть смысл и впервые созданы все условия для появления чувства цеховой гордости профессиональными умениями. *Deus-artifex* (в отличие от своего стоического прообраза) отныне и навсегда свободен от разлада между идеей и претворением. И именно осуществление замысла становится важнейшей частью его мастерства – доказательством высшего умения. Шедевр, создаваемый подмастерьем, теперь имел и свой высший прообраз в созданном творцом, а каждый ремесленник мог соревноваться и мысленно вступал в такое идеальное соревнование с божественной способностью к созиданию.

Представление о совершенном собственном произведении постоянно переключалось с тем представлением о высшем совершенстве, которого достиг бы сам создатель, если бы занялся такими маленькими предметами, которыми занимается ремесленник. Мастер небесный и мастер земной постоянно вступают в соперничество. В первоначальном варианте предисловия к жизнеописанию Антонио да Сангалло Младшего Вазари дает свой вариант ответа на вопрос о том, как соотносятся творения Природы и создания рук человека, как сосуществует естественное и созданное посредством искусства. Он отвечает на вопрос, встававший в культуре с тех пор, как человек стал отличать себя от всего остального мира,

и ставившийся всякий раз по-новому. В ренессансном варианте ответа главным оказывается возможность гармонии между естеством и искусством, между природой и человеком. Они взаимно необходимы друг другу.

Природа создает первоначальный, еще грубый и необработанный материал, который превращается в подлинное произведение лишь человеком. Грубая природа становится «украшенной» благодаря человеческому искусству и его способности к творчеству, дарованной небесами. Только человек может «проявить» природу, как бы освещая ее лучами разума. И точно так же, как ночью не видны красоты мира, так неразличимы они и в неводеланной, аморфной, первоначальной природе – природе естественной. Старая тема превращения первоначального хаоса в упорядоченный и прекрасный космос имеет здесь основной лейтмотив – возделанность природы, рукотворность ее «украшенного» варианта.

Любое эстетическое восприятие оказывается зависимым от благочестивого или этического чувства, а самый неподдельный восторг перед красотой Творения всегда соотнесен с пониманием тленности и преходящести этой красоты. В нем всегда есть что-то от осознания, что все сотворено из праха, лишь чудесным образом преображенного волей господней в многоцветье и сияние. Подобно тому, как истинное сакральное отношение вытесняет эстетическое отношение к предмету поклонения, оно не дает развиваться и независимому чувству прекрасного. В полной мере это недоверие к собственному восхищению красотой проявляется по отношению к созданиям рук человека, к искусству. Именно оно чаще всего соотносится со словом «прелесть», в котором все явственнее звучит оттенок «лесть», «прельщение», оттенок, придающий налет запретности любому эстетическому наслаждению. И не случайно Гуго Сен-Викторский после своего восхищения земными красотами делает столь характерную оговорку о поддельности восхищающего нас человеческого искусства: «Но зачем говорить о творениях божиих, коль скоро мы удивимся даже обманам человеческого искусства, прельщающего очи своей поддельной мудростью?» [20, с. 242–243; 3, с. 135] Искусство – всегда иллюзия, и всегда оно будет обречено на неподлинность. Человеческим умением и мастерством можно восхищаться, лишь помня об этой изначальной мнимости всех красот, созданных в тщет-

ной надежде повторить великий путь Творения, на фоне которого всякая слабая человеческая попытка приблизиться к божественному творчеству лишь подделка. Искусственное отлично от натурального, и чем выше степень человеческого умения, человеческого искусства, тем более сомнительны все его ухищрения выдать себя за природное, то есть сотворенное самим Господом. Представление о Deus-artifex, Боге-мастере прошло длительный путь эволюции от стоиков до поздних схоластов. Простой ремесленник, artifex, разумеется, не мог соревноваться с этим божественным мастерством, воплощенным в природе.

Этот тезис подтверждаем любой, даже самой искусной работой, которая все же не может сравниться с природным, естественным, сотворенным высшим мастером. Даже искусные украшения храмов уступают красоте драгоценных камней, из которых они созданы. Человеческое мастерство не в силах соревноваться с мастерством Создателя, удивляющего нас игрой цвета камней. И мы помним, как долго ценились произведения вовсе не за виртуозность их исполнения, как серьезно и последовательно боролись люди новой ориентации за оценку произведений за «драгоценность мастерства», а не за «драгоценность материала», если использовать выражение Бэксандалла [14, с. 38]. Редкость минералов, используемых в приготовлении красочного пигмента, традиционно ценилась выше того нового умения, о котором писал Леонардо, умения создать прекраснейшую картину из любых, даже безобразных красок.

Даже в том случае, если речь шла о черном тоне, художник мог проявить свое мастерство в умении передать разную фактуру тканей и создать целую симфонию в одном черном. Для Вазари это было одним из наиболее эффектных и доказательных проявлений подлинного профессионализма. Вазари пишет о портрете Пьетро Аретино работы Себастьяно дель Пьомбо как о «поразительнейшей живописи», причем именно живописность, колоризм, то, что отличает художника, способного видеть многообразие оттенков и передавать их в цвете, даже если это оттенки нейтрального черного, вызывает наибольшее восхищение Вазари. Эта живопись действительно поражает его, поскольку «помимо сходства в ней видны различия пяти или шести оттенков черного цвета в его одежде: бархат, атлас, тафта, парча и сукно и на этих черных – черная как смоль борода,

в которой так хорошо показан волос, что большего в живой натуре не увидишь» [5, с. 161].

Бэксандалл говорит о том, что в ренессансный период формируется новая культура восприятия цвета. И формируется она в противостоянии традиционной символической иерархии цвета, которая отныне не принималась не только интеллектуально, но формировалось и «живописное отвращение» (pictorial distaste) к ней [14, с. 84].

Развитие колоризма требовало устранения самодостаточной полихромии, подразумевало культуру цветового восприятия, построенную на новых основаниях. Как справедливо замечает исследователь, «...цветность – качество, более характерное для тех живописных методов, которые мы условно называли графическими и пластическими по преимуществу. Трудно представить себе что-либо более ослепительное и великолепное, чем витражи в готических соборах с необыкновенной звучностью их винно-красных, густо-лиловых, сияющих желтых красок. Но одновременно витражи и менее всего живописны – уже в силу своей техники, не допускающей нюансировок и переходов. Для живописи преимущественно “живописной” более характерен колоризм – тончайшая нюансировка тонов в пределах сближенной цветовой гаммы. Какие-нибудь на первый взгляд невзрачные и неброские тона <...> раскрываются живописцами в удивительном богатстве и благородстве цветовых качеств, претворяются в волшебный кусок живописи, который живет, дышит, пульсирует, мерцает и как бы на глазах у зрителя меняется» [7, с. 211]. Неброский тон становится таким же условием богатой живописной разработки его на полотне, как отказ от локальных цветов в системе светотеневой моделировки. Очень показательно, что, начав осознавать новую живописную систему, ренессансная теория художественного творчества положила в свою основу и требование точного следования законам светотени, и новое отношение к колоризму. И, напротив, усиленный локальный колоризм, звучная цветовая гамма самым непосредственным образом связаны с немиметическими функциями цвета.

Цвет, кроме символической, несет в себе еще и декоративную нагрузку. Звучность иконных цветовых композиций намного превосходит в декоративном плане живопись натурную. В них чувствуется очень тонкая гармония, но каждый предмет в целом не изображает,

а обозначает то, что он должен был бы изображать. Вместо светотени и демонстрации логики движения формы через тональные градации часто встречается почти контрастное сопоставление разных цветов в разных гранях иконных горков или фрагментов архитектурных фонов. Впечатление, достигаемое таким образом, часто очень декоративно, но это именно разные цвета, зачастую весьма условно обозначающие различные стороны одного и того же объекта. Объем не лепится, а как бы «перечисляется» – «вид спереди», «боковая сторона». Их локальные цвета вовсе не соотнесены с освещением, они просто различны, как различны и сами стороны. И то, что цвет объекта распадается на несколько отличных один от другого оттенков, диктуется не реальным его богатством, а просто видоизменением по условным правилам. Цвет всегда изображен не таким, каков он есть на самом деле. И это преобразование и пересоздание цвета уже в момент выбора подходящего оттенка для обозначения предмета или отдельной части предмета дает возможность привести в единство всю композицию. Это не единое пространство и не единое освещение, но своего рода объединение условных цветов, которое часто воспринимается как декоративное, хотя это и не было для средневекового автора приоритетом.

Теряя миметичность, цвет становится в основе своей декоративным. Став же миметичным, цвет переподчиняет себе всю декоративную логику композиции – тогда уже начинают играть детали, становясь все более выразительными, точнее передаются цветовые оттенки и тональные соотношения. Они становятся условием новой колористической декоративности, проявляющейся через жизнь множества фрагментов в общем цветовом строе. Сама композиция цветов не может быть декоративной, она лишь создает поле для выявления реального богатства цвета каждой части картины. Основанная на контрастах локальных тонов «иконная» композиция всегда декоративна в целом. Но эта почти орнаментальная выразительность достигается за счет условной жизни цвета каждой детали, его знакового, а не изобразительного характера.

Ренессансное восприятие цвета не возникло внезапно. Его можно было бы назвать новым чувством пейзажа, который предстает как колористически воспринимаемая картина природы. Но сам колоризм возник и из средневекового чувства цвета, когда он

воспринимался не только символически, но и как явление высшей красоты, как зримое воплощение мастерства Создателя. Не только представления о Боге-мастере (Deus-artifex), которое зрелая схоластика восприняла от стоической традиции, но и менее рассудочное, более близкое к фольклорной традиции ощущение чудесности и необычности внезапно открывающихся зрелищ, знамений было в основе средневекового чувства цвета. Ослепляющие, ликующие цвета в средневековых описаниях небесных знамений – это цвета чистые, цвета всегда радужные. Человек Средневековья смотрел на небо иным взглядом, но его внимание к необычным явлениям уже готовило почву и для ренессансных описаний цвето-воздушной стихии, самое известное из которых мы встречаем в письме Пьетро Аретино к Тициану. Такого рода восприятие реальности было невозможно не только без опыта пейзажной живописи венецианцев, но и без накопленной традиции символического и декоративного колоризма византийской живописи. К тому же новый тип восприятия природной красоты, столь тесно связанный с реалистической пейзажной живописью, был подготовлен символическим восприятием драгоценности и чудесности цвета.

Варки в своей академической лекции восхваляет «добродетельнейшего и щедрейшего (il virtuosissimo e liberalissimo) сеньора герцога, государя нашего» [19, с. 37]. «Liberalissimo» здесь можно перевести и как «благороднейшего»⁽²⁾. Кстати, этот оттенок сохраняется и в самом понятии «свободные искусства» – «arti liberali». И именно благородство подчеркивается в них ренессансными авторами, трактующими «свободные искусства» (к которым теперь относят и искусства пластические) как формы творчества, предназначенные для истинного нобилитета, духовной аристократии. Меценат, помогая им, занимается не просто благотворительностью, а благородной задачей самовосславления. Для новой традиции важно, что в древности «знаменитые и великие» государи, чьи богатства были несметны, прославили свое имя не изобилием дарованных судьбой благ, а величием духа. И самое яркое проявление этого величия было в помощи выдающимся художникам. Ведь все затраты древних римлян, кроме тех, что пошли на возведение прекрасных

сооружений, почитаемых ныне подобно «святыням», были напрасны. Так не лучше ли обессмертить себя покровительством искусствам. Так начинается одно из посвящений Козимо Медичи, автор которого восхищается древним меценатством и побуждает мецената современного осознать величие своей роли [5, с. 55].

Как известно, средневековая культура различала три части общества, три большие группы людей, его составляющие – oratores, bellatores, laboratores (молящиеся, воюющие, работающие) [8, с. 312]. Эту жесткую стратификацию впервые нарушает Возрождение. Динамика социальной среды начинает осознаваться острее в сфере художественной и научной, где многое зависит от усилий самого человека, от его личности и его личных заслуг. Если прежняя элита не выделялась по профессиональному признаку, а лишь по сословному, то теперь начинается противопоставление положения и достижений. Уникальное единство и даже единомыслие теоретиков, художников и образованных покровителей привело к стремительному и плодотворному развитию нового языка искусства, который тут же находил теоретическое подтверждение и благожелательную оценку знатоков-заказчиков. Роль заказчиков выясняется современной наукой по документам и письмам, но мы уже не вправе ее недооценивать, как не вправе игнорировать и элитарный характер культуры от Ренессанса до Просвещения.

Причем элитарность эта была двойная: не только те, кто поддерживал искусство, находились на вершине иерархии власти, являлись, если использовать удачное различие В.Ю. Царёва, «элитой положений», но чаще всего они же были и людьми, причастными самой высокой духовной культуре, «элитой достижений» [12, с. 50–54]. Художники, добившиеся признания и уважения, как и другие знаменитые люди, заслужившие «почетного упоминания» (onorata menzione), в глазах Вазари представляют собой подлинную знать [20, с. 553; 3, с. 369]. Ремесло, достигшее уровня настоящего искусства, не только способно прославить человека, но может поднять его на тот уровень общественного почета, которым раньше пользовались лишь люди, благородные по своему происхождению, по крови. И мы знаем, что уже со времен Филиппо Виллани знаменитые художники за свои заслуги удостоиваются чести быть упомянутыми в городских хрониках.

(2) В любом случае «liberalissimo» нельзя перевести как «либеральнейшего». Ср.: [6, с. 396].

Тема сложных взаимных влияний имманентной эволюции искусства и культурных представлений, воздействия на этот процесс выдающихся исторических текстов теоретического искусствознания и эстетики, процессы интерпретации художественных шедевров современниками (авторами и заказчиками), выработки и научные объяснения критериев высокой оценки искусства – все это трудные междисциплинарные аспекты проблемы, требующие дальнейшего пристального исследования.

Список литературы:

- 1 *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Пер. В.П. Зубова. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 1–2. Т. 2.
- 2 *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. Т. 1–2. М., 1981. Т. 2.
- 3 *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 2.
- 4 *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 3.
- 5 *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 4.
- 6 *Варки Б.* Диспуты / Пер. Г. Богемского и Н. Нусиновой // Эстетика Ренессанса. Антология. Т. 1–2. М., 1981. Т. 2.
- 7 *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962.
- 8 *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. под общ. ред. В.А. Бабинцева; послесл. А.Я. Гуревича. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
- 9 *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. М., 1995. Т. 2.
- 10 *Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах / Под общ. ред. А.А. Губера и др. В 7 тт. М.: Искусство, 1966–1970. Т. 2.*
- 11 *Платон.* Соч. Т. 1. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 1 / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; Изд-во Олега Абашко, 2006.
- 12 *Царёв В.Ю.* Элита у разбитого корыта // Искусство кино. № 10. 2002.
- 13 *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; New York: New York Univ. Press, 1985.
- 14 *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford University Press, 1988.
- 15 *Blunt A.* Artistic Theory in Italy. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- 16 *Dodds F.R.* The Ancient Concept of Progress and Other Essays in Greek Literature and Belief. Oxford, 1973.
- 17 *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Berkeley, 1971.
- 18 *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium / Ed. R. Tajne.* Cambridge, 1944.
- 19 *Varchi B.* Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti [in Barocchi P. (Ed.) Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Volume primo (Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte). Bari, 1960.
- 20 *Vasari G.* Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanesi. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. 2.
- 21 *Vasari G.* Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanesi. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. 6.

Ключевые слова: архитектура, искусство, эстетика, восприятие художественной формы, пластическое мышление, фрактальность, «открытая форма», среда.

Дуцев Михаил Викторович

Доктор архитектуры, советник РААСН, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ), профессор кафедры архитектурного проектирования ННГАСУ, ведущий научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства – филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Москва
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Key words: architecture, art, aesthetics, perception of artistic form, plasticity, fractality, open form, environment.

Dutsev Mikhail V.

Doctor of architecture, Head of the Department of Architectural Environment Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNSUACE), professor of the Department of Architectural Design of NNSUACE, leading researcher of Theory of Architecture Department, Institute of Theory and History of Architecture, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

ДУЦЕВ М.В.

Пластическая целостность в современной архитектуре

Автор рассматривает современную архитектуру как сложное понятие, требующее междисциплинарных подходов. Также отмечается тот факт, что не всегда уместно отношение к архитектуре как к искусству – могут доминировать другие культурные характеристики, например, медийность, иллюзионизм. Автор размышляет о пластическом измерении архитектуры, о художественной интеграции и трансформации пластических импульсов в новейшей архитектуре, анализирует динамику ее роли в современном обществе. В статье говорится об актуальных тенденциях «фотографичности» и «кинематографичности» восприятия, воздействующих на развитие архитектуры. Подробно изучается пластический код криволинейного пространства и движение к «открытой» форме в современном архитектурном творчестве.

DUTSEV MIKHAIL V.

Plastic Integrity in Modern Architecture

The author considers modern architecture as a complex concept that requires interdisciplinary approaches. It is also noted that it is not always appropriate to interpret architecture as an art – different cultural characteristics can dominate, such as media, illusionism. The author reflects on the plastic dimension of architecture, on the artistic integration and transformation of plastic impulses in modern architecture, analyzes the dynamics of its role in modern society. The article deals with the current trends of "photographic" and "cinematographic" perception affecting the development of architecture. The plastic code of curvilinear space and the "open" form trend in modern architectural creativity are studied in detail.

УДК 725, 727
ББК 85.11

ПРЕДПОСЫЛКИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Истоки архитектурной пластической целостности обнаруживаются в эволюции художественной культуры мира и целостного мышления вообще.

Архитектура изначально рождает многомерный синтез различных видов деятельности: управления, проектирования, социального прогнозирования, экологического дизайна и, конечно, художественно ориентированного целостного мышления. Художественный аспект архитектурного творчества чутко реагирует на проявления всех остальных его составляющих и зависит от них. Таким образом, качества художественной целостности архитектурного объекта являются результатом сложного взаимодействия процессов материальной и духовной сферы.

Определение места зодчества относительно системы искусства по-прежнему остается непростой задачей: архитектура принадлежит культуре общества и обусловлена ее многочисленными проявлениями, в том числе межсистемными. Учитывая это, следует согласиться с неоднозначностью позиций: в одном значении архитектура, безусловно, искусство, и искусство древнейшее, отражающее духовный ресурс общества, возможно, венчающее своеобразную художественную иерархию; а в другом – архитектура своими составляющими выходит за пределы этой сферы, координируясь с философскими, научными, социальными, экономическими и другими дисциплинами. При этом на протяжении всей истории, в том числе и современной, весь круг искусств взаимосвязан с архитектурой и зачастую влияет на приоритеты зодчества, а единые основания и импульсы живого

творчества в искусстве задают определенные эпицентры целостного чувства, видения, мышления художника и архитектора.

Понятие художественной целостности применяется в описании произведений искусства как нерасторжимое единство образного строя, но этого определения недостаточно для понимания творческого процесса. Как отмечает М.М. Гиршман, «художественная целостность признается сейчас во многих научных направлениях одной из самых существенных философско-эстетических характеристик произведения в искусстве Нового времени» [7]. Проблема целостности восходит еще к античной философии и эстетике. Исследуемое явление изначально проявляет двоемирие: «внутреннее противостояние идеальной гармонии мирового целого и реальной раздробленности действительности», что в немецкой классической философии выражено терминами Totalitat (духовная целостность) и Ganzheit (эмпирическая цельность). Понятие целого вообще характеризует нечто единое, нераздельное, монолитное.

Понятия «целостность» и «целое» содержательно согласуются, но различаются системно: целостность служит «мировой целокупности», реализуемой множеством различных целых, согласно Аристотелю, обладающих началом, серединой и концом. У М.М. Бахтина это названо «полнотой космического и человеческого универсума», рождающей произведение как «модель последнего целого, модель мира... Эта модель мира перестраивается на протяжении столетий (а радикально – тысячелетий)» [3, с. 361]. Именно такие мировоззренческие модели, целостные авторские предьявления, мы находим в произведениях мастеров архитектуры.

Именно так писал о творчестве Ле Корбюзье: «Архитектура включает в себя всю культуру эпохи... Перед нами фактические возможности, неожиданные связи и отношения, в которых обнаруживается скрытая поэзия. Человек, природа, космос – ось законов, которая, таясь в недостижимых глубинах, двигает нашей Вселенной» [12, с. 28].

Обратимся к эволюционным предпосылкам пластически целостных концепций новейшей архитектуры. Движение целого круга искусств навстречу друг другу, вновь столь очевидно проявившееся в начале XX века, было обусловлено, в первую очередь, совместной разработкой категории пространства и самой меры пространственности. Вместе с этим, как это уже принято в научном знании, обнов-

ленная трактовка пространства выступила базой художественных новаций, спроецированных на обширное поле культуры и творчества. Каноническая связь, выраженная формулой З. Гидиона «Пространство. Время. Архитектура», определила гораздо более далекие и весомые перспективы, превосходящие даже значение в формировании стиля эпохи – модернизма [1].

Как отмечает И.А. Азизян, благодаря проницаемости кубизма традиционная целостность становится распыленной, многослойной – тенденция, на сегодняшний день, уже прочно укорененная в основаниях многополярного мира и современной архитектуры. Концептуальный заряд этих новаций настолько велик, что зачастую соперничает со значением постструктуралистского (постмодернистского) поворота во второй половине XX века. Несмотря на предположительный характер данного суждения, на значительном массиве новейших примеров мы наблюдаем своего рода «скачок» из времен становления авангарда в настоящее, возможно, в будущее: новую жизнь обретают супрематические структуры, а также черты кубизма и футуризма, прорастая в дигитальных и бионических формах, интерактивных иллюзиях и виртуальных образах.

«Одно стекло... уничтожило бы классическую архитектуру от корня до ветвей», – восклицал Ф.Л. Райт, предвидя фатальное значение потери веры в массу материала [22, с. 17]. Медийность и плюралистичность актуальной культуры позволяет максимально облегчить это перемещение времен, а иллюзорность оправдывает любую адресность образа. Свойство иллюзорности новейшей архитектуры адресует к театральной игре образных метафор, свободных от контекста. Этим путем принцип художественного присвоения, освоения, трансформации обретает в современном искусстве новую жизнь [10], а глобальная художественная проницаемость становится закономерным продолжением и развитием проницаемости пространственно-временной.

Эстетика архитектуры приобретает все более зыбкий, динамический характер, приближаясь к медийным образам. В статье «„Мерцательность“ как принцип репрезентации современной архитектуры» К.О. Вытулева отмечает, что в новейшей архитектуре такие качества, как неоднозначность, слоистость, неточность, случайность и т.п., часто становятся художественными и смысловыми знаками новой

эстетики фасада, как некогда регулярные орнаменты, логотипы или иные средства символической коммуникации. Исследователь указывает, что понятие «мерцательность» заимствовано архитектурой из оптического искусства 1970-х и отсылает к интерпретации «призрачного-прозрачного», «видимого-невидимого», «читаемого-нечитаемого», а также к тенденции дематериализации архитектурных образов [4, с. 128].

Проницаемость границ архитектурного объема выражает тенденцию времени: подчинение концепции «формы» миру иллюзий архитектора-художника, его воображению или «театру» самой жизни, что уже стало заметной гранью архитектурной театрализации. Действительно, многоэлементные формы творчества, прежде всего, театр, кино, телевидение, современная хореография, соотносятся с архитектурными тенденциями «режиссуры» и «зрелищности». Несмотря на условность такого родства, ряд явлений и подходов сферы зрелищных искусств можно трактовать как актуальные принципы архитектуры: сценарность, подчеркнутая визуальная выразительность, выстраивание объемов и пространств как «мизансцен» спектакля, архитектурные «декорации», смена «кадров» пространственных впечатлений в движении. Принцип театрализации, имеющий давнюю традицию, расширяет свои рамки, превращаясь в фактор театрально-кинематографической интеграции и архитектурного шоу.

А.В. Иконников, определяя своего рода дистанции между реальной жизнью и искусством в архитектурном творчестве, писал: «Амбиции целостности жизнестроения архитектуре успешнее удастся осуществлять в искусственно ограниченных рамках художественного эксперимента – т.е. приближаясь к нормам своеобразной сценографии жизни, игры в другую жизнь. И тогда, в условиях выставки, музейного заповедника, художественной колонии, экспериментального района архитектура начинает широко пользоваться приемами театрализации и сценографии» [11, с. 317].

Принципиально иная пластическая позиция адресует к архитектурной философии. Так, финский теоретик Юхани Палласма рассматривает архитектурные произведения как результат мыслительного процесса средствами архитектуры: «Архитектура вырабатывает экзистенциальные метафоры на языке пространства, конструкций, материала, тяжести и света» [19, с. 129]. Ученый

определяет художественное мышление как синтез трех основных начал: восприятия, памяти и мечты. По мнению исследователя, архитектурное сооружение имеет интегральную основу, являясь одновременно необходимой для выполнения своих функций вещью и экзистенциально-художественной метафорой. Продолжая диалектическую линию рассуждений, автор пишет, что «внимание художника всегда одновременно находится в двух основных полюсах: внешнем мире и собственной личности, и, как следствие этого, любое творческое произведение одновременно – и микромодель космоса, и бессознательный автопортрет» [19, с. 140]. Вероятно, в личностной обусловленности действительности выражено важнейшее метапластическое основание творчества архитектора как художника.

Неслучайно Ю. Палласмаа приводит слова Луиса Кана о наполненности замысла и внутренней подготовленности к творчеству: «В начале заложено зерно всего последующего. Начать что-то можно, лишь имея в зародыше, в потенции идеи, способные развиваться» [19, с. 130]. Вероятно, наивысшей степенью целостности обладает еще не реализованный замысел, концепция, рожденная творческой личностью – это этап зарождения идеи, еще не обретшей своего вербального или визуального воплощения. Неслучайно в «Охранной грамоте» Б. Пастернак отмечает: «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» [20, с. 186]. Писатель также акцентирует еще одно связанное с творчеством качество: «Синкретизм способствует расцвету мастерства». Согласимся, что синкретизм творчества на этапе становления как неделимая слитность смыслообразов сопутствует рождению наиболее значимых произведений и их последующей жизни в культуре общества.

«...То, что я делаю, это только поиск. Новых идей, новых образов и, главное, новых форм», – утверждал поэт И. Бродский [16, с. 40]. Действительно, форма в синтезе с сокровенным личностным миром художника приобретает качество духовной формы, на чем делал акцент В. Кандинский: «...Дух отдельного художника находит свое отражение в форме. Она несет на себе отпечаток личности» [1, с. 38].

Предпосылки и импульсы целостности становятся опорами и ориентирами концепции архитектурно-художественной формы

произведения. «Процесс художественного формообразования – мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека – преобразование хаоса в порядок, аморфного – в целостное. В этом смысле понятие художественной формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности», – пишет О.А. Кривцун [13]. Механизм этого таинственного преобразования или рождения в эстетике связан с явлением энтелехии, представляющей по Аристотелю единство процесса и результата. Энтелехия служит материализации творческой энергии автора-творца. «Эта окончательная художественная форма сохраняет в себе всю «рассеянную энергетику», через ее завершенность просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения», – подчеркивает О.А. Кривцун [13].

Обратимся к понятию ауры художественного произведения, которому была посвящена коллективная монография «Художественная аура: истоки, восприятие, мифология» [24]. Ауратический аспект творчества пусть и не измерим, но позволяет обозначить силу, являющуюся своеобразным продолжением воли художника, а возможно, и более сложным синтезом контекстов и восприятия. Следовательно, есть основания признать общие творческие токи, «течения» на уровне энергийных взаимодействий, в которые в полной мере попадает и архитектурное искусство. Здесь обнаруживаются очертания концепции «силового поля» пластических трансформаций искусства как открытой системы.

ПРОБЛЕМА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ

Проблема пластической целостности в архитектуре может быть рассмотрена по крайней мере в двух взаимосвязанных смыслах:

- в аспекте совместной эволюции архитектуры и всей пластической традиции искусства, соотносительности с художественной культурой в целом;
- в аспекте формирования авторской пластической модели архитектора-художника, созвучной времени.

В русле первого направления уместно говорить о встречающем движении архитектуры и всего круга искусств, сопровождающегося выходом за рамки стилей, жанров, за «границы» собственной формы. Второе направление характеризуется развитием актуальных архитектурных тенденций, которые также сопричастны интегративным проявлениям действительности – современной науке, философии, культуре в целом. Говоря «архитектурных», мы подразумеваем расширенный круг понятий, включенных в реалии архитектурного творчества – поле всех средообразующих факторов: как интеллектуально-чувственных, так и физических.

Что же является основаниями пластической целостности новейшей архитектуры и конкретного архитектурного произведения? В каких срезах (слоях, уровнях) следует их обозначить? В каких сферах культуры современного общества следует вести их поиск? Являются ли эти основания узкопрофессиональными или совпадают, перекликаются с общекультурными?

Правомерно предположить существование единого пластического поля, связывающего архитектуру и иные сферы физической и духовной жизни человека, мир природы и космос. При этом наличие такого «поля» можно понимать метафорически, как описание глобальной связанности, взаимопроникновения и совместного действия реальных и потенциальных влияний концептов и контекстов. Реальность такого поля доказывают и определенные эстетические отклики формы, образа, смысловой конструкции произведения, которые обозначим как пластические импульсы, определяющие пластическую преемственность и пластическую «бесконечность».

Близкое по смыслу понятие «пластические аналогии» было введено еще в футуристических манифестах У. Боччони и Дж. Северини, отметив значение поля влияний как в пространстве, так и в искусстве. Действительно, по прошествии времени, наличие осознанных и бессознательных связей в искусстве начала XX века не вызывает сомнений. Благодаря массивам исследований, сравнений, переосмыслений, обнаружили и получили признание общие линии развития, стала очевидна общность стилевых черт «нового» искусства.

Сегодняшнюю ситуацию однозначно определить нелегко. Задача усложняется состоянием всеобъемлющей запутанности, вседозволенности, отсутствия четких границ и стремительной смены ориен-

тиров, а также растущими скоростями за пределами возможностей адаптации к ним человека. При всей неопределимости системы одной из наиболее характерных черт современности является активное заимствование искусством и архитектурой приемов, подходов, методов внехудожественной сферы: естественнонаучного знания, цифровых и компьютерных алгоритмов, социальных, экономических и маркетинговых стратегий. Актуальное искусство активно использует перевод математических, философских и социальных конструктов в пластический язык. Эта тенденция сопрягается и с очевидным упадком художественной составляющей в традиционном значении, обусловленным очередным витком исторической спирали.

Таким образом, пластическое поле новейшей архитектуры задействует многообразие сюжетов и контекстов, а основаниями пластически целостных концепций и произведений служат как внутренние архитектурно-художественные, так и внешние универсальные и специфические мотивы за пределами профессии.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ

Вопрос художественной меры архитектуры по-прежнему открыт. В первую очередь, это весь спектр формотворчества современного архитектора. Некоторые эпицентры, смысловые ориентиры, определенные новации, вокруг которых выстраивалась и продолжает строиться дальнейшая жизнь формы, сегодня достаточно ясно видны (изучены искусствоведами, историками и теоретиками архитектуры). Другие импульсы еще не приобрели отчетливых очертаний. Иные еще предстоит открыть...

На наш взгляд, обнаружение этих общих центров соприкасается с логикой всеобщей взаимосвязанности и взаимообусловленности, сетью объемных связей, проходящих сквозь всю мировую культуру в пространстве и времени. Путь к искомой пластической целостности проложим в русле исследования на тему: «Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре» (диссертация на соискание степени доктора архитектуры, защищенная автором статьи в 2014 году), в которой связующей стала идея «поля» как метафоры сложных взаимодействий и взаимных влияний, изменчивости и нестабильности архитектурных феноменов. Согласно концепции, введена система

«полей» художественной интеграции: пространственно-временного, художественного, персонально-личностного. Художественная интеграция в архитектуре понимается как совокупность многомерных процессов созидания или воссоздания архитектурно-художественной целостности с учетом эстетических ценностей и ориентиров [10].

Жизнь сооружения, его восприятие, связанные с ним размышления – устремления архитектора и переживания адресата архитектуры – рождают сложный мир архитектурной пластики. Пластическое измерение многомерно и раскрывается на уровне формы объекта, образа, смысла и впечатления, где за каждым понятием – свое проявление категории формы. Луис Генри Салливан писал: «Форма есть во всем, везде и в каждом мгновении... некоторые формы определены, иные неопределены; у одних есть симметрия, у других только ритм. Одни абстрактны, другие материальны. Одни привлекают зрение, другие слух, осязание или любое их сочетание. Но все формы безошибочно символизируют о связи между материальным и нематериальным... между безграничным духом и ограниченным разумом» [26, с. 14–15]. В любом ракурсе категория пластической целостности адресует к наиболее фундаментальным и универсальным закономерностям рождения и становления формы, ее месту в пластической системе автора-архитектора и в пластическом русле эпохи в целом.

Проблема целостности в архитектуре связана со многими факторами, но вопрос пластической состоятельности, который в снятом виде несет отпечаток всей многоосновной системы зодчества, представляется первостепенным как критерий художественного совершенства. Состоятельностью, на наш взгляд, обладает художественное целое произведения, выражающее авторское начало или художественную традицию. Пластическое измерение адресует к вопросам формы и ее истоков: как появляется форма? Каковы мотивы, рождающие и несущие пластические коды? Где находятся области влияний? Исследование этих аспектов и есть во многом задача самоидентификации профессии в поле культуры – нахождении сложной идентичности, постоянно перешагивающей свои собственные границы. В этом плане актуален вопрос фиксации пластических трансформаций, которые через языки искусства и многообразие импульсов ведут к новым целостным значениям и их проявлениям

в архитектуре. Формируется художественно-пластическое поле новейшей архитектуры и поле оснований ее пластической целостности.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ АРХИТЕКТУРЫ

Актуальный контекст сближения и взаимного прорастания архитектуры и всего поля искусства (художественно-творческой деятельности) связан с активным развитием базовых тенденций, которые можно обобщенно определить как «театр» и «дизайн», совместно с концептуализацией творчества, а также усилением универсального естественно-гуманистического основания архитектурной деятельности. В указанных актуальных сферах архитектурно-художественной интеграции пластическое начало задействовано как в традиционном, «осозаемом» смысле работы с формой, так и в более отвлеченном виде – на уровне сознания, чувственного восприятия и ощущения пространства. Обозначенные центры объединяют наиболее популярные интегративные направления искусства архитектуры: концептуальность, театральность, зрелищность, сценарность, медийность, иллюзорность, искусство стихий, дигитальность и виртуальность.

Тенденция театрализации опирается на акцентную форму и сценарное вовлечение адресата в архитектурный спектакль. Следовательно, здесь востребованы основания разного рода. Во-первых, эмоционально-пластическое основание работы с объемной или пространственной формой, которое сопровождается интерпретацией скульптурных качеств произведения. Во-вторых, задействованы основания социального плана в аспекте формирования интерактивных качеств архитектуры: игровые приемы, навигация, рекреация, трансформация и медиативность. Социально активированное пространство заведомо не только художественное, а ориентировано на комфорт, доступность и на коммерческий успех. Указанные группы оснований тесно сплетены, обуславливая приемы сценарной организации движения и самопрезентации, символических и архетипических форм «говорящей» архитектуры, создания иллюзорного образа и эстетики чуда. В этом русле происходит и выбор материала, усложняющего реальность, например, стекла, зеркал, тканей.

«Дизайнерский» подход к проектированию сегодня определяет несколько провокационных характеристик – выход за типологиче-

ские рамки, границы масштаба и цельность контекста. Формирование дизайна архитектурной среды может идти на ином уровне масштаба, отталкиваясь от человека, траектории его перемещений в пространстве, эмоциональных сюжетов и настроений. При таком взгляде «изнутри» художественный образ в известной степени не требует функциональной обусловленности. Композиционные характеристики, традиционно берущие начало в масштабе генплана, теперь могут замещаться локальным внедрением дизайн-кода на всех уровнях масштаба. Именно такой дизайн-код, несущий как образные, так и игровые рекламные черты, следует считать эпицентром пластических оснований концепции «дизайна». С другой стороны, архитектурный «дизайн» требует создания комфорта и определенной логистической схемы, основанной в большей степени на социальном исследовании и менеджменте.

Еще Гете утверждал, что в произведении искусства, каким бы оно ни было, все сводится к концепции. Пластическая привязка концептуального основания не столь очевидна, но ее рассмотрение необходимо с позиции целостности. Мы берем это основание как область заимствований архитектурой смыслов актуального искусства, своего рода новое позиционирование архитектурного творчества. Узнаваемые приемы концептуальных экспериментов могут переходить в пространство, быть задействованы в среде от благоустройства до здания. При этом концептуальный ракурс сам по себе имеет давнюю традицию в архитектуре и выработал определенные каноны: адресация к истории или будущему (Дж.Б. Пиранези, утопии и ретрофутуризм), возвращение к идеалам природы (город-сад Э. Говарда, проекты советских урбанистов и дезурбанистов), устремление к ясным геометрическим построениям (Э.-Л. Булле, К.-Н. Леду, И. Леонидов), растворение в метафизических областях и в чистом искусстве (классик жанра Я. Чернихов, отечественные «бумажники» Ю. Аввакумов, А. Бавыкин, М. Белов, А. Бродский, И. Уткин, М. Филиппов, М. Хазанов, С. Чобан, художник архитектурных антиутопий Л. Вуддс), технократические и экологические концепты (группа «Аркигрэм», японские концептуалисты, Т. Мейн), архитектурные теории и манифесты (А. Сант-Элиа, В. Гропиус, Ф.Л. Райт, Ле Корбюзье, А. Аалто, К. Курокава, О.-М. Унгерс, Р. Колхас, С. Холл, П. Цумтор, П. Шумахер, Ю. Палласмаа, А. Раппапорт и др.).

Естественно-гуманистическое основание адресует к интерпретации природных мотивов и явлений, вживанию в природный контекст, целостным переживаниям единого пространственного тела природы и человека. При этом, чем менее буквально понимается это единство, тем абстрактнее пластический язык, который стремится использовать не внешнее сходство, а принципиальные законы гармоничного сосуществования. Один из пионеров направления Фрэнк Ллойд Райт так описал искомое единство в своей архитектурной концепции: «„Органичное“ – значит существенное, внутренне, присущее чему-либо, целостность в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения, природа всего осуществляемого становится ясной, выступая как необходимость. Из этой природы следует, какой характер в данных конкретных условиях может придать зданию подлинный художник» [22, с. 33].

Сегодня также актуальна непосредственная интеграция природных факторов в архитектуру по концептуальному, художественному и конструктивно-технологическому направлениям. Архитектурная бионика, биомиметические принципы, биометрические структуры, «зеленая» архитектура, лэндформинг – направления, интерпретирующие природу метафорически, структурно или использующие природные компоненты как материал пространства, прочно вошли в арсенал современного архитектора. «Искусство стихий» стало объектом архитектурной пластики, как бы завершая круг предпочтений современного мира: от желания игры и сцены до попытки вернуться к естественной красоте.

ОСНОВНЫЕ ЛИНИИ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ

В аспекте целостных взаимосвязей архитектуры, искусства и явлений действительности на первый план выходит вопрос обнаружения пластических взаимодействий в русле каждого направления.

Особое значение приобретает заявленный в авторской концепции «полей» художественной интеграции принцип свободной художественной интерпретации и трансформации, помогающий трансляции художественного качества в зодчестве [10, с. 94–98].

Принцип основан на существовании определенных «откликов» в системе различных «полей», базовом взаимопроникновении разнородных начал и демонстрирует выражение факторов одного «поля» в системе другого поля в новом художественном качестве. Переосмысливая, интерпретируя и трансформируя, архитектор руководствуется приемами универсальных и специальных аналогий, которые проявляются открыто и завуалировано. Этот принцип на каждом этапе обуславливает взаимопроникновение актуальных запросов архитектуры и вновь возникающих импульсов культурного поля: науки, философии, искусства, техники.

Целостные пластические импульсы могут быть представлены в форме силовых линий, которые словно проходят через все сферы культуры, связывая различные поля актуальных и вневременных влияний по следующим направлениям:

- художественно-пластическое;
- иллюзорное;
- дигитально-цифровое;
- естественно-гуманистическое;
- «поле дизайна»;
- социально обусловленное;
- мультимедийное;
- концептуальное.

Обратимся к полям основных влияний, архитектурно-художественных трансформаций и интерпретаций в новейшей архитектуре, где нас будет интересовать, в первую очередь, совместное воздействие различных эпицентров и полей. Именно в этих зонах, на пересечении потоков обнаруживаются единые интегральные основания. Такой взгляд может оказаться полезен в современной ситуации ослабления теории архитектурных стилей и стиливого подхода вообще.

Художественно-пластическое поле объединяет вполне традиционные для архитектурно-художественного творчества языковые системы и средства выразительности: цвет, линию, скульптурную пластику. Эти привычные участники синтеза искусств получают новые возможности за счет нивелирования определенных стиливых и средовых табу и обновления технических возможностей.

Иллюзорное поле проявляется в интерпретациях эстетики чуда, эффектности и мерцательности архитектурных произведе-

ний. С одной стороны, иллюзии можно трактовать в продолжение художественных мотивов творчества, а с другой – как воплощение возможностей новых материалов, медиа и формообразования. Иллюзия, воплощенная в материале, являет весомую альтернативу реальности, делая архитектуру полем для метафизических размышлений и философии. Качества предельной иллюзорности вдохновляют многих приверженцев эстетики чуда в новейшей архитектуре: Ж. Нувеля, Ж. Херцога и П. де Меррона, М. Новака, Г. Линна, бюро NOX.

В дигитальном поле основными действующими элементами становятся не только алгоритмы, но и сформировавшиеся эстетические образцы, которые уже сегодня задают определенный пластический канон: системы фрактального деления и масштабирования, решетки, а также текущие нелинейные формы, «невозможные» фигуры, воплощенные в реальность. Цифровая архитектура участвует в формировании иллюзорного «поля» нелинейного формообразования, что составляет эмоционально-символический слой. Происходит рождение художественного образа особого мультимедийного качества, обладающего свойствами динамичности и виртуальности, а также визуальными эффектами антигравитации и текучести.

Поле естественных феноменов формирует сегодня, с одной стороны, базу экологически ориентированного подхода, а с другой, становится материалом самой архитектуры. В этих ориентирах также угадываются очертания «нового рационализма» – мировоззренческой позиции, свойственной европейскому обществу. «Архитектура – искусство, оперирующее пространством» [Цит. по: 23, с. 53], – утверждал Н.А. Ладовский. Сегодня сделана попытка шагнуть дальше, за пределы пространственных мер и впечатлений. Обращение к свету, воде и непосредственным телесным ощущениям формирует основу феноменологической архитектуры.

«Поле дизайна» – спорное определение, не имеющее четкого смыслового ареала, но позволяющее обратить внимание на актуальный процесс расслоения архитектурной деятельности и проблемы ее самоопределения совместно со смежными творческими дисциплинами. Дизайн как метод изменяет устои профессии: избегает понятий исторического контекста и масштаба, ориентирует на технологичность, усиливает качество «предметности» в пространстве,

привносит элемент провокации, интенсифицирует цвет и фактуру материала.

В социальное (социально обусловленное, социально-гуманистическое) поле входят все характеристики взаимодействия человека со средой на уровне жизненных процессов. При этом значение функционально-типологической обусловленности в современных условиях заметно снижено, по сравнению с сиюминутными потребностями, предпочтение отдается концепции открытости общественных зон изменяющимся требованиям. Многофункциональность сменяется универсальной функциональностью «сквозной типологии» [6; 5, с. 40–47] и индивидуальными сценариями.

Медийное поле несет информационный потенциал архитектурного наполнения и развивает возможности мгновенной трансформации архитектурного образа, адресуя к техническим и технологическим основаниям. Медиафасады пластически совместили архитектуру и любую визуальную информацию. Развитие медиа способствовало формированию концепции «дополненной реальности», дающей альтернативу строительству. Такие технологии не только расширяют возможности для презентации архитектурных проектов, но и позволяют зафиксировать и реализовать в динамике связь физического и воображаемого пространства. Возможно, с этой стратегией будут связаны некоторые еще не открытые стороны обновления представлений о художественном пространстве в архитектуре.

Концептуальное начало следует трактовать не только в фантастическом ракурсе, свойственном визионерской и утопической архитектуре, но, прежде всего, как принадлежность к линии современного искусства и философии. Поле концепций осваивается мастерами архитектуры, ставшими полноправными представителями интеллектуального и художественного мейнстрима.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ КОДЫ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

Помимо обобщенных областей архитектурно-художественного диалога полезно обнаружить более конкретные художественные мотивы и темы актуального языка архитектора при работе с формой и образом произведения. Такие пластические коды новейшей архитектуры могут быть, прежде всего, выведены из первичных

художественных импульсов и праязыков. Факторы искусства выступают своего рода «прибавочными элементами», активаторами нового целостного качества архитектуры, которая становится результатом архитектурно-художественной интеграции. Здесь ориентирами могут послужить синтетические произведения архитектуры, межсистемные процессы архитектурной деятельности, целостные концепции и методы художественного синтеза в творчестве современных архитекторов. Однако далеко не только искусства питают актуальное образное поле архитектурных произведений. Интеграционная сила архитектуры способна выстраивать связи и «стягивать» в единую систему разнородные, порой полярные, составляющие.

Действуя в едином поле, усиливая, взаимодополняя или ослабляя друг друга, коды зачастую принимают сложные сочетания, вращая в следующие пластические линии:

- геометрический порядок и гармония, композиционный «минимализм»;
- криволинейная (геометрия) форма и искривленное пространство;
- эмоционально-выразительное цветовое поле;
- дизайн-код архитектурного объекта и среды;
- иллюзорный образ (иллюзорные эффекты), эстетика чуда и театрализация;
- архитектура как концептуальное искусство;
- естественно-гуманистические мотивы и «искусство стихий»;
- медиаоболочки, медиаобъекты и интерактивная среда.
- социально активированная и адаптивная среда как искусство самой жизни.

Оценивая процессы пластических влияний, представляется возможным приблизиться к пониманию «живописи», «графики», «скульптуры», «музыки», «танца», «театра», «фото», «кино», «цифрового» и «концептуального» искусства новейшей архитектуры. Интересной тенденцией становится возрождение явления, которое можно назвать «бытовым искусством», к которому стремились в начале XX века, в том числе в формате советской утопии.

Сегодня художественное значение социального процесса связано с эстетизацией стиля жизни и поведения. Совместно с дизайном и развивающимся «искусством стихий» эти линии определяют новые критерии на стыке техногенного и природного, элитарного и повсед-

невного, красоты и удобства. Популярной становится пластическая модификация самой архитектурной профессии – искусство дизайна архитектурной среды. **Дальнейшая интеграция пластических языков и оснований рождает художественную целостность на уровне архитектурного произведения, архитектурной деятельности, архитектурной среды, интерпретируя** актуальные тенденции многомерности современного мира.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕГРАЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИМПУЛЬСОВ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ

Рассмотрим на примерах мировой архитектуры версии интегральных взаимодействий в системе взаимно пересекающихся, сплетающихся и пульсирующих художественных мотивов. Анализ пластических проявлений проведем в зависимости от акцентов, сделанных архитекторами по следующим уровням: поверхности фасада, объемной формы здания, общего впечатления, производимого архитектурой. Сегодня форма тяготеет к скульптуре, а плоскость обретает самостоятельный художественный строй вопреки расположению исконных элементов здания.

Самоценная поверхность фасада – одна из коренных традиций архитектуры, достигшая своих высот в ордерных системах, в традиционной и национальной архитектуре, в декоративных приемах модерна и периода эклектики. Лозунг А. Лооса «Орнамент и преступление» породил сильные сомнения в дальнейшей судьбе декорации фасада. Однако в актуальной архитектуре идея орнамента жива и проявляется в форме различного рода паттернов поверхности: перфорации, принтов, суперграфики. «Орнаментация» позволяет избежать ожидаемых элементов фасада: оконных и дверных проемов, а также известных атрибутов ордерной эстетики. Такой архитектурный камуфляж сообщает цельность объему, позволяя говорить крупным композиционным массам, что является существенным шагом к иному прочтению архитектурного масштаба.

Художниками, архитекторами и инженерами повсеместно используются фрактальные последовательности, источником которых служат природные аналогии, закономерности и цифровые алгоритмы. Действительно, это уже не классическое понимание декора как меры

человека, а демонстрация немасштабной математической последовательности заполнения поверхности, в определенном смысле, не подвластной человеческим возможностям. Некогда массивная стена исчезает, растворяется, превращаясь в легкую сетку, кулису, временную преграду. Среди авторов, активно применяющих паттернизацию, М. Готран (Метрополь музей в Лиле, шоу-рум Ситроен в Париже, 2007), Т. Ито (павильон галереи Серпентайн в Лондоне, 2002), Д. Жакоб и Б. Макфарлейн (Jakob + Macfarlane Architects, «Оранжевый куб» в Лионе, Франция, 2011).

В поле влияния традиционных языков искусства сегодня уже включены новые пластические импульсы: эстетика кадра пришла одновременно с актуальными тенденциями «фотографичности» и «кинематографичности» восприятия, наметившими очертания оптического поля архитектуры. Указанные направления развивают популярную иллюзорную стратегию, которая отсылает к эфемерности и ирреальности восприятия пространств, трансформации границ и материальности формы, подвижности и нестабильности смысловых и семантических структур, к тотальной медийности на границе с голографичностью. Группа образных подходов, связанная с утверждением иллюзорной эстетики в диалоге с окружающей реальностью, объединяет творчество Ж. Нувеля, Ф.О. Гери, М. Фуксаса, Ж. Херцога и П. де Мерона, бюро Куп Химмельблау и др. Основным интеграционным посылом становится театральность в различных формах: здания-актеры или здания-декорации, зыбкость и эфемерность пространств, художественная свобода на грани и за...

Пластическое начало в произведениях одного из лидеров этого направления, Жана Нувеля, концептуально по своей природе и развивается на основе авторского метода «интеллектуальной дематериализации». Возникает ощущение, что архитектура является своего рода «медиумом», транслирующим чужие «голоса» и «отголоски» минувших времен. В одной из наиболее значимых работ мастера, доме Картье на бульваре Распай в Париже, материя стены отступает на второй план, давая возможность «говорить» городу с его историей, природой, атмосферой. По функции это выставочный зал современного искусства – свободное «пространство кочевников». Как предрекал автор, «невидимая архитектура» превращается в «самую зрелищную», оживляя местную легенду о ливанском кедре, некогда

по преданию посаженном писателем Ф.Р. Шатобрианом. Общую картину созерцания природы и погружения в историко-литературный контекст дополняет амфитеатр позади здания.

Пожалуй, в еще большей степени, чем поверхность фасада, эволюционирует форма здания. Здания-скульптуры имеют свою традицию, более того, архитектура и скульптурная пластика во многом следуют единой природе пространства и формы. Переход от приоритета фасадной плоскости к значимости объема ярко обозначился в начале XX века. Активное освоение категории пространства и пространственности разбудило сильный архитектурный потенциал всех пластических искусств, став прочным основанием художественного синтеза (архитектоны и планиры К. Малевича, контррельефы В. Татлина, конструкции А. Родченко, скульптурные эксперименты А. Архипенко, О. Цадкина, Н. Габо, мобили и стабилы А. Колдера). Скульптурность архитектурной композиции, восприняв многие открытия искусства, окончательно утвердилась в творческих принципах модернизма, спроецированных в дальнейшем на архитектуру разных периодов. Приоритет «объемности» во многом использовали модернисты, интерпретировали деконструктивисты, отчасти – постмодернисты, активно развивают представители новых архитектурных течений, по-разному трактуя степени скульптурной свободы формы.

Примером упорядоченности пространственных построений и геометрической гармонии служит пластическая концепция Р. Мейера. Истоками поэтики мастера стала авторская трансформация принципов формообразования Ле Корбюзье во взаимосвязи с супрематическими поисками авангарда. Повсеместное использование белого и абстрактной геометрии определяет метафизику чувственного восприятия: ожидание вдохновения, иллюзия всеобъемлющей пустоты, нетронутый белый лист. В своих интервью автор поясняет, что белые здания наделены способностью постоянно менять свой цвет, реагируя на окружение, погоду, характер освещения [18, с. 85–90].

Архитектор создал характерный морфотип здания-скульптуры по законам евклидовой геометрии: центр творчества «Атенеум» (США, 1975–1979) или музей современного искусства в Барселоне (МАСВА, 1995). Музей сам предстает произведением искусства – своеобразным абстрактным «архитектоном» среди традиционной застройки. При этом авторская версия «модернизма» чутко реагирует на масштаб

исторического окружения, рождая законченное художественное целое. Цилиндрическая форма явилась еще одним пластическим приемом Мейера, имеющим при этом целый ряд предшественников, начиная от амфитеатров Древней Греции и Рима до хрестоматийной спирали музея Гуггенхайма в Нью-Йорке Ф.Л. Райта. Идеальная завершенность круга определяет доминирующую роль сооружения в средовом ансамбле – здание-магнит, здание-ориентир, здание-центр (музей «высокого» искусства в Атланте, 1983 г., здание центра истории искусств в музее П. Гетти).

Американский архитектор Э.-О. Моос программно работает с геометрическими примитивами, трансформируя, искривляя, ломая, усложняя их врезки («The Box», США) и исследуя предельные возможности прочтения изначальной геометрии. Эти формальные эксперименты напоминают проуны Лисицкого, словно зараженные вирусом декомпозиции и деконструкции.

Форма музея Ордос в Китае (архитектурное бюро MAD, 2011) стала результатом дигитального проектного метода и представляет наглядный пример реализации оболочки-капли или «блоба», теоретически описанного Маркосом Новаксом для обозначения новой интегральной геометрии, не определяемой в декартовой системе координат. Это же понятие с готовностью использует Чарльз Дженкс: утверждая «новую парадигму», он включает каплевидную грамматику как основу архитектурного языка будущего в ряд с «инфопространством» и стилем органикемом [8].

Известный создатель нелинейных форм архитектор Грег Линн при проектировании здания оперного театра в Кардиффе во многом основывался на теории генетика У. Бейтсона о связи информации и симметрии. В своем проекте архитектор делает попытку сформировать новую идентичность на основе понимания сложно организованного контекста: упорядоченности и вариативности, гомогенности и гетерогенности. Метод Г. Линна использует понятия мутации и разнообразия, которое, в свою очередь, взаимосвязано с полем неорганизованной информации. А.А. Айрапетов пишет, что «Архитектура Линна предстает не как застывший объект, а как динамическая форма жизни, открытая к влиянию извне» [2, с. 407]. Такая позиция продиктована теоретическими установками Линна, трактующего организм как результат динамической нелинейной

взаимосвязи внутренних симметрий с особенностями неорганизованного контекста.

Пластика образа и впечатления не подлежит анализу, сопровождая вызревание замысла архитектора и отклик адресата: его непосредственные ощущения, эмоции и воспоминания. И все же возможно обрисовать некоторые условия рождения наиболее сильного художественного впечатления. Например, звук, как и свет, показывает нам ценное свойство когерентности, основанное на волновой природе и ведущее к феномену усиления воздействия этих факторов на человека. «Образ, в котором все элементы формы согласованы друг с другом и с содержанием, называется когерентным. Именно такие, когерентные образы до глубины души волнуют людей, не лишенных эстетического чувства», пишет в статье «Когерентные города» К. Лидин [15, с. 37]. В архитектуре к таким факторам эмоционально-чувственного общения с человеком можно отнести, прежде всего, цвет, фактуру материала, свет и воздействие других естественных феноменов.

В экспозиционном павильоне-трансформере фирмы Prada от Р. Колхаса важно интеллектуальное впечатление – здесь заявлена антитеза распространенной сегодня модели многомерной б্লоб-формы. Антиб্লоб в версии архитектора – это возвращение к евклидовой геометрии круга, креста и треугольника, которые «превращаются» друг в друга путем вращения внутри гибкой оболочки-мешка.

Сопряжение пространственных и цветовых волн усиливает воздействие компонентов, рождая новое интегральное ощущение движения цвета. Основным пластическим решением музея современного искусства MUSAC в Кастилья и Леон в Испании по проекту архитекторов М. Мансилья и Э. Тьюнон (Mansilla + Tuñón architects, 2000–2004) стала тема цветового градиента, охватывающего здание по периметру. Перетекающие оттенки цвета стеклянных кривых центра танца им. Рудольфа Лабана в Лондоне (Ж. Херцог и П. де Меррон) метафорически поддерживают хореографическую тему, умножаясь в водных отражениях. В этих примерах образ экстерьера наследует живописные подходы XX века, точнее, некую цветовую пропедевтику, характерную для отечественного и зарубежного авангарда. Угадываются опосредованные влияния П. Мондриана, П. Клее, М. Ротко. В пространстве осязаемо явлена та самая живо-

писная пластика и архитектоника, которую художники стремились конструировать на плоскости.

При этом сегодня пространственная трактовка цвета принципиально отличается от принятой, к примеру, постмодернизмом. Безусловной новацией стало отношение к границам цветовых пятен – теперь они могут размещаться относительно свободно, не выявляя детали фасада, а решая самоценную задачу. Технически новые возможности связаны с применением цветного стекла и фасадных систем, допускающих различные спецэффекты. Так, крыша рынка Санта-Катарина в Барселоне превратилась в цветное поле, которое можно наблюдать из окон ближайших домов, правда, образованное вполне конкретным фигуративным изображением. Созвучное решение выбрано для здания рынка Markthal в Роттердаме (MVRDV, 2014), где гигантское «жерло» центрального зала декорировано масштабным тематическим панно. Эти примеры также пограничны дизайну и допускают игровое восприятие архитектуры с удивлением и улыбкой.

Активное включение цвета отличает многие объекты новейшей архитектуры, сообщая дополнительный эмоционально-выразительный заряд. Игра с цветом провоцирует новое мировоззрение: цветная архитектура воспринимается как модный аксессуар, одежда или предмет интерьера, а человек ощущает себя в городе, как в фирменном бутике. «Дизайнерский» подход подразумевает временность и сменяемость архитектурных одежд.

Особое место занимают архитекторы, для которых цвет – скорее редкость и указание на особые условия. Насыщенными локальными цветами сигнализирует геометрия в культурном центре О. Нимейера, красный цвет интенсифицирует адресный образ в музее «Дом историй» Паулы Рего архитектора Э. Соуто де Моура, тот же красный решает эстетику жилого дома Мирадор в Мадриде (MVRDV), малиновый цвет башни отеля Порто Фира (Т. Ито, 2009) в Барселоне аккомпанирует ее причудливой форме. Наиболее выразительные модификации возникают, когда во взаимодействие с цветовым полем вступает скульптурная форма. В здании музея дизайна в городе Holon (Израиль, 2010) по проекту Рона Арада цвет заряжает спиральные ленты, охватывающие пространство экстерьера. Обратим внимание на роль именно открытых основных цветов, или их наиболее

провокационных оттенков, сообщающих элементам архитектуры звучание арт-объекта.

В главе «Архитектура в новом тысячелетии» автор книги «Искусство и архитектура XX века. 1960–1990» Доротея Эймерт обозначает актуальную проблему субъективного восприятия информации каждым отдельным индивидом, затрудняющую складывание целостного мировоззрения. При этом формирование единой картины мира в XXI веке исследователь связывает с внедрением органического холистического подхода. Д. Эймерт подчеркивает, что новейшая архитектура развивается в ситуации «сенсорной перегрузки», когда переизбыток раздражителей требует постоянного производства новых и новых впечатлений. Созидательной альтернативой архитектурного спектакля представляется новая органическая линия архитектуры, взаимодействующей с человеком на уровне живой энергии [27, с. 225–226].

Экоориентированная тенденция позволяет сегодня природе вновь заговорить пластическим языком пространства и формы. В мировой архитектуре намечилось определенное движение в сторону естественности и гуманизма как антитезы концептуальным или технологическим стратегиям. Зодчество в русле «искусства стихий» приобретает качество естественности художественного мира произведения: природа и вторая, созданная человеком, искусственная природа, согласуются в единстве, оказывая благотворное воздействие на адресата.

Архитектура земли, или лэндформинг, ориентирует на сплав скульптурных интенций и естественных геологических условий. Так, бюро Снохетта практически повсеместно задействует ландшафт, что ярко проявилось уже в одном из первых значимых объектов в виде грандиозного утопленного в землю диска библиотеки в Александрии. Объем оперного театра в Осло, разработанный совместно с художником О. Эллиассоном, предстает «обитаемым» айсбергом, поверхность которого стала эпицентром социальной жизни. В библиотеке в Дельфте группа Мекаану формирует складку искусственного рельефа, сквозь которую «прорастает» привычная геометрия в форме конуса. Структуры Ларса Спайброка, напротив, предъявляют новые тектоники – формы-конструкции на основе авторского прочтения методов Фрая Отто и его экспериментов с нитяными аналоговыми моделями. Эти объекты в большей степени тяготеют к формам акту-

ального искусства, как и медиапавильон «Облако» с эффектом тумана на ЭКСПО-2002 в Швейцарии архитекторов Э. Диллер и Р. Скофидио (Diller Scofidio + Renfro), который стал одним из флагманов новейших возможностей воссоздания природных явлений и их интеграции в архитектуру.

Поле естественных феноменов вечно сопровождает человека и входит в понятие контекста, что дает возможность увидеть его проявления практически повсеместно: при создании новых или созерцании существующих пространственных форм в средовом окружении, при смене времен года и времени суток. Философский ракурс осмысления природных пластических мотивов определяет место и роль архитектора – в авангарде этой тенденции оказались японские зодчие и мастера, чьи позиции близки пространственной сенсорике: П. Цумтор и С. Холл. В работах этих авторов архитектура сопрягается с телесным миром и переживаниями человека [25]. Мастера работают с единым архитектурным «телом», которое одновременно вещественно-материально и исполнено внутренним напряжением, в каждый момент времени воздействующим на адресата. При этом в архитектурном сооружении важны любые детали и способы их сочленения, материальная природа, а также звуки, запахи, визуальные образы, предметы и вещи, раскрывающие «душу» пространства⁽¹⁾. Особую атмосферу своеобразной «рукотворности» несут небольшие произведения в сельском или природном контекстах: часовня брата Клауса в Германии (2007), термы в Вальсе (Швейцария, 1990–96 гг.), капелла Св. Бенедикта в Сумвиче (Швейцария, 1988).

В художественном музее Kolumba (на месте церкви Св. Колумбы) в Кёльне (Германия, 2007) мастер создает медитативное пространство синергии многоликого религиозного прошлого и настоящего, а перфорация в стенах, позволяющая просачиваться свету, усиливает сакральный эффект. Основой художественной интеграции становится рождение эмоционально насыщенного «поля» взаимодействия, одухотворенность и «человечность» среды, адресующая к способности человека существовать в гармонии с окружающим пространством.

(1) Веденина Л. Критическое эссе к статье Питера Цумтора «Атмосфера. Архитектурное окружение. Окружающие объекты» / Л. Веденина // О дизайне, о вдохновении, о жизни: архитектур. блог. URL: <http://vedenina.ru/blog/archives/578>.

С. Холл, создавая архитектурное пространство, делает человека не просто зрителем, а «главным героем, который путешествует по живой сцене архитектуры вместе со светом, звуками, временем», взаимодействуя с материалом, цветом и поверхностью, определяющими это пространство⁽²⁾. Проект Музея современного искусства Киасма (Хельсинки, 1998) опирается на теоретические установки М. Мерло-Понти, согласно которым движение тела стало одной из доминирующих идей музея. Концепция здания базируется на феноменологической идее перекрестка, представленной на нескольких уровнях: включенности в городской пейзаж, объемно-планировочном решении пространственных коммуникаций, а также восприятии сложных «параллакс» посетителем.

Особое внимание материалу встречаем в произведениях Марио Ботта, чей авторский стиль всегда узнаваем – брутальные объемы ясной лаконичной геометрии, выполненные в природном камне или в кирпиче, как правило, красно-коричневого оттенка. Большинство построек характеризуется использованием выразительных свойств естественного света, проникающего внутрь сквозь фонари. Этот прием использован в каноническом объекте автора – музее в Сан-Франциско, где внутренняя структура прочитывается извне, сообщая монументальную ясность и постмодернистскую парадность композиции. Световые фонари особым, смысловым образом артикулированы и в одном из наиболее ярких произведений последнего времени – в синагоге Цимбалиста в Тель-Авиве. Архитектор отдает приоритет художественно-пластическому звучанию стены и проема, оппозиция которых акцентирована концептуально и структурно. Стена всегда тяжела, массивна, фактурна, что для современной архитектуры может показаться анахронизмом. Она с трудом допускает проем, даже узкую щель, сохраняя свою монолитность. Свет, в свою очередь, находит дорогу сверху через фонари, решая атмосферу интерьера. Два пластических начала удерживают напряжение, создавая выразительный конфликт «атаки» света и «обороны» стены.

Наиболее революционное преобразование пластического строя новейшей архитектуры, ведущее к принципиальному обновлению восприятия человеком, связано с трактовкой пространства-времени, выраженной через интерпретацию категории движения. При этом уже сейчас ясно обозначились конкретные пластические алгоритмы: спиральный принцип организации формы, самоподобие ритмически повторяющихся элементов, принцип Мёбиуса или сосуда Кляйна, фрактальные древоподобные структуры, облако точек и волновые закономерности. На наличие таких актуальных канонов указывает ряд исследователей: Ч. Дженкс в работе «Новая парадигма в архитектуре», С. Аллен в эссе «От объекта к полю» [28], а также И.А. Добрицына в труде «От постмодернизма к нелинейной архитектуре», Д.В. Козлов, М.П. Кравченко, Н.В. Касьянов с исследованиями алгоритмов самоподобия природы и архитектуры.

Структурно-пластическая деконструкция П. Эйзенмана основана на игровом взаимодействии формальных систем, отсылающем к определенным узнаваемым алгоритмам. Согласно идее мастера, L-образная форма являет «промежуточное» геометрическое состояние (не прямоугольник и не квадрат) и способна как вирусом «заразить» весь архитектурный объект. Здесь фрактал важен как динамическая форма-процесс, позволяющая достигать максимальной вариативности формообразования, выходя за рамки традиционных понятий стабильности, размера, масштаба, места.

Авторский топологический метод на протяжении ряда лет создает впечатление, что архитектура остается «незавершенной» во времени, вновь фрактально возникая в новых вариациях. Сам автор размышляет: «При каждом масштабировании... возникают аспекты изменений во времени, изменений в линиях, границах и т.д. Таким образом, своеобразное эхо возникает не только в масштабе, но и во времени, создавая самоподобные, но не самоповторяющиеся аналогии. Это похоже на бесконечные отражения в неправильном зеркале»⁽³⁾. Характерным примером может послужить известный «дом 11 А» (1978), где автор программно утверждает

(2) Клец В.А. Стивен Холл. Киасма как центр феноменологической архитектуры. URL: <http://research-journal.org/featured/stiven-xoll-kiasma-kak-centr-fenomenologicheskoy-arxitektury/>.

(3) Кравченко М.П. Развитие фрактальной теории в архитектуре времени. 2010. URL: <http://www.taby27.ru/studentam/aspirantam/filosofiya-nauki.-arxitektura-dizajnu-dpi/fraktal-arch.html>.

«нестабильную геометрию» с помощью вариаций L-формы. При этом наглядно демонстрируется фрактальный принцип объекта в объекте, где каждая новая трансформация сохраняет память об исходной форме [2]. Сегодня архитектура Эйзенмана видоизменилась на основе обращения к органике и архитектуре земли, что можно наблюдать на примере строящегося Города культуры Галисии в Сантьяго-де-Компостелла.

Пластические проявления прошлого и будущего постоянно встречаются. Turbulences FRAC центр по проекту Д. Жакоб и Б. Макфарлейна (расширение музея современного искусства в Орлеане, Франция, 2009–2013) – это пространственная структура, изначально контрастная окружению, которая разворачивается вокруг центрального мотива турбулентных потоков, охватывающих архитектуру земли и элементы средового дизайна. По своей природе инновационная форма настолько непривычна и неконтекстуальна, что переходит порог отчуждения и неприятия, вызывая чувство любопытства перед неизведанным. Аналогичный эффект использован и в Центре Жерара Патте в Париже по проекту Р. Пиано (2006–2014), где в камерное пространство исторического квартала внедряется дигитальная бионическая форма. Представляется, что здесь целостность восприятия и понимания удерживается на грани возможного сегодня. Будущее, вероятно, яснее определит место новым тектоникам в мировосприятии человека.

Стремясь изменить форму пространства, архитекторы все чаще обращаются к волновым процессам, распространяющим пластическое влияние далеко за пределы своих непосредственных границ. Ведущей закономерностью становится непрерывность пластической темы, ее развитие внутрь интерьера и за пределы архитектурного объекта. Объем танцевального театра Стива Эйлера (Г. Эванс, 2000–2003) обернут оболочкой, решенной по принципу тиражируемых «стоп-кадров» движения танцора. Многократно остановленное движение становится изобразительным кодом архитектуры. Тема пульсации откликается не только в тематических и естественно-природных архитектурных мотивах. Движение, динамика, ускорение соединились в самоценное пластическое основание, на котором есть смысл остановиться подробнее.

ПЛАСТИЧЕСКИЙ КОД КРИВОЛИНЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА И ДВИЖЕНИЕ К «ОТКРЫТОЙ» ФОРМЕ

Свобода формы, обретающая черты полноправной архитектурной реальности, вдохновлена и подготовлена целым спектром пластических импульсов из разных сфер культуры, особенно XX и начала XXI веков: изобразительного искусства и скульптуры, мира природных форм и конструкций, цифровыми технологиями и техническими возможностями, а также идеями точных наук и философии.

Потребность в искривлении пространства ярко обозначилась в начале XX века: в экспериментах кубистов, футуристов, мастеров отечественного авангарда, в упражнениях ЖИВСКУЛЬПТАРХа и ВХУТЕМАСа, в «планетарных» пейзажах К. Петрова-Водкина. Одним из активных формообразующих алгоритмов стал спиральный принцип, или шире – принцип криволинейного пространства, который разрабатывался в лабораториях отечественного авангарда начала XX века (вспомним эксперименты скульптора Б. Королева и знаменитую Башню В. Татлина) и продолжил свое становление в творчестве представителей московской и петербургской школ нонконформизма. В контексте неофициального искусства продолжался поиск природных и сакральных начал, во многом созвучный разработкам Отдела органической культуры ГИНХУКа 1920-х.

Художники П. Кондратьев и В. Стерлигов, оба ученики К. Малевича, пришли к открытию S-образной кривой, двигаясь параллельными курсами. Изображаемую кривизну пространства П. Кондратьев устойчиво связывал с идеей «расширенного смотрения» М. Матюшина, которая охватывает сферой и землю, и небо, помещая в центр человека. Художник также пишет о том, что наблюдал подобные принципы организации художественного пространства в морских пейзажах Тернера, построенных по принципу «чаши», в росписях А. Рублева. Подтверждение своему открытию автор находил и в точных дисциплинах – в топологии – в формах ленты или листа Мёбиуса. Живописец также указывал на то, что принцип криволинейности задействован в пространстве Эйнштейна и в органических формах природы [14, с. 39].

Становление художественного мира В. Стерлигова первоначально шло под знаком искусства К. Малевича, под чьим руководством он

работал в отделе «живописной культуры» ГИНХУКа. В своих зрелых открытиях художник существенно трансформировал и дополнил систему учителя, утвердив духовное измерение и более органичное пластическое начало в форме кривой. Этой идее сотворения пространства духовного мира явно предшествует философия геометрических фигур Д. Хармса и «представление о кривизне пространства» Л. Липавского. «После квадрата я поставил чашу. Чаша превращается в купол», – в этой формуле прочитывается заявка на новый стиль пластического мышления. Не случайно В.В. Стерлигов, пользуясь терминологией Малевича, считал свое «открытие кривой» [21, с. 31] «новым прибавочным элементом» в пластической культуре [21, с. 80].

В современном культурном поле идея искривленного пространства живет не только художественными интуициями, но и научными теориями нелинейной геометрии, синергетики, астрофизики и философии. Именно в этом поле утвердила и разработала новый пластический ордер З. Хадид – вывела код динамического движения, оттолкнувшись от абстракций К. Малевича. Вспомним, что и сам создатель супрематизма неоднократно писал о парящих или «растущих» формах нового ордера, предрекая мотивы современной инфо- и техно-органики. З. Хадид, пройдя период деконструкции супрематизма, впитав принципы постнеклассической науки, пришла к новому пластическому коду, адекватному времени, утвердив нелинейное начало наравне с системой своего великого предшественника.

Динамические формы определяют пластическое решение значительного массива объектов новейшей архитектуры, соединив наследие футуристов, эмоциональные устремления современного человека, информационные метафоры новейшего времени и алгоритмическое проектирование. Вместе с пространственно-временными манипуляциями (растяжением, сжатием, скручиванием, переплетением) сегодня исследуется и устанавливается баланс порядка и хаоса. В архитектуру проникает ген спонтанности и незавершенности, как в загадочных структурных построениях Цви Хеккера («Спиральный дом»). Такие объекты сложно вписываются в какую-либо систему, а диапазон ассоциативных связей открыт максимально. Здание более напоминает самовольное строительство жильцов, но в определенных ракурсах угадываются силуэт Вавилонской башни из знаменитой серии П. Брейгеля Старшего. Реализуется синергетическое мировоз-

зрение в отношении к реальному и архитектурно-художественному мирам как к сложным самоорганизующимся системам. Рождается открытая пластическая концепция и форма новейшей архитектуры, допускающая вмешательство «ошибки» и случая.

ПЛАСТИЧЕСКИ ЦЕЛОСТНЫЕ ПРИМЕРЫ НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

Пластическое мышление сегодня выражено в значительном массиве авторской архитектуры. Заведомо утопично стараться охватить все проявления художественного темперамента зодчих, но имеет смысл заострить внимание на некоторых пластических модификациях в исполнении мастеров. Архитекторы в своем персональном творчестве приходят к авторским приемам, открывают новые подходы, которые, в свою очередь, формируют идентичность стиля того или иного мастера. Архитектор обретает узнаваемое лицо благодаря целостному звучанию личных пластических мотивов в ансамбле персонального творчества, где главный тон задают наиболее целостные примеры проектных поисков и реализованных объектов. Остановимся подробнее на ряде наиболее целостных произведений по разным линиям новейшей архитектуры и отметим те черты, что каждый раз определяют ядро пластического мышления каждого автора.

Заха Хадид

Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (2012)

Метапластика

Пластические ракурсы творчества З. Хадид раскрываются в большинстве ее произведений: Национальный музей искусства XXI века MAXXI в Риме (2010), главное здание завода BMW в Лейпциге (Германия, 2005), трамплин Bergisel в Инсбруке (Австрия, 2002) и др. Во всех центральным мотивом выступает категория движения, обуславливающая скульптурность, струение, текучесть форм, слияние с рельефом и другие известные приемы мастера. Дигитально-параметрическое выражение силового поля стало общим кредо для мастера и ее ближайшего коллеги и соавтора П. Шумахера.



Илл. 1. Заха Хадид. Культурный центр Гейдара Алиева в Баку. 2012⁽⁴⁾

Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (2012) – попытка достичь скульптурного максимума: объект идеально открывается со всех точек специально сформированного ландшафта и раскрывается изнутри.

Концепция «показа» архитектуры, предложенная еще конструктивистами братьями А.А., В.А., Л.А. Весниными, доведена здесь практически до предела, усилена фотогеничностью и килогеничностью формы. В основу плана легло начертание росписи Алиева, что еще раз подчеркивает мифотворческий пафос постройки.

Визуальный спектр впечатлений и ассоциаций постоянно пополняется и задает уровни понимания объекта. Посетитель имеет возможность наблюдать жизнь формы при смене освещения: от контрастного днем до нюансного в сумеречный час, а также ее «инверсию» поздним вечером при искусственном свете. С фронтальных

точек форма монументальна и стабильна, что согласуется с идеей мемориала, но явно спорит с идеей непрерывности. Этот контраст обозначает еще одну связь: линейного и нелинейного. Криволинейность пространства задана здесь как пластическая формула. В этом плане для искушенного наблюдателя будет очевидно сходство с очертанием странного аттрактора Лоренца, что еще раз убеждает в родстве параметрической доктрины П. Шумахера и теории сложности. При этом мы можем проникнуть в самые эпицентры «вихревых потоков», почувствовать единство интерьерных и экстерьерных пространств.

Фернандо Ромеро

Музей «Сумайя» в Мехико (2005–2007)

Цифровая скульптура

Музей «Сумайя» в Мехико (2005–2007) Ф. Ромеро являет синтез скульптуры и параметрического дизайна. Здание запроектировано для одной из частных коллекций скульптур О. Родена, а также более двадцати частных коллекций произведений искусства XI–XX веков латиноамериканских и европейских авторов, что стало смысловой и метафорической основой архитектурно-художественной связи. Сложная пластичная форма обладает многомерной символичностью, с одной стороны продолжая актуальные бионические и цифровые стратегии архитектурного формообразования, а с другой отсылая к композиционным методам и праосновам скульптуры: круговому движению; динамическому равновесию масс; приемам сдвига, вращения, скручивания. Гиперболическая оболочка воспринимается далеким, но существенным отголоском творений великого скульптора.

Рем Колхас

Дом Музыки в Порту (2005)

Театрализованная среда – граница и траектория

Обращение к личности и работам Р. Колхаса в русле заявленной темы несколько специфично – архитектор программно не ориентируется на традиционные пластические линии, избегает любых узнаваемых ликов «красоты», наконец, практически не использует криволиней-

(4) Здесь и далее в статье – фото М.В. Дуцева.

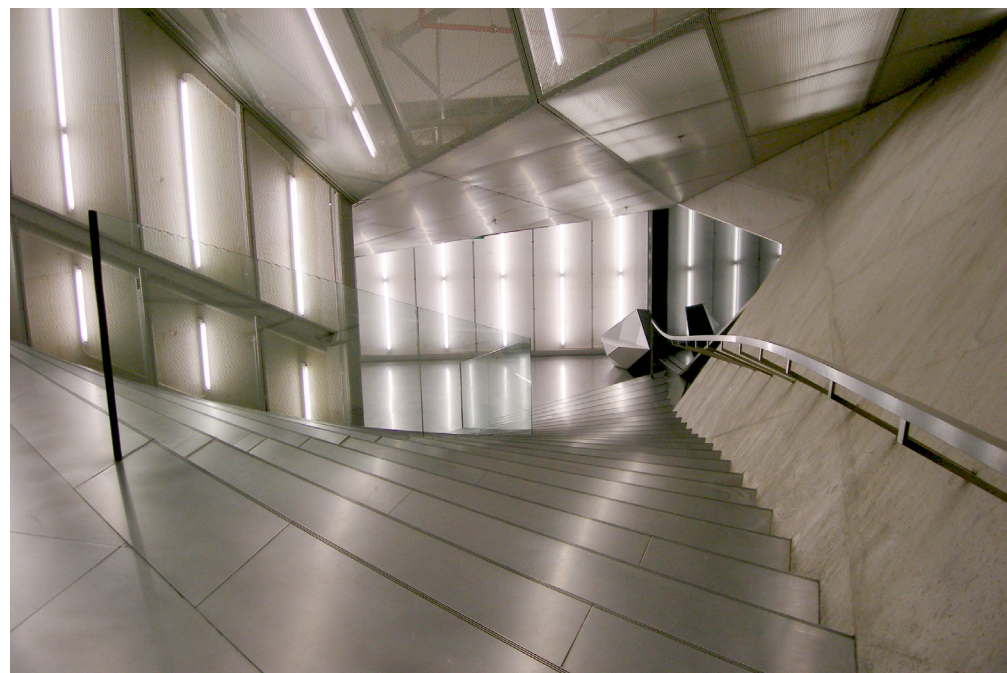
ные формы, как многие актуальные лидеры профессии. Более того, в его теоретических трудах сквозит, скорее, признание разрушенной архитектурной целостности и утрата целостности миропонимания («Мусорное пространство»), потери масштаба (концепция «бигнесс» в эссе «Гигантизм или проблема Большого») или перегруженности и неуравновешенности жизни города («Нью-Йорк вне себя», «Город-генерик»). По мнению одних, это интеллектуальные провокации, призывающие к дискуссии и исследованию. Другие прочитывают в этих текстах своеобразные манифесты и урбанистические программы для проектирования в запутанной действительности. При этом взгляд Колхаса – это всегда интерпретация социального действия, изобретение интегрированного социо-пространственного, или иначе – социо-архитектурного, сценария.

Для нас ценно, что такая пограничная линия межсистемной интеграции, выходящая далеко за привычные барьеры деятельности архитектора, позволяет рождаться узнаваемой пластике смысла и образа. На этом перекрестье формируются и базовые основания пластического мышления, к которым следует отнести принцип «траекта». В здание внедряется непрерывная траектория – пространственный меандр, определяющий внеэтажный характер интерьера, что становится принципом не только функциональным, но и структурно-пластическим.

Дом Музыки в Порту следует признать одним из наиболее пластичных объектов Р. Колхаса и, одновременно с этим, одним из самых противоречивых и загадочных... Декларируемое и подчеркнутое в формообразовании равнодушие к влиянию контекста обернулось почти дружеским соседством с застройкой исторической улицы и сквером. Размер вне категории масштаба, крупные проемы витражей и геопластика основания обусловили контрастное единство с окружением.

Главное пластическое начало принадлежит форме и достигается практически одним, но очень емким действием. Автор словно обозначил контур, границу пространств и смыслов, не растворяя ее самоценности – она отделяет зал от реального мира вокруг, а посетитель имеет возможность совершить путешествие внутри ее (совершить восхождение вокруг зала), почувствовать одновременно ее значимость и условность. Движение по заданной спирали становится

ся спектаклем сменяющихся мизансцен. Искаженное, потустороннее, почти «эшеровское» пространство дополняется образами реального города или образами действия на сцене, которые открываются через волнистые стекла. Искривленное стекло подчеркивает театральность, показывая преобразованную, трансформированную реальность.



Илл. 2. Рем Колхас. Дом Музыки в Порту. 2005

Проницаемость здесь необходима как потенциал связи. Здесь прочитывается авторская позиция Р. Колхаса, согласно которой город проникает внутрь объекта, а объект транслирует свою функцию в окружение – в противовес традиционному архетипу здания с этажами и стенами. Предложенная в объекте формула «форма – оболочка – пластическая граница состояний» позволяет решить вопрос целостности – принадлежности нескольким мирам одновременно без потери собственного.

Эдуардо Соуто де Моура

Музей художницы Паулы Рего «Дом историй»
(пригород Лиссабона, 2005–2009)
Эмоциональный минимализм

Минималистская эстетика произведений Э. Соуто де Моура, унаследованная от его ближайшего коллеги Алваро Сиза Виейра, не исключает художественной коммуникации и привязки к месту. Такое сочетание может показаться удивительным, так как минимализм в искусстве чаще всего мыслится заведомо очищенным от смыслов вне понятия контекста (вспомним ставшие классикой объекты Дональда Джадда). «Скульпторы-минималисты 60-х и 70-х стремились освободить произведение искусства от фигуративных или декоративных черт, чтобы приблизить его к архитектурному модусу», – пишет И.А. Добрицына, исследуя художественные влияния на становление актуальной архитектуры [9, с. 255]. Эти процессы в XX веке поучаствовали в рождении пластических структур на грани архитектуры, дизайна и художественного жеста.

Эффект от вещей Соуто де Моура тем сильнее, чем тоньше грань, на которой балансирует мастер: «Дом историй» сложно назвать домом в традиционном смысле – это словно обобщенная модель постройки – синтез архетипических форм. Пластику музея решает аскетичная геометрия, опираясь на образные архетипы. Композиционными доминантами служат пирамидальные объемы – метафоры печных труб местной достопримечательности – Королевского дворца Синтры. Вслед за чертами минималистской скульптуры, объект обретает активный бескомпромиссный цвет, заряжающий все окружение. Представляется, что именно в области цвета рождается пластическая связь формы и содержания – темпераментные работы художницы проявлены в архитектуре.

Девид Чипперфилд

Новый музей в Берлине (2009)
История и пластический синтез

Здание Нового музея (музея искусства Древнего Египта) в ансамбле «Музейного острова» стало заметным событием в новейшей истории

комплексной реконструкции, и вернуло к жизни сильно пострадавшее от бомбардировок позднеклассическое здание середины XIX века по проекту ученика Шинкеля Ф. Шлютера. Благодаря совместным творческим устремлениям Д. Чипперфильда и архитектора-реставратора Д. Херрепа удалось увидеть и реализовать цельную пластическую мифологию.



Илл. 3. Девид Чипперфилд. Девид Херреп. Новый музей в Берлине. Реконструкция, 2009

Характерная монументальная эстетика узнаваема в центричной компоновке главной лестницы и косых линиях ограждений, в лапидарных конструкциях, словно собранных из гигантских блоков. При этом автор ни на шаг не отошел от персонального стиля: мы готовы поверить, что архитектор всегда проектировал и строил в «египетском» стиле, а представленный объект является одним из знаковых его воплощений. Такая обратная проекция рождает парадоксальный миф о творчестве архитектора. Эмоциональным

контрапунктом сдержанной гамме интерьера служат аутентичные живописные панно «под Помпеи», которые теперь воспринимаются как истинная древность. Таким образом, реальность приобретает новое измерение.

Неслучайно это многоассоциативное пространство привело сюда современного хореографа Сашу Вальц для постановки в рамках проекта «Диалог 09 – Новый музей» (проект был продолжен на открытии музея МАХХИ в Риме по проекту З. Хадид и в других художественных пространствах). Ее перформанс в жанре *site-specific* представляет несколько сцен в разных залах музея, посвященных взаимодействию пластики в танце и архитектуре: застывшие, буквально интегрированные фигуры по всей высоте стен, переход от статики к динамике, хаотичные перемещения среди колоннад и др. Архитектура и танец не всегда работают в унисон – движения часто спонтанны, контрастны намеренно тяжеловесным формам музея, но при этом общим контекстом становится отсылка к истории (на уровне абстрактного представления) – прошлое словно каждый раз напоминает нам о своих образах в характере движений и складчатых одеждах танцоров, в характерном антураже. Задачами хореографии здесь является не следование нарративу, а поиск непосредственного, телесного прочтения духа места. Сама история и ее действующие лица (Д. Чипперфилд, С. Вальц) творят интегрированную мифологию пластики!

Стивен Холл

Центр-музей Кнута Гамсуна (Норвегия, 2009)
Феноменологическая метафора

Пластическими основаниями архитектурных пространств С. Холла служат естественные мотивы, непосредственно переживаемые посетителем. Архитектор работает с впечатлением и процессами бессознательного вчувствования в среду. Подход мастера трактует архитектуру как «звено между идеями, философиями, светом, пространством, надеждами и материальностью мира» – архитектор интегрирует концепты, образы и пространства в единое художественное целое. Холл использует авторский метод акварели для изучения «феноменологического измерения» архитектуры, рассматривая одиннадцать разновидностей феноменов. Акварели фиксированного

размера формируют своеобразную картотеку, по которой можно проследить стадии зарождения и развития замыслов.

В музее, который посвящен норвежскому литератору, создан обобщенный, но при этом адресный художественный образ, вобравший дух места и литературный контекст. Холл, резонируя творческими принципами писателя, исследует взаимосвязь тела и сознания человека средствами архитектуры⁽⁵⁾, ее материальной и метафизической сущности. В русле феноменологии задействован круг мотивов естественных явлений: света, воды, реальной природы и природных материалов. Характерный для автора постройки структурный принцип губки позволяет не только проникать свету, но и помогает организовать визуальные раскрытия в окружение. Для посетителя эти балконы, поэтично названные в честь персонажей, дают символический ключ к прочтению наследия К. Гамсуна в зеркале живописных мест его юности. Форма объекта проста, а реальное переживание адресата обусловлено воздействием «невидимых сил», которым не препятствует архитектор.

Снохетта

Павильон для наблюдения за северными оленями
«Тверфьельхютта», заповедник Dovrefjell National Park (2011)
Отражение места

Для команды Снохетта характерно творчество по трем основным направлениям: архитектура, ландшафтный дизайн и графический дизайн. Как следствие, самовыражение Снохетта можно назвать пограничным: их работы всегда рождаются в межсистемном поле на грани архитектуры и арт-объекта, экологической «устойчивости», новых и традиционных технологий. В постройках прочтываются различные аспекты пластической целостности: отдельная глава посвящена архитектурным пространствам, интегрированным в местную природную стихию – фьорды, горные гряды, открытые водные просторы.

(5) Невлютов М. Практическая феноменология Стивена Холла. О творческом методе Стивена Холла, тесно связанном с проблемой восприятия. URL: <http://archi.ru/world/66898/prakticheskaya-fenomenologiya-stivena-holla>. Дата обращения 16.08.2018.

Наиболее выразительная грань природно-художественной интеграции раскрывается в концептуальном павильоне для наблюдения за северными оленями «Тверфьельхютта», расположенном на окраине живописного норвежского заповедника Dovrefjell National Park с видом на горный массив. Сердцем миниатюрного объекта стала органическая скульптурная форма, приглашающая посетителя к созерцанию пейзажа. Ландшафт словно пронизывает архитектуру, которая становится его отражением, что и рождает основную синестетическую ноту. Удивительно, что природоподобная форма родилась благодаря результатам 3D-моделирования и цифровым методам управления фрезерными станками норвежских судостроителей в сочетании с традиционным способом сборки с использованием колышков.

Бьярк Ингельс

Офисно-жилой комплекс «Восьмерка» (8 House) в Копенгагене (2009). Социальный дизайн

Приверженец острого социального эксперимента Б. Ингельс последовательно использует концептуально-дизайнерские методы, наглядно подтверждая их формой архитектурной репрезентации: дизайном сайта, диаграммами этапов формообразования и меди-апрезентациями.

Знаком смелой новации стал интегральный конгломерат блокированного жилья с палисадниками и открытого паркинга, который был реализован в доме «Гора» в новом районе Эрестагт в Копенгагене (2005–2008). Эстетика объекта строится на контрасте гигантских принтов на фасаде и озелененного каскада террас. В комплексе «Восьмерка» (8 House, Б. Ингельс, 2009) в том же районе применен аналогичный структурный принцип в виде открытой пространственной коммуникации, с которой организованы входы в жилые апартаменты. Наряду с социальной функцией создания комфортной среды, эта дорожка играет важную роль в восприятии архитектуры, объединяя весь спектр эффектов и эмоций (свободы воздушной и водной стихий, мерцания наслаивающихся отражений, живой зелени дворов и палисадников, говорящих фрагментов быта и приветливых улыбок местных жителей) на уровне художественного впечатления.



Илл. 4. Бьярк Ингельс. Офисно-жилой комплекс «Восьмерка» (8 House) в Копенгагене. 2009

Энрик Руиз-Гели (Cloud-9)

Здание гражданского форума и консорциума Media-TIK в Районе 22@ в Барселоне (2010). Новая тектоника

Район 22@ в Барселоне трактуется как особая инновационная зона с режимом максимальной экономии ресурсов и приоритетом интеллектуальных технологий. В эстетическом плане здесь уже сегодня складывается особая среда и сконцентрирован целый ряд объектов, в которых общепринятые композиционные устои поставлены под сомнение. Здание Media-TIK удивляет провокативным решением «лоскутных» фасадов и легкомысленным цветом, сообщая чувство нового и непонятного.



Илл. 5. Энрик Руиз-Гели (Cloud-9). Здание гражданского форума и консорциума Media-TIK в Районе 22@ в Барселоне. 2010

Авторами и заказчиками пересмотрено не только понимание функции, но и значение самой ограждающей поверхности. Схема консорциума предполагает временное объединение компаний для работы над конкретным проектом, а здание становится оболочкой для инициатив и процессов. Важно, что внутренне пространство является свободным продолжением уличного – для рекламы и повышения интереса граждан к деловым инициативам. Все это потребовало пересмотра конструктивной схемы – этажи подвешены к рамам, а стена превращена в мембрану. Применяя стратегию объектного дизайна, архитекторы наделили постройку контрастными значениями: одним из пластических кодов стал фасад знаменитого дома Мила А. Гауди, а свое произведение авторы символически окрестили «La pedrera» цифровой эры.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АРХИТЕКТОРОВ И ХУДОЖНИКОВ

Олафур Эллиассон. Дэвид Аджайе

Архитектура как концептуальное искусство

На сегодняшний день не приходится отрицать существование и развитие стойкой традиции восприятия концептуального искусства, дизайна и архитектуры как целостной системы. Художник О. Эллиассон в своих экспериментах постоянно обращается к архитектуре как пространству реальной жизни социума, правдивых эмоций и состояний человека. Среди граничащих с архитектурой произведений знаменитое «Солнце» в галерее Тейт в Лондоне, «Ваша панорама-радуга» в городе Орхус (Дания); бесконечная лестница «Перезапись» в Мюнхене. Основным пластически пережитым мотивом инсталляций становится свет, принимающий различные художественные формы: свет неба, проникающий сквозь решетку «Сферы» в Мюнхене; искусственное «Солнце», рождающее иллюзию пылающего заката в Турбинном зале Тейт Модерн; градиентный цветной свет сквозь стекло кольцевой галереи в Орхусе, позволяющий посетителям увидеть город в цветах радуги. Работа «Ваш черный горизонт» стала частью павильона, специально запроектированного другом художника архитектором Д. Аджайе.

Пластический мир Д. Аджайе строится на синтезе архитектуры, дизайна и абстрактного формообразования. «Монообъекты» Аджайе – своего рода протоформы возможных дизайнерских решений или архитектурных композиций. Эти минималистские вещи внешне близки стилистике актуального искусства, но при этом автор исповедует принципы одухотворенной формы, укорененной в «характере цивилизации» и «психологии контекста». С таким посылом в разных точках мира возникают павильоны, задавая промежуточный слой между чистой концепцией и реальностью (павильон для чтения в Кванджу в республике Корея, 2013). Архитектор намеренно преодолевает географические и жанровые границы, впитывая ремесленную традицию, острые новации, к примеру, отечественного конструктивизма, самые актуальные технические возможности, практические и эстетические. Это вполне оправданная позиция для архитектора глобализованного

мира, позволяющая связывать различные идентичности. Как и Э. Соуте де Мора, главный учитель в профессии по признанию Д. Аджайе, он избегает прямых аналогий, но внимателен к ментальным контекстам места: «Для меня культура определяет мифологию. Архитектура отражает, а если угодно – изображает историю цивилизаций»⁽⁶⁾.

Том Мейн

Концептуально-пластические эксперименты – потенциал контрастов

Пример Т. Мейна открывает нам послойную пластическую систему архитектурного творчества. Первый слой – это концептуальный «эскиз» или художественное представление проектной концепции – на этом этапе работа идет совместно с художниками-концептуалистами. Так, в соавторстве с художником Тотом Билли Дзейном создан целый ряд коллажей, отражающих художественный образ, структуру или отдельные смысловые и пространственные узлы проекта. Следующий слой – проектные материалы, обязательно сопровождающиеся макетированием. Интересен и третий слой – слой рефлексии по поводу сделанной работы. Например, упомянутый Тот Билли Дзейн в проекте «Волшебная комната» исследует общественные пространства Мейна, а Леббеус Вудс создал целую серию «Сознание Мейна» из фрагментов его проектных моделей.

Демонстрируя работы мастерской Morphosis на лекции в Москве в 2006 году, Т. Мейн отмечал невозможность единственно верного толкования архитектурного объекта, т.к. художественное произведение стимулирует мышление⁽⁷⁾. Архитектор выдвигает концепцию «плюралистической формы авторства», изначально сочетающего элементы «написания» и «прочтения» архитектуры [29]. Более того, архитектура по Мейну всегда конфликтна. Возможно, поэтому в его произведениях просматривается динамика разрушения, сдвига, метафора треснувшего по швам мира. Автор пишет: «Архитектура не

должна быть легкой. Архитектор может себе позволить создавать уникальные концепции». И далее: «Мы пытаемся отойти от привычных форм, от эвклидовой геометрии, которая большинству людей кажется агрессивной. Правильные геометрические фигуры являются настоящим насилием над формой. Где вы найдете в природе шар, куб или конус в чистом виде? Их нет, это мертвые абстракции. Окружающий мир состоит из сложных форм, которые мы и стремимся передавать в архитектуре, поскольку они более гуманные и живые...»⁽⁸⁾.

Таким образом, свою пластическую систему архитектор намеренно строит на стыке оппозиций: реализма и идеализма, «механических» и «органических» элементов, природных и общественных процессов. Основой работы современного архитектора Т. Мейн утверждает разницу потенциалов и возникающее «поле напряжения» между центральными для всего сообщества универсальными принципами и специфическими, локальными чертами – культурными и историческими. Мастер увлечен разработкой универсальной архитектурной теории, позволяющей воплотить самые неожиданные персональные смыслы автора-архитектора, при этом оставаясь востребованной актуальной реальностью глобального общества. Такая архитектура призвана уважать индивидуальный мир человека, мир переживаний и личностных символов, одновременно встраиваясь в социальный контекст города – балансировать на границе личностного начала и тотальной деперсонализации. Реализация двух векторов в единстве позволит, по Т. Мейну, архитектуре отвечать запросу общества на «увечное существование».

СИСТЕМА ОСНОВАНИЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Вопрос пластических основ профессии сопрягается с пониманием той степени, в которой новейшая архитектура является искусством пластическим и искусством вообще. Определение актуальных оснований пластической целостности предпочтительно вести в динамическом поле архитектурно-художественной интеграции, о котором было сказано выше, с анализом основных зон влияния и импульсов

(6) Белоголовский В. Дэвид Аджайе. URL: <http://archi.ru/world>. Дата обращения 23.08.2018.
(7) Выступление Тома Мейна (Thom Mayne). Аpx Москва 2006. URL: <http://www.archi.ru/press/russia/2056/vystuplenie-toma-meina-thom-mayne-arh-moskva-2006>. Дата обращения 23.08.2018.

(8) Thom Mayne. URL: http://www.architime.ru/architects/a_thom_mayne.htm. Дата обращения 23.08.2018.

художественной формы. Представляется возможным говорить об универсальных и персональных, а также о внешних и внутренних (по отношению к зодчеству) основаниях в общем поле взаимодействий, порой противоположных, зачастую происходящих одновременно в сложных комбинациях. При этом полезно помнить, что архитектурно-художественная форма целостности включает гораздо более широкий спектр оснований, чем способен увидеть человек.

К универсальным основам пластических систем в новой архитектуре отнесем, в первую очередь, явления и понятия, опирающиеся на категории бытования материи: пространство, время, движение. Гуманистические и естественно-экологические подходы актуализируются и также приобретают все более универсальный характер. При этом пространственный дискурс архитектуры, активно исследуемый вплоть до середины XX века, постепенно дополнился обращением к времени. Это не только ностальгические иллюзии постмодернизма, но и сценарное понимание времени как процесса смены впечатлений, а также времени как категории «роста» и развития самого объекта или среды. Обновленный пространственно-временной контекст все чаще связан с категорией движения, опираясь на утверждение формы в ее динамике.

Статика и динамика объемной формы сегодня все чаще соотносятся с контекстными, традиционными и новаторскими началами соответственно. Несмотря на определенные допуски, такое различие во многом правомочно и сопровождается выбором проектной идеологии, материала, композиционного строя и иных пластических решений. Достаточно вспомнить белизну архитектуры Р. Мейера, естественную теплоту материала стен в работах А. Сиза Виейра, Э. Соуто-де-Моура, укорененную в геологии и культуре места, или работы Ф. Гери, Д. Либескинда, Куп Химмельблао, Т. Мейна, транслирующие эффектную энергию диссонансов посредством отражающих материалов в любую точку планеты.

Внутренние основания объединяют пластические импульсы, темы и пластические инструменты, обусловленные идентичностью профессионального мышления и языка. Вероятно, и такое сравнение является условностью, так как поле архитектурных смыслов постоянно расширяется и «присваивает» многие неожиданные значения. Внешним основанием станет внеархитектурное воздействие, которое

также может трансформироваться и со временем в определенных условиях перейти в разряд внутреннего.

Персональные версии архитектурного формообразования и сложившиеся концепции мастеров, как правило, с трудом вписываются в классификации. Действительно, авторская архитектура предполагает творческое заявление позиций архитектора, внутренне свободное от ожиданий и обязательств, которые традиционно столь сильны в обществе – в этом, возможно, проявляется та самая «...степень наибольшего освобождения человека от веса» [17, с. 233], о которой пророчески писал К. Малевич применительно именно к архитектуре. История архитектуры знает такие взлеты мастерства и духа. О настоящем времени судить сложнее, тем более что вольность форм и предельная пластическая раскрепощенность часто девальвируют качество. В этой парадоксальной ситуации по-прежнему сложно достичь совершенства, тем более – удержаться на уровне искусства.

И все же хочется поприветствовать поиски пластических свобод в новейшей архитектуре и поверить в значимость оснований, находящихся сегодня в динамическом состоянии культурного поля, которое постоянно расширяется далеко за некогда привычные границы. Смешиваются языки, методы и принципы искусств и наук, различных этносов, разных социальных групп и мировоззрений. Такие непростые условия усложняют работу профессионала и не задают единого и понятного клише «стиля», но при этом позволяют каждому художнику и архитектору приходить своим авторским путем к искомой пластической целостности.

Список литературы:

- 1 Азизян И.А. Диалог искусств XX века. Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: ЛКИ, 2008.
- 2 Айрапетов А.А. Информационная культура и мышление архитектора (на примере понятия симметрии) // Архитектура и культура России в XXI веке: сб. науч. тр. / под ред. И.А. Азизян. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 402–411.
- 3 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- 4 Вытулева К.О. «Мерцательность» как принцип репрезентации современной архитектуры // Вопросы теории архитектуры: Архитектура в диалоге с человеком / сост., отв. ред. И.А. Добрицына. М.: ЛЕНАНД, 2013. С. 128–143.
- 5 Гельфонд А.Л. Архитектурная типология в аспекте жизненного цикла здания // Academia. Архитектура и строительство. 2011. № 2, с. 40–47.
- 6 Гельфонд А.Л. Деловой центр как новый тип общественного здания. Н. Новгород: Изд-во НГАСУ, 2002.
- 7 Гиршман М.М. Художественная целостность / М.М. Гиршман. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_24.htm.
- 8 Дженкс Ч. Новая парадигма в архитектуре. Пер. с англ. А. Ложкина, С. Ситар. URL: <http://cih.ru/ae/ad37.html>.
- 9 Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- 10 Дуцев М.В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре. Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2013.
- 11 Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: КомКнига, 2006.
- 12 Кармазин Ю.И. Творческий метод архитектора. Введение в теоретические и методологические основы. Воронеж. гос. архитектур.-строит. ун-т. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005.
- 13 Кривцун О.А. Эстетика. URL: <http://www.deol.ru/users/krivtsun/aesthetics.htm> С. 7.
- 14 Круг Кондратьева / вступ. ст. В. Поварова. СПб.: П.Р.П., 2005. (Серия «Авангард на Неве»).
- 15 Лидин К. Когерентные города // Проект Байкал. 2013, № 35. С. 36–41.
- 16 Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.
- 17 Малевич К.С. Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2003.
- 18 Мейер Р. Белый – это самый прекрасный цвет: интервью Владимира Белоголовского // Speech: цвет. 2010, № 6. С. 85–90.
- 19 Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. Пер. с англ. М. Химанен. М.: Классика-XXI, 2013.
- 20 Пастернак Б.Л. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. Сост. и примеч. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак; вступ. ст. В.Ф. Асмуса. М.: Искусство, 1990.
- 21 Пространство Стерлигова: альбом. Выставка группы Стерлигова / авт. ст. М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич. СПб.: П.Р.П., 2001.
- 22 Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. М.: Госиздат литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960.
- 23 Хан-Магомедов С.О. Книжная серия «Кумиры авангарда». Николай Ладовский. М.: С.Э. Гордеев, 2011.
- 24 Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / Отв. Ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2011.
- 25 Цумтор П. Способ смотреть на вещи. Пер. с англ. К. Асс. Базель, 1998.
- 26 Швидковский Д.О. От мегалита до мегаполиса: очерки истории архитектуры и градостроительства. М.: Архитектура-С, 2009.
- 27 Эймерт М. Искусство и архитектура. XX век. Пер. с англ. В 2 томах. Москва: ЗАО «БММ», 2011.
- 28 Allen S. From Object to Field // Architectural Design. 1997, V. 67, № 5–6. P. 24–31.
- 29 Vidler A. Morphosis: Buildings and Projects 1993–1997. New York: Rizzoli International Publications, 1999.

Ключевые слова: авангард, модернизм, символизм, Гюстав Моро, Климт, Бёклин, Редон, Бёрн-Джонс, Клингер, Энсор, Нольде, Кубин, Кокошка, Миро, Де Кирико, Дюшан.

Геташвили Нина Викторовна

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой всеобщей истории искусств, Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

Key words: avant-garde, modernism, symbolism, Gustave Moreau, Klimt, Becklin, Redon, Burne-Jones, Klinger, Ensor, Nolde, Cubin, Kokoshka, Miro, De Chirico, Duchamp.

Getashvili Nina V.

PhD of Art, professor, Head of the Department of General Art History, The Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov, Moscow
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

GETASHVILI NINA V.

Symbolist Sources of the Avant-garde

The article explores impactful aspects of successive interrelation within the comparative framework of European avant-garde and modernist movements on the one hand, and symbolist movement on the other. Besides analyzing particular symbolist masterpieces produced by avant-garde artists, the paper is focused on the issue of artistic education, provided for the future radical painters by the symbolists. Moreover, it assesses the influence of the art-world and symbolist iconography on the avant-garde movement.

ГЕТАШВИЛИ Н.В.

Символистские источники авангарда

В статье рассматриваются генетические связи европейского авангарда и модернизма с символизмом. В том числе – примеры символистских работ представителей авангарда, примеры получения художественного образования будущих радикалов у символистов, влияния художественного мира, образов символизма на творчество представителей авангарда.

УДК 791.3
ББК 85

В основу настоящей статьи легло выступление автора на международной конференции «Связь времен: история искусств в контексте символизма», и базируется данная работа на зарубежном материале⁽¹⁾. Пользуясь неясностью с определением и подвижностью границ художественных явлений, автор счел возможным расширить ландшафт авангарда пространством модернизма, вступая тем самым на зыбкую почву амбивалентных характеристик, так как модернистским пафосом (эстетическим и мировоззренческим) заряжены, в свою очередь, определенные «фракции» символизма.

Многолик и авангард. Внутри явления, которое мы весьма приблизительно именуем авангардом, наблюдаются и стадийность, и взаимное недовольство представителей различных группировок, частое отсутствие консенсуса внутри таковых и транспарентность границ с модернизмом. Дадаисты, включившие в Германии в свои ряды экспрессионистов, восклицали в своем Манифесте 1918 года: «Разве экспрессионизм оправдал наши ожидания такого искусства, которое бы защищало наши насущные права? Нет! Нет! Нет!» Впрочем, беспримесные художественные явления в истории европейской культуры XX века чрезвычайно редки.

Типологическое сопоставление и анализ общих теоретических аспектов обоих разнородных направлений были кратко изложены в выступлении О.С. Давыдовой «Символизм и „модернизмы“: к вопросу об истоках художественной поэтики XX века» в рамках

упомянутой конференции. Такие попытки производились и раньше. И прежде всего, было отмечено как общее стремление к параллельным реальностям «с множеством форм самовыражения», желание «обновить иносказательный язык и осуществить переход от аллегории к символу». Д.В. Сарабьянов, чьи слова здесь цитируются, в своем предисловии к сборнику «Символизм в авангарде» писал: «Я не коснулся проблемы конкретной реализации символистского зерна в авангардном искусстве...» [6, с. 8]. Именно некоторых онтологических «зерен» и «конкретной реализации» хочется коснуться. Лишь конкретика обстоятельств и примеров позволит уточнить природу преемственности и попытаться определить, может ли идти речь о генетической взаимосвязи, или смена произошла в результате бифуркации в процессе «катастрофы» (здесь равно может подразумеваться как романтическая категория, так и математическая теория).

В своих крайних формальных границах эти два многосоставных направления представляют если не противоположности (часто противоречия воистину антагонистические), то совершенно точно – полюса мироощущения, находящиеся на терминалах траверсных векторов. И нелегко представить, что оба они, как впрочем и некоторые другие, в определенной временной фазе принадлежали общей *belle époque*.

Детальная и всеобъемлющая расшифровка всех возможных генетических связей символизма и авангарда – дело ближайшего будущего. Сейчас же рассмотрим примеры, если можно так выразиться, фенотипического сходства, «доказательного» воздействия, непосредственных связей, подтвержденные свидетельствами самих художников.

В контексте темы следует вспомнить красноречивые примеры символистских работ представителей авангарда. Таковы меланхолические, таинственные «вечерние пейзажи» берегов Гейна Пита Мондриана, его «Красное облако»⁽²⁾ и другие работы первых годов

(1) Между тем российская почва могла бы предоставить не менее красноречивые примеры. О проблеме преемственности и типологического сопоставления двух направлений на российском материале см.: [8; 3, с. 103–105].

(2) Выставка *Dreams of Nature. Symbolism from Van Gogh to Kandinsky* в Музее Ван Гога Амстердама (24.02.2012–17.06.2012) и показанная затем в Национальной галерее Шотландии в Эдинбурге (*Symbolist Landscape in Europe 1880–1910*. 14.0.2012–14.10.2012), в художественном музее Атенеум в Хельсинки под тем же наименованием (16.11.2012–17.02.2013) стала сенсацией, продемонстрировав общность художественных устремлений самых различных художников, подчас не признающих свое творчество в качестве составляющего определенного направления, а их общий каталог – бестселлером. См.: [12].

нового XX века. Такова серия гротескных открыток «Волшебные горы» 1894 года будущего ярчайшего экспрессиониста Эмиля Нольде, чья первая значительная живописная работа с фантастическими существами, парящими над умиротворенно замершей словно под гипнозом ночной землей, «Перед рассветом», появилась в самом начале нового века, в 1901 году⁽³⁾.

В контексте обозначенной темы существует проблема в точном определении принадлежности некоторых художников к тому или иному направлению. И речь идет не просто о различных периодах биографий. Один из примеров являет собой творчество символиста визионера Альфреда Кубина, с его зловещей атмосферой суровой простоты (по словам Кандинского), которое справедливо учитывается в контексте истории не только сюрреализма, но и арт-брюта. Не следует также забывать об активном участии Кубина в деятельности созданного в 1909 году «Нового мюнхенского художественного объединения», возглавляемого В. Кандинским и М. Веревкиной (Кубин был соучредителем), а затем – и «Синего всадника» (1911), что позволяет включить его искусство в процесс развития немецкого экспрессионизма. Сновидческие кошмары, сделавшие имя художника широко известным, отсылают к традиции Фюсли и Гойи. Сам Кубин не скрывал своего пристрастия к художественным мирам Арнольда Бёклина, Джеймса Энсора и Одилона Редона. Ясновидцем называет его Кандинский на страницах своей книги 1912 года «О духовном в искусстве».

Самый простодушный ракурс рассмотрения темы раскрывается в перечислении наставников будущих авангардистов и модернистов в начальный период постижения ими собственных профессиональных, цеховых тайн. И среди них тех, чьи произведения и художественная деятельность представляют собой яркие страницы истории символистского движения.

Художественные принципы и произведения Модеста Урхеля, неоромантика бёклиновского склада, всегда вспоминал с благодарностью Жоан Миро. По свидетельству биографа Миро, «Урхель

прославился благодаря своим романтическим пейзажным композициям, в которых светлая линия отделяет небо от земли. Это обучение было далеко от авангардистского, однако именно композиционная гармония картин Урхеля пленила Миро со студенческих лет и восхищала всю жизнь» [7, с. 46].

Учеником Густава Климта в Венской школе искусств и ремесел был Оскар Кокошка. Искусство Климта, скончавшегося в 1918 году (окончание Первой мировой войны) и ознаменовавшего трагический конец их общей родины, крах империи, поистине – воплощение belle époque. Мучительное искусство Кокошки, по оценкам идеологов Третьего рейха, представляло «дегенеративного» авангардиста XX века. Тем не менее начиная с 1908 года в некоторых крупных экспозициях и на страницах исследований творчество этих двух крупнейших австрийских мастеров привычно соседствует (следует особо упомянуть венскую выставку 1945 года, в которой «участвовал» и Эгон Шиле).

У самоучки Франца Штука в Мюнхенской академии художеств учились Василий Кандинский, Пауль Клее, Джозеф (Йозеф) Альберс, его ценили экспрессионисты и многие другие⁽⁴⁾. Франц Штук воспринимался учениками не только как наставник мастерского рисунка, но и как обладатель безудержной фантазии.

Анри Бергсон, считавший лишь интуицию способной постигнуть метафизику мира, преподавал в парижском Лицее Генриха IV Альфреду Жарри, изобретателю патафизики (иронической псевдонауки, которая «больше физики и метафизики»). В 1948 году в виртуальный колледж патафизики включились не только абсурдисты-литераторы, но и Марсель Дюшан.

В исследовательских публикациях историков искусства годы, проведенные молодыми художниками в мастерской Гюстава Моро, неизменно характеризуются как основополагающий (для каждого!) период в становлении, определивший своего рода педагогический феномен Моро, по определению Батая – запоздалого предтечи сюрреализма, по словам Бретона – сюрреалиста в фазации. Среди его учеников – Альбер Марке («Мой близкий недруг» [4, с. 14]), Жорж Руо, Анри Матисс, фовисты Анри Манген, Шарль Комуэн.

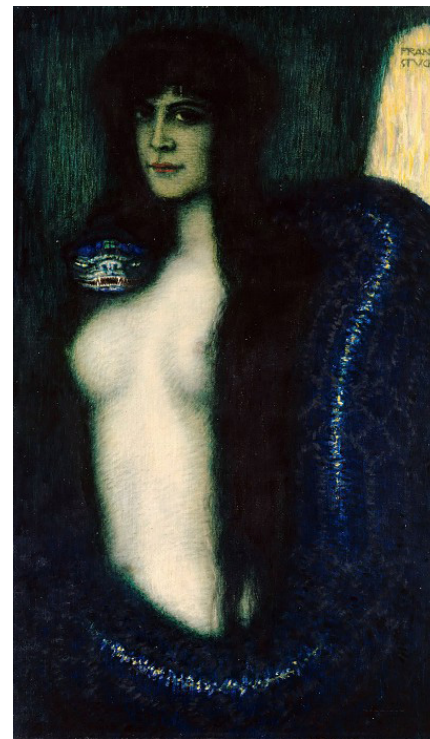
(3) Т.П. Швец, автор статьи «Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма» [10], относит эту работу именно к экспрессионизму. На самом деле картина была создана в период, когда Нольде еще искал свой путь, поочередно увлекаясь различными направлениями и методиками, от импрессионизма до символизма.

(4) В том числе Э. Мунк, М. Чурленис, М. Добужинский.

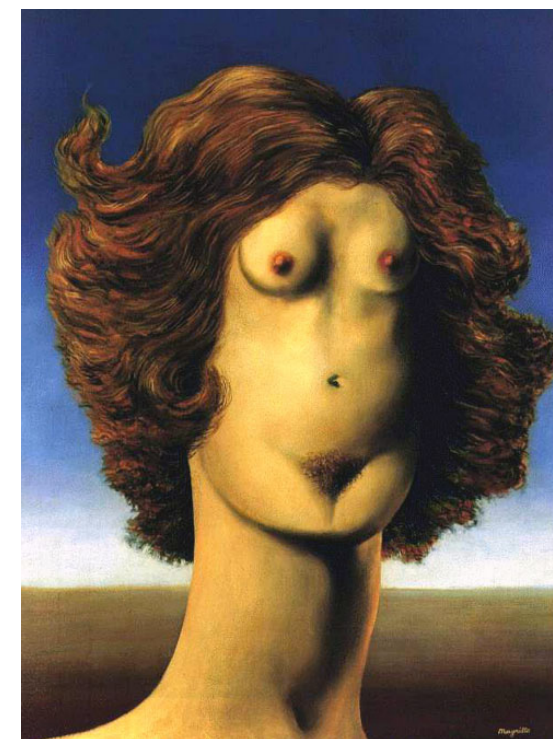
Не удивительно, более того, абсолютно естественно, что новая генерация на этапе своего творческого возмужания получает уроки у предыдущего поколения мастеров, а потом уходит из мастерских мэтров, проявляя бунтарские наклонности. Но в приведенных примерах обращает на себя внимание уважительное отношение самих учеников к учителям! В пору, непосредственно следовавшую за ученичеством, в годы собственной творческой зрелости, никто из перечисленных не стал иронизировать по поводу своего мастера, сбрасывать с корабля современности его наставления, не прозвучало ярких протестных нот, как это случалось в отношении «академистов»⁽⁵⁾. И значение Моро в становлении указанных художников не вызывает сомнения.

Однако следует помнить и о влиянии художественного мира Моро, образы которого эксплуатировались в дальнейшем. Так, Макс Эрнст использовал на одной из обложек *Cahiers d'Art* облик женственного чудища из «Эдипа и сфинкса» Моро. В перспективе влияний свою роль сыграл даже Музей-мастерская Гюстава Моро, по образцу которого желал сотворить свой музей в Фигерасе Сальвадор Дали и который в свое время очаровал Бретона Андре.

У Гюстава Моро учились не только те, кому предстояло создание нового языка живописи, но и его младший брат по «символизму»⁽⁶⁾ Фернан Кнопф после обучения (вместе с Джемсом Энсором) в Брюссельской академии. Бельгийский символист, в свою очередь, оказал косвенное влияние некоторыми работами не только на интонацию, но и на образы и сюжеты произведений своего земляка Магритта. Таинственное полотно «Покинутый город»⁽⁷⁾ Ф. Кнопфа (1904, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель), вдохновленное романом бельгийского же символиста Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюге» (1892)⁽⁸⁾, воспоминанием отразилось в «Ящике Пандоры» (1951) Магритта. Еще одну работу Кнопфа – «Фоссет. Под



Илл. 1. Франц фон Штук. Аллегория греха (Порок). Ок. 1912. Старая и Новая национальные галереи. Музей Бергтрюна, Берлин



Илл. 2. Рене Магритт. Изнасилование. 1934. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

соснами» 1894 года⁽⁹⁾ – с символическим изображением природы как состояния души, Магритт процитировал, по его же свидетельству, на холсте «Дирижер» (1955, ч. с.). Однако вертикальные стволы отзывались и в других сюрреалистических композициях Магритта, причем и в ранних (варианты «Затерявшегося жокея»), и в поздних («Препятствие пустоты. Карт бланш» 1965).

Даже эти приведенные выше единичные, избранные произведения Магритта служат яркими иллюстрациями к хрестоматийному тезису о влиянии символизма на сюрреализм. Бельгийская галерея

(5) Любимый ученик Гюстава Моро Ж. Руо, драматически пережив смерть наставника, недолгое время был хранителем его музея. Его язвительные реплики в адрес учителя спустя десятилетия на склоне лет относят на счет сварливого характера, сформировавшегося в эту пору.

(6) Сам учитель между тем, как мы знаем, дистанцировался от этого понятия.

(7) Другое название «Заброшенный город».

(8) К слову, отметим, что в иллюстрировании первого книжного издания впервые были использованы фотографии.

(9) Бум., см. техн. 66,5×49,2 см. Брюссель. Королевский музей изящных искусств.

примеров может быть пополнена сомнамбулическими, галлюциногенными полотнами Поля Дельво. А общая – показательным сопоставлением четырех картин, среди которых «Порок» Ф. фон Штука, «Мадонна» Э. Мунка, «Юдифь и Олоферн I» Г. Климта и «Изнасилование» Р. Магритта.

Несмотря на вариативность посылов, филиация образов определяется однозначно, и деградация образа женщины до уровня сексуального желания, слепого, немого и глухого (по выражению Р. Пассерона) доведена Магриттом до логического конца.

Тему плотного и прямого преемства поддерживают отношения творчества бельгийского символиста Джеймса Энсора и немецкого экспрессиониста Эмиля Нольде, возможность сравнения живописи которых обуславливается многими факторами. Прежде всего, прямым и непосредственным влиянием творчества Энсора на Нольде (речь идет об образах масок и смерти). Из всего мирового художественного наследия Нольде, по его собственному признанию, особо выделял два имени – Гойи и Энсора. Если при встрече с еще одним своим кумиром, Мунком, он едва смог «выдавить слово», то к Энсору в 1911 году Нольде специально ездил в Остенде в гости и на поклон. К тому времени он хорошо знал и восхищался искусством бельгийского мастера. Именно к 1911 году, времени посещения ателье Энсора, относится у Нольде «Натюрморт с масками» (акварель, бумага). Однозначное влияние масок Энсора обнаруживается в нольдовском «Изгнании хрюшек из Иерусалима» и других работах. Сходство усматривается не только при сравнении конкретных деталей, но, прежде всего, в трагической иронии художественных миров, гротескной манере «изложения», эксцентризме яркого колорита. И, конечно, в особом отношении обоих художников к изображению персонажей: у Энсора излюбленным приемом является использование масок, у Нольде же экспрессия искажений превращает в маски лица героев (при этом учет и наличие у Нольде произведений с масками как таковыми). Очевидно, что среди всех оппозиционных вариантов, которые предлагала эпоха, обоими были выбраны сходные ориентации.

В своем программном обращении к теме маски, популярной на рубеже веков (но более широко изученной на материале художественной литературы), Энсор оказывается первым художником (если не считать различных до него изображений Пьеро и Арлекина



Илл. 3. Джеймс Энсор.
Интрига. 1890. 90×149 см.
Королевский музей
изобразительного
искусства. Антверпен



Илл. 4. Эмиль Нольде.
Натюрморт с масками
III. 1911. 74×7 см. Музей
искусств Нельсон-
Эткинс, Канзас-Сити,
Миссури, США

и других персонажей *mardi gras* и *commedia dell'arte*) и становится основателем особого жанра «*le peinture des masques*». Можно сказать, что художники используют разную психотехнику в своем искусстве, в результате получаются эффект у Энсора и аффект у Нольде. В культурологическом аспекте их методы можно детерминировать как «остранение» (в случае Энсора) и «интимизацию» (в случае Нольде). Продолжая сравнения, отметим, что при сходстве методов построения картинного пространства, часто предельно приближенного к зрителю, у Энсора торжествует монтажный принцип (именно поэтому, вероятно, его и почитают еще как предшественника сюрреализма⁽¹⁰⁾); у Нольде – своего рода «непостановочная документалистика» (при всей условности этого понятия), родившаяся от трансцендентного визионерства. Наивная, искренняя, инстинктивная. Обращая читателей к своей статье по материалам Випперовских чтений, где говорится о «разности» художественного само- и мироощущения и выражения [2, с. 205–216], все же со всей уверенностью могу утверждать, что на пути от «реальности» к «истинному» оба художника были попутчиками.

В художественных поисках основателя и самого яркого представителя метафизической школы Джорджо де Кирико на самом их раннем этапе заметными фигурами становятся Ханс фон Маре, Макс Клингер и Арнольд Бёклин. Выстраиваются поистине «родственные связи» между бёклинскими полотнами «Тритон и nereида» (1873–1874), «Семья тритонов» (1880) и кириковской картиной «Тритон и сирена» (1908–1909). А в этой связи следует упомянуть и картину другого кумира де Кирико – «Сирену» (1895)⁽¹¹⁾ Макса Клингера, еще одного символиста. По признанию Кирико, именно Клингер инициировал его пристрастие соединять в одном художественном пространстве античный миф и современность. Под влиянием графических образов Клингера в иконографии уже метафизических периодов Кирико появились знаменитая перчатка (начиная с «Метафизического треугольника», 1914) и таинственные тени. Итальянский исследователь Витторио Фагоне со всей определенностью заключает:

(10) Особо ценил Энсора Сальвадор Дали.

(11) Этой волне бёклиновского влияния срезонировал и М.А. Врубель («Игры наяд и тритонов» 1883, ГРМ; «Тени лагун и наяды» 1905, ГТГ).

«Клингер – художник, перед которым явно находятся в долгу и метафизика, и сюрреализм; он связывает эти две различные тенденции с динамическим развитием фантастического элемента» [9, с. 25].

Возвращаясь к Бёклину, следует помнить, что оммаж, почтение к творчеству швейцарского мэтра де Кирико сохранил до конца своих дней, не только с благодарностью отзываясь о нем в мемуарах и в романе «Гектомерос» (1929), но и сделав бёклиновские образы лексемами собственной живописи. «Метафизическая сила Бёклина проистекает из его четкого видения особых феноменов... каждая из его работ шокирует, потрясает нас до глубины души» [11, с. 26]. Единичный показательный пример – «Битва на мосту» (1889) Бёклина и «Битва на мосту» (1969) позднего Кирико; впрочем, оба они вдохновлялись «Битвой амазонок» Рубенса. Множественный пример – фигуры из



Илл. 5. Макс Клингер. Лист II из серии «Фантазии о найденной перчатке». Офорт. 1881. 28,8×21 см (размер оттиска). 63×45 см (размер листа)



Илл. 6. Джорджо де Кирико. Песнь любви. 1914. Х., м. 73×59,1 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

бёклиновских «Одиссея и Каллипсо» и «Острова Мертвых» и таинственные, закутанные фигуры из кириковских работ, начиная с его первой «энигмы» в «Тайне оракула» (1909), в которой есть еще одна отсылка к Бёклину, уже к его «Могиле Геркулеса» (1884).

Бросающуюся в глаза убедительность бёклиновского воздействия на Кирико еще раз продемонстрировала обширная выставка «Арнольд Бёклин, Джорджо де Кирико, Макс Эрнст», состоявшаяся в 1997–1998 году в Цюрихе, Мюнхене и Берлине⁽¹²⁾. В эту триаду можно было бы включить и Дали, так как и в его творчестве не раз вспыхивают реминисценции из Бёклина, часто визуализированные с кирикианским метафизическим акцентом.

Символистская литература была домашним чтением юных и молодых будущих авангардистов, глубоко усваивалась и воспринималась как современная, новаторская, актуальная. Ее переживали, с ней считались и полемизировали, ее образами насыщались. К слову отметим, что раннее творчество Гийома Аполлинера, так крепко поддерживавшего словом художественные эксперименты авангарда, было чрезвычайно близко символизму. Философские доминанты времени, избранные символистами, не исчезают впоследствии из поля зрения авангардистов, а часто даже оказываются в основе их теоретических постулатов. Следует все же твердо усвоить, что если символистская оптика, как правило, была направлена в прошлое, то авангардная, также как правило, устремлена в будущее. При этом обе системы предчувствуют и переживают Конец и провозглашают Начало.

Кто бы мог представить, что революционер Марсель Дюшан зачитывался произведениями С. Малларме, Ж. Лафорга, А. Рембо, О. де Иль Адана, Р. Русселя. Огюст де Вилье де Лиль-Адан в своем романе «Будущая Ева» подробно описывает сотворенный новым Фаустом, изобретателем фонографа Эдисоном, андроид (таков привычный нам термин из романа, в котором правда говорится об антроиде), прекрасную Совану, духовно превосходящий реальную женщину прежний объект любви молодого лорда. Работу над своим «Большим стеклом» («Новобрачная, раздетая своими холостяками,

(12) О вторичности Кирико в его «бёклиновских» работах «Прометей» (1908/1909)», «Умирающий кентавр» и «Битва кентавров с лапидами» подробнее см.: [1, с. 218–219].



Илл. 7. Арнольд Беклин. «Одиссей и Калипсо» 1883. Дерево, масло. 150×104 см. Базельский художественный музей, Швейцария



Илл. 8. Джорджо де Кирико. Тайна оракула. 1909. Х., м. 42×61 см. Ч. с.

даже») Дюшан начал под воздействием театральной адаптации «Африканских впечатлений» (1910) Р. Русселя, поставленной в 1912 году⁽¹³⁾ и выдержавшей три парижских представления. Руссель описывал машину для рисования, что, как и андреида, впечатлит Дюшана⁽¹⁴⁾. Идея механичности, «вычитанная» у Русселя, воплотилась у Дюшана в «машину безбрачия», или «холостяцкую машину». Впрочем, слава Дюшана началась чуть раньше с его «Обнаженной, спускающейся по лестнице № 2 (1912)», где тело представлено как последовательность фиксированных диаграммных плоскостей для демонстрации движения (кроме прочего, под влиянием «Золотой лестницы» 1880 года кисти Эдварда Бёрн Джонса).

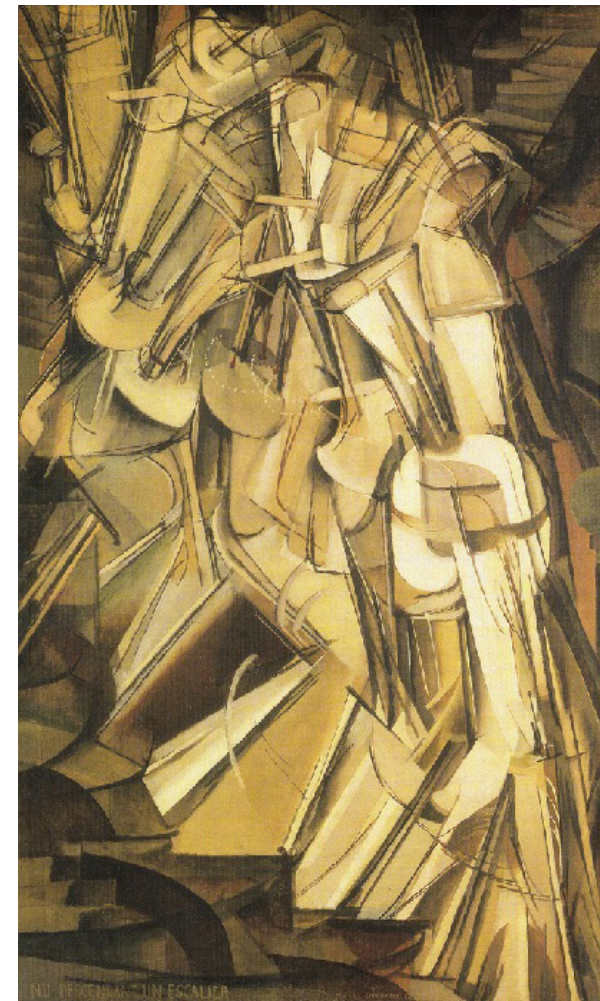
В конце XIX начале – XX века, машина как проекция эротики лежит в основе литературного и художественного воображения, и молодой Дюшан был увлечен писателями, которые разрабатывали именно эту тему. Рациональный ум Дюшана был сфокусирован на возможности новых наук и новых открытий (четвертое измерение, проявленное посредством неевклидовой геометрии, рентгеновские лучи, радиология), на эзотерических подходах, отразившихся в видимых световых аурах, окружающих на его картинах человеческие фигуры, рожденных по его мысли по разным причинам: от подсознательных забот персонажей до «метареализма».

Приходится констатировать, что механоморфные создания⁽¹⁵⁾ в произведениях модернистов следует связывать не только с позитивизмом, но и с теми поисками и мыслями, которые зародились в символизме.

- (13) Напомню об одноименном шедевре Дали – полотне 1838 года. Русселя Дали «обожал». В поисках истоков творчества С. Дали автор монографии о нем сделал следующий парадоксальный вывод: «Его отец? Раймон Руссель с его бесконечными загадками и непостижимым смыслом, Руссель, который своим эссе „Как я написал некоторые из моих книг“, якобы дающим ключ к пониманию, только отравил всякое чтение, но точки над “i” окончательно так и не расставил» [5].
- (14) Дюшану довелось увидеть спектакль весной 2012 года. Его посмотрели и некоторые будущие сюрреалисты, в том числе А. Бретон. В предисловии к тексту «Африканских впечатлений», включенного им в свою «Антологию черного юмора», Бретон писал о том, что «невозможность уже на самом малом отдалении отличить настоящий автомат от движимой живым существом подделки веками завораживала и притягивала людей».
- (15) Первое механоморфное произведение, предвестник реди-мейдов, «Мельница для кофе» М. Дюшана было создано в 1911 г.



Илл. 9. Эдвард Бёрн-Джонс. Золотая лестница. 1880. Х., м. 270×117 см. Галерея Тейт, Лондон



Илл. 10. Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице № 2. 1912. Х., м. 147×89,2 см. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия, США

Ауру Дюшан подсмотрел и у Одилона Редона, в частности, у светящихся героев и «сущностей» его «Калибана», «Просперо», и на других полотнах. Сам он объявил, что его «точкой исхода» был не Сезанн, которого принято называть отцом нового искусства, а Одилон Редон⁽¹⁶⁾.

В том же 1912 году летом в Мюнхене он открыл для себя в «Любовной паре перед кустом» 1865 года возможность иронической дистанции по отношению к своим персонажам⁽¹⁷⁾. В Мюнхене Дюшан работал над серией картин на тему девственницы-новобрачной⁽¹⁸⁾. А в Бёклине, по его признанию, отыскал своего рода отторжение от реалистического ретинального искусства, а впоследствии, выступая на конференции 1949 года, признал его одним из предшественников сюрреализма.

Начиналось же собственное творчество Дюшана 1901–1910-х годов именно «ретинальной» живописью. В каталоге упомянутой мной выставки такие работы, как «Рай», «Крещение», «Куст», отнесены к стилю пост- или нео-символизма и встали в ряд с произведениями, в которых звучит тема парадиза, обретшая популярность в самом начале XX века.

Упомянутое в примечаниях живописное полотно «Весна, или Юноша и девушка весной» (аллегория «Адама и Евы») 1911 года создано в переломный период исследования возможностей символизма и кубизма, выбора живописного языка, и подтверждает интерес художника к различным способам воплощения метаморфоз⁽¹⁹⁾.

За рамками настоящей статьи оказались многие поистине монументальные в художественном ландшафте прошлого века фигуры, в том числе В. Кандинский, А. Матисс, П. Пикассо и другие. И все же приведенные выше немногие примеры показывают, насколько значительным было влияние символизма на сложение художественных миров авангарда/модернизма в перспективе их лексического обновления. А значит, насколько важен культурный «контекст символизма», ген символизма для истории искусства.

(16) Однако сезанновское начало легко прочитывается в его работе 1911 года «Весна, или Юноша и девушка весной» (Le Printemps ou Jeune Homme et jeune fille dans le printemps). Работа оказывается чрезвычайно схожей с полотном Эмиля Бернара «Любовники, или Адам и Ева» (Les Amants ou Adam et Ève) 1888 года. Стоит ли напоминать, с каким высоким пиететом Бернар относился к Сезанну.

(17) Упомянем по ходу, что и Альфред Макке в юности был впечатлен этой композицией.

(18) См. подробней каталог выставки, прошедшей в Центре Помпиду с 24 сентября 2014 по 5 января 2015, Marsele Dushamp. La Peinture, meme.

(19) Под впечатлением семейного события: его сестра, которой он и подарил картину, выходила замуж. Тема Адама и Евы была повторена им в 1924 году во время короткого веселого представления Ciné-Sketch на последнем выступлении Relâche 18, балетного шоу Франсиса Пикабиа, в котором он выступил в роли Адама, а модель Ман Рэя актриса Броня Перлмуттер – Евы. Оба персонажа были облачены в костюмы из розовых лепестков.

Список литературы:

- 1 *Геташвили Н.* Во что превратится Венера... Образы античности в искусстве XX века. М.: Буксмарт, 2016.
- 2 *Геташвили Н.* Сбросить маску: Энсор и Нольде // Маски: от мифа к карнавалу / Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007». Выпуск XXXVIII. М.: ГМИИ, 2008.
- 3 *Кабанова Л.* Символизм и авангардизм: к проблематике преемственности в отечественной культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011, № 8. Ч. 1.
- 4 *Марке М.* Альбер Марке. М.: Искусство, 1969.
- 5 *Нюрисдани М.* Сальвадор Дали. <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9D/nyuridsani-mishelj/salvador-dali> (дата обращения 04.06.2018).
- 6 Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко; ГИИ МКРФ. – М.: Наука, 2003.
- 7 *Серт Х. Л. Х.* Миро. М.: Арт-Родник, 2004.
- 8 Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко; ГИИ МКРФ. М.: Наука, 2003.
- 9 *Фагоне В.* Сновидение как текст // Искусство как сновидение: открытие подлинной реальности. Европейская графика от Гойи до наших дней. Милан: Edizioni abriele Mazzotta, 1993.
- 10 *Швец Т.П.* Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011, № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-i-motivy-katastrofy-v-izobrazitelnom-iskusstve-nemetskogo-ekspressionizma> (дата обращения 04.06.2018).
- 11 *Шуриан В.* Фантастическое искусство. Cologne: TASCHEN/APT-РОДНИК, 2006. С. 26.
- 12 Simbolist Landscape in Europe 1880–1910. London: Thames & Hudson, 2012.

Ключевые слова: массмедиа, трансмедийный проект, коллекция, гипертекст, медиасреда, Бодрийяр, Михаэль Ханеке, Изабель Юппер, король Артур.

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Key words: mass media, transmedia project, collection, hypertext, media space, Baudrillard, Michael Haneke, Isabel Huppert, King Arthur.

Salnikova Ekaterina V.

Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

SALNIKOVA EKATERINA V.

Transmedia Storytelling Epoch

The article is devoted to the actual concept of nowadays media culture. Transmedia storytelling implies the existence of the artistically modeled world, involving stable circle of main characters, with the possibility of free variation of some characters and elements of "universe". The stories of one universe can be implemented in a variety of media, for example, in feature film, animated cartoons, literature, video games, comics, etc. The author draws attention to the difference between the concepts of "transmedia" and "transmedia project", reflects on the archaeology of transmedia and its connection with such phenomena as collecting and hypertext. In the last period, a person develops the need for modeling "incorporeal" media collections—the selection of audiovisual works on electronic media, in an increased reflection on the typology and internal hierarchy of the elements of collection (films of a certain genre, clips, recording operas, video blogs of the same subject, etc.) The media space is converting to the ever growing and thickening hypertext on both sides of the screens, where images-hyperlinks are situated.

САЛЬНИКОВА Е.В.

Эпоха трансмедийности

Статья посвящена одному из актуальных понятий современной медиакультуры. Трансмедийность подразумевает наличие художественного мира, который воплощается в разных сюжетах с участием стабильного круга главных героев, при возможности свободного варьирования отдельных персонажей и элементов «вселенной». Истории из одного художественного мира персонажей могут реализовываться в различных медиа, например, в игровом кино, анимации, литературе, компьютерных играх, комиксах и пр. Автор обращает внимание на разницу понятий «трансмедийность» и «трансмедийный проект», размышляет о связи трансмедийности с такими явлениями, как коллекционирование и гипертекст. В последний период у человека развивается потребность в моделировании нематериальных медиакolleкций, то есть в селекции аудиовизуальных произведений на электронных носителях, в повышенной рефлексии о типологии и внутренней иерархии той или иной коллекции, будь то фильмы определенного жанра, клипы с участием одних и тех же исполнителей, записи опер, видеоблоги одной тематики и т.д. Медиасреда складывается в постоянно растущий и уплотняющийся гипертекст по обе стороны экранов, в котором рассыпаны образы-ссылки.

УДК 7
ББК 71.04

В нынешний период в гуманитарной науке активно разворачиваются дискуссии о феномене трансмедийного проекта и его предыстории. Это связано со стремлением сосредоточиться на тех специфических особенностях современной медиасреды, которые видятся как типичные, структурообразующие, задающие атмосферу эпохи. Нашей задачей в данной статье будет осмысление феномена трансмедийности и выявление его сути, совсем не тождественной коммерческой проектной деятельности. Также мы постараемся увидеть «шлейф» понятия трансмедийности, его внутреннюю соотнесенность с такими понятиями, как коллекция и гипертекст, не менее существенными для нашего времени.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В МЕДИАСРЕДЕ

Одним из ярких представителей теории трансмедийности является Генри Дженкинс, обозначивший специфику новейших трансмедийных историй и их отличие от традиционного взаимодействия медийных искусств, например, когда экранизируются романы и комиксы или же когда на основе фильма пишется роман. Современная трансмедийность подразумевает, что произведения различных видов медиа, но с одним кругом персонажей – сериалы, фильмы, анимация, компьютерные игры, комиксы со сквозными героями – создают разные сюжеты, рассказывают разные истории, каждая из которых вносит свой вклад в целое «вселенной», вымышленного мира [14]. Типичным трансмедийным проектом является «Матрица». Высокий уровень трансмедийности демонстрирует «Доктор Кто», явившийся проектом-долгожителем, по мнению специалистов, весьма подходящим для

эпохи конвергенции [11, с. 189]. Он прошел обновление в 2005 году и превратился в успешный современный сериал, сопровождаемый не только компьютерными играми, но и рядом других «смежных» сериалов «Приключения Сары Джейн», «Класс», «Торчвуд» и пр.

Кристи Дена придерживается того мнения, что понятие трансмедийности размывается, если самым главным считать недублируемые сюжеты при вариациях отдельных мотивов и стабильности сквозных героев в рамках единой вселенной. Трансмедийность начинает смыкаться с понятием интертекстуальности [12].

Впрочем, можно отметить, что интертекстуальность подразумевает возможность варьирования в различных произведениях одного или разных видов искусства как целых сюжетов и образов персонажей, так и отдельных мотивов, интонаций, элементов сюжета или драматической ситуации. Интертекстуальность не связана напрямую с проектностью, с целью создания единого художественного организма, распочкованного по разным произведениям в разных медиа. Интертекстуальность – органическое свойство художественной материи в пространстве культуры.

Также в сегодняшних медиа как никогда актуально понятие контекста, с которым внутренне соотносится отдельное произведение, как бы ведя внутренний диалог с другими произведениями и учитывая те традиции восприятия, которые уже сложились и могут заставить аудиторию смотреть на тот или иной мотив, реплику, визуальное решение в определенном ракурсе, заданном в других, более ранних произведениях, уже вошедших в медиасреду и зарекомендовавших себя в ней тем или иным образом. Варианты интертекстуальности и контекстуальности будут рассматриваться в главах об актуальных архетипических образах.

Возвращаясь к трансмедийности, отметим, что Дена считает важной технологию создания вымышленной вселенной, внутреннее строение группы (или отдельных групп) ее авторов. Что же касается способов сюжетосложения внутри трансмедийного проекта, то один его тип – это интеркомпозиционная трансмедийность (вокруг одного сюжета строятся разные виды медиапроизведений). Но бывает и интракомпозиционная трансмедийность (то есть разные сюжеты в разных медиапроизведениях одной вымышленной вселенной). На самом деле эти вроде бы строгие понятия скорее обозначают

варианты внутренних соотношений медиапроизведений внутри одного художественного мира – но далеко не всегда эффективны в качестве определения типа трансмедийного проекта.

В целом проект может быть «смешанным» и объединять в себе разные типы взаимосвязи отдельных произведений. Например, кинофильм и телесериал «Твин Пикс» разрабатывают один и тот же сюжет. А литературное произведение Дженнифер Линч «Тайный дневник Лоры Палмер» выстраивает свою «нишу»: приватный мир Лоры, с ее снами, сексуальным опытом и человеческими отношениями, начиная с 12-летнего возраста. Аудиокнига «Дайана... кассеты агента Купера в Твин Пиксе» (Diane... The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper) предлагает 42 монолога Купера; ранее выходили аудиокассеты с такими монологами. Живопись Дэвида Линча, выставленная и снискавшая поклонников, во многом определяет визуальный ряд третьего сезона «Твин Пикса», однако обладает самоценностью и не является набором точных эскизов к новому сезону.

Трансмедийность подразумевает широкое распространение каких-либо сюжетов, образов, визуально-пластических моделей в самых разных сферах художественной культуры. Так, искусство абстракционистов (как и классической живописи) может оказываться частью модной индустрии и дизайна. А массовый дизайн становится предметом воспроизведения и осмысления в изобразительных искусствах, как, например, это происходит в коллажах художников поп-арта. Имя, внешний вид, сама человеческая фактура известного певца, музыканта, актера нередко используется в рекламе, модной и косметической индустрии. В принципе, процессы трансмедийности сегодня весьма бурно проходят во всем культурном пространстве. И можно изучать эти процессы с разных точек зрения, с позиций разных искусств и сфер художественного творчества, а также – медиарынка, индустриального развития культуры, медиатизации политической сферы и пр. Мы же будем рассматривать именно аспекты экранной культуры, без акцента на коммерческой составляющей, которую оставим для специалистов соответствующего профиля. Обратимся к факторам культурно-эстетического плана, которые определяют глубинную суть художественных явлений.

Итак, можно сказать, что характерной (но не обязательной) особенностью современной трансмедийности является полинар-

ративность. Не менее важно другое – рациональное осмысление трансмедийности как принципа медийной экспансии, сознательная разработка единого комплекса сюжетов в разных видах искусства, что может способствовать расширению аудитории и росту прибыли. То есть существенно изначальное планирование трансмедийного проекта.

Однако и без рационального планирования, тем не менее трансмедийность существовала. Но не как «проект», а как стихийный процесс, не имеющий названия. Западные исследователи, обращающиеся к этой стихийной трансмедийности до эпохи современного медийного бума и коммерческих глобальных проектов, иногда называют это явление «археологией трансмедийности» [17].

К такой «археологии» относят многие трансмедийные линии Marvel, в частности, «Человека-паука». Но само явление не связано исключительно с американской культурой. Стихийная, непланируемая одномоментно трансмедийность произвела на свет, к примеру, продолжения российского анимационного фильма «Бременские музыканты» (1968) – анимационные серии по сценарию Юрия Энтина и Василия Ливанова, постсоветский игровой фильм Александра Абдулова по сценарию Сергея Соловьева; выпущенная в 1970-х аудиопластинка «Бременские музыканты» стала весьма заметным произведением (своего рода аудиоспектаклем) позднесоветской популярной культуры.

Элементы стихийной, монологической трансмедийности очевидно присутствуют во всех случаях экранизаций литературных произведений, игровых и анимационных, а также в случаях иллюстрирования литературных произведений или создания изобразительных произведений (открытки, календари, рисунки, постеры и пр.) на мотивы литературных и/или экранных нарративов.

С точки зрения организации процесса взаимодействия искусств, возможна централизованная намеренная трансмедийность, когда все переводы произведения на язык других искусств и все сюжетные ответвления производятся под началом одной творческой группы, обладающей всеми правами или значительной частью авторских прав. Или же трансмедийность не централизована и не намерена, когда права просто «берутся» отдельными авторами или творческими группами, поскольку подлинных авторов у сюжета или произведения нет. Так было с вселенной Артуровского цикла, которую стихийно

«воскрешали» литераторы, художники романтической эпохи, а позже – викторианские авторы, в частности, художники и фотографии круга прерафаэлитов во второй половине XIX века [18]. Артуровская вселенная является частью гораздо более разветвленного мира – воображаемого Средневековья, создаваемого в разных искусствах Нового и Новейшего времени [16].

Различается степень осознанности планирования проекта или его спонтанности, когда он возникает и развивается стихийно, возможно с перерывами, «по наитию». Но все это скорее вопросы терминологии, периодически обновляющейся, и вопросы организации внешней жизни произведения или конгломерата произведений в социокультурной среде.

По сути же, и трансмедийность, и интертекстуальность существовали всегда. На них держится целостность культурного пространства, возможности его внутренней саморефлексии, его развития, трансформаций, неоднозначности восприятия и вместе с тем понимания различными поколениями реципиентов, различными аудиториями. Наиболее успешными многовековыми «трансмедийными» явлениями – до осознания и рационального планирования – явились античная мифология в античном обществе, Библия – в средневековом и ренессансном обществе. Трансмедийность проявляется в бродячих сюжетах и архетипических образах. Стихийная извечная трансмедийность подразумевает возможности переключек разных авторских и неавторских миров, поскольку процессы интеграции весьма сильны в культурном пространстве. Внутренне соотноситься могут произведения, далекие друг от друга во времени и пространстве и не совпадающие в сюжетных основах, что точнее именовать интертекстуальными связями. Мир «Орестеи» Эсхила обладает такими взаимосвязями с миром «Гамлета» Шекспира, а «Борис Годунов» Пушкина – с шекспировской вселенной и т.д.

Весьма любопытна разветвленная трансмедийная вселенная античной мифологии в европейской культуре Нового времени [19; 15]. По-своему значим и еще ожидает своего изучения советский трансмедийный проект – осознанный в свое время не как проект, а как государственный социальный заказ – под названием «русская классика». В трансмедийное поле «русской классики» вошли не только художественные произведения разных искусств, но и художественная

критика, многие статьи которой, в том числе статьи Чаадаева, Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Герцена, Анненкова, Писарева и пр. тоже стали расцениваться как классика русской мысли, по сути, тяготеющая к философии, искусствознанию, культурологии.

В отличие от более ранних периодов трансмедийные процессы Нового времени не являются всеобъемлющими и доминирующими. Они сосуществуют с прямо противоположными тенденциями в творчестве и его восприятии. Потому современный период и открывает для себя трансмедийность как нечто новое, выражающее именно современные умонастроения – ранее на памяти ученых XX века не было осознания трансмедийности как творческой цели и необходимости ради коммерческого выживания искусства. Не было терминологически выраженной установки на трансмедийность и готовности признать ее художественную ценность. Скорее, наоборот, любые процессы повторения воспринимались как тиражирование, ведущее к нивелировке художественности и смыслового поля произведения. Ключевой работой явилось «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Вальтера Беньямина [2]. Взгляд Беньямина вырос из новых традиций взаимодействия искусств, из новых пластов культурного пространства XVII–XIX веков, подразумевал высокую ценность индивидуального неповторимого произведения. Беньямин весьма драматично воспринимал наступление эпохи тиражей, копий, массовизации многих процессов художественной культуры.

В Новое и Новейшее время развивается представление о ценности единичного произведения искусства, которое можно достаточно свободно перемещать и воспринимать отдельно от других произведений – оно имеет право на свободное фланирование в медиасреде, и в общем-то для того и создано. И станковая живопись, и круглая скульптура подразумевают эту автономность и самодостаточность произведения. Приобретающий его ценитель прекрасного скорее озабочен тем, как подобрать для произведения подходящий антураж, как найти или создать адекватную окружающую среду, будь то интерьер или парковое пространство. Художник и скульптор уже далеко не в первую очередь обеспокоены тем, насколько новое произведение органично «вписывается» в какую-либо существующую художественную систему, пространственную среду.

Показательно само рождение концепта музея – особого пространства, возможно, с «нулевым уровнем» обыденного – специально создаваемого для демонстрации произведений искусства. Тем самым подчеркивается, что никакое другое пространство, уже сросшееся с повседневным бытием, повседневной средой обитания, искусству не подходит⁽¹⁾.

Все это, конечно же, не абсолютная норма. Продолжают существовать как эстетические каноны и принципы, так и традиции работы на заказ, для частных ценителей и для значимых общественных институтов. Однако не менее показательной ситуацией становится скандал вокруг таких «заказных» работ, которые оказывались не соответствующими ожиданиям – от «Ночного дозора» Рембрандта до отвергнутых работ Климта по оформлению зала Венского университета и многого прочего. О близком круге проблем говорится в недавней статье О.А. Кривцуна: «Непонимание близких и неколебимое упорство творца. Сколько жизненных трагедий хранит история искусства, полная примеров таких конфликтов. Инерция общественных вкусов – это властная сила, в значительной мере направляющая вектор творческого процесса. И все же крупный художник между такими стимулами творчества, как „желание нравиться“ и „требование вкуса“, всегда остается верен последнему» [6, с. 6]. Вкус – неуловимая и даже, как может показаться, «несерьезная» категория, но за ней встают такие чувства художника, как сознание художественной необходимости, убеждение в истинности своей творческой позиции, преданность единственно верному решению, почти физическое ощущение потребности бежать от того традиционного, что рискует стать мертвым клише.

Искусство Нового времени реализует себя как авторская оппозиция традиционному и общепринятому, как спонтанный или декларативный разрыв с «правильной», привычной, прогнозируемой художественностью. Индивидуальное решение, художественная неповторимость, новизна, своего рода автономная эстетическая революция становятся движителями художественных процессов.

(1) Показателен и происходящий отказ от такой музейности, многократная трансформация понимания музея во второй половине XX – начале XXI века, а также активный выход искусства на улицу (street art). Однако это отдельная большая тема.

Развитие так называемых технических искусств, дизайна уравновешивает стремление культуры к созданию «штучных» художественных произведений – но лишь до определенной степени. Индустриализация художественных процессов в экранных искусствах и в других видах массовой культуры отнюдь не всегда означает забвение авторского начала и отсутствие эстетической смелости и непредсказуемости.

В наши дни наступает очередная новая эпоха, которая, не отменяя высокой ценности авторского, неповторимого и эстетически оппозиционного, утверждает ценность произведения, встроенного в какое-либо большое целое – художественную вселенную, трансмедийный проект, цикл. Распространяются принципы адаптаций, ремейков и references, когда либо новое произведение делается с сознательным отсылком к уже существующим и снискавшим в той или иной мере успех, либо отдельные мотивы нового произведения сознательно варьируют мотивы более ранних, возможно, появившихся совсем недавно и представляющих актуальную тематику и эстетику.

Трансмедийность связывает профессиональное и непрофессиональное творчество, деятельность больших медиакорпораций и частных одиночек, сочиняющих и снимающих свои художественные произведения по мотивам уже существующих, циркулирующих в медийном пространстве. Опять же – существенно то, что сегодня любительское творчество получает возможность фланирования в единой медиасреде. В эпоху интернета так называемые фанфики становятся опубликованным незапланированным продолжением романов, анимации, кинофильмов, трансмедийных проектов. Фанфики попадают в глобальную медиасреду, в ряде случаев влияя на развитие успешных произведений – как было в третьем сезоне сериала BBC One «Шерлок», создатели которого стали подыгрывать ироничным интонациям любительского видеотворчества на темы сериала.

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ЭПОХУ МЕДИЙНОГО БУМА

Медиапроизведения на электронных носителях нередко обрастают вещной сопутствующей продукцией – игрушки, статуэтки, майки, толстовки, кеды, канцелярские товары, постельное белье, мячи, посуда и многое прочее с изображениями героев, отдельных кадров,

постановочных композиций, визуальной символики произведения, трансмедийного проекта, его авторов, вымышленной вселенной и т.д. Особенно активно это ответвление трансмедийности проявляет себя в массовых проектах, и прежде всего – для детской аудитории.

Как известно, сопутствующая продукция вселенной Гарри Поттера на период 2006 года составила несколько миллиардов долларов. Уже в 2010-х количество выпускаемых фигурок всевозможных монстров постоянно увеличивается. Пять лет назад ученые отмечали, что только американская индустрия развлечений создала более пяти сотен новых разновидностей монстров [13]. Значит, сейчас их еще больше. Игрушки вселенной Marvel, Star Wars или Monster High образуют активно циркулирующие коллекции. Но есть множество других национальных индустрий аналогичной продукции, к примеру, японские фигурки аниме, количество которых тоже постоянно растет параллельно с увеличением количества популярных персонажей в анимации вида аниме. Отечественная индустрия старается встроиться в формат коллекции для массового потребления, производя продукцию, сопровождающую успех отдельных трансмедийных проектов (например, «Маша и Медведь») или социомедийных проектов (например, Олимпийские игры в Сочи в 2014 или Чемпионат мира по футболу в России в 2018).

Возможен и другой алгоритм развития трансмедийности: сначала появляются и завоевывают высокую популярность коллекции игрушек определенного сорта, а потом игрушки «превращаются» в персонажей, которым придумываются истории. Например, Hello Kitty сначала появилось в середине 1970-х как изображение, потом постепенно стало варьироваться в индустрии игрушек, аниме; персонаж оброс родственниками и друзьями. Однодюймовые игрушки Littlest Pet Shop, созданные в самом конце XX века, постепенно набрали популярность, получили новый дизайн в начале XXI века, и тогда был сделан анимационный сериал с этими персонажами. Также данные игрушки активно используются в детском творчестве в жанре видеоспектакля, что иногда приводит к весьма удачным работам [9, с. 532–543]. И наоборот, анимационный сериал «Свинка Пеппа» инспирировал появление отдельных игрушек и целых наборов с героями сериала.

Реципиент, обитающий в среде активной торговли медиапродукцией, приобщается к прелести коллекционирования с раннего детства. Сам человек может ничего не коллекционировать, но он живет в мире, где коллекции создаются, предлагаются, активно циркулируют, обсуждаются. Сегодня это общеупотребимое сленговое слово и своего рода мифологизированный принцип деятельности, адаптированный к повседневному массовому потреблению.

В сущности, современная медиасреда выводит на новый уровень принцип коллекции, о значимости которого писал еще Бодрийяр в «Системе вещей»: «...серийность или коллекция суть основополагающие предпосылки обладания вещью, то есть взаимоинтеграции предмета и личности» [3, с. 49]. Далее Бодрийяр рассуждает о том «создается ли вообще коллекция для того, чтобы стать завершенной, и не играют ли в ней основополагающую роль лакуны – роль позитивную, ибо именно в лакунах субъект и обретает себя объективно... Подобная лакуна переживается как страдание, но именно она и позволяет избежать окончательного завершения коллекции, что значило бы окончательное устранение реальности. Таким образом, можно лишь порадоваться за лабрюйеровского коллекционера, не нашедшего своего последнего Калло, – ведь, отыскав его, он сам перестал бы быть тем, вообще-то, живым и страстным человеком, каким он пока что является. Собственно, безумие начинается как раз тогда, когда коллекция замыкается и теряет ориентацию на этот недостающий член» [3, с. 49].

Это чрезвычайно значимое рассуждение проливает свет на современное состояние культуры и психологию ее саморегулирования. Что происходит с коллекционированием сегодня?

При всей прочности традиций вещного собирательства в прежнем смысле, коллекционирование стремительно уходит в отрыв от материальности и вещественности. А вместе с этим – от буквализма обладания и вообще обладания как такового.

Очередная мощная волна глобализации сняла многие границы, прежде казавшиеся незыблемыми – открыт мир, открыты и выложены в интернет экспозиции и даже запасники множества музеев, открыты склады и магазинные полки всех континентов. Все культурное пространство с его вещными и нематериальными составляющими становится доступно для аудиовизуального восприятия. Однако

обладать всем сразу невозможно. И для человека с прожиточным минимумом рациональности это очевидно.

Вместе с тем это далеко не всегда отменяет желание обладания, но как раз активизирует индивидуальную потребность в коллекционировании. Коллекционирование нужно теперь не только для того, чтобы процессом заменить недостижимость результата (полное обладание) – но для того, чтобы, как это ни парадоксально, отделить и отодвинуть в сторону «все остальное», «все лишнее». Одним словом, коллекционирование чего бы то ни было теперь гораздо больше необходимо для того, чтобы отказаться от потенциальной возможности обладания «всем сразу». Эта потенциальная возможность давит на сознание современного человека в виде безбрежности интернет-пространства, назойливой рекламы, телефонного спама и множества «выгодных предложений» в цивилизованной среде обитания.

Коллекционирование превращается прежде всего в систематизацию, селекцию, восстановление упорядоченности. Поэтому оно становится предельно массовым. Дело не в том, что реклама и торговля провоцируют и призывают: «Создай свою коллекцию!» или «Приобретайте вещи из новой коллекции!» Не все предложения рекламы находят живой отклик в современных людях. Но коллекционирование – находит. И теперь им увлекаются отнюдь не только в переходных возрастных стадиях (около 12 и 40 лет), как то описывал Бодрийяр, но в любом возрасте. Процесс коллекционирования для отдельных людей может оставаться хобби, манией или выгодным вложением капиталов. Но для большинства он становится чем-то неосознаваемым, недекларируемым, повседневным – обыденной деятельностью.

Малыши коллекционируют игрушки, дети школьного возраста могут коллекционировать самые разные вещи – красивые пеналы, фирменные майки, наклейки, диски, фигурки аниме или героев авантюрных фэнтези. Взрослые не признаются себе, что коллекционируют – но просто покупают и покупают то, что им очень нравится. А нравится им часто нечто однотипное, в силу чего получают «недекларированные коллекции» джинсов, сумочек, маек, посуды, зажигалок, статуэток. В случае культурных интересов – произведений мировой живописи, скульптуры, дизайна, рекламы и пр. В случае

высоких доходов – автомобилей, антиквариата, вилл, драгоценностей, фирм, островов. «Переходный возраст», таким образом, начинается очень рано и может практически не заканчиваться, а коллекции заведомо никогда не могут стать полными. Ориентация на бесконечную индивидуальную деятельность по селекции чего бы то ни было служит одним из спасений от символической смерти и самого переживания идеи абсолютного финала, конца, завершения. Живото, что не завершено, не замкнуто.

Нас в данном случае интересует процесс индивидуального коллекционирования, который может являться частью повседневного бытия людей самых разных профессий, социальных слоев и профессиональных страт.

По свидетельству Виктории К., 1998 г.р., студентки культурологического направления одного из московских вузов: «У меня дома три шкафа книжек в жанре фэнтези. Я не все еще успела прочесть. Но меня очень интересует этот жанр»⁽²⁾. По свидетельству одного из профессоров университета: «В своем компьютере я создал в свое время папку для скачивания книг по нужным темам. Тогда еще не так много издавали, и еще то ли не было, то ли мы просто не открыли для себя возможности чтения книг по интернету. Все боялись, что интернет вдруг «закроют», что чего-то не успеем добыть. И когда я находил (в интернете. – Е.С.) какую-то книжку по своим предметам, то жутко радовался, обязательно ее скачивал и собирался засесть за чтение. Но на сегодня мне очевидно, что из всех десятков таких скачанных книг и статей я прочел не больше десятка – жизнь увела в сторону других изданий. Но я не могу взять и удалить все это. И я все равно скачиваю книги»⁽³⁾.

Показательно, что коллекционирование далеко не всегда означает прямое практическое использование. Так, исследователь португальской телеаудитории середины 2000-х отмечает признания многих собирателей видеозаписей в том, что они далеко не всегда просматривают записываемые программы и фильмы [20, с. 28].

(2) Полевые материалы автора (ПМА). Культурные предпочтения студентов московских гуманитарных вузов. Май, 2018.

(3) ПМА. Культурные предпочтения преподавателей московских гуманитарных вузов. Апрель-май, 2016.

Важен факт персонального соприсутствия в едином пространстве с записанными экранными произведениями, как важен и сам факт жизни рядом с залежами книг или аудиопластинок определенной направленности.

До эпохи электронного бума многие коллекционировали книги, журналы, пластинки с записями любимой музыки⁽⁴⁾. Далее началась эпоха индивидуального доступа к визуальным произведениям на искусственных, вещных носителях.

Конец XX века, когда произошло широкое распространение кассетных, а позже дисковых видеомagnetофонов, привел к массовому увлечению приватным коллекционированием экранных произведений. Кто-то собирал все подряд, а кто-то организовывал свои кассетно-дисковые накопления по какому-нибудь принципу – например, коллекция детективов, приключенческих фильмов, зарубежных картин, авторского кино, коллекции фильмов одного режиссера или с участием определенных актеров. Два последних типа коллекций были активно представлены и в продаже.

Теперь многие отказываются от этого вещного коллекционирования, но переходят к коллекциям на электронных носителях, к коллекциям внутри родного компьютера или телефона. В модели любителей музыки плейлисты – их заводят как рядовые пользователи, так и звезды (плейлист от медийного лица N), и компьютерный интеллект (предложения от разных сайтов и пр.)

Другие отказались уже и от обладания электронными «телами» произведений, но выстраивают их умозрительные (воображаемые) коллекции. Держат их в своем сознании и сообразно со своими представлениями о потенциальном коллекционировании строят процесс восприятия – например, фильмов об отечественной или зарубежной истории, о животных, о моде и т.д. Притом в поле зрения медийного «коллекционера», или модератора индивидуальных медийных коллекций, могут попадать как художественные картины, так и документальные, односерийные и многосерийные, отдельные или цикловые телепрограммы, выполненные в разных жанрах и форматах. Складываются индивидуальные умозрительные

коллекции – наджанровые и надформатные, подразумевающие личное ощущение внутренней связанности, взаимной соотнесенности просматриваемых произведений по тому или другому принципу.

Электронный разум, созданный человеком, сегодня склонен подыгрывать коллекционерским настроениям. Стоит запросить в интернете какое-либо отдельное произведение, на поисковых страницах появляются предложения аналогичных произведений – другие произведения того же автора или корпорации, на ту же тему, с аналогичным сеттингом, теми же исполнителями и т.д. Опасность замыкания в множествах аналогичных предложений была описана в монографии Ю.В. Стракович «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке?» [10] Однако, справедливости ради отметим, что электронный разум продолжает развиваться, и ему уже подвластно гораздо более свободное моделирование предлагаемых «коллекций» аналогичных произведений, нежели десять и даже пять лет назад. В наши дни «предложения» электронного разума, работая в диалоге с пользователем, могут увести его в далекие, неведомые ему ранее сферы медиасреды.

Отдельные составляющие подобного индивидуально моделируемого множества изначально не задумывались как часть какого-то очень большого художественного целого. Возможно, «целое» существует лишь в сознании модератора коллекции – и это не эстетическая целостность, а какая-то иная. Скорее актуальны понятия тематического единства, объединяющего спектра проблем того или иного характера. Субъективное сознание модератора коллекции реагирует на стихийно формирующиеся абрисы потенциального целого, пускай и не имеющего жестких границ, однако спонтанно развивающегося в организме культуры.

Ради чего происходит формирование подобных коллекций и что это за тип деятельности?

Для Бодрийера, описывающего психологию серии и коллекции, важным было выявить взаимоотношения коллекционера с понятиями обладания, потребления, жизни и смерти. На наш взгляд, все эти понятия отступают в тень в современную эпоху. Все обозначенные четыре категории становятся эфемерны, обнаруживают свою относительность в контексте постмодернистского взгляда на культуру и человека.

(4) По свидетельству музыковедов, мода на коллекционирование «винила» уже давно вернулась, кроме того, сегодня снова производятся виниловые пластинки.

Дает о себе знать усталость «общества потребления» от самого себя. Предметы концептуально распредмечиваются, так что личность коллекционера тоже перестает себя ставить в ряд предметов своих коллекций. В центр размышлений о человеке как таковом выдвигается образ не потребителя, не обладателя, а рефлексирющей творческой личности.

Медиаколлекция подразумевает неуловимый, не способный принадлежать безраздельно отдельному индивиду медиапродукт – бесплотное аудиовизуальное целое, хранящееся, циркулирующее, транслирующееся на искусственных носителях, на электронной технике. Этому бесплотному фланированию аудиовизуального произведения в медиасреде соответствует другая бесплотная субстанция – сознание модератора авторской медиаколлекции. Оно генерирует идеи, выявляет типологически родственные произведения и составляет медиаколлекции.

На наш взгляд, целью подобного моделирования медиаколлекций может быть как сам по себе процесс невещественного собирательства, селекции, упорядочивания, так и сопутствующая интенсивная рефлексия по поводу отдельных произведений и их множеств. Второй случай – это позиция гуманитарного ученого, моделирующего свои коллекции, или циклы, или сложносоставные композиции параллельно с процессом анализа, размышления о предметах селекции, вычленяемых из безбрежного моря произведений различных видов искусства, но воспринимаемых в широком культурном контексте.

Ученый занят рефлексией в вербальных формах на темы тех композиций, которые складываются в его внутреннем зрении, в его видении предмета обсуждения, потому что аналитический подход к морю экранных и литературных (как и принадлежащих другим искусствам) произведений начинается с умения определить и вычленить предмет обсуждения. Осмысление этого предмета, найденного автором, необходимо для осмысления искусства, культуры, общества, мироздания.

Впрочем, по остроумному замечанию И.В. Кондакова, не только ученый, но и критик, художник, рядовой индивид нетворческой профессии тоже могут создавать свои воображаемые медиаколлекции и развивать индивидуальную рефлексию на их темы, это не есть прерогатива исключительно профессионального исследователя.

Сегодня такое нематериальное собирательство и упорядочивание, как и рефлексия «продвинутых» любителей широко представлены на веб-страницах и в видеоблогах, наряду с самовыражением профессионалов. Но только мнение научного сообщества и специфика самопозиционирования самого автора нематериальной медиаколлекции могут отнести продукты его мыслительного процесса к научной или ненаучной духовной деятельности.

Подобного рода духовная деятельность может носить как приватный личностный характер, так и надличный, когда инициаторами-модераторами выступают государство, какие-либо общественные, религиозные, профессиональные структуры. Составление всевозможных сводов законов, правил, заповедей – тоже из разряда селекции и систематизации, только не произведений материальной культуры или искусства, а идеологических, нравственных и прочих установок. Личность, берущая себе право на такое моделирование разных нематериальных коллекций, находится в стадии активного самоопределения, самопостижения и выработки личной «идеологии жизни». Так, в некотором роде скандальными в 1930-е годы были сюжеты Юрия Олеши о личном моделировании идеологических установок и оценок. В фильме Абрама Роома «Строгий юноша» по сценарию Олеши главный герой занят выработкой принципов комсомольца – хотя такие принципы уже выработаны, «централизованы» и общеприняты для членов ВЛКСМ. В пьесе «Список благодетелей» главная героиня актриса Леля Гончарова хранит дома тетрадку, в которой с одной стороны она пишет список «благодетелей» советской власти, а с другой стороны – злодеяния той же власти. С этого и начинается развитие конфликтного состояния Лели, не способной просто быть лояльной советской актрисой.

На рубеже 1950-х и 1960-х у Виктора Драгунского в «Денискиных рассказах» появляются истории «Что я люблю...», «...И чего не люблю!», «Что любит Мишка». А еще позже, во второй половине 1980-х, – песня Высоцкого «Я не люблю...» Эти произведения могут не восприниматься всерьез на фоне больших форматов или «высокого» искусства. Но они очень важны для советской культуры, поскольку они активно циркулировали в культурном пространстве. На Драгунском вырастали, к Высоцкому обращались в молодости и зрелости, ища созвучия своим внутренним настроениям, не находящим выхода в позднесо-

ветской, временами гнетущей, обыденности. Это тоже своего рода списки принимаемого и списки неприемлемого для личности, сама потребность в которых не менее показательна, нежели их «контент». Личность постепенно уходит в свободное плавание-самоопределение, ни у каких авторитетов не желая черпать мудрости жизни, но настаивая на своих воззрениях в форме устно проговариваемых или поющих «списков», перечней. Простота и стройность формы при этом контрастирует со сложностью и серьезностью задачи – обозначения своих приоритетов, принципов, внутренних установок. Эти образы из области искусства для детей и искусства для взрослых – предшествование эпохи пересмотра всех ценностей и нормативов, которая наступит после заката советского периода.

Перечень заповедей целомудрия кинематографиста, начертанные в манифесте Триера и Винтерберга «Догма 95», – обозначение рубежа в развитии традиционной эстетики кино, после которого невозможно без всяких рефлексий пользоваться дальше этой эстетикой, не пересматривая ее и не пытаясь то и дело выходить за ее пределы, опровергать, реформировать.

ГИПЕРТЕКСТ И ОБРАЗЫ-ССЫЛКИ

Если мы зададимся вопросом о том, кто же или что же все-таки выстраивает изначально эту сложную, уходящую в бесконечность конфигурацию (из которой потом вычлняются индивидуальные конфигурации), придется признать, что это – человеческое сознание, эманация духовности человечества, находящая воплощение в различных культурных формах, при активном взаимодействии индивидуального сознания и коллективного, имперсонального. Так было всегда. Но не всегда мы могли это ощущать с современной, почти физической явственностью.

Не было интернета, не было культа информационной открытости, наращивания ритмов культурного созидания, тиражирования стандартных форм, их пролонгации, их максимально возможной экспансии и перехода в так называемые трансмедийные продукты.

Когда нарастание тиражности и популяризации множества художественных форм и видов духовной деятельности вышло на новые рубежи – во второй половине XX века – на некоторое время

ученым показалось, что мир превращается в гремучий хаос. Массовая культура именовалась мозаичной. В конце XX века были весьма актуальны такие определения как «клиповость», «клиповое сознание», жонглирование клише. Рассуждая о типичных проявлениях постмодернизма, отмечали разрушение привычных логических связей, деструкцию ценностных систем, иерархий. Во многих видах художественной деятельности виделось «игровое освоение хаоса», по остроумному определению Н.Б. Маньковской [7, с. 9].

Эпоха глобализации и повсеместного распространения индивидуальных компьютеров привела к медийному буму, к многократно возросшей активности коммуникационных процессов. Они упростились, стали более многообразными, сделались остро необходимыми в человеческой жизнедеятельности. Искусство развивается в унисон с магистральными процессами культуры и общества. И по-своему сопротивляется тем энтропийным процессам, тому хаосу и распылению духовной энергии, которые тоже имеют место. В отдельном произведении искусства все более ценится не только его оригинальность, но и его встроенность в многообразные взаимосвязи с другими произведениями, с различными культурными явлениями.

Сегодня можно сказать, что эпоха интернета породила принципы перманентного разрастания сети и внутреннего диалога компьютерной реальности и интернет-реальности с внесетевой и внеэлектронной реальностью. Мир по ту и эту сторону экранов складывается в единый, постоянно усложняющийся, полный динамики, гипертекст. К.Э. Разлогов уже писал об экранном гипертексте («гипертекст – это и кадр, и экранная культура во всей своей целостности» [8, с. 8]) и наличием нескольких самостоятельных потоков текста на телевидении. Как пишет исследователь, интернет и экранная культура выступили в роли катализатора «выявления некоей особенности работы мышления и восприятия с окружающим миром, которая стала в известной мере систематизированной и, благодаря новым технологиям, получила право самостоятельного существования как в сфере чистой коммуникации, так и в сфере творческой и художественной переработки и внешней и внутренней реальности» [8, с. 14].

Для иллюстрации к тому, как, собственно, могут складываться звенья гипертекста, обратимся к диаметрально противоположным

по эстетике картинам – артхаусному кино Михаэля Ханеке и Пола Верховена, с одной стороны, и массовому кино Гая Ричи.

Как уже говорилось в начале введения, у Ханеке появляются героини в исполнении Изабель Юппер в трех картинах «Пианистка», «Любовь» и «Хеппи-энд», а также у Пола Верховена Юппер играет главную героиню в фильме «Она». В сущности, все это разные грани и возрастные стадии одного и того же человека, одной и той же женщины. В «Пианистке» (2001) преподавательница Венской консерватории страдает от отсутствия садомазохистской любви, переживая разочарование в молодом человеке, ухаживающим за ней. Однако через этот сюжет режиссер опосредованно выражает тоску Эрики, творческой женщины среднего возраста по невозможному и экстраординарному, запретному и вырывающемуся за пределы традиционного, благообразного, респектабельного.

В «Любви» (2012) Изабель Юппер создает образ дочери главных героев. Ева довольно легко переживает измену мужа и скандал в оркестре, где они оба играют, что продолжает тему невысокой оценки любви без неожиданностей, странностей и экстремальности. Катастрофой же видится героине смертельная болезнь матери, ее неуклонное угасание. Это страшно – и в то же время неприлично. Медленно приближающаяся смерть – это скандал, это нечто, вселяющее в героиню панику и ощущение неимоверной неловкости.

В «Она» (2016) героиня Изабель Юппер является владелицей фирмы, создающей компьютерные игры. Мишель требует от своих сотрудников создания нового уровня ощущений у игроков – чтобы теплая кровь чувствовалась ими на губах. Параллельно с управлением бизнесом Мишель вступает в странные отношения с соседом, который врывается к ней и насилует ее. Сначала – неожиданно для героини, а потом – с ее внутреннего согласия, после некоторой негласной договоренности о повторении экстраординарного садомазохистского опыта.

В сущности, в «Она» Пола Верховена Мишель получает частицу того, о чем мечтала Эрика в «Пианистке» Ханеке. Однако Верховен показывает, что и садомазохистский эротизм слишком быстро встраивается в обыденное восприятие действительности. Его нивелирует быстрая адаптация героини к любым психофизическим потрясениям. Романтизировать изнасилование может лишь киноглаз, предлагая

созерцание соответствующих сцен в замедленной съемке, словно героиня пытается умозрительно проживать полученный опыт как можно длительное и подробнее. Но внешняя реальность, в которой живет Мишель, ее близкие и друзья, удручающе прозаична. Насилие, бывшее недостижимой и глубоко выстраданной мечтой для Эрики, становится достигнутым «бонусом», развлечением, досугом для Мишель. Насилие освобождается от сопутствовавших ему поначалу страха и чувства жертвы. А последующее случайное убийство соседа, внесившего пикантное разнообразие в рутинное бытие, не рождает у героини чувства вины и сожаления. Не будет этих чувств и у Анны, героини «Хэппи-энда», владелицы и управляющей строительной корпорацией, косвенно повинной в значительных травмах одного из рабочих. Для Анны это досадная проблема, нуждающаяся в финансовом и правовом урегулировании, а отнюдь не экзистенциальный вопрос об ответственности европейского среднего класса за жизнь и благополучие низших слоев общества, иностранной наемной силы.

Мотивы насилия и любви в диапазоне от экстраординарного до обыденного, лишенного драматической глубины, развиваются во всех четырех картинах как непрерывные, ветвящиеся линии. Они складываются в своего рода гипертекст, в котором разные образы Изабель Юппер можно рассматривать как ссылки друг на друга. В целом это рождает надавторское экранное высказывание о несоответствии европейской финансово благополучной женщины своим собственным притязаниям. О постепенном вырождении человеческой оригинальности, об атрофии сострадания и невозможности ценить жизнь и человека как таковых – но лишь жизнь немногочисленных близких и личное благополучие, выражающееся в отсутствии нежелательных душевных ощущений. Это высказывание «пишется» как бы поверх отдельных творческих замыслов конкретных режиссеров и подхватывается в других картинах (например, оно брезжило в «Под песком» Франсуа Озона, в «Скрытом» Ханеке, в «Будущем» Миа Хансен-Леве и пр.), превращая образы женщины среднего возраста в высоко значимые звенья современного экранного гипертекста.

Перейдем к вполне заурядному и весьма показательному фильму Гая Ричи «Меч короля Артура» (2017). Внутри истории Артура появляется резко переосмысленный персонаж, имеющий прямое отношение к легендам Артуровского цикла. Это волшебница, имену-

емая Маг. Астрид Берже-Фрисби играет ее как очень худую, нервную, странную девушку. Нам показано, что она способна пересиливать черную магическую энергию злых духов, с которыми заключил союз король-узурпатор, и поэтому героиня весьма полезна Артуру и его друзьям. Но Маг совершенно не может защищать себя. Перед грубой силой приспешников короля она беспомощна. Это довольно нелогично. Если уж героиня управляет стихиями, то почему бы ей не прибегнуть к ним тогда, когда ей угрожают плен и расправа?

Никто не задается вопросом по поводу этой (одной из многих) несуразностей с точки зрения здравого смысла. Гипертекст популярного экранного произведения бывает так же далек от прозаической обыденной логики, как и высокое искусство. Конечно, волшебница не может за себя постоять потому, что иначе будет провисать действие этого не слишком удачно скроенного сюжета. Но еще и потому, что на языке современной культуры профессия Маг аналогична «компьютерному гению» и хакерству – управление чем-то очень сложным и для большинства загадочным. Управление без грубой силы, какими-то туманными для непосвященных дистанционными средствами. Многие детективно-криминальные сериалы наших дней, будь то бондиана или отечественные «Литейный», «След», обзаводятся актуальным персонажем – компьютерным магом. Показательно, что такого рода персонажи в большинстве случаев подчеркнута субтильность, словно в них редуцированы все витальные процессы, не связанные напрямую с интеллектом, работающим в симбиозе с компьютером. То же относится к известным героиням-хакершам, в особенности к Лисбет в исполнении Руни Мары в американской экранизации «Девушки с татуировкой дракона». Также у этой героини есть нечто общее с Маг в манерах, хотя Лисбет как раз показывает эффективные возможности самозащиты.

Компьютерный маг или хакер имеет право не выходить за пределы своего амплуа, своей типической роли. И восходит эта роль к архетипу Думающего, обладающего умственными способностями, экстраординарным знанием, силой энергии много выше среднего. Думающий может даже приближаться или претендовать на близость к сверхчеловеческой силе разума. К данному архетипу принадлежат Одиссей, Фауст, Гамлет, Просперо («Буря» Шекспира). А также – Кот

в сапогах, Шерлок Холмс, Гарри Поттер, Доктор Хаус, Доктор Кто, Доктор Стрэндж и многие прочие.

Но что же это за интеллект, если он умеет все то же самое, что и Воитель? Если жанр тяготеет к упрощению образа мира – а боевик именно такой жанр – предпочтительно разграничение «полномочий».

Настоящий, чистый от примесей, Хакер должен действовать только интеллектуально, и не важно, в чем именно состоят интеллектуальные действия. Для массовой же аудитории интеллектуальные действия – роскошная способность, но не универсальная отмычка (иначе отпадает необходимость в грубой физической силе, в модернизированном архетипе Воителя). Обязанность девушки-хакера или волшебницы, особенно в боевике, – нуждаться в чьей-то доброй грубой силе, даже акцентировать необходимость в ней. В этом состоит художественная субординация. Хакер или волшебник любого пола может быть главным героем в драме о современных интеллектуалах, мошенниках или волшебниках. Но не в боевике с тем или иным сеттингом.

Занимая свое почетное, но не главное место в «Мече короля Артура», Маг работает как ссылка на сюжеты о современных компьютерных гениях, не способных участвовать в перестрелках, нырять с обрывов и бегать быстрее машин. Такие персонажи-ссылки – способ разгерметизации «закрытой формы» и более активного наведения мостов с актуальными мотивами медиакультуры за пределами жанра фэнтези.

Нетрудно заметить, что все понятия, появляющиеся или актуализированные в наши дни – интертекстуальность, контекстуальность, концептосфера [5], трансмедийность, серийность, фрактальность⁽⁵⁾, references – так или иначе фиксируют уплотнение и расширение гипертекста. А сам гипертекст медиaprостранства, которым становится все пространство цивилизованного, оснащенного медиатехнологиями мира, есть новейшее проявление вечных свойств человеческого разума, многоуровневого человеческого сознания.

(5) Фрактальная структура подразумевает самоподобие, игру масштабов и бесконечное разрастание [4].

Список литературы:

- 1 Античность в европейской живописи XV – начала XX века. М.: Советский художник, 1984.
- 2 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
- 3 Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995.
- 4 Духно А. Фрактал как язык искусства. Взаимовлияние научного и художественного опыта // Художественная культура. 2018, № 3. С. 38-59.
URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/0c4/hk_2018_03_38_61_duhno.pdf (дата обращения 21.10.2018)
- 5 Кондаков И.В. Концептосфера русской культуры // Художественная культура. 2017, № 4.
URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5269.html> (дата обращения 11.08.2018).
- 7 Кривцун О.А. Искусство как феномен культуры // Художественная культура. 2018, № 1. С. 2–31. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/417/hk_2018_01_02_31_krivtsun.pdf (дата обращения 12.08.2018).
- 8 Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. С. 9.
- 9 Разлогов К.Э. Экранный гипертекст // Экранная культура в современном медиапространстве. Методология, технологии, практики. М.-Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006.
- 10 Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. С. 532–543.
- 11 Стракович Ю.В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке? М.: Классика-XXI, 2017.
- 12 Bignell J. An Introduction to Television Studies. London, New York: Routledge, 2013. P. 189.
- 13 Dena Ch. Transmedia Practice: Theorizing the Practice of Expressing a Fictional World Across Distinct Media and Environments. PhD diss., University of Sydney, 2009.
- 14 Glassy M.C. Movie Monsters in Scale: A Modeler's Gallery of Science Fiction and Horror Figures and Dioramas. Jefferson, London, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2013.
- 15 Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press, 2006.
- 16 Jenkins Th.E. Antiquity Now: The Classical World in the Contemporary American Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- 17 Ortenberg V. In Search of the Holy Grail: The Quest for the Middle Ages. London, New York: Humbledon Continuum, 2006.
- 18 Sedari C., Bertetti P., Freeman M. Transmedia Archaeology: Storytelling in the Bordelines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2014.
- 19 Taylor B., Brewer E. The Return of King Arthur: British and American Arthurian Literature Since 1800. Boydell & Brewer Ltd, 1983.
- 20 The Ancient World of Silent Cinema. Eds. Michelakis P. and Wyke M. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- 21 Torres E.C. Television in Portuguese Daily Life. Newcastle: Cambridge Scholars Press. 2006.

Ключевые слова: Пушкин, культура, анекдот, миф, мифологема, пушкиноведение.

Сараскина Людмила Ивановна

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

Key words: Pushkin, culture, anecdote, myth, mythologeme, Pushkin studies.

Saraskina Ludmila I.

Doctor of Philology, chief researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

САРАСКИНА Л.И.

Пушкинский миф в русской культуре: легенды, анекдоты, клише

В статье анализируется факт превращения имени русского национального поэта А.С. Пушкина в имя нарицательное, используемое в анекдотах, поговорках, присказках. Рассмотрен процесс создания пушкинского мифа русскими критиками и писателями-классиками — В.Г. Белинским, Н.В. Гоголем, А.А. Григорьевым, Ф.М. Достоевским. Литераторы XX столетия, вслед за Д.И. Писаревым, оказались причастны к возникновению пушкинского контрмифа, а также к появлению поэтического феномена «Мой Пушкин». Сюжет статьи о самых громких и избыточных пушкинских юбилеях 1937 и 1999 гг. прочитан в ракурсе возникновения «пушкинофобии» и «банализации» личности и творчества поэта.

SARASKINA LUDMILA I.

The Pushkin Myth in Russian Culture: Legends, Anecdotes, Clichés

The paper analyses the following fact in the history of Russian culture: the name of the Russian national poet A.S. Pushkin has become a common noun which is widely used in anecdotes, proverbs, and sayings. The creation of the "Pushkin myth" was begun by 19th century Russian writers and critics: V.G. Belinsky, N.V. Gogol, A.A. Grigoryev, F.M. Dostoevsky. The 20th century men (and women) of letters, following D.I. Pisarev, contributed to the formation of the "Pushkin countermyth", as well as to the appearance of the poetic phenomenon called "My Pushkin". The most exuberant jubilee celebrations in 1937 and 1999 contributed to the growth of "pushkinophobia" and to the banalisation of the poet's personality and his work.

*Дантес никак не мог решиться на-
жать на курок. Но услышав грозный
окрик своего секунданта: «А стрелять
за тебя Пушкин будет?» – вздрогнул
и инстинктивно разрядил пистолет
в поэта.*

Старинный анекдот

Тот факт, что имя Пушкина уже столетие с лишним как стало нарицательным, никого не удивляет и никем не оспаривается: факт этот давно стал общим местом. Слово «Пушкин» научилось так виртуозно, так лихо отделяться от носителя имени, что без всякого смущения фигурирует в поговорках, присказках, анекдотах.

«А кто будет свет выключать? Пушкин?» – в этом выражении, а также в его многочисленных аналогах связь с реальной биографией и личностью первого поэта России утрачена почти абсолютно: никому из произносящих подобную фразу не нужно ничего знать ни о поэзии Пушкина, ни о нем самом. Вместо слова «Пушкин» в жестком вопросе о выключении света (уборке мест общего пользования, сделанных уроках, выполнении плановых заданий и т. п.) можно поставить имя, которое будет настолько общеизвестным, настолько несомненным, что будет равно едва ли не Господу Богу. Или Папе Римскому, как это слышно из допроса с пристрастием, который Остап Бендер применил к взяточнику Скумбриевичу в водах Черного моря: «А кто брал, Папа Римский брал?..» [11, с. 508].

Пробуя найти замену «Пушкину» в контексте подобных вопрошаний, легко убедиться, что ни Лермонтов, ни Тютчев, ни Есенин, ни

Пастернак с Ахматовой и Мандельштамом не годятся: у «Пушкина» роль особая, уникальная, исключительная. Вспомним персонажа романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Никанора Ивановича Босого: «Никанор Иванович... совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: „А за квартиру Пушкин платить будет?“ или „Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?“, „Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?“» [3, с. 583].

В то же время Пушкин – персонаж огромного числа анекдотов, где его имя абсолютно незаменимо.

«Бендер выдал мальчику (беспризорнику, которого Остап послал узнать адрес, куда были вывезены два стула из Аукционного дома. – Л.С.) честно заработанный рубль.

– Прибавить надо, – сказал мальчик по-извозчичьи.

– От мертвого осла уши. Получишь у Пушкина. До свидания, дефективный» [11 с. 586].

Комментируя это место в романе «Двенадцать стульев», автор обширного корпуса комментариев Ю.К. Щеглов замечает: «Пушкин упоминается в речи 20-х гг. как „кто-то, заведомо далекий от того, что обсуждается“» [12, с. 575].

Пушкин – здесь эквивалент выражения «Бог подаст»: небрежный и немилосердный отказ нищему в милостыне.

Материалом для анекдотов служит и творчество поэта; в этом случае предполагается, что смеяться будут как раз те, кто Пушкина читал и хорошо помнит: «В какой знаменитой строке А.С. Пушкин упоминает новых русских? – „Златая цепь на дубе том“...». Или: «Во время экзамена в Литературный институт.

– Прочтите что-нибудь пушкинское, из „Евгения Онегина“.

– Мой дядя – ректор института...

– Спасибо, вы приняты».

В России давно утвердился коммерчески бесцеремонный обычай использовать имя «Пушкин» в рекламных целях: пример тому – шоколад и шоколатерия «Пушкин», одноименные мужской одеколон и освежитель воздуха, водка в стеклянных бутылках, наружный вид которых представляет собой довольно верное изображение головы Пушкина, папиросы «Пушкинские», ресторан «Пушкин» на Тверском бульваре в Москве. (Северная столица догоняет Москву – в Санкт-Пе-

тербурге есть уже и ресторан «Достоевский», и ресторан «Братья Карамазовы»). Рассказывают, будто Пушкина слышали продающим «Виагру» на радио «Эхо Москвы», с комментариями от рекламщиков: «Все великие мужчины были великими любовниками, причем до очень преклонного возраста. Вспомним царя Соломона, Петра Первого, Александра Сергеевича Пушкина, наконец!» Клубно-музыкальные истории называют «пушкингами», сочиняются каламбуры в стиле В. Вишневского: «И долго буду тем любезен я, и этим».

Н.И. Михайлова, заместитель директора Государственного музея А.С. Пушкина по научной работе, собрала большую коллекцию подобных словесных «артефактов». «В 1980 году „Литературная газета“ сообщала о носовом платке, в центре которого в овальной рамочке – портрет Татьяны Лариной, канделябр со свечами, розочка и свернутый лист бумаги с начертанными словами „Я вам пишу“ (вместо пушкинских – „Я к вам пишу“). В 1990 году в Москве и Ленинграде бойко продавался сувенир – гусиное перо с профилем Пушкина и его автографом (прямо на пере). В перо вставлен стержень от шариковой ручки. Продавались же такие сувениры вместе с пакетами, в которые были вложены красные, синие, серые полоски бумаги с изображениями набережной Мойки, Святогорского монастыря, собора Василия Блаженного и с приличествующими картинкам цитатами из поэтических текстов Пушкина и Лермонтова... В 1989 году был выпущен целлофановый пакет с профилем Пушкина, воспроизводящим его автопортрет из ушаковского альбома, – „3 кг, для пищевых продуктов“. И таким образом находит свое выражение наша всенародная любовь к Пушкину или, вернее, используется наша любовь к Пушкину, возвращаясь к нам в виде пакета для продуктов, шоколадной обертки, этикетки на спичечном коробке... Школьники за 5 коп. покупали резинки с выпуклым портретом Пушкина. Книголюбы могли приобрести книжные шкафы с резным изображением Пушкина. Франты щеголяли тросточками, ручки которых представляли собой вырезанные из дерева головы Пушкина. Бланки различных свидетельств, аттестатов были украшены пушкинскими портретами» [14, с. 291–294].

Прочитаем рекламное объявление об артистическом Салоне в Брюсовом переулке Москвы, где читают произведения Пушкина, играют в Пушкина, интерпретируют Пушкина не только как реальный образ, но

и как образ жизни (на входе требуют от посетителей-мужчин на лице иметь бакенбарды): «Почти растворившийся в медиашуме, Пушкин актуален до такой степени, что вокруг него собираются самые яркие и экстравагантные артисты – коллективы аутентичного пения, композиторы новой волны, мастера театральной импровизации, трагики и клоуны, экспериментаторы и мистагоги. Они играют Пушкина, судят о Пушкине, извлекают из его поэзии новые идеи, смыслы, формы, сэмплы, трансформируя великий и могучий пушкинский в нечто вовсе запредельное, но подчиненное пушкинским императивам. Возможно, мы имеем дело с образованием новой пушкинской идентичности, проникновением в пушкинскую аутентичку» [18].

И далее: «Коломенский Музей пастилы специально для Салона сварит и привезет любимое Пушкиным крыжовенное варенье, а книжная сеть „Республика“ откроет на время вечера фотосалон в стиле XIX века. Фотографироваться сможет любой желающий, тем более что на празднике предусмотрен дресс-код – обязательный аксессуар пушкинской поры – перчатки, трость, лорнет и так далее, включая бакенбарды» [там же].

В 2012 году появились «образовательные» рекламные щиты, мотивирующие людей к чтению. Классики русской литературы – Пушкин, Толстой и Чехов – были одеты в спортивные костюмы и давали тренерские советы. Пушкин подсказывал неопытным читателям: «Начинай с небольших текстов. Постепенно увеличивай нагрузку». «Не сдавайся. На 500-й странице откроется второе дыхание», – убеждал Толстой, автор «Войны и мира», самого длинного романа школьной программы. «3 подхода по 7 страниц ежедневно – и результат заметен через неделю», – вторил ему Чехов.

Годом ранее, в 2011-м, жителей и гостей Санкт-Петербурга от лица членов партии «Единая Россия» поздравляли с днем города Пушкин, Бродский, Виктор Цой, Анна Ахматова и Дмитрий Шостакович. Плакаты с изображением русских классиков разместили на автобусных остановках. Такое поздравление не могло не возмутить некоторых поклонников их творчества, ведь перечисленные знаменитости не имеют никакого отношения к главной политической партии государства.

В Алма-Ате на одном из постеров Пушкин был изображен целующимся с казахским народным композитором Курмангазы (по при-

меру поцелуя Брежнева и Хонеккера, изображенного на берлинской стене) – этим изображением рекламировался гей-клуб.

Рассказывают историю, будто сам Пушкин еще при жизни был не чужд рекламному делу и однажды даже немного заработал, решив использовать свой текст в рекламных целях. «Летом 1831 года Пушкин жил в Царском Селе, в домике вдовы придворного камердинера Китаевой. Неизменный распорядок дня поэта предполагал ежеутреннюю ледяную ванну, чай и затем работу. Сочинял Пушкин, лежа на диване среди беспорядочно разбросанных рукописей, книг и обгрызанных перьев. Из одежды на нем практически ничего не было и одному удивленному этим посетителю он, согласно легенде, будто бы заметил: „Жара стоит, как в Африке, а у нас там ходят в таких костюмах“. Говорят, однажды некий немец-ремесленник, наслышанный об искрометном таланте поэта, обратился к Пушкину с просьбой подарить ему четыре слова для рекламы своей продукции. Пушкин был в настроении и немедленно продекламировал: „Яснее дня, чернее ночи“. Эти четыре слова стали, говорят, первоклассной рекламой сапожной ваксы, производимой ремесленником» [23, с. 22].

В начале 2016 года на телевидении появился 25-секундный рекламный ролик «Майского чая». Задушевный голос за кадром читает строки из 37-й строфы третьей главы «Евгения Онегина», с кратким «послесловием»:

Смеркалось. На столе, блистая
Шипел вечерний самовар.
Китайский чайник нагревая
Под ним клубился легкий пар.
Разлитый ольгиной рукою
По чашкам темною струєю,
Уже душистый чай бежал.
И сливки мальчик подавал.
(А. Пушкин. Российская классика. Нам есть чем гордиться,
нам есть что любить).

На экране семья: артист, загримированный под Пушкина, актриса, загримированная якобы под Наталью Николаевну, двое их детей, мальчик и девочка, две одинаковые домашние собачки. Люди пьют

рекламируемый чай, дети наливают собачкам в блюдце молоко, на столе, кроме чашек и блюдца, красуется рукопись, в которой почерком, похожим на почерк Пушкина, пишутся строки из той самой главы «Онегина».

Вообще зрители весьма скептически отнеслись к рекламе «Майского чая» с чаепитием в семье поэта, называя ее претензией на историческую фишку, псевдоисторическим рекламным лубком. Более всего потребителей раздражает здесь именно претензия на историю, псевдоисторическая картинка: трудно понять, что не так с этим.

А не так с этим многое – то, что не соответствует подлинным реалиям жизни поэта. Ролик вот уже третий год мучит телезрителей. Кто сыграл Пушкина в рекламе «Майского чая»? Может, Максим Галкин? Почему не называют имен артистов? Почему детей только двое, а не четверо, как было в семье поэта? Почему музыка, которая звучит в ролике, взята из лермонтовского «Маскарада» (композитор Арам Хачатурян). Почему Наталья Николаевна бежит по комнате с заварочным чайником? Где слуги?

За десятилетия манипуляций со словом «Пушкин» зритель – если ему предлагают некую вымышленную, но претендующую на реальность картинку с Пушкиным – требует, чтобы в этой картинке все было так, как надо, как было на самом деле: то есть достоверно, правдиво, подлинно.

Имеет смысл привести подробности рекламы вышеупомянутого московского ресторана русской дворянской кухни «Пушкин», открывшегося 4 июня 1999 года на Тверском бульваре в особняке, построенном в стиле барокко. «Тверской бульвар и его окрестности, – значится в рекламном анонсе, – играли в жизни А.С. Пушкина большую, почти мистическую роль. Будучи открытым в 1796 году, он стал местом прогулок высшего московского общества и знаменитых людей. Пушкина на бульваре встречали не раз. В доме Кологривовых, на месте МХАТ им. Горького, два раза в год устраивал детские балы знаменитый танцмейстер Йогель, обучавший детей московской и петербургской знати танцам. И на одном из таких балов Пушкин встретил свою будущую жену, 16-летнюю Наташу Гончарову. Наконец, в начале бульвара, у Никитских ворот, стоит церковь, где их венчали. И памятник Пушкину стоял раньше тоже на Тверском бульваре» [13].

Рестораторы честно стараются оправдывать название своего заведения – официанты, в основном молодые статные мужчины (как это было принято в доброе старое время в дорогих заведениях), отменно вежливые и услужливые, обращаются к посетителям по форме: «Добро пожаловать сударь», «Чего изволите, сударь?» «Персонал, одетый в духе того времени, окончательно дополняет атмосферу и переносит гостей из современной столицы в Париж, Венецию или Петербург времен королей и императоров» [там же].

Старинные рецепты, атмосфера а la XIX век, типа – господа решили откусать.

Перед зданием Петербургской филармонией через весь Невский проспект однажды натянули полотнище: «Игра – одна из самых сильных страстей человечества. А.С. Пушкин. Казино „Титан“ открыто 24 часа в сутки».

В песне Булата Окуджавы «На фоне Пушкина снимается семейство» рефреном звучат строки: «На фоне Пушкина и птичка вылетает». Пушкин здесь – это такое волшебное слово, ведь фото на фоне Пушкина (пушкинского ли памятника, портрета ли, вывески с его именем) сулит исполнение желаний.

«А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем поужинать в „Яр“ заскочить хоть на четверть часа» – здесь Пушкин из ностальгической песни Окуджавы «Былое нельзя воротить...» – как раз поэт, дорогой собеседник, приятель, может быть, друг. Пушкин ассоциируется с желанием чего-то невозможного, и если «извозчик стоит, Александр Сергеевич прогуливается, то завтра наверное что-нибудь произойдет».

А в стихотворении Окуджавы «Счастливчик Пушкин» воспроизводится часть мифологии о Пушкине, которая огромна и цветиста: образ Пушкина показан в зеркале популярного, обыденного сознания, на уровне массовой культуры, ее ходячих слухов и анекдотов.

Александру Сергеевичу хорошо!
Ему прекрасно!
Гудит мельничное колесо,
боль угасла,
баба щурится из избы,
в небе – жаворонки,

только десять минут езды
до ближней ярмарки.
У него ремесло первый сорт
и перо остро.
Он губаст и учен как черт,
и все ему просто:
жил в Одессе, бывал в Крыму,
ездил в карете,
деньги в долг давали ему
до самой смерти.
Очень вежливы и тихи,
делами замученные,
жандармы его стихи
на память заучивали!
Даже царь приглашал его в дом,
желая при этом
потрепаться о том о сем
с таким поэтом.
Он красивых женщин любил
любовью не чинной,
и даже убит он был
красивым мужчиной.
Он умел бумагу марасть
под треск свечки!
Ему было за что умирать
у Черной речки.

В популярнейшей композиции Ю. Шевчука «В последнюю осень» певец обращается к Пушкину-мудрецу, хранителю знания, посвященного в некие сакральные тайны, – это и скорбь о ранней смерти поэта, это и горечь утраты, обездолившей современных стихотворцев и бардов.

Ах, Александр Сергеевич милый,
Ну что же вы нам ничего не сказали,
О том, что искали, держали, любили.
О том, что в последнюю осень вы знали.

.....

Уходят в последнюю осень поэты,
И их не вернуть, закованы ставни,
Остались дожди и замерзшее лето,
Осталась любовь и ожившие камни.

...Вновь обращусь к дилогии И. Ильфа и Е. Петрова, которая буквально пронизана именем Пушкина, образами и строками его поэзии, пушкинской мифологией. Пушкин – самый убедительный тест на элементарную, в пределах школьной программы по литературе, образованность. «Не обязательно всюду быть, – кричит в редакции ежемесячного охотничьего журнала „Герасим и Муму“ Никифор Ляпис-Трубецкой, темный графоман и халтурщик, сочинитель нескончаемой „Гаврилиады“ (намек на пушкинскую „прекрасную шалость“): „Гаврила ждал в засаде Зайца, / Гаврила Зайца подстрелил“ и т.п.). – Пушкин писал турецкие стихи и никогда не был в Турции» [11, с. 234].

«О да, Эрзерум ведь находится в Тульской губернии», – возражает ему грамотный работяга, редактор «Станка» Персидский.

«Ляпис не понял сарказма. Он горячо продолжал:

– Пушкин писал по материалам. Он прочел историю Пугачевского бунта, а потом написал» [там же].

Если Пушкину можно описать место, не побывав на нем, то и всякому можно, рассуждает Никифор Ляпис.

Пушкин – и слово, и поэт, и его памятник, будучи центром мироздания, – магнитом притягивает к себе все живое. «На глазах у всех погибала весна. Пыль гнала ее с площадей, жаркий ветерок оттеснял ее в переулок... Но жизнь весны кончилась – в люди ее не пускали. А ей так хотелось к памятнику Пушкина, где уже прогуливались молодые люди в пестренках кепках, брюках дудочках, галстуках „собачья радость“ и ботиночках „джимми“» [11, с. 238–239].

Профессиональный сочинитель острот, записной автор юмористических журналов, Авессалом Владимирович Изнуренков, обладатель одного из двенадцати стульев, встречается в Пятигорске (уже лишившись стула) с просящим милостыню Кисой Воробьяниновым, сует ему, неузнанному, три рубля. «Долго еще в „Цветнике“ мелькали его толстенькие ляжки и чуть не с деревьев сыпалось:

– Ах! Ах! „Не пой, красавица, при мне ты песни Грузии печальной!“ Ах! Ах! „Напоминают мне они иную жизнь и берег дальний!..“ Ах! Ах! „А поутру она вновь улыбалась!“ Высокий класс!..»

Две строки романса С. Рахманинова на слова А. Пушкина в исполнении Изнуренкова соседствует со строчкой полублатной песни Б. Кинера и М. Цитриняка «Бандиты стражу перебили»; оба произведения одинаково вызывают «ахи» исполнителя и оценивается им как «высокий класс». Пошляк Изнуренков, персонаж пародийный, соединяет красавицу из романсовой композиции Пушкина-Рахманинова с красоткой из блатных «Бандитов»: для него это одна и та же фемина. Прием снижения образа построен по классическому образцу.

«Куда девал сокровища убиенной тобой тещи?..» [11, с. 302] – кричит отец Федор Востриков, священник церкви Фрола и Лавра уездного города N. и по совместительству охотник за бриллиантами мадам Петуховой, обращаясь к ее зятю, Кисе Воробьянинову. – Говори!.. Покаяйся, грешник!

Воробьянинов почувствовал, что теряет дыхание. Тут отец Федор, уже торжествовавший победу, увидел прыгавшего по скале Бендера. Технический директор спускался вниз, крича во все горло: „Дробясь о мрачные скалы, / Кипят и пенятся валы...“

Великий испуг поразил сердце отца Федора. Он машинально продолжал держать предводителя за горло, но колени у него затряслись» [11, с. 303].

Хорошо знающий творчество Пушкина и уместно, по ситуации, им пользующийся Остап Бендер цитирует первые две строки стихотворения «Обвал» (1829), точно рассчитывая, какой эффект оно должно произвести на алчного попка: великий испуг, до обморока, и грозное предупреждение о смертельной опасности, будто знает отец Федор вторую строфу стихотворения:

Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.

Окрик Бендера остановил и охотника за чужими сокровищами попа-расстриги. «Отец Федор не стал медлить. Повинуясь благодетельному инстинкту, он схватил концессионную колбасу и хлеб и побежал прочь... Его толкало вверх сердце, поднимавшееся к самому горлу, и особенный, известный только одним трусам зуд в пятках. Ноги сами отрывались от гранита и несли своего повелителя вверх» [там же].

Сила поэтического слова в устах умелого манипулятора командора Бендера творит чудеса, обращая противника бегство.

Меж тем отец Федор тоже, оказывается, не чужд пушкинской стихии. Забравшись, движимый великим испугом, на совершенно отвесную скалу, он уже почти в беспамятстве, шепотом цитирует «Цыган». «Над отцом Федором кружились орлы. Самый смелый из них украл остаток любительской колбасы и взмахом крыла сбросил в пенящийся Терек фунта полтора хлеба. Отец Федор погрозил орлу пальцем и, лучезарно улыбаясь, прошептал:

Птичка Божия не знает
Ни заботы, ни труда,
Хлопотливо не свивает
Долговечного гнезда.

Орел покосился на отца Федора, закричал „ку-ку-ре-ку“ и улетел. — Ах, орлуша, орлуша, большая ты стерва!» [11, с. 305].

Вообразая себя «птичкой божьей», Федор Иванович Востриков изрядно лицемерит – цитата из «Цыган» дана ему будто в издевку. Используя тайну исповеди в целях наживы, стяжатель скачет по городам и весям в погоне за чужими стульями, трудится в поте лица и не щадя живота своего, заботясь во что бы то ни стало опередить конкурентов. Что же касается «долговечного гнезда», то, доведя до полного разорения свой дом в уездном городе N., он мечтает о покупке давно присмотренного свечного заводика в Самаре – нужен только основной и оборотный капитал. Так что нет ничего более далекого от отца Федора, чем птичка божия, что гласу Бога внимлет, а как солнце красное взойдет, вострепнется и поет.

Пушкинские «следы» щедро разбросаны по всей диалогии – намеки, аллюзии, ассоциации. Назову лишь некоторые: «Ждать Остапу пришлось недолго. Вскоре из домика послышался плачевный вой, и,

пятясь задом, как Борис Годунов в последнем акте оперы Мусоргского, на крыльцо вывалился старик» [11, с. 401]. «Разве вы не видите, что эта толстая харя является не чем иным, как демократической комбинацией из лиц Шейлока, Скупого рыцаря и Гарпагона?» [11, с. 433] (здесь сразу три скупца – из Шекспира, Пушкина, Мольера). «Я вам устрою сцену у фонтана» [11, с. 439], – грозит Остап Бендер – Дмитрий Самозванец устроить крупную разборку своим нерадивым компаньонам, Шуре Балаганову и Паниковскому.

И, наконец, Пушкин – собственной персоной, без экивоков, намеков и околичностей: «У меня, – признается Остап Бендер водителю „Антилопы“ Адаму Козлевичу, – налицо все пошлые признаки влюбленности: отсутствие аппетита, бессонница и маниакальное стремление сочинять стихи. Слушайте, что я накропал вчера ночью при колеблющемся свете электрической лампы: „Я помню чудное мгновенье, передо мной явилась ты, как мимолетное виденье, как гений чистой красоты“. Правда, хорошо? Талантливо? И только на рассвете, когда дописаны были последние строки, я вспомнил, что этот стих уже написал А. Пушкин. Такой удар со стороны классика! А?» [11, с. 639].

Много титулов и званий у Остапа Бендера: сын турецкоподданного и графини, живущей на нетрудовые доходы; командор; великий комбинатор; потомок янычаров; кавалер ордена Золотого Руна. Но последнее, в финале «Золотого тельца», самое замечательное.

«Вот навалился класс-гегемон, – сказал Остап печально, – даже мою легкомысленную идею – и ту использовал для своих целей. А меня оттерли, Зося. Слышите, меня оттерли. Я несчастен.

– Печальный влюбленный, – произнесла Зося, впервые поворачиваясь к Остапу.

– Да, – ответил Остап, – я типичный Евгений Онегин, он же рыцарь, лишенный наследства советской властью» [11, с. 643].

Родство Остапа Бендера с Евгением Онегиным очевидно: он такой же, как и Онегин, *лишний человек* – лишний на советском празднике жизни, в мире профсоюзных столовых, в расписании автопробегов и собраниях почвоведов, в сознании молодых девушек и юных студентов, которые чураются миллионера и его непонятного миллиона. При всем своем уме, энтузиазме и опытности он не смог предвидеть, что миллион в сложившейся жизненной ситуации не даст ему никаких новых возможностей.

Однако замечу и существенное различие: об Остапе Бендере, может, и можно думать как о *типичном Евгении Онегине*, но представлять Евгения Онегина как *типичного Остапа Бендера* никак невозможно: не тот масштаб, не та эстетика.

В контексте диалогии И. Ильфа и Е. Петрова Пушкин – в полном объеме смыслов – и в самом деле «наше все».

Пушкинский миф – это корпус текстов русской литературы, в которых А.С. Пушкин представлен как литературный герой или мифологический образ.

Пушкинский миф обаятелен и многолик.

О бескрайнем океане пушкинской мифологии пишет автор широко известных очерков о мифологии Петербурга: «Повышенный интерес низовой, фольклорной культуры к тому или иному историческому лицу, как правило, возникает при острой недостаточности документальной информации. И хотя Пушкин, будучи одним из любимцев истории, не был обделен вниманием официальных летописцев, интерес к нему фольклора огромен. Наряду с документальной создавалась параллельная, фольклорная биография поэта, фрагменты которой дошли до нас в виде легенд и преданий, мифов и анекдотов о любимом национальном поэте» [23].

Имеет смысл подчеркнуть, что «миф» как понятие не имеет единого общепринятого определения. Миф – это не совсем сказка и не совсем выдумка, ибо часто содержит в себе некую важную информацию, рациональное зерно реальных событий и фактов. Мифология (от греч. *mifos* – предание, сказание и *logos*: слово, понятие, учение) – форма общественного сознания, способ понимания мира, характерный для ранних стадий общественного развития. Однако и в современной культуре слово «миф» – одно из наиболее популярных и общеупотребительных, хотя оно продолжает оставаться неразгаданным и глубоко таинственным. Историки культуры понимают миф как совокупность странных, фантастических повествований, на которых построена вся духовная жизнь древнейших цивилизаций.

В мифе странно и причудливо сочетается подлинное и вымышленное. «Миф – это яркая и подлинная действительность, ощущаемая, вещественная, телесная реальность, совокупность не абстрактных, а переживаемых категорий мысли и жизни, обладающая своей соб-

ственной истинностью, достоверностью, закономерностью и структурой и в то же время содержащая в себе возможность отрешенности от нормального хода событий, возможность существования иерархии бытия» [15].

Миф, полагают историки культуры, соединяет в себе рациональное и иррациональное. Рациональное – поскольку современный человек стремится достичь ясной картины окружающего мира, такой картины, которую можно проверить на достоверность и подлинность. Иррациональное же в мифе не подлежит проверке, и ему нет соответствия в действительности. Соединение рационального и иррационального более всего отвечает задаче постижения биографии великого человека, которая – в восприятии современников – при всей тяге к реализму и ясности часто мифологизируется и даже мистифицируется. «Миф – вещь двусмысленная, амбивалентная. В одних случаях мифу надо верить – иначе попадешь в профаны, выгонят тебя из храма культуры и обзовут Фомой неверующим. В других случаях мифу верить нельзя ни в коем случае – иначе попадешь в дураки и невежды: „А ты думал, что это правда? Неужели ты такой темный?“ И самая коварная штука заключается в том, что нигде, ни в какой энциклопедии, ни в каком справочнике не написано, как отличить миф в первом, высоком значении („предание, традиция“) от мифа во втором, низком смысле („вранье“)» [17].

Пушкинский миф стал формироваться уже при его жизни. Фактически каждое крупное событие недолгой жизни поэта становилось легендой, тканью мифа, сценарным материалом. Формулы личности Пушкина, которые проговаривались его выдающимися современниками, становились *мифологемами* – и время показало их жизненность, их непреходящую актуальность.

Основоположником, пионером создания пушкинского мифа можно считать Н.В. Гоголя. В 1832 году в небольшой статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь провозгласил: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: *это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет*» [5, с. 260].

Гоголь написал это за пять лет до смерти поэта, но и сегодня мысль о нем как о русском человеке, который явится через двести лет, будоражит воображение соотечественников. Гоголь, правда,

обезопасил свое высказывание осторожной оговоркой «может быть», хотя ее, эту оговорку, в спорах о Пушкине и о прогнозах Гоголя, как правило, не замечают. Но как не явилось в русской поэзии второго Пушкина, так и не стал русский человек в своем развитии явлением, в котором «русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [там же].

Да и с какого времени следует отсчитывать эти двести лет? Если со дня рождения поэта, то двести лет исполнились в 1999 году: русский человек в своем развитии претерпел столько страданий, столько несчастий, столько утрат, что странно было бы ожидать от него безупречной чистоты и красоты характера. Если же гоголевский срок приурочен к дате написания статьи, то вряд ли и в 2032 году наступит время, когда будет достигнуто величие русской души в абсолютной степени. Не мог предвидеть автор «Мертвых душ», как повлияют на русского человека революции, войны, репрессии, тюрьмы, лагеря. Чего стоит один только «мирный» квартирный вопрос, который так испортил характер соотечественников и в столицах, и в провинции.

Мифологема «русский человек через двести лет» в статье Гоголя все же была смягчена обаятельными деталями из биографии Пушкина, которые называет писатель: разгул и раздолье, которые так нравятся свежей молодежи; Кавказ, который разорвал в поэте цепи, тяготевшие на свободных мыслях. «Ни один поэт в России не имел такой завидной участи, как Пушкин; ничья слава не распространялась так быстро... Его имя уже имело в себе что-то электрическое, и стоило только кому-нибудь из досужих марателеев выставить его на своем творении, уже оно расходилось повсюду» [5, с. 261].

Невозможно переоценить, какое влияние оказал романтический гоголевский комментарий на будущих биографов поэта.

Еще через два года мысль Гоголя поддержал В. Г. Белинский. «Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества, – *но мира русского, но человечества русского*» [1, с. 397]. Мысль о Пушкине, *который все попробовал* – и в поэзии, и в жизни, – стала насущной пищей для биографов, дала возможность самым широким толкованиям.

«Его муза – не бледное существо, с расстроенными нервами, закутанное в саван, это – женщина горячая, окруженная ореолом здоровья, слишком богатая истинными чувствами, чтобы искать воображаемых, достаточно несчастная, чтобы не выдумывать несчастья искусственные» [4, с. 444]. Так в 1850 году высказался о Пушкине А. И. Герцен, поддержав расхожее суждение о чувственном характере поэзии Пушкина, но избежав той резкости, с которой о чувственности поэта писал, например, М. А. Корф, лицеист-однокашник, невзлюбивший поэта: «В Лицее он превосходил всех чувственностью, а после, в свете, предался распутствам всех родов, проводя дни и ночи в непрерывной цепи вакханалий и оргий. Должно дивиться, как и здоровье, и талант его выдержали такой образ жизни, с которым естественно сопрягались и частые гнусные болезни, низводившие его часто на край могилы. Пушкин не был создан ни для света, ни для общественных обязанностей, ни даже, думаю, для высшей любви или истинной дружбы. У него господствовали только две стихии: удовлетворение чувственными страстями и поэзия; и в обеих он ушел далеко» [8, с. 220].

О чувственности поэта сложены легенды; о его донжуанском списке не упоминают разве что самые чопорные казенные пушкинисты, мифы о поэте-сластолюбце с бешеным желанием и страстей – обязательный атрибут многих и многих жизнеописаний, равно как и легенды об адресатах его любовных посланий: споры об этом не прекращаются и по сей день.

Важнейшая из мифологем о Пушкине возникла через два десятилетия после смерти Пушкина, в 1859 году, под пером еще одного корифея русской критической мысли А. А. Григорьева: она, мифологема, во-первых, определила место Пушкина в меняющемся мире и в мировой литературе (как оно понималось критиком), а во-вторых, стала мемом, полновесной единицей культурной информации.

«*Пушкин – наше все*: Пушкин – представитель всего нашего *душевного, особенного*, такого, что останется нашим *душевым, особенным* после всех столкновений с чужими, с другими мирами. *Пушкин* – пока единственный полный очерк нашей народной личности, самородок, принимавший в себя... все то, что принять следует, отбрасывавший все, что отбросить следует, полный и цельный... образ народной нашей сущности...

При очевидной прозрачности высказывания, оно вызывает множество вопросов. Что значит «наше»? Наше – то есть принадлежащее русской литературе и ничье больше? Что значит «все»? Надо ли так понимать, что за пределами Пушкина для «нас» больше ничего существенного нет? Или все же есть? Покрывает ли собой Пушкин весь объем и горизонт литературы и культуры? Далее. Самородок ли Пушкин? Для биографа это важнейший вопрос: откуда все же взялся пушкинский гений, из чего возник, на чем возрос? Однороден ли образ «народной нашей сущности»? Так ли он полон и целен? Эффектное рассуждение критика, нуждается, как видим, в уточнении и конкретизации, чтобы яркая и звучная мифологема превратилась в нечто осязаемое и реальное.

Нельзя тут не вспомнить современный анекдот: «Почему говорят, что Пушкин – это наше все?» – «А потому, что все остальное уже не наше».

Весьма скоро после публикации А.А. Григорьева утверждение, что Пушкин – «наше все», было радикально поколеблено другим представителем русской критической школы, с ярким протестным, нигилистическим складом ума. Д.И. Писарев дал понять (1865), что он не подписывается под формулой «наше все», не приемлет ее, и никакого благоговения при анализе пушкинских текстов не испытывает. В статье «Пушкин и Белинский» [20, с. 111]. Писарев так язвительно, так насмешливо, так уничижительно и беспощадно отзывался о предметах пушкинской поэзии, так презрительно рисует центрального пушкинского персонажа, Евгения Онегина, что – в рамках своей статьи – камня на камне не оставляет от величия Пушкина. На фоне Шекспира, Шиллера, Байрона и Гёте, «наше все» для Писарева – это всего лишь *наш маленький Пушкин*, которому *решительно нечего делать в той знатной компании, в которую он попал по милости своего доброжелателя, Белинского*. «Наш маленький и миленький Пушкин, не способен не только вставить свое слово в разговор важных господ, но даже и понять то, о чем эти господа между собою толкуют... Пушкин пользуется своею художественною виртуозностью, как средством посвятить всю читающую Россию в печальные тайны своей внутренней пустоты, своей духовной нищеты и своего умственного бессилия».

Короче: «Господин Пушкин изволят быть знаменитым сочинителем. Стало быть, если господин Пушкин изволят любить и жаловать Татьяну, то и мы, мелкие читающие люди, обязаны питать к той же Татьяне нежные и почтительные чувства» [20, с. 114].

Писарев всеми силами своей души противился такому, как он считал, интеллектуальному диктату.

Претензии Писарева к Пушкину равнялись его претензиям к Онегину: оба неспособны к обсуждению насущных проблем, обоим занимают лишь пустяки. Пушкин своим талантом усыпляет общественное самосознание, подавляет личную энергию, обезоруживает личный протест и укрепляет общественные предрассудки. Пушкин не имел ни малейшего желания выставлять напоказ мелкие и дрянные стороны онегинского характера, а на женщину смотрел исключительно с точки зрения ее миловидности. Никакого права стоять на пьедестале Пушкин не имеет – ибо всю жизнь создавал невинные и бесцельные штучки, решать же великие задачи он не только не умел, но и не считал нужным. Имя Пушкина сделалось знаменем неисправимых романтиков и литературных филистеров.

Так был создан контрмиф: *мифологема* оборачивалась *идеологией*, отрицание Пушкина как первого поэта России, как абсолютной величины для русской культуры заражало новизной, свержение кумиров виделось задачей соблазнительной, воистину революционной.

Спустя полвека поэт и пушкинист Владислав Ходасевич назовет позицию Писарева «первым затмением пушкинского солнца» – в том смысле, что предчувствие других подобных «затмений» было осязаемо. «В истории русской литературы, – скажет он в феврале 1921 года на Пушкинском вечере в Доме Литераторов Петербурга, – уже был момент, когда Писарев „упразднил“ Пушкина, объявив его лишним и ничтожным. Но писаревское течение не увлекло широкого круга читателей и вскоре исчезло. С тех пор имя Писарева не раз произносилось с раздражением, даже со злобой, естественной для ценителей литературы, но невозможной для историка, равнодушно внимающего добру и злу. Писаревское отношение к Пушкину было неумно и безвкусно. Однако ж, оно подсказывалось идеями, которые тогда носились в воздухе, до некоторой степени выражало дух времени, и, высказывая его, Писарев выражал взгляд известной части русского общества. Те, на кого опирался Писарев, были людьми небольшого ума

и убогого эстетического развития, – но никак невозможно сказать, что это были дурные люди, хулиганы или мракобесы. В исконном расколе русского общества стояли они как раз на той стороне, на которой стояла его лучшая, а не худшая часть» [27].

Но шел пока что век XIX, со скрипом двигались реформы Александра II, вызревали опасные идеи, выросли будущие революционеры-ниспровергатели. Пушкина продолжали отстаивать большие русские писатели. И.А. Гончаров: «Пушкин громаден, плодотворен, силен, богат. Он для русского искусства то же, что Ломоносов для русского просвещения вообще. Пушкин занял собою всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы художников» [6, с. 119]. Это были высокие слова, но и не без оглядки – в том смысле, что передовые его герои уже бледнеют и уходят в прошлое, становятся историей.

И хотя всю вторую половину столетия многим в России казалось, что историческая роль поэта исчерпана, что он относится к разряду завершенных явлений литературы, что его творчество – значимая, но перевернутая страница истории, впереди было великое пушкинское торжество.

Важнейшим этапом формирования полновесного пушкинского мифа стало открытие памятника поэту в Москве, на Тверском бульваре, в 1880 году. Идея, высказанная Ф.М. Достоевским на открытии памятника, содержала серьезное, глубокое допущение. «Если бы жил он дольше, может быть, явил бы бессмертные и великие образы души русской, уже понятные нашим европейским братьям, привлек бы их к нам гораздо более и ближе, чем теперь, может быть, успел бы им разъяснить всю правду стремлений наших, и они уже более понимали бы нас, чем теперь, стали бы нас предугадывать, перестали бы на нас смотреть столь недоверчиво и высокомерно, как теперь еще смотрят. Жил бы Пушкин доле, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь. Но Бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [10, т. 26, с. 148–149].

«Если бы» Достоевского содержало множество сюжетов. Что было бы, если бы дуэль не состоялась, если бы роковой дуэли помешала жена Пушкина, или кто-нибудь из друзей поэта – Жуковский, Вяземский,

Карамзины, или кто-нибудь из высших чиновников и придворных, скажем А.Х. Бенкендорф, или, наконец, государь император Николай Павлович? Что было бы, если бы Дантес выстрелил в воздух, промахнулся, или ранение Пушкина оказалось бы не смертельным и он выжил бы?

Какую великую тайну унес с собой в гроб Пушкин? Разгадали ли эту тайну современники поэта? Сам Достоевский? Литературные потомки? Сегодняшние отгадчики и разгадыватели?

Что такого мог бы явить (сочинить) Пушкин, проживи он дольше, какие великие и бессмертные образы русской души, которые привлекли бы к России «европейских братьев», мог бы создать? Значит ли это, что образы, которые Пушкин успел явить в своем творчестве, были не поняты и не приняты Европой, и, стало быть, он слишком мало сделал для того, чтобы европейский Запад перестал смотреть на Россию недоверчиво и высокомерно? Смог ли бы Пушкин повлиять также и на соотечественников в примирительном смысле, привести, например, к согласию западников и славянофилов, не допустить развитие в России губительных революционных идей и самой революции?

В полном ли развитии своих сил умер Пушкин или к моменту смерти он все же исчерпал свой духовный и творческий потенциал, из-за чего воля к смерти оказалась сильнее, чем воля к жизни?

Каждый из этих вопросов, а также сходных с ними, порождали мифы и мифологемы, а еще домыслы, праздные и не совсем праздные размышления. Но главное: насколько уместно все эти вопросы отнести не только к Пушкину, но и к самому Достоевскому, а также к Толстому и Тургеневу? В частности: создал ли Достоевский к концу жизни в своем творчестве нечто такое, что повернуло бы Европу к России? То, что Европа признала и полюбила самого Достоевского – факт неоспоримый, но помогло ли это России?

На открытии памятника свое слово о Пушкине сказал и Тургенев, несколько не поддержав нигилистический скептицизм Писарева, но отдав должное вкладу поэта в развитие русского языка, который по своему богатству, силе, логике и красоте формы признается едва ли не первым после древнегреческого.

Но необходимо сказать о пушкинском торжестве 1880 года подробнее. «Нет, Аня, нет, никогда ты не можешь представить себе

и вообразить того эффекта, какой произвела она! – писал Достоевский жене, имея в виду свою речь на празднике. – Что петербургские успехи мои! Ничто, нуль сравнительно с этим! Когда я вышел, зала загремела рукоплесканиями и мне долго, очень долго не давали читать. Я раскланивался, делал жесты, прося дать мне читать – ничто не помогало: восторг, энтузиазм (все от „Карамазовых!“). Наконец я начал читать: прерывали решительно на каждой странице, а иногда и на каждой фразе громом рукоплесканий. Я читал громко, с огнем» [10, т. 30, кн. 1, с. 184].

На следующий день петербургские газеты писали: «Это была молния, прорезавшая небо».

Почему речь Достоевского стала, по общему признанию, кульминацией праздника, историческим событием? Почему автора без конца вызывали, бешено аплодировали, плакали от восторга, падали в обморок, целовали ему руки? Почему два незнакомых старика смогли сказать: «Мы были врагами друг друга 20 лет, не говорили друг с другом, а теперь мы обнялись и помирились. Это вы нас помирили, вы наш святой, вы наш пророк!» [там же].

Достоевский точно знал, почему. «Когда же я провозгласил в конце о *всемирном единении* людей, то зала была как в истерике, когда я закончил – я не скажу тебе про рев, про вопль восторга: люди незнакомые между публикой плакали, рыдали, обнимали друг друга и клялись друг другу *быть лучшими, не ненавидеть впредь друг друга, а любить*» [там же].

Волшебное, равное чуду счастье всеобщей любви продлилось, как потом говорили, всего одно мгновение – после чего ненависть и злоба запылали с утроенной силой. Очнувшись от гипноза огненной речи, клявшиеся и рыдавшие будто наворачивали упущенное, стремясь больнее укунить автора речи и растерзать в клочья саму речь. Победа, предвкушаемая Достоевским накануне и испытанная в день праздника, оказалась иллюзорной, – может быть, еще и потому, что Достоевский сам шел на праздник как на бой.

«Лишь после знаменитой речи Достоевского, – напишет Вл. Ходасевич спустя полвека, – Пушкин открылся не только как „солнце нашей поэзии“, но и как пророческое явление. В этом открытии и заключается неоспоримое историческое значение этой речи, весьма оспоримой во многих ее критических частностях. Нисколько не

удивительно, что, прослушав ее, люди обнимались и плакали: в ту минуту им дано было новое, необычайно возвышенное и гордое понятие не только о Пушкине, но и обо всей России, и о них самих в том числе» [28].

Однако торжество в честь великого поэта, объявленное территорией любви, катастрофически быстро обернулось зоной раздора и ареной военных действий.

XX век оказался временем тем более далеким от того, чтобы стать территорией любви к великому Пушкину – за него теперь надо было бороться, его дело надо было отстаивать. *Мифологемы* («русский человек через 200 лет», «Пушкин – наше все», «жил бы Пушкин долее» и т.п.) уступили место *символам*. Наступало время «второго затмения», согласно термину Ходасевича. «Пушкин не будет ни осмеян, ни оскорблен. Но – предстоит охлаждение к нему. Конечно, нельзя на часах указать ту минуту, когда это второе затмение станет очевидно для всех. Нельзя и среди людей точно определить те круги, те группы, на которые падет его тень. Но уже эти люди, не видящие Пушкина, вкраплены между нами. Уже многие не слышат Пушкина, как мы его слышим, потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо. *Чувство Пушкина приходится им переводить на язык своих ощущений, притупленных раздирающими драмами кинематографа*. Уже многие образы Пушкина меньше говорят им, нежели говорили нам, ибо неясно им виден мир, из которого почерпнуты эти образы, из соприкосновения с которым они родились. И тут снова – не отщепенцы, не вырождающиеся: это просто новые люди. Многие из них безусыми юношами, чуть не мальчиками, посланы были в окопы, перевидали целые горы трупов, сами распоролы немало человеческих животов, нажгли городов, разворотили дорог, вытоптали полей – и вот вчера возвратились, разнося свою психическую заразу. Не они в этом виноваты, – но все же до понимания Пушкина им надо еще долго расти» [27].

Признаками (призраками!) или угрозами «второго затмения» Ходасевич считал отсечение формы от содержания и проповедь главенства формы. Если в пору «первого затмения» Писарев проповедовал главенство содержания, то проповедь главенства формы оказывалась столь же враждебна всему духу пушкинской поэзии,

ибо те, кто полагает, что Пушкин велик виртуозностью формы и что содержание – вещь второстепенная, потому что вообще содержание в поэзии не имеет значения, – суть писаревцы наизнанку. «Сами того не зная, они действуют как клеветники и тайные враги Пушкина, выступающие под личиной друзей» [там же].

Как и во дни Писарева, охлаждение к Пушкину, забвение Пушкина и нечувствительность к нему опираются на читательскую массу, находящуюся под властью исторических событий огромного значения и размаха. Революция вместе с Гражданской войной принесли небывалое ожесточение и огрубение во всех слоях русского народа. Культуре предстоит полоса временного упадка и помрачения. С нею вместе омрачен будет и образ Пушкина. Исторический разрыв с пушкинской эпохой навсегда отодвинет Пушкина в глубину истории.

Ходасевич предвидел, что та близость к Пушкину, в которой выросло его поколение, уже не повторится никогда: идут последние часы этой близости перед разлукой. Имя Пушкина, считал Ходасевич, должно стать тем именем, которым его верные почитатели станут аукаться, перекликаться в надвигающемся мраке.

В сходном настроении пребывал и А. Блок. В стихотворном послании 1921 года «Пушкинскому Дому», фактическом завещании поэта, Пушкин обозначался как символ борьбы с мраком: только в нем виделось спасение среди глубины отчаяния и гибели.

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

«Непогода» ощущалась не только со стороны политического мрака: наступило время, когда в глазах многих эстетов, особенно среди эмиграции (монпарнасцев) любить Пушкина значило расписаться в литературном дилетантизме, в эстетической неразвитости. Немногие вступались в те поры за честь Пушкина – среди этих немногих был Владимир Набоков. «Так уже повелось, – говорит герой романа «Дар» Годунов-Чердынцев, – что мерой для степени чутья, ума и даровитости русского критика служит его отношение к Пушкину. Так будет, покуда литературная критика не отложит вовсе свои

социологические, религиозные, философские и прочие пособия, лишь помогающие бездарности уважать самое себя. Тогда, пожалуйста, вы свободны: можете критиковать Пушкина за любые измены его высказательной музе и сохранить при этом и талант свой, и честь» [16].

И все же: мифологемы о Пушкине, как и вообще любые мифологемы, вовсе не синонимы истины, и чем более они красноречивы, чем более внушительно выглядят, тем больше споров вызывают. XX век не посчитался с авторитетом Гоголя и Белинского и рискнул взглянуть на Пушкина взором скептическим, трезвым, полагая, что любовь к Пушкину – суть любовь слепая, почти инстинктивная. Так, российский писатель и литературовед П. К. Губер, автор популярной книги «Дон-Жуанский список А. С. Пушкина», написанной в 1923 году, назвал Пушкина *гениальным вырождением в семье русских писателей*. «Не ищите у него морали. Его муза воистину по ту сторону добра и зла. В его поэзии нет никакой этической проповеди, никакого учительства, никакого нравственного пафоса. Моральное прекраснотворение ему смешно, а моральный ригоризм – чужд и непонятен... *Пушкин не был выразителем русской культуры...* не имел продолжателей, не оказал никакого воздействия на дальнейшие судьбы русской литературы, которая после его смерти пошла своим собственным путем. *Позднейшим поколениям он не завещал ничего*, кроме ряда эстетических эмоций... Завершитель старого, он не мог быть зачинателем нового» [9, с. 5–7].

Спустя 15 лет, в 1938-м, П. И. Губер будет арестован НКВД по обвинению в антисоветской агитации и пропаганде, а также в деятельности, направленной к совершению контрреволюционного преступления. Отправленный в Кулойлаг НКВД (ст. Архангельск), он скончается там в 1940 году.

Имело ли в виду грозное обвинение – в том числе или главным образом – нестандартную интерпретацию темы «Пушкин и русская литература» или было что-то совсем другое, неясно, но весьма символично: арест, срок и лагерь с Губером случились не сразу, в 1923-м (тогда за нестандартные мысли о Пушкине еще никого не трогали), а вскоре после грандиозного празднования (!) столетия со дня смерти поэта, которое расставило все политические акценты в отношении советской власти к скорбной дате. Еще несколько лет назад пролетарские писатели свержали «ненужного» Пушкина

с пьедестала, выбрасывали его на свалку истории, юбилей же дал повод властям возвести Пушкина в ранг официального кумира: Пушкин – идейный враг царизма, союзник большевистской партии, выразитель надежд и чаяний советского народа. «Правда» тех дней в редакционной статье писала: «Прошло 100 лет с тех пор, как рукой иноземного аристократического прохвоста, наемника царизма, был застрелен величайший русский поэт. Пушкин целиком наш, советский, ибо советская власть унаследовала все, что есть лучшего в нашем народе. В конечном счете, творчество Пушкина слилось с Октябрьской социалистической революцией, как река вливается в океан» [22].

Итак «Пушкин – наше все» образца 1859 года спустя 78 лет превратился в «Пушкина – целиком нашего, советского». Пушкина «слили» с Октябрьской революцией и поставили ей на службу, возвели в ранг советской культурной иконы.

А торжество в память о гибели Пушкина («юбилей умертвий»: мертвый герой – лучший герой) и в самом деле случилось грандиозное – и власть использовала его для укрепления своего государства и своей политики. Отныне Пушкин принадлежал тем, кто борется, работает, строит и побеждает под великим знаменем Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина. Главным официальным мероприятием юбилея стало торжественное вечернее заседание в Большом театре в Москве 10 февраля 1937 года, в котором приняли участие все руководители СССР во главе со Сталиным. Заседание транслировалось по радио на всю страну. Торжественные митинги, собрания, научные конференции, спектакли, концерты и карнавалы были проведены в этот день во многих городах СССР: праздники проходили в каждом высшем и среднем учебном заведении, в театрах, предприятиях, воинских частях. В рамках торжества были изданы тома произведений Пушкина, документальный и художественный варианты его биографии, дан старт всемерному развитию научной пушкинианы. Музеи, памятники, выставки, конкурсы, портреты и скульптуры поэта, почтовые марки с его изображениями – юбилейная пушкиномания была громкая, шумная, затратная, захватывающая воображение своим разнообразием.

Справедливости ради следует упомянуть, что годовщину «умертвий» отмечали не только в СССР. «Пушкин чествовался в 1937 году, т.е.

в год его смерти, во всех пяти частях света: в Европе в 24 государствах и в 170 городах, в Австралии в 4 городах, в Азии в 8 государствах и 14 городах, в Америке в 6 государствах и 28 городах, в Африке в 3 государствах и в 5 городах, а всего в 42 государствах и в 231 городе... В результате всемигрантское празднование юбилея достигло той степени пошлости и умиления, что не сравнить парижские торжества с параллельными московскими было уже невозможно. И там, и здесь национальный культ перерастал в пародию на самого себя и становился угрожающим. Недаром наиболее чувствительные люди бежали от этих самодовольных фанфар: Бунин в юбилейный день просто сказался больным и не явился в президиум» [26].

Но невозможно не видеть разницу между атмосферой торжеств 1937 года в СССР и в остальном мире: пушкинский праздник на родине поэта стал дымовой завесой, государственной ширмой, застилающей реальную жизнь, где правили аресты, тюрьмы, лагеря, расстрелы. 1837-й стал символом изнаночного мира сталинского террора. Не на пустом месте возник анекдот о конкурсе на лучший памятник Пушкину; соревнуются: бронзовая фигура Сталина с томиком Пушкина в руках и бронзовая фигура Пушкина с томиком Сталина в руках. Побеждает монументальная фигура Сталина – томик Пушкина не понадобился.

Огосударствление Пушкина в больших политических целях надолго станет важнейшей культурной тенденцией российского XX века.

Стилистика юбилейных торжеств – идет ли речь о рождениях или «умертвиях» – мало изменилась и в наши дни. *Телеведущий Л. Парфенов*: «При царе, на 100-летие со дня рождения, Пушкина делали подтяжками, водкой, одеколоном, сортом леденцов. При Сталине на 100-летие смерти и 150-летие со дня рождения его имя присвоили Царскому Селу, паркам, театрам, музеям. В 99-м Пушкин, как никогда, наше все: еще и медаль, спортивное многоборье, ресторан, корабли, балет. Юбилей раскручивают по правилам рекламных кампаний. Будто агитируя за кандидата, на одном телеканале лучшие люди страны строка за строкой читают „Евгения Онегина“. На другом ведется обратный отсчет: „До дня рождения Александра Сергеевича Пушкина осталось ... дней“ – 6 июня явно произойдет какое-то превращение, например, юбиляр таки станет главой государства. Ему уже присягает действующий премьер Сергей Степашин, выводя

в специальной книге посвящений „С днем рождения тебя, Александр Сергеевич, мы с тобой!“ [19].

Не смею утверждать положительно, но тот факт, что «Мой Пушкин» Марины Цветаевой был написан именно в 1937 году, на фоне повсеместного утара и разгара пушкинских «умертвий», означал, быть может, попытку укрыться со «своим» Пушкиным подальше от «Пушкина» казенного, официозного. Ей виделся Пушкин – «бич жандармов, бог студентов, желчь мужей, услада жен... африканский самовол». А еще раньше, в 1924-м, к 125-летию со дня рождения Пушкина, Маяковский написал «Юбилейное» – стихи-признание, стихи-посвящение. «Может, я один действительно жалею, / что сегодня нету вас в живых. / Мне при жизни с вами стовориться б надо... / Я люблю вас, но живого, а не мумию. / Навели хрестоматийный глянец». Это тоже был «Мой Пушкин», личный Пушкин Маяковского, как и стихи Есенина «Пушкину» того же 1924 года: «А я стою, как пред причастьем, / И говорю в ответ тебе: / Я умер бы сейчас от счастья, / Сподобленный такой судьбе». «Есть имена, как солнце! / Имена – как музыка! / Как яблоня в расцвете! / Я говорю о Пушкине: поэте, / Действительном, в любые времена!» – писал в 1926-м о любимом «своем» Пушкине Игорь Северянин. Откровенно интимны лирические строки Анны Ахматовой 1943 года, адресованные *ее и только ее* Пушкину: поэт был для нее источником творческой радости и вдохновения. «Кто знает, что такое слава! / Какой ценой купил он право, / Возможность или благодать / Над всем так мудро и лукаво / Шутить, таинственно молчать / И ногу ножкой называть?..»

Поэтическая пушкиниана насчитывает сотни взволнованных обращений, признаний, посвящений. В большинстве случаев – это именно «Мой Пушкин», тот, о котором в скорбные дни 1837 года сказал Тютчев: «Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет!..»

И все же...

«Бессчастный наш Пушкин! Сколько ему доставалось при жизни, но сколько и после жизни. За пятнадцать десятилетий сколько поименованных и безымянных пошляков упражнялись на нем, как на самой заметной мишени. Надо ли было засушенным рационалистам и первым нигилистам кого-то „свергать“ – начинали, конечно, с Пушкина. Тянуло ли сочинять плоские анекдоты для городской черни – о ком же, как не о Пушкине? Зудело ли оголтелым ранне-советским опти-

мистам кого-то „сбрасывать с корабля современности“ – разумеется, первого Пушкина» [25, с. 226], – писал в 1984 году А. И. Солженицын, сражаясь с писаревщиной нового времени, порочащей, унижающей Пушкина, издаваемой над ним, грязнящей его.

Если пытаться понять в терминах Вл. Ходасевича книгу А. Д. Синявского «Прогулки с Пушкиным», которую он писал в заключении (Дубровлаг, 1966–1968) и отсылал отрывками, в форме писем жене, Марии Васильевне Розановой, то книгу вполне можно назвать «третьим затмением». «Прогулки...» произвели эффект разорвавшейся бомбы – и в кругах русской литературной эмиграции, и на отечественной почве. Почему? Что так задело Солженицына, и далеко не его одного, в «Прогулках...» Синявского?

Прежде всего подход к предмету. «Что останется от расхожих анекдотов о Пушкине, если их немного почистить, освободив от скабрёзного хлама? Останутся все те же неистребимые бакенбарды (от них ему уже никогда не отделаться), тросточка, шляпа, развешивающиеся фалды, общительность, легкомыслие, способность попадать в переплеты и не лезть за словом в карман, парировать направо-налево с проворством фокусника – в частом, по-киношному, мелькании бакенбард, тросточки, фрака... Останутся вертлявость и какая-то всепроницаемость Пушкина, умение испаряться и возникать внезапно, застегиваясь на ходу, принимая на себя роль получателя и раздавателя пинков-экспромтов, миссию козла отпущения, всеобщего ходатая и доброхота, всюду сующего нос, неуловимого и вездесущего, универсального человека Никто, которого каждый знает, который все стерпит, за всех расквитается.

– Кто заплатит? – Пушкин!

– Что я вам – Пушкин – за все отвечать?

– Пушкиншулер! Пушкинзон!

Да это же наш Чарли Чаплин, современный эрзац-Петрушка, прифрантившийся и насобачившийся хиять в рифму» [24].

Пушкин Синявского – это кто-то вроде «насобачившегося хиять в рифму» Хлестакова: «Легкость в отношении к жизни была основой мирозерцания Пушкина, чертой характера и биографии... наплевав на тогдашние гражданские права и обязанности, ушел в поэты, как уходят в босяки... Пушкин был щедр на безделки... в литературе, как и в жизни, Пушкин ревниво сохранял за собою репутацию лентяя,

ветреника и повесы, незнакомого с муками творчества... молодой поэт в амплу ловеласа становился профессионалом. При даме он вроде как был при деле... На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох... кто еще эдаким дуриком входил в литературу? Он сам не заметил, как стал писателем, сосватанный дядюшкой под пьяную лавочку... салонным пустословием Пушкин развязал себе руки, отпустил вожжи, и его понесло... егозливые прыжки и ужимки... поэтический стриптиз... готовность волочиться за каждым шлейфом... куда ни сунемся – всюду Пушкин... пустота – содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха... первый поэт со своей биографией – как ему еще прикажете подыхать, первому поэту, кровью и порохом вписавшему себя в историю искусства?» [Там же]

И так на всех «прогулках», куда бы автор ни заглянул, куда бы ни завернул, где бы ни погулял. До «Прогулок...» было далеко и Писареву, и писаревцам всех времен и народов. Это была новая мифология – где Пушкин низок, пошл, убог. Незаслуженно возвеличен, не по чину прославлен. «По совести говоря, ну какой он мыслитель!» – восклицал Синявский.

Остап Бендер и его создатели, так часто и так много вспоминавшие Пушкина и о Пушкине, при всем их остроумном хулиганстве, были куда осмотрительнее и, кажется, знали высказывание поэта, завет всякому биографу: «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость (как осмелился кто-то напечатать), но первый признак ума просвещенного. Позорить их дозволяется токмо ветреному невежеству...» [21, с. 35–36].

С.Г. Бочаров, ученик М.М. Бахтина, литературовед, писатель, пушкинист, писал: «В эти полтора столетия соперничали и сменяли друг друга два взгляда на Пушкина и два стиля суждений о нем – то, что названо *пушкинским мифом*, и *научное пушкиноведение*. Пушкиноведение стало на ноги поздно, уже в нашем веке, а до этого царил вольное размышление над Пушкиным с неизбежной склонностью к сотворению мифа. Начиная с Гоголя, при живом еще Пушкине: „явление чрезвычайное... единственное явление русского духа“. Формула Аполлона Григорьева, возникшая на пути от Гоголя к Досто-

евскому, – открыто мифологическая: она наделяет поэта магической властью творца миропорядка, демиурга, культурного героя и возводит Пушкина к древнему архетипу абсолютного поэта – Орфею. Наука о Пушкине в 20-е годы вступила в борьбу с этим пушкинским мифом. Она ревизовала этот самый пафос – „явление единственное, чрезвычайное“: пора покончить с обожествлением Пушкина и подвергнуть его историко-литературному изучению, поставить в общий ряд. В обобщающей книге 1925 года Б.В. Томашевский так и писал – *пора*: „Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же, как и всякого рядового деятеля литературы“. Выразительное слово – „вдвинуть“ – как втиснуть. Тогда же Юрий Тынянов выступил против известного пафоса: „Пушкин – это наше все“ (это ведь тоже Аполлон Григорьев!) – и заявил, что ценность Пушкина велика, но „вовсе не исключительна“ и с историко-литературной точки зрения Пушкин „был только одним из многих“ в своей эпохе» [2, с. 111].

Становящаяся наука взялась было решить задачу десакрализации и демифологизации образа Пушкина, разрушить миф о его избранности, исключительности. То есть – задачу опровергнуть Гоголя, Белинского, Григорьева, Достоевского, поэтов XX века. Но не потерпела ли академическая наука поражение в этом поединке? В конце концов, разрушая «старый», классический пушкинский миф, авторы XX века (Д. Хармс, А. Синявский, С. Довлатов, Д. Пригов, Т. Кибиров, Т. Толстая и др.) так или иначе создавали миф «новый», всяк на свой лад. «В большинстве случаев демифологизация компенсируется конструированием новых концепций пушкинского мифа, как спонтанным, так и нарочитым. Сознательное созидание неомифов, являющееся специфической чертой модернизма... можно увидеть во многих демифологизирующих текстах, начиная с пьес А. Платонова, стихов и эссе М. Цветаевой до прозы А. Битова и С. Довлатова» [29].

Современная культура озадачивается вопросом: нужно ли непременно развеивать мифы, чтобы выявить одну единственную, несомненную, непреложную правду? Быть может, миф как ценный компонент культуры требует не столько опровержения, сколько изучения? Во всяком случае, полезно знать, имея дело с материалами биографии Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого и т.д.), в каком поле – поле мифа или поле правды – находится исследователь, читатель, зритель.

Список литературы:

- 1 Белинский В.Г. Литературные мечтания // Молва. 1834. Ч. VIII. № 50.
- 2 Бочаров С.Г. Заклинатель и властелин многообразных стихий // Новый мир. 1999. № 6.
- 3 Булгаков М.А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Романы. Л.: Художественная литература, 1978.
- 4 Герцен А.И. О Пушкине // Герцен А.И. Собрание сочинений: В 9 т. М.: ГИХЛ, 1955–1958. Т. 3. 1956.
- 5 Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 7.
- 6 Гончаров И.А. Милльон терзаний // Вестник Европы. 1872. № 3.
- 7 Григорьев А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М.: Современник, 1986.
- 8 Грот Я.К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Статьи и материалы. М.: Книговек, 2015.
- 9 Губер П.К. Дон-Жуанский список А.С. Пушкина. Предисловие. Харьков: Дельта, 1993.
- 10 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- 11 Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М.: ГИХЛ, 1956.
- 12 Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Роман. Щеглов Ю.К. Комментарии к роману «Двенадцать стульев». М.: Панорама, 1995.
- 13 Кафе Пушкинъ. История // [Электронный ресурс]. URL: <https://cafe-pushkin.ru/istoriya/>.
- 14 Михайлова Н.И. «Шоколад русских поэтов – Пушкин» // Легенды и мифы о Пушкине. СПб.: Академический проект, 1995.
- 15 Миф как явление культуры // URL: <https://studfiles.net/preview/4378948/>.
- 16 Набоков В.В. Дар // URL: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00184871211548155284/page/18/>.
- 17 Новиков В. Двадцать два мифа о Пушкине // Время и мы. 1999. № 143 // URL: <http://magazines.russ.ru/project/arss/novikov/pushkin.html>.
- 18 Ну что, бренд Пушкин? // URL: <http://www.advertology.ru/article109172.htm>.
- 19 Парфенов Л. 200 лет Пушкину // URL: <https://namednibook.ru/200-let-pushkinu.html>.
- 20 Писарев Д.И. Пушкин и Белинский. М.; Пг.: Гос. изд-во «Типография “Печатный двор”», 1923.
- 21 Пушкин А.С. История русского народа, сочинение Николая Полевого // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 6. 1962.
- 22 [Редакционная статья] // Правда. 1937. 10 февраля.
- 23 Синдаловский Н.А. Легенды пушкинского века // Синдаловский Н.А. Мифология Петербурга: очерки.
- 24 Синявский А.Д. Прогулки с Пушкиным // URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-philology/469451-andrey-sinyavskiy-progulki-s-pushkinym>.
- 25 Солженицын А.И. ...Колеблет твой треножник // Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. Ярославль: Верхняя Волга, 1995–1997. Т. 3. 1997.
- 26 Толстой И. Ненужный Пушкин. История одного письма Владислава Ходасевича // URL: <http://xn--ww-mnc.hodasevich.su/about/nenuzhnyi-pushkin.html>.
- 27 Ходасевич Вл. Колеблемый треножник // URL: http://az.lib.ru/h/hodasevich_w_f/text_0118.shtml.
- 28 Ходасевич Вл. О пушкинизме // Возрождение. Париж. 1932, 27 декабря. № 2767.

29

Шеметова Т.Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов. Автореферат диссертации // URL: <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filologiya/a83.php>.

Ключевые слова: культура эпохи оттепели, метафорика зимы и весны, феномен эстрады, эстрадная поэзия, синтез искусств, массовая коммуникация, культурный механизм массовизации искусства, карнавализация, деконструкция советских стереотипов.

Кондаков Игорь Вадимович

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии РГГУ, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368,
ikond@mail.ru

Key words: culture of "Thaw" epoch, metaphors of the winter and of the spring, the phenomenon of variety, pop poetry, arts synthesis, mass communication, cultural mechanism of massovization of arts, carnivalization, deconstruction of Soviet stereotypes.

Kondakov Igor V.

Doctor of Philosophy, PhD of Philology, Professor of the Russian State University for Humanities, leading researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368
ikond@mail.ru

КОНДАКОВ И.В.

Феномен «эстрадности» в культуре оттепели

Настоящая статья посвящена культуре эпохи оттепели и феномену эстрады в этот период советской истории. Оттепель – это культурная метафора перехода от политической «зимы» (сталинской эпохи) к политической «весне» (первому опыту десталинизации). Одно из характерных явлений оттепели – «эстрадная поэзия» – творчество молодых поэтов (Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной, Б. Окуджавы и др.), выступавших с чтением своих стихов перед большой аудиторией. «Эстрадная поэзия» 1950-х и 1960-х – своеобразный синтез искусств, в котором поэтическое слово соединяется с музыкальностью и театральностью. Эстрада в советской истории – это новый Gesamtkunstwerk – для массовой аудитории читателей, слушателей, зрителей. Эстрада эпохи оттепели – средство массовой коммуникации, культурный механизм массовизации искусства и карнавализации, способ деконструкции стереотипов сталинизма.

KONDAKOV IGOR V.

The Phenomenon of Variety in the Culture of "Thaw" Epoch

This article is devoted to the culture of the "Thaw" and the phenomenon of variety in this period of Soviet history. "Thaw" is a cultural metaphor for the transition from political "winter" ("Stalin era") to political "spring" (the first experience of de-Stalinization). One of the characteristic phenomena of the "Thaw" – "pop poetry" – the creativity of young poets (E. Yevtushenko, A. Voznesensky, R. Rozhdestvensky, B. Akhmadulina, B. Okudzhava, and others), who performed with the reading of their poems in front of a large audience. "Pop poetry" of the 1950s and 1960s constituted a kind of synthesis of arts, in which the poetic word was combined with musicality and theatricality. The variety in Soviet history represented a new Gesamtkunstwerk – for a mass audience of readers, listeners and spectators. The variety of the "Thaw" epoch was means of mass communication, a cultural mechanism for the massovization of art and carnivalization, a way of deconstruction of stereotypes of Stalinism.

УДК 82-3
ББК 83.3

Почему вместо эстрады, о которой уже так много написано, речь в нашей статье идет о какой-то «эстрадности»? Что такое «эстрадность»? Это шире эстрады или уже ее? «Эстрадность» – это атрибут эстрадного искусства вообще или явление, производное от эстрадных жанров, развивающееся в стороне от них, в ином культурном контексте? «Эстрадность» – это свойство жанра или целой группы жанров (метажанр)? Или это тип творчества? Особый сегмент массовой культуры? Все эти вопросы возникают при первом взгляде на заголовок данной статьи.

Обычно к эстраде, к эстраднему искусству относят: либо малые, камерные формы театра (отдельные мизансцены, небольшие театральные представления, обращенные непосредственно к зрительному залу, при этом нередко развлекательного характера, как правило, с небольшим количеством участников, а также игровые и разговорные миниатюры, или, например, «театр одного актера», монологический жанр); либо столь же малые формы музыкального искусства (вокальные или инструментальные), – но тут уже приходится делать оговорки: камерное исполнение классической или современной серьезной музыки обычно не относится к эстраде. Иными словами, музыкальная эстрада связана с так называемыми «легкими» жанрами – популярными песнями и небольшими инструментальными пьесами развлекательного характера в исполнении индивидуальных исполнителей или ансамблей. И даже в том случае, когда в эстрадных концертах задействованы большие коллективы (например, эстрадно-симфонический или джазовый оркестр или хор), они, как правило, выполняют вспомогательную функцию – сопровождения солиста или солистов.

Однако в последнее время мы наблюдаем явное расширение феномена эстрады. Например, концертное исполнение оперных и балетных «хитов», вырванных из контекста создания (а значит, из состава большого произведения – целой оперы или балета), как и эффектных фрагментов из произведений «серьезной» музыки, отдельных ярких сцен из драматических спектаклей, рассчитанных на мгновенный успех в большой аудитории, – фактически является превращением произведений различных видов искусства и жанров – в эстрадные номера. А представления оперетты или мюзикла всегда проходят на грани с эстрадой – в силу самой специфики «легкого» жанра, изначально «разбитого» на автономные концертные номера.

Особый, относительно редкий в последние годы жанр эстрадного искусства – цирковые номера. Однако именно они проливают свет на «эстрадность» как общее свойство различных видов искусств, представленных на эстраде. В самом деле, что может объединять театр, музыку и цирк в эстрадном концерте? Преобладание развлекательности; относительная легкость восприятия массовым зрителем и слушателем, не требующая специальной подготовки; близость к формам смеховой, карнавальной культуры (адаптированным к современным условиям), лапидарность и внешняя эффектность репрезентации концертных номеров, в том числе, может быть, даже некоторая эксцентричность, парадоксальность, импровизационность и спонтанность эстрадного артистизма... (По одной из версий, известная изустная фраза Ленина о преимущественном интересе советской власти к кино читается так: «Из всех искусств для нас важнейшими являются кино и цирк»⁽¹⁾.)

И тут мы задумываемся об «эстрадности» словесного искусства. Помимо широко распространенного разговорного жанра, который вполне можно отнести к театральной эстраде («театр двоих», – вспомним театральные дуэты Мироновой и Менакера, Тарапуньки и Штепселя, Карцева и Ильченко), и разнообразных примеров декламации (мелодекламации, поэтической декламации и т.п.) существует

(1) См.: Лебедев А. Ководство. 34. Как завещал великий // URL: <https://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/34/>. Дата обращения 26.09.2018.

По цинизму формулировки уравнение в правах и обязанностях кино и цирка выглядит правдоподобно.

довольно редкий жанр эстрадного рассказа (два ярких примера разного рода – Ираклий Андроников и Михаил Жванецкий, в принципе не сравнимые с выступлениями записных юмористов, также читающих с эстрады свои комические рассказы). Аркадий Райкин превратил литературные тексты подобных рассказов (написанные преимущественно М. Жванецким) в виртуозно театрализованные эстрадные миниатюры. Э. Радзинский свои театрализованные монологи на исторические темы сделал своего рода авторским эстрадным концертом. Наконец, и об этом пойдет речь в настоящей статье, – есть еще эстрадная поэзия, особенно ярко заявившая о себе в период оттепели и в этом качестве вошедшая в историю отечественной культуры. Это означает, что – уже после театра, музыки и цирка – на эстраду выходит литература, в том числе поэзия, и это превращение искусства слова в эстрадное искусство завершает процесс формирования эстрады как целостного феномена культуры.

Конечно, «эстрадность» литературы, и особенно поэзии, началась вовсе не в эпоху оттепели, а имела свою предысторию. Если поэты XVIII–XIX вв. читали свои стихи в атмосфере салона или узкого круга «любителей словесности» (мало чем отличавшейся от салонной), то поэты Серебряного века, выступавшие с театральной сцены или в стенах поэтического кафе или кабаре, являлись уже полноправными эстрадными поэтами, основоположниками эстрадно-поэтического жанра. Многие поэтические произведения начала XX в. были рассчитаны именно на публичное чтение стихов, на звучание поэтического слова, на музыкальность поэтической речи (опирающейся на изысканную ритмику, интонацию, фонику – рифмы, аллитерации, игру слов и т.п.).

Таковы многие поэтические тексты В. Брюсова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, А. Добролюбова, Н. Гумилева, А. Ахматовой, В. Маяковского, С. Есенина и др. В 1920-е гг. «эстрадность» отечественной поэзии – в лице В. Маяковского, С. Есенина, Н. Гумилева, Д. Бедного, Э. Багрицкого, И. Сельвинского и др., вплоть до М. Цветаевой. В этом чувствовалась настоящая потребность в публичной коммуникации поэтов с обновившейся аудиторией и аудитории с популярными поэтами, где чтение стихов, в том числе по заявкам, перемежалось с ответами на вопросы, в том числе не относящиеся к поэтическому творчеству. В это – предреволюционное

и послереволюционное – время зарождался феномен эстрадной поэзии, во всяком случае, в самом первом приближении. Наступление сталинской эпохи (1929–1953) положило конец «эстрадности» поэзии, как, впрочем, и ограничило распространение других разновидностей эстрады – в области театра, музыки и т.п.

Размышления об «эстрадности» искусства как особом синтетическом феномене культуры наводят нас на предположение, что эстрада – то условное возвышение, которое превратилось в сцену, – объединяет различные виды искусства, разные роды творчества в единую концертную программу, снимая в себе все типологические различия эстрадных выступлений и унифицируя их в качестве специфического типа публичной деятельности. Но не меньшую роль в этом объединении различных видов художественной публичной деятельности в некоторое наджанровое единство играет само взаимодействие упомянутых разновидностей искусства (театральных, музыкальных, словесных и едва ли не цирковых) между собой, превращающее их – все вместе и каждое в отдельности – в эстраду как метахудожественное синестетическое образование – своего рода новый Gesamtkunstwerk XX–XXI вв., но, в отличие от вагнеровского, – для широких масс.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЭПОХИ ОТТЕПЕЛИ: МЕТАФОРИКА ВЕСНЫ

В русской культуре (как, впрочем, и практически во всех культурах мира) с давних пор времена года имели, кроме буквального, еще и метафорический, символический смысл. Зима в России постоянно ассоциируется с суровыми условиями русской природы – морозами, холодом и голодом, распутицей, затруднениями в осуществлении житейских дел, торможением всех процессов. Весна, напротив, представляется пробуждением природы, обновлением мира, вдохновением надежд, расцветом фауны и флоры – бурным и кратким. Как правило, в русской традиции зима и весна воспринимаются как противоположности, а процесс перехода от зимы к весне протекает быстро, неожиданно, спонтанно. Процессы природных изменений, происходящих на переломе от зимы к весне, связаны с потеплением, таянием снега, проблеском солнца и преодолением наследия

и рецидивов зимы. Сам процесс внезапного перехода зимы в весну именуется оттепелью. При этом оттепели придаются черты неокончательной весны, но только ее первых симптомов, обнадеживающих, но нередко сменяемых новыми заморозками.

Весна и осень в русской культуре – тоже противоположности, но другого рода. Весна – это перелом к потеплению и расцвету природы, а осень – перелом к похолоданию, увяданию и сворачиванию жизненных сил. Весна – это радостный переход к лету, а осень – грустный к зиме. Мечта о весне в России более естественна и логична, нежели очарование осени, которое (редкий случай) испытывал Пушкин. Весна – пробуждение природы, одушевление человека, – «Зеленый Шум» (воспетый Кольцовым, Тютчевым, Некрасовым, Блоком)... Мечта о весне рождается после долгой и трудной зимы; она кажется надеждой и просветлением, воскресением из мертвых. Мысль о предстоящей зиме занимает все осенние переживания и поневоле омрачает их предчувствиями стужи, оцепенением природы, смертельным риском для человека (вспомним сюжет некрасовских поэм «Мороз Красный нос», «О погоде» и др.).

Метафорическое использование метеобразов «зимы», «весны», «оттепели» имеет давнюю традицию. Поэтизация времен года опирается на фольклорную и даже мифологическую образность и выливается в общепонятную символику, выходящую за рамки искусства. В политическом смысле «зимой» называют время авторитарной власти и ее произвола, жестких запретов и предписаний, строгой цензуры, репрессивной политики властей по отношению к пассивному «безмолвному» большинству (у Дж. Стейнбека есть роман «Зима тревоги нашей», 1961, с соответствующими коннотациями – консерватизма, реакции, застоя). Политическая «весна» связана с демократизацией, оживлением инициатив снизу, массовыми волнениями, эмоциональным возбуждением гражданского общества и молодежными протестами (студенческая весна в Париже 1968 г., «Праздничная весна», «арабская весна» в странах Магриба и т.п.). В истории России XIX – начала XX вв. весна ассоциировалась с «дней Александровых прекрасным началом», с университетской вольницей 1860-х гг., с началом Серебряного века в 1890-е гг., с Февральской революцией 1917 г. ...

Отмечая торжественным славословьем десятилетнюю годовщину Красного Октября, В. Маяковский в поэме «Хорошо» сравнил Октябрьскую революцию, а вместе с ней и саму Советскую Россию, с «весной человечества», явно имея в виду перспективы мировой революции, вера в которую уже повсеместно остывала:

И я,
как весну человечества,
рожденную
в трудах и в бою,
пою
мое отечество,
республику мою!

И вот – середина XX века – со своими ассоциациями, образами и понятиями...

В советской истории «оттепелью» стали называть десятилетие после смерти Сталина, озаглавленное критикой «культ личности». Сталинская эпоха, длившаяся почти 25 лет (строго – с 1929 г. – «Великого перелома» – до 1953), представлялась задним числом как суровая, безгласная, наполненная аффектированным трудовым и боевым энтузиазмом, массовыми репрессиями, патологическим единомыслием, безудержным славословием вождя и жесткой «властной вертикалью». В сфере художественной культуры сталинская эпоха была озаглавлена провозглашением соцреализма и массовым внедрением сверху «соцреалистического канона» [10] во всех видах искусств и в общественных науках.

Пробудившаяся к жизни оттепельная поэзия оказалась очень чуткой к движению времени, к новым явлениям и переменам в жизни советских людей. Но метафору оттепели, новой «советской весны» она почему-то проглядела. Потому ли, что весна как образ будущего не складывалась для поколения, которое воспринимало оттепель как свое настоящее? Потому ли, что сама смена политической «зимы» – политической «весной» не воспринималась как драматический слом истории, а казалась уже случившимся в недавнем прошлом эпизодом, который не требовал своего осмысления или переосмысления?

Здесь и сыграла свою историческую роль повесть Ильи Эренбурга «Оттепель», вышедшая в свет весной 1954 года, к годовщине смерти вождя (в художественном отношении, правда, довольно слабая), – повесть, которая прозаически отразила новые общественные условия и тенденции, новые черты личной жизни, новые настроения советских людей, проявившиеся в освобождении от эмоционального оцепенения периода «культы личности».

В повести Эренбурга почти все персонажи, так или иначе, говорят о весне и зиме. Поначалу доминирует зима; на это обращают внимание все персонажи повести. «Метель не унималась, снег слепил, глушил» [11, с. 10], и, как выясняется, и в прямом, и в переносном смысле: люди не видят и не слышат друг друга, ослепленные и оглушенные идеологией, каким-то нравственным холодом. «Куда ни погляди – снег. А до весны далеко, ужасно далеко!» Наступление будущей весны даже пугает: «Да и что со мной будет, когда придет весна?..» [11, с. 39]. «— Морозы какие стоят! <...> – По радио передавали, что ночью будет тридцать пять». «Была лунная ночь того большого холода, когда дыхание, кажется, сразу леденеет и когда птицы, замерзая на лету, падают вниз камнями» [11, с. 56]. Однако постепенно укрепляется надежда на перемены в погоде. «Был холодный февральский день, но солнце уже чуть пригревало, и, войдя в класс, шумный, как птичий двор, взглянув на черную доску, исчерченную мелом, по которой метался солнечный зайчик, Лена подумала: а ведь скоро весна...» [11, с. 63].

Предошущение весны не у всех героев Эренбурга получается. Все герои делятся на тех, кто сроднился с зимой, и тех, кто выбирает весну. «Володя подошел к окну: снег, ничего кроме снега... В комнате было тепло, но он почувствовал где-то внутри такой холод, что взял в передней пальто, накинул его на себя. А согреться не мог» [11, с. 80]. «Стоят последние дни зимы. На одной стороне улицы еще мороз (сегодня минус двенадцать), а на другой с сосулк падают громкие капли. Соколовский в первый раз встал с кровати. Дошел до мутного, неумытого окна, поглядел на серый, рыхлый снег и подумал: а до весны уж рукой подать...» [11, с. 115]. А еще немного позднее: «А за окном волнение. Зима наконец-то дрогнула. На мостовой снег растаял, все течет. Только вон там, в палисаднике, еще немного снега» [11, с. 128].

Эренбург разворачивает в своей повести наступление весны как историческую драму. В ней, собственно, ничего и не происходит, кроме наступления весны, – наступления трудного, мучительного, – причем не только на улице, но и в отношениях людей, в их настроении, в душе каждого, способного любить, мечтать, стремиться к лучшему... Кто-то из персонажей повести «радовался весне», а кому-то «от нее тошно» [11, с. 180]. Или еще одно рассуждение: «...это последние дни зимы, скоро весна, а весной всем весело» [11, с. 121]. О погоде – все разговоры персонажей повести.

То – «зиме конец» [11, с. 132], то – «зима наконец-то дрогнула» [11, с. 128], «прошла зима» [11, с. 168], то – «а до весны уж рукой подать» [11, с. 115] или: «Оказывается, весна...» [11, с. 163]. Или вдруг: «Здесь еще холодно – застоялась зима» [11, с. 135]. В этих репликах сквозит и удивление начавшимся переменам, и недоверие в связи с начавшимся обновлением жизни, и ожидание перемен, и восхищение их внезапностью... Упоминается и оттепель: «...скажу: „Вера, вот и оттепель“...» [11, с. 128]. «Вспомнил давние вечера, потом оттепель и первый подснежник в парке» [11, с. 165].

А о самих изменениях в человеческих отношениях говорится глухо и абстрактно. То мельком упоминается «дело врачей», то дискуссии о формализме в искусстве, то обсуждаются интриги в руководстве завода, устарелый стиль руководства, невнимание к людям... И только иногда вдруг: «Он восхищался, видя, как меняются человеческие отношения. Его радовало и то, что на собраниях люди стали говорить громче, живее, и то, что в новые корпуса въехали рабочие, и то, что к Коротееву вернулся отчим» [11, с. 191].

Только в одном месте повести внятно упоминается реабилитированный отчим одного из героев И. Эренбурга Дмитрия Коротеева – Леонид Борисович Вырубов, профессор-агроном (явно жертва дискуссий вокруг генетики и селекционерства). Вернувшийся через 17 лет (после 1937 г.) из мест, где зима более «суровая, хуже здешней» [11, с. 158], бывший зэк гордится, что его восстановили в партии. Отвечая на вопрос: «Как же вам удалось все сохранить? Не только интерес к жизни – веру?..», он отвечает: «Не я один <...> Я встречал немало людей в таком же положении. Редко кто доходил до отчаяния... Скажите, разве можно отречься от всего, чем ты жил? По правде говоря, я даже в самое страшное для меня время надеялся – рано

или поздно распутают. Конечно, хотелось дожить. Вот видите – живу второй жизнью...» [11, с. 160]. Так, политическая тема (от обличения лысенковщины до реабилитации репрессированных) исподволь напоминала о себе как магистральная тенденция оттепели.

В своих мемуарах «Люди, годы, жизнь» И. Эренбург вспоминал: «Я сел за „Оттепель“ – мне хотелось показать, как огромные исторические события отражаются на жизни людей в небольшом городе, передать мое ощущение оттаивания, мои надежды. Об „Оттепели“ много писали. Время было переходным, некоторым людям трудно было отказаться от недавнего прошлого, их сердили и упоминание о деле врачей, и осторожная ссылка на тридцатые годы, и особенно название повести. В печати „Оттепель“ неизменно ругали, а на Втором съезде писателей в конце 1954 года она служила примером того, как не надлежит показывать действительность. В „Литературной газете“ цитировали письма читателей, поносившие повесть. Я, однако, получил много тысяч писем в защиту „Оттепели“» [12, с. 302–303].

В другом месте своих мемуаров (ставших одним из главных произведений оттепели, перевернувшим сознание многих читателей, особенно молодых) Эренбург передает свои наблюдения над эпохой более отчетливо и конкретно. «Люди молчали или шептались, и вдруг они заговорили – не озираясь испуганно по сторонам, не глядя на телефон, как на опасного врага, заговорили просто, по-человечески, с той добротой и совестью, которые всегда лежали в характере нашего народа» [12, с. 297]. Писатель сравнивал «волшебство апреля» (Сталин умер в марте) с праздником: «шумливо, беспокойно и радостно – после долгих месяцев молчания, после холода, который сродни одиночеству, после искуса зимы», «весна – это мир молодости» [12, с. 297]. «Вероятно, я думал об этом апреле, – продолжал Эренбург, – когда осенью решил написать маленькую повесть и на листе бумаги сразу же поставил заглавие „Оттепель“. Это слово, должно быть, многих ввело в заблуждение; некоторые критики говорили или писали, что мне нравится гниль, сырость. <...> Я думал не об оттепелях среди зимы, а о первой апрельской оттепели, после которой бывает и легкий мороз, и ненастье, и яркое солнце, – о начале той весны, что должна была прийти» [12, с. 298]. В основе и повести, и мемуаров Эренбурга лежал, несомненно, исторический оптимизм, вера в необратимость перемен.

Оцененная официально как ошибочная, даже вредная, эта повесть, вопреки всему, дала имя послесталинской эпохе как времени социального и политического потепления, как эре «таяния» политических и идеологических «снегов», психологического и эмоционального раскрепощения людей. Возможно, в этом своем предназначении повесть Эренбурга, может быть, и не нуждалась в особой художественности, в эстетических первооткрытиях, которые, вероятно, и не были бы оценены по достоинству читающей публикой начала 1950-х, привыкшей к языку агитпропа и поэтике соцреализма. Здесь достаточно было простой наблюдательности, трезвой очерковости, почти документальной конкретики – тех черт литературы, которые – именно в силу своей безыскусности – только и могли подготовить моральный и мировоззренческий переворот у читателей, который в конце концов и осуществила – художественно и эстетически – поэзия оттепели [см. подробнее: 1, с. 90 – 93; 6, с. 228, 230, 235, 237]. Именно поэзия оттепели, будучи поэзией молодых, и воплотила в себе сформулированный Эренбургом идеал – заговорить «шумливо, беспокойно и радостно» [12, с. 297] (чего не было в повести «Оттепель» в принципе: повесть Эренбурга была скорее, напротив, – тихой, задумчивой, вяло-неторопливой и меланхоличной).

Илья Эренбург был, в сущности своего дарования, глубоким и самобытным поэтом, и как поэт он явно превосходил себя прозаиком. Кроме поэта, он был еще и блистательным публицистом, что особенно ярко проявилось во время войны. Последнее его прозаическое произведение – повесть «Оттепель», несовершенное в качестве художественной прозы, было сильно своей ненавязчивой публицистичностью и скрытой поэтичностью. Это редкое сочетание крайностей, представленных в размытых и неопределенных образах, по-видимому, и сыграло свою решающую роль в осмыслении эпохи оттепели. Поэтическое начало выражалось в настойчивой метафорике (и символической) «зимы – весны», а публицистичность проявилась в сквозных политических подтекстах, составлявших «нерв» повествования.

Однако общество в России 1950-х было глубоко расколото и разобщено: сторонников Сталина и тоталитаризма в стране было не меньше, чем его противников; антикультовая политика у многих современников отнюдь не ассоциировалась с политической «весной»,

но казалась продолжением прежней «зимы» в обновленных, обманчивых формах или, напротив, представлялась изменой вековечным принципам советской власти. Поэтому эренбургская «Оттепель», вызывала противоречивый отклик, подвергалась критике со всех сторон, но добилась значительных результатов, дав имя и образ целой культурно-политической эпохе – как переходной: от эры сталинизма ко времени перемен, от определенности страхов и опасений – к тотальной неопределенности, неуверенности...

В 1958 г. И. Эренбург написал программное стихотворение о весне. 21 июня 1959 г. оно было опубликовано в «Литературной газете» под названием «Северная весна». Это своего рода поэтический манифест оттепели. Обращаясь к «детям юга» (под которыми автор подразумевает своих друзей французов), лирический герой признается:

Да разве им хоть так, хоть вкратце,
Хоть на минуту, хоть во сне,
Хоть ненароком догадаться,
Что значит думать о весне,
Что значит в мартовские стужи,
Когда отчаяние берет,
Все ждать и ждать, как неуклюже
Зашевелится грузный лед.
А мы такие зимы знали,
Вжились в такие холода,
Что даже не было печали,
Но только гордость и беда.
И в крепкой, ледяной обиде,
Сухой пургой ослеплены,
Мы видели, уже не видя,
Глаза зеленые весны [13, с. 322–323].

Все эти «климатические» образы для Эренбурга имеют, несомненно, не только поэтический, но и политический смысл. «Стужа», «лед», «холода», «пурга» и другие образы зимы тесно связаны с «отчаянием», «печалью», «ожиданием» и — парадоксально (для европейского сознания) — с «гордостью» и «бедой», «обидой» и «ослеплением» (только идеологическое ослепление заставляет людей гордиться своей бе-

дой и «знанием зимы», «вживаться» в холода!). Зима и ее образные символы представляют задним числом сталинскую эпоху и сознание людей, ее представляющих. Но главное в этом тексте – объяснение того, почему ожидание весны, мысли о весне поддерживали узников тоталитарного режима даже на грани отчаяния. Но и в этом, программном стихотворении И. Эренбурга речь идет, в общем, больше о тяготах зимы, нежели о весне, с ее «зелеными глазами».

На удивление, в русской поэзии этого времени исключительно мало стихов о весне. Все больше о зиме. Видимо, поэзия, более чуткая к эмоционально-образным воплощениям общественных настроений, воспринимала послесталинское время по преимуществу как «холодное», «зимнее», мрачноватое, тревожное... Речь, конечно, идет о поэзии, уже состоявшейся, сложившейся к этому времени – в качестве высокого образца поэтического искусства показателен другой поэт старшего поколения – Борис Пастернак, бывший в это время непререкаемым авторитетом для молодых поэтов (об этом неоднократно свидетельствовали А. Вознесенский, Евг. Евтушенко, Б. Ахмадулина и др.).

У Б. Пастернака в период оттепели мотивы возвращающейся зимы становятся навязчивым кошмаром: «Заморозки» (1956), «Первый снег» (1956), «Снег идет» (1957), «Следы на снегу» (1958), «После вьюги» (1957), «Вакханалия» (1957), «Все сбылось» (1958), «Зимние праздники» (1959), «Единственные дни» (1959) [9, с. 458–488].

Конечно, Пастернак не принадлежал к группе «эстрадных» поэтов, но среди тех, кого стали называть «шестидесятниками» и «эстрадными поэтами» он был культовой фигурой, особенно в связи с присуждением ему Нобелевской премии по литературе и последующим исключением из Союза писателей, а своим творчеством, поэтикой оказал на них определяющее влияние. Так, магия пастернаковского творчества, обаяние его личности и трагическая судьба обожгли А. Вознесенского, Б. Ахмадулину, Евг. Евтушенко, Б. Окуджаву... Тех самых поэтов, которые заложили основание «эстрадной» поэзии. Важной для всех них была пастернаковская традиция многослойного поэтического иносказания (например, представлять в жанрах «пейзажной лирики» различные социокультурные и политические мотивы. Несколько особняком от них отстоял Р. Рождественский, проводивший к своему поэтическому творчеству прямую линию от послереволюционного

Маяковского – «агитатора, горлана, главаря», с его ярко выраженными признаками прямолинейной советской риторики. Но и он был культовой фигурой эстрадного поэта, причем поначалу даже более популярного, нежели, например, те же Евтушенко и Вознесенский.

Конечно, «зима» и «снег» – все это не случайные мотивы оттепели. Ощущение продолжающейся «зимы» – социальной, политической и культурной – не оставляло поэта, всегда очень чуткого к тончайшим изменениям природы (а вместе с ней и в культуре, и в общественной жизни). Сталинская эпоха даже казалась автору романа «Доктор Живаго» непреодоленной, и, несмотря на первые признаки робкого потепления, все находилось в тревожном ожидании неизбежного возвращения заморозков.

Стоит обратить внимание на замечательный поэтический манифест Пастернака, написанный под свежим впечатлением от смерти Сталина и датированный 1953 годом. Это стихотворение «Сказка», вошедшее в цикл «Стихи из романа» и тем самым приписанное главному герою романа «Доктор Живаго» – Юрию Андреевичу (который, по сюжету романа, умер где-то в самом начале сталинской эпохи, в 1929 г.). Среди стихотворений этого цикла, написанных в 1953 году, это – единственное с политическим и историческим подтекстом. Сюжетная схема «Сказки» нарочито проста: едет «конный» на сечу, но заехал в лес, свел коня к водопою и наткнулся на пещеру, в которой живет дракон; тот обвился вокруг девушки, которую «края население» по древнему обычаю приносило ему в жертву. Завязался бой, в результате которого дракон и конь убиты,

В обмороке конный,
Дева в столбняке.
<...>
То, в избытке счастья,
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья [9, с. 439].

Притча, изложенная Б. Пастернаком, печальна и безысходна: странствующим рыцарем одержана победа, но она неотличима от поражения: герой-одиночка и спасенная им «царевна» – в прострации,

без сил и воли; смерть чудовища и тирана не изменила хода времени, никому не помогла... Все осталось по-прежнему. И жертвы, и сражение были напрасны и бессмысленны. Дважды в стихотворении повторяется один и тот же загадочный рефрен:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века [9, с. 438, 439].

Речь идет о повторяемости и неподвижности русской истории, тесно слитой с неизменной природой. Время неотделимо от пространства, реальность – от мечты. Жизнь с закрытыми глазами, с мыслью, воспарившей к облакам, бесконечное и бесцельное преодоление каких-то препятствий, длящееся вечно, без каких-либо результатов и сдвигов, без надежды на свободу и счастье. Гибель дракона не принесла освобождения от деспотизма, не прибавила сил для дальнейшего развития и обновления. Все осталось как прежде, что зафиксировано в «вечных» символах Руси – России. Всадник с копьём, конь, топчущий змею, – это и образ Георгия Победоносца («Чудо со змием»), и Медный всадник, стоящий на месте как вкопанный. И «спящая царевна» – если и пробуждается, то лишь для того, чтобы поплакать и снова погрузиться в вековой сон... В конечном счете, в этом стихотворении Пастернака (от имени его героя – Юрия Живаго) выражено ужасное сомнение в том, что в России может что-то измениться.

С таких пессимистических философских позиций автор «Доктора Живаго» взирал и на исторические коллизии послесталинской эпохи, в осмыслении которой важнее было то, что она – следствие сталинской эпохи, а значит, и ее продолжение, нежели – ее преодоление и преобразование.

Вот как развивалось поэтическое видение оттепели у Пастернака:

Отчаянные холода
Задерживают таянье.
Весна позднее, чем всегда,
Но и зато нечаянней.

Хотя и парит и печет,
Еще недели целые
Дороги сковывает лед
Корою почернелою.
(Весна в лесу, 1956) [9, с. 450]

Здесь у Пастернака речь идет не только о непредсказуемости природных процессов, но и о непредсказуемости социально-политических явлений, отличающихся значительной противоречивостью и контрастностью. В то же время ощущается настоятельная потребность в переменах:

Земле дышать ботвой картошки
И стынуть больше невтерпеж.
(Заморозки, 1956) [9, с. 458]

Субъективное нетерпение в ожидании перемен, не подкрепленное объективными изменениями «политической погоды», вызывает что-то вроде паники и мотивирует поэта не мечтать о весне, а больше наблюдать за неожиданным возвращением признаков зимы.

Лишь только первые метели
На наш незащищенный сад
С остервененьем налетели,

Прикинул тотчас я в уме,
Что я укроюсь, как затворник,
И что стихами о зиме
Пополню свой весенний сборник.
(После перерыва, 1957) [9, с. 470]

Если задуматься, идея «пополнить весенний сборник» «стихами о зиме» должна казаться противоестественной, парадоксальной. Происходит своего рода поэтическая «подмена» весны – зимой. Это должно означать, что автор в окружающей действительности не видит весны, не ощущает весенних настроений, не верит в перемену

общественной погоды. Более того, он страшится непредсказуемых изменений, ведущих, быть может, к худшему.

Зима, расчетам вопреки,
Наполовину миновала.

Тогда я понял, почему
Она во время снегопада,
Снежинками пронзая тьму,
Заглядывала в дом из сада.
(После перерыва) [9, с. 470]

Почему же? Пастернак так и не дает комментариев о том, почему же зима, которая «наполовину миновала», продолжает все заглядывать в дом, хотя ей место – в саду. Да потому что зима на самом деле никуда не ушла; она не просто продолжает присутствовать, но и лезет во все щели, навязывается везде и всем – и на улице, и дома, и в душе, сознательно и подсознательно.

Зима явилась и ушла
Непонятым напоминаньем.
(После перерыва) [9, с. 470]

Драматизм борьбы сил природы за наступление весны или против возвращения зимы, воссозданный Б.Л. Пастернаком в годы, полные лично для него особого драматизма («наш незащищенный сад»), никого не должен обмануть. Это развернутая метафора того, что происходило в общественной и культурной жизни Советского Союза после смерти «отца народов». «Зима» все время «заглядывала в дом» и напоминала о себе. Во всяком случае, человеку, бывшему, как Б. Пастернак, очевидцем своей эпохи, казалось, что политическая «зима» никуда не уходила; только «вьюга» на время прекратилась («перерыв» в бесконечной «зиме»).

Падающий или выпавший снег приобретает у поэта различный символический смысл. То это природный материал, призванный скрыть истину, замаскировать все низменное, предосудительное и злое: распутицу, грязь, злоупотребления, интриги, преступления:

Снаружи вьюга мечется
И все заносит в лоск.
Засыпана газетчица
И заметен киоск.

На нашей долгой бытности
Казалось нам не раз,
Что снег идет из скрытности
И для отвода глаз.

Все в белых хлопьях скроется,
Залепит снегом взор <...>
(Первый снег, 1956) [9, с. 471]

И создается ощущение, что

Кому-то что-то грешное
Приходится скрывать.
(Первый снег) [9, с. 471]

А то выпадение снега воспринимается как исторический переворот, как смена – не времен года, а целых исторических эпох. Перекресток истории, предвестие тревожных событий, изменяющих лицо страны... «Черной лестницы ступени» [9, с. 471]. Наступление зимы кажется каким-то апокалипсисом, поражающим воображение:

Снег идет, и все в смятеньи:
Убеленный пешеход,
Удивленные растенья,
Перекрестка поворот.
(Снег идет, 1957) [9, с. 472]

То снег предстает как свидетель и избалованный чьих-то следов, ведущих за горизонт («Следы на снегу», 1958 [9, с. 472–473]), то он демонстрирует всеобщее оцепенение, превращающее реальность в царство «белой смерти»:

Я, наверно, неправ, я ошибся,
Я ослеп, я лишился ума.
Белой женщиной мертвой из гипса
Наземь падает навзничь зима.
(После вьюги, 1957) [9, с. 473]

Конечно, «вьюга» – это сталинская эпоха, с ее потрясениями, вспышками ярости и насилия, непредсказуемая, катастрофичная. «После вьюги» – мертвое оцепенение, паралич воли, обледенение, – «целый мир, целый город в снегу» [9, с. 474]. Состояние «после вьюги», наступившее после конца «сталинской эпохи», с точки зрения Пастернака, – по-своему трагично – своей статичностью, безысходностью, застывшим безвременьем. Поэт рисует противоречивую картину, во многом статичную и привычную с прежних времен, но в чем-то готовую к грядущим переменам:

А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.

В завываньи бурана
Потонули: тюрьма,
Экскаваторы, краны,
Новостройки, дома,

Ключья репертуара
На афишном столбе
И деревья бульвара
В серебристой резьбе.
(Вакханалия, 1957) [9, с. 474]

Если задуматься, Пастернак рисует зловещую картину: родившийся в зимнюю пору буран замечает в неразличимое месиво человеческие судьбы, природу, политические репрессии, культуру, и в этом торжестве вьюги люди разобщены и не могут «пробиться друг к другу». А в заключение этой картины – двойственная характеристика эпохи:

И в значеньи двояком
Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.
(Вакханалия) [9, с. 475]

Цена величия эпохи – ее жертвы, – в этом признании поэта заключена горькая ирония и глубокая печаль. Не развеивают этих чувств и самые последние стихи поэта, воссоздающие безрадостные впечатления оттепели:

Дороги превратились в кашу,
Я пробираюсь в стороне.
Я с глиной лед, как тесто, квашу,
Плетусь по жидкой размазне.
(Все сбылось, 1958) [9, с. 482]

Оттепель ассоциируется с «единственными днями», неповторимыми «днями солнцеворота» [9, с. 487], редчайшим исключением из правил:

Я помню их наперечет:
Зима подходит к середине,
Дороги мокнут, с крыш течет,
И солнце греется на льдине
(Единственные дни, 1959) [9, с. 488]

Но эта «единственность» по-своему тоже печальна: в эти дни ничего не происходит. Поэту казалось: оттепель означает, что «время стало». Зима еще не ушла, весна еще не наступила. Остановка времени – это смерть, конец. Конец сталинской эпохи. А вместе с тем – и конец людей, живших и выживших в эту эпоху. И Пастернак, и Эренбург это чувствовали и понимали. Но сделать решительный шаг в новую культурную эпоху они не могли. Они могли лишь критически взглянуть на предшествующую эпоху, которой они, вольно или невольно, принадлежали. Но позиция «затворника», как себя позиционировал Б. Пастернак, или непредубежденного свидетеля

эпохи – как пытался себя осторожно представить И. Эренбург, мало способствовала тому, чтобы решительно переступить границу, отделявшую сталинскую эпоху от оттепели. Здесь нужны были другие творческие установки, другие творческие индивидуальности.

Такой принципиально новой творческой установкой эпохи оттепели и стала «эстрадность» литературы и искусства, – прежде всего «эстрадная поэзия», несшая с собой легкость и жизнерадостность мировосприятия, открытое и прямое обращение к массовой аудитории как к «своей», родной среде – ровесников и современников, волевое и энергичное самоутверждение лирического героя, публицистичность и неофициальную гражданственность, злободневность и критичность в отношении к окружающей действительности и т.п. Но главное в молодой поэзии оттепели было восприятие эпохи оттепели не как подступающего будущего, неизвестного и опасного, а как актуального настоящего, понятного и близкого.

«ЭСТРАДНОСТЬ» И «ЭСТРАДИЗАЦИЯ» КУЛЬТУРНЫХ ЖАНРОВ

Пришедшая на смену сталинской эпохе оттепель характеризовалась плюрализмом мнений и разногласием, пестротой стилей – в одежде, в поведении, в литературе и искусстве, большей свободой самовыражения простых людей, большей индивидуализацией личностей (у Евтушенко: «Людей неинтересных в мире нет» [3, т. 1, с. 221–222], «Я жаден до людей, и жаден все лютей» [3, т. 1, с. 43]) и ощущением начала нового исторического периода (у того же Евтушенко: «Пришли иные времена, взошли иные имена» [3, т. 1, с. 359–360]). Во время демократической оттепели в человеческих отношениях стала доминировать «горизонталь», идея равенства людей, а не их иерархии, идея независимости, а не слепого подчинения, идея самоотдачи, а не потребления (евтушенковское: «Я кошелек. Лежу я на дороге» [3, т. 1, с. 64]). Это довольно рискованное сравнение поэта с деньгами характеризуется не столько глубиной идеи, сколько броскостью образа, удивляющего и запоминающегося. Это было первым заметным проявлением «эстрадности» в творчестве молодых поэтов оттепели. В результате такого самоопределения был сделан решительный шаг поэзии навстречу к массовой аудитории, пестрой и неоднородной.

Евг. Евтушенко вспоминал о том, как он познакомился с Б.Л. Пастернаком у него на даче и прочитал ему свои стихи. Первым он прочел стихотворение «Свадьбы» («О свадьбы в дни военные!», 1955), которое оставило, по впечатлению автора, Пастернака равнодушным. Возможно, оно показалось поэту-«небожителю» (как его однажды охарактеризовал Сталин) слишком конъюнктурным, с одной стороны, и слишком забытовленным, с другой. А может, у Пастернака сложилось впечатление, что это стихотворение является невольным оправданием советской подневольности, духовной несвободы поэта:

Мне страшно.
Мне не пляшется,
но не плясать –
нельзя.
(Свадьбы) [3, т. 1, с. 46]

Зато второе прочитанное Евтушенко стихотворение – «Пролог» («Я разный – я натруженный и праздный...», 1955) привело неофициального классика в восторг. Обняв и поцеловав молодого поэта, Пастернак воскликнул: «Сколько у вас силы, энергии, молодости!» [4, с. 108]. Эта формула новой поэзии почти буквально совпадала с упоминавшейся выше формулой И. Эренбурга – поэтического самовыражения общественной «весны»: «шумливо, беспокойно и радостно» [12, с. 297].

Вероятно, Пастернака привлекла в этом стихотворении молодого поэта не только ярко выраженная энергетика и молодой полемический задор, но и заявленная в этом поэтическом манифесте многогранность личности поэта, свобода и непосредственность его творческого личностного самоутверждения:

Я разный –
я натруженный и праздный.
Я целе-
и нецелесообразный.
Я весь несовместимый,
неудобный,
застенчивый и наглый,

злой и добрый.
Я так люблю, чтоб все переменялось!
И столько всякого во мне перемешалось –
от запада
и до востока,
от зависти
и до восторга!
Я знаю – вы мне скажете:
«Где цельность?»
О, в этом всем огромная есть ценность!
Я вам необходим.
Я доверху завален...
(Пролог, 1955) [3, т. 1, с. 58–59]

Нечто похожее мы читаем вскоре и у А. Вознесенского:

Я — семья
во мне как в спектре живут семь «я»
невыносимых как семь зверей
а самый синий
свистит в свирель!
а весной
мне снится
что я —
восьмой.
(Автовступление) [2, с. 66]

Многогранность и многоликость лирического героя эстрадной поэзии – залог востребованности его творчества разнородной и противоречивой аудиторией и реальный способ приобщения авангардной лирики (заведомо элитарной по своему генезису) к массовой культуре.

Один из самых одиозных эстрадных поэтов – Евг. Евтушенко, подводя итоги своему увлечению поэтической эстрадой в оттепельный период и как бы прощаясь с «эстрадностью» (на самом деле ни Евтушенко, ни другие поэты оттепели со своим открытием «эстрадности» никогда всерьез не расставались), проанализировал это художественное явление на собственном примере. Стихотворение

«Эстрада» (1966) стало ретроспективной программой поэтов-шести-десятильников и в то же время исповедью поколения, попыткой трезво и самокритично оценить свой вклад в текущую литературу.

Проклятие мое,
души моей растрата —
эстрада [3, т. 2, с. 7].

Объясняя смысл эстрадной поэзии, оправдывающий неизбежные потери и просчеты «эстрадности» (об этом речь пойдет позже), поэт объяснял эстрадное начало как некую витальную силу, действующую как бы помимо воли автора и ведущую его к цели силой общественного мнения, вошедшего в его личность как императив.

Мне было еще нечего сказать,
а были только звон внутри и горло,
но что-то сквозь меня такое перло,
что невозможно сценою сковать.
И голосом ломавшимся моим
ломавшееся время закричало,
и время было мной,
и я был им,
и что за важность:
кто был кем сначала [3, т. 2, с. 7].

Эстрадный поэт сознает, что он – голос своей аудитории, что он словно ловит «флюиды» своих слушателей и формулирует их мысли и чувства в поэтических строках. Поэтому он демонстративно отказывается от наследия И. Северянина и называет себя последователем Маяковского и Есенина, в 1920-е годы часто выступавших с эстрады перед революционными массами.

И на эстрадной огненной черте
вошла в меня невысказанность залов,
как будто бы невысказанность зарев,
которые таятся в темноте.
Эстрадный жанр перерастал в призыв,

и оказалась чем-то третьим слава.
Как в Библии,
вначале было Слово,
ну а потом –
сокрытый в слове взрыв [3, т. 2, с. 7].

Евтушенко представляет свою эстраду как общественную трибуну, и обретенная в эстрадной поэзии открытая и резкая публицистичность обеспечивает прямую коммуникацию между поэтом и его аудиторией, их взаимопонимание и идейное единство. В этом самооправдании поэта, работающего на эстраде, конечно, чувствуется давление советской идеологии, но есть и убеждение в полезности и эффективности поэтической агитации, громогласно обращенной к послевоенному поколению читателей и слушателей поэзии. Ведь это обретение – совместно с молодежной аудиторией – общего языка, несущего взрывоопасную правду и призыв к действию, более того, – это еще и обретение речи аудиторией, безгласной в течение долгого времени, в лице поэта как выразителя настроений и интересов эпохи. В то же время звучит поэтическая декларация, сознательно перекликающаяся с пастернаковским: «цель творчества – самоотдача, а не шумиха, не успех» [9, с. 447].

Не надо ничего –
я все отдам.
и славу,
да и голову шальную,
лишь только б лучше в жизни было вам [3, т. 2, с. 9].

В духе характерной для оттепели исповедальности поэт пытается понять, каковы приобретения и потери при его обращении к эстраде и эстраднему жанру.

Но что со мной ты сделала –
ты рада,
эстрада?
Мой стих не распустился,
не размяк,

но стал грубей и темой,
и отделкой.
Эстрада,
ты давала мне размах
и отбирала таинство оттенков.
Я слишком от натуги багровел.
В плакаты влез
при хитрой отговорке,
что из большого зала акварель
не разглядишь —
особенно с галерки.
[3, т. 2, с. 8]

Дорогой ценой дается прямой устный контакт с массовой аудиторией: плакатность заслоняет лирику, масштаб обобщений вытесняет тонкость интуиции, стремление к взаимопониманию с тысячекой толпой приводит к дроблению личности поэта, растворяющейся во множестве слушателей, читателей и зрителей, к утрате цельности и аутентичности поэтического Я. Открытая гражданственность и прямолинейная публицистичность, напряженная идеологичность звучащих с эстрады стихов вольно или невольно наносит ущерб художественности; эстетика приносится в жертву политической злободневности. Однако сознание определенной ограниченности эстрадной поэзии, ее внутренней противоречивости пришло к поэтам уже под конец оттепели, когда накал страстей, питавших эстрадную поэзию, начал спадать, и на повестку дня встала потребность осмыслить итоги «поэтического бума» 1950–60-х гг.

И вот появился термин для обозначения произошедшего поворота в позднесоветской культуре – «эстрадизация». Изобретатель этого иронического (в авторском восприятии) понятия – литературный критик-шестидесятник В. Кардин так объяснял свою новацию: «Свершилась эстрадизация (прошу прощения за неуклюжее слово) искусства. Эстрада размывает границы и критерии. Одним обеспечивает прожиточный минимум, другим – баснословные барыши. Талант и бездарность шагают бок о бок. С истинным сатириком соседствует натушный хохмач. Вдруг с затасканным портфелем, с пачкой мятых страниц в руке возникает Михаил Жванецкий. И начинается под-

линный театр одного актера, свободного от главреперткома. Потом снова бойкий текстовик, выдающий себя за поэта, потом драматург, за ним шутник, не поднимающийся выше „телесного низа“... Злоупотребив давним знакомством, я спросил драматурга: зачем ему эта эстрадная куча-мала? Он помялся: неудобно отказаться. Женщин, которые стесняются отказывать, называли „давалками“» [5, с. 196].

В. Кардин не скрывает своего негативного отношения к «эстрадизации». Для него это размывание границ между искусством и профанацией, халтурой, превращающее эстрадный концерт, состоящий из разнородных текстов и разных видов искусств в «кучу-малу», низводящее авторов, соглашающихся участвовать в подобном пестром «концерте», до уровня культурной проституции. Между тем, несмотря на глумливый тон критика, ему удается осмыслить эстрадизацию как своеобразный культурный механизм. Размывание смысловых границ между разнородными явлениями культуры (прежде всего – художественной культуры) ведет не только к профанации искусства и снижению качественного уровня «эстрадных» версий творчества, но и к своеобразному синтезу искусств, – смысловому сближению поэзии, театра, музыки и т.п. в рамках одного – эстрадного жанра. В случае эстрадной поэзии звучащая поэзия наполняется сонорикой (корневые рифмы, аллитерации, акцентное слово, ритмическое разнообразие и т.п.), т.е. сближается в той или иной степени с музыкой (или, скажем, музыкальностью), а артистизм сценического поведения эстрадного поэта, находящего образ проигрываемой роли, свой имидж, сближает его публичное выступление с театром одного актера». Таким образом, возникает своеобразный Gesamtkunstwerk, в котором поэзия и проза (литературное начало), музыкальное звучание поэтической речи (музыкальное начало) и театрализованное поведение поэта (театральное начало) соединяются в качестве эстрадного произведения [см. подробнее: 6, с. 220–238].

Конечно, эстрадизация искусства – это отнюдь не открытие «перестройки» и даже оттепели. Первые опыты «эстрадизации» поэзии относятся к Серебряному веку (И. Северянин, А. Вертинский, поэты-футуристы – В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк и др.). Образовались специальные экспериментальные «площадки», на которых активно развивалось дореволюционное «эстрадное искусство» (кафе «Бродячая собака», подвал «Привал комедиантов»).

В 1920-е годы традиции «эстрадной» поэзии пытались продолжать В. Маяковский, С. Есенин... Но по мере укрепления авторитарного, а затем тоталитарного режима в СССР рамки «эстрадности» сужались, и поэзия утратила интерес к эстраде.

После 1953 года в стране стал интенсивно развиваться «поэтический бум», неразрывно связанный с феноменом «эстрадности». Важной вехой в этом процессе стало открытие памятника Маяковскому в Москве 29 июля 1958 г., вылившееся в поэтический митинг, после которого собрания «на Маяке» любителей поэзии стали регулярными и стихийными. Не только поэты, но и все желающие приходили на площадь Маяковского почитать свои стихи. Массовая лирическая волна перекинулась на Политехнический музей, в Лужники, на стадионы. Поэтическая «лихорадка» охватила не только Москву и Ленинград, но и другие крупные города – Новосибирск, Свердловск, Горький и др. И в сердцевине этого стремительно распространявшегося процесса эстрадизации поэзии находилась ярко публицистическая тенденция поэзии шестидесятников – Евг. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского (к которым иногда присоединялись Б. Ахмадулина и Б. Окуджава), – тенденция, получившая хлесткое название «эстрадной поэзии».

Почти сразу «оттепельное» общество поляризовалось. Хранители «соцреалистического канона» и консерваторы всех мастей ополчились на «эстрадность», огульно обвиняя поэтов-шестидесятников в стремлении к «дешевой популярности», поверхностности, политической ангажированности буржуазным Западом, примитивизме и тенденциозности протестной риторики, дурновкусии и т.п. грехах. Идеологические ярлыки чередовались с публичными политическими доносами; осуждение нехудожественности и декларативности сопровождалось приговором «эстрадной поэзии» за утрату песенного и фольклорного начала. «Эстрадной поэзии» стала демонстративно противопоставляться «тихая лирика» (Н. Рубцов, Ю. Кузнецов, С. Куняев, О. Фокина и др.) как соответствующая национальной русской традиции и не спекулирующая на молодежной популярности.

Большинство критиков «эстрадной поэзии» отмечали экзальтированный пафос и стандартизацию приемов, рассчитанных на консолидацию массовой аудитории, сужение лирического диапазона и неумеренный дидактизм, чрезмерную учительность «эстрадной

поэзии». Но наиболее чуткие и проницательные современники шестидесятников выявляли и творческие открытия «эстрадности». Так, критик А. Македонов, друг и единомышленник А. Твардовского, констатировал, что «эстрадники» «выработали как бы даже парадоксальное искусство: говорить с эстрады как за столом у себя или даже шепотом», что Евтушенко, Вознесенский и «другие “эстрадники” открыли новые переходы от сценического шепота к громкому голосу и наоборот» [8, с. 250]. Речь шла об обретении поэтами небывалого диапазона устной поэтической коммуникации с пестрой и социально разнородной аудиторией, – своего рода апофеоз советского демократизма эпохи оттепели.

Соединение в «эстрадной поэзии» исповеди и проповеди, интимности интонации и глобальности обобщений; умение видеть высокое в низком, необычайное в обыденном, гражданское в личном; сочетание эмоциональных сопереживаний судьбам отдельных людей и всемирной отзывчивости к тревогам и бедам человечества – все это рождало особый эффект единения поэта с огромной, всесоюзной аудиторией и публичного рождения лирики – на площади, «наедине со всеми». Таковы были выдающиеся итоги «оттепельной» эстрадизации поэзии, а вместе с ней и эстрадизации других искусств – театра, музыки, декламации, даже, по-своему, изобразительного искусства.

Социокультурные причины эстрадизации поэзии и театра периода оттепели, в общем, понятны: конец сталинской эпохи, большая открытость советского искусства, снятие многих идеологических и тематических запретов, общий демократизм и интернационализм творческих устремлений этого времени... Но кроме этих общих тенденций у оттепельной «эстрадности» были и более конкретные детерминанты. Н. Лейдерман и М. Липовецкий подчеркивают: «Широко раздвинув горизонты гражданского переживания и придав ему глубоко личный характер, поэты-„шестидесятники“ стремились преобразить традиционный социальный пафос советской гражданской лирики в пафос гуманистический, общечеловеческий» [7, с. 128].

Соответственно «кризис „эстрадности“» периода оттепели авторы исследования русской литературы второй половины XX века справедливо усматривают в «потере горизонта» «шестидесятниками», в «угасании „оттепельных“ иллюзий». «...К середине 1960-х годов надежды на обновление путем восстановления мифических „ленинских

норм“ угасли, стало ясно, что сама политическая система неспособна быть человеческой. Для „шестидесятников“ это было тяжелейшим моральным потрясением» [7, с. 129, 130–131]. Соответственно упал их интерес и к «эстрадности» поэзии как средству открытого общения с массами читателей и слушателей, как средству поэтической агитации и пропаганды демократических и общечеловеческих идеалов.

Однако интерес к феномену «эстрадизации» как к действенному культурному механизму массовизации искусства остался. Более того, он продолжал развиваться и универсализироваться в нашей стране независимо от оттепели, перестройки и постсоветского времени. Это была несомненно глобальная тенденция, касающаяся включения искусства (в том числе классического) в поле массовой культуры. Например, популярный концерт, составленный из хитов оперной, балетной или симфонической классики, – это феномен эстрадизации, распространенный во всем мире, во многом меняющий статус и имидж музыкального театра и классической музыки – в контексте массовой культуры.

При этом ориентация любого рода «эстрадности» на массовую аудиторию, определенный элемент развлекательности, близость к смеховой культуре, нередко гротесковость и ироничность эстрадных выступлений демонстрировал своеобразно понятый и реализованный эффект карнавализации (в бахтинском смысле), снижающий пафос серьезности и деидеологизирующий эстрадное искусство, апеллируя к массовому зрителю и слушателю. В результате критические и протестные смыслы эстрадных произведений затушевывались и скрывались, а карнавализация актуального содержания вольно или невольно приводила к деконструкции «эстрадизируемого» произведения и переосмыслению его идейно-эстетического содержания вместе со стилистическим выражением.

В период оттепели это происходило со многими текстами советского официоза, что незаметно приводило к десталинизации культурного наследия предшествующей эпохи – 1930-х и 1940-х гг. Так, в результате эстрадизации литературы и искусства периода оттепели (и далее – последующих периодов советской эпохи) рождался феномен «постсоцреализма», последовательно дезавуировавший сам соцреализм, а вместе с ним – принципы партийности, коммунистической идейности и прочие догмы сталинской эпохи.

В этом отношении эстрадизация искусства (в том числе поэзии) в Советском Союзе неожиданно стала механизмом трансформации не только отдельных жанров и видов искусства, но и целых культур, целой советской цивилизации.

Список литературы:

- 1 Брусиловская Л.Б. Культура оттепели: между разрешенным и запрещенным // Культурно-антропологические исследования. Новосибирск: НГПУ; Новосибирский филиал НОКО, 2013. С. 89–98.
- 2 Вознесенский А. 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». М.: Рандеву-АМ, 2001.
- 3 Евтушенко Евг. Избр. произведения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1980. Т. 1. 1952–1965, Т. 2. 1966–1974.
- 4 Евтушенко Евг. 1989. СПб.: «Совмит-турс», 1990.
- 5 Кардин В. Смещение // Знамя. 1998. № 9. С. 93–205.
- 6 Кондаков И.В. Рождение «второго авангарда»: между сонорностью и визуальностью // От искусства оттепели к искусству распада империи / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: ГИИ; КАНОН+, 2013. С. 220–238.
- 8 Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: Издат. центр «Академия», 2003. Т. I: 1953–1968.
- 9 Македонов А.В. Свершения и кануны: о поэтике русской советской лирики 1930–1970 гг. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1985.
- 10 Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. Вступ. статья А.Д. Синявского; составление, подготовка текста и примечания Л.А. Озерова.
- 11 Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000.
- 12 Эренбург И. Оттепель. Повесть в двух частях. М.: Сов. писатель, 1956.
- 13 Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Книги шестая, седьмая. Словарь имен / Сост. Б.Я. Фрезинский. М.: Текст, 2005.
- 14 Эренбург И. Запомни и живи... Стихи, переводы, статьи о поэзии и поэтах / Сост. Б.Я. Фрезинский. М.: Время, 2008.

Ключевые слова: альбом, концептуальный альбом, крупная форма, цикл, сюита, литературно-музыкальное единство, прогрессив-рок.

Савицкая Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

Key words: album, concept album, big form, cycle, suite, literary and musical unity, progressive rock.

Savitskaya Elena A.

PhD in Art Science, senior researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

САВИЦКАЯ Е.А.

Концептуальные альбомы в отечественной рок-музыке 1970–1990-х годов

Статья посвящена концептуальным альбомам – новому жанру, возникшему как результат студийного творчества в рок-музыке. В статье рассматриваются типы концептуальных альбомов в отечественной рок-традиции, опыты освоения данного жанра профессиональной композиторской и рок-средой, вопросы музыкального и поэтического единства в отечественном роке 1970–1990-х годов.

SAVITSKAYA ELENA A.

Concept Albums in the Russian Rock of 1970–1990s

The article is dedicated to concept albums—a new genre that arose as a result of studio work in rock music. The article considers the types of concept albums in domestic popular music, developing of this genre by professional composers and rock musicians, issues of music and poetic unity in the Russian rock of 1970–1990s.

УДК 78.07
ББК 85.318

*Ты растаешь свечкой в пламени чувств
Чтобы кто-то вдруг нащупал на пленке твой пульс.
«Урфин Джюс» – «Физиология звукозаписи»*

Движение к крупной форме, единству цикла, отражению масштабных и глубоких замыслов характерно для рок-музыки начиная с рубежа 1960-х годов. Особенно активными такие процессы становятся в периоды социальных всплесков, художественно-стилевых «взрывов», технологических революций. В отечественной традиции внимание к «большой форме» (воспользуемся термином Татьяны Диденко [4]) обнаруживается в 1970-е годы в творчестве как «самодетельных» рок-музыкантов, так и профессиональных композиторов, заинтересовавшихся возможностями массовых жанров. Эстрадно-песенные циклы, рок-оперы, рок-сюиты и даже рок-симфонии появляются в творчестве Александра Градского, Александра Журбина, Давида Тухманова, Алексея Рыбникова, Эдуарда Артемьева, Иманта Калныньша, ВИА «Песняры», «Ариэль» и многих других. В 1980-е годы оживляется интерес к «концептуальности», альбомному мышлению в стане «подпольного», неофициального рока, несмотря на все сложности как художественно-технологического, так и цензурного характера (группы «Аракс», «Високосное лето», «Урфин Джюс» и др.). Складываются новые векторы творческого поиска в области крупной формы и музыкального языка.

При этом такие жанровые миксты, как рок-опера и рок-симфония, уже в достаточной мере изучены: им уделено внимание в работах М. Арановского [1], М. Бобровой [2], Т. Диденко [4], В. Конен [6], А. Порфирьевой [9], В. Ткаченко [13], А. Цукера [15, 16]. Автор же в данной

статье хотел бы остановиться на гораздо менее исследованном явлении – а именно на жанре концептуального альбома. Данная тема будет рассмотрена на конкретных примерах – нескольких альбомах из области советской и российской популярной и рок-музыки, которые представляются наиболее показательными с точки зрения разных подходов к обобщению материала, литературно-музыкального единства, стиливых и жанровых особенностей.

НУЖНА ЛИ РОКУ КРУПНАЯ ФОРМА?

Для начала стоит вообще попытаться ответить на вопрос – нужна ли року крупная форма? Рок-музыка как вид творческой деятельности, в котором главной единицей художественного высказывания является песня, казалось бы, не нуждается в укрупнении масштабов этого высказывания. Классическая формула «мелодия + слова», куплетно-припевные структуры, повторность с элементами развития идеально подходят для передачи ярких и емких, но на первый взгляд незамысловатых рок-«посланий».

Небольшой экскурс в историю показывает, однако, что рок, зародившись в своих ранних разновидностях в начале 1960-х годов в Америке и Британии на основе танцевально-песенных жанров (рок-н-ролл, баллада, ритм-н-блюз), достаточно быстро перешагнул рамки «искусства малых форм». Он продемонстрировал способность к расширению композиции «изнутри», с одной стороны, и к объединению отдельных частей – песен – в более крупное целое, с другой. Процесс усложнения формы, углубления содержания рок-произведений начался в американской и европейской рок-музыке в конце 60-х годов. Рок стал средством протеста против социальной несправедливости, борьбы за мир, объединения молодежи в социальные группы. В то же время появились ноты рефлексии, попытки философского осмысления реальности, а иногда и ухода от нее в мир сюрреалистических видений, психоделических грез. Одновременно начал проявляться интерес рока к взаимодействию с академическим искусством, джазом, различными этническими традициями, что отразилось и в области формообразования: в рок-музыку проникают идеи программности, цикличности, симфонической драматургии.

Основной формой студийного творчества в рок-музыке становится альбом – несколько песен, расположенных в определенном порядке и претендующих на некую степень единства (смыслового, саундового, образного и др.). Само название – альбом, альбомная запись (record albums) – восходит к 1930-м годам, когда несколько грампластинок одного исполнителя продавались вместе в картонной коробке или бумажном конверте, раскладывающемся наподобие фотоальбома. Важным фактором становления альбомного мышления в рок-музыке становятся переход популярности от синглов (7-дюймовая пластинка, на каждой стороне которой записана одна песня) к лонгплеям (долгоиграющим пластинкам, содержащим 12–14 композиций общей продолжительностью 40–45 минут) и, как следствие, отказ некоторых FM-радиостанций от трансляции отдельных хитов в пользу целых альбомов. Появляется даже термин – AOR, что значит *album oriented rock*⁽¹⁾.

Одной первых цельных, единых по замыслу альбомных работ традиционно считают *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* группы *The Beatles* (1 июня 1967 года), где песни были связаны тематической репризой, а музыкальное единство подчеркивалось сюжетной фабулой и обобщающей идеей (зачатки «концептуальности» в роке прослеживаются также в работах *The Beach Boys*, *Kinks* Фрэнка Заппы или более ранних альбомах тех же *The Beatles*)⁽²⁾. Термин «концептуальный альбом» (*concept album*) появился в зарубежной прессе в первой половине 1970-х, когда возникла необходимость как-то обозначить новое явление, ставшее к тому времени весьма востребованным и даже «модным». В 70-е годы многие работы *Pink Floyd*, *Yes*, *Jethro Tull*, *Genesis*, *Procol Harum*, *ELO*, *ELP*, Дэвида Боуи и других крупнейших рок-исполнителей представляли собой концептуальные альбомы. Идеи концептуальности могут быть воплощены в любом стиле рок- и поп-музыки, хотя наиболее плодотворно они развивались в прогрессив-роке.

Концептуальный альбом – новый жанр, родившийся в рок-музыке благодаря развитию технических средств студийной звукозаписи. Безусловно, не всякий альбом, даже тщательно продуманный и хорошо записанный, можно считать концептуальным. Концептуальный альбом имеет свои видовые черты, проявляющиеся в первую очередь в тяготении к крупной форме, единству музыкального и поэтического материала. Признаками концептуальности могут служить наличие общей интонационно-тематической и/или сюжетной линии. Альбом выступает как музыкальный цикл, а не просто собрание несвязанных или связанных лишь установленным порядком воспроизведения песен⁽³⁾. Большую роль в создании концептуального единства играют средства студийной звукозаписи, поэтому именно студийную, а не концертно-сценическую форму бытования концептуального альбома следует считать первичной.

Можно выделить два аспекта такого единства – музыкально-структурный и образно-поэтический. С музыкально-структурной точки зрения наблюдаются две тенденции – к сюитности (альбом представляет собой цикл завершенных взаимосвязанных частей) и поэмности / контрастно-составной форме⁽⁴⁾ (внутреннее расширение или объединение композиции, порой до масштабов стороны пластинки или всего альбома). Музыкальный материал может объединяться различными способами: с помощью реприз, лейтмотивов, стиливого и звукового единства, переаранжировки, динамизации, а также средствами звукоорежиссуры («стыковой» монтаж, звуковые наложения, шумы и др.). Разумеется, каких-либо стандартных рецептов построения концептуальных альбомов нет – с точки зрения формообразования этот жанр весьма свободен.

С точки зрения песенных текстов, образного движения единство может проследиваться как в плане общих идей и тем, так и ярко выраженной сюжетности (подобно обобщенной и подробной программности в программной музыке). Различные виды музыкаль-

(1) Другой вариант расшифровки этой аббревиатуры – *adult oriented rock*, «рок для взрослых».

(2) Кроме того, многочисленные сборники рождественских хитов, любовных баллад и т.д. тоже составлялись по какому-либо принципу, что повлияло и на становление «концептуальности» в роке.

(3) В котором зачастую тоже есть своя драматургическая логика: так, начинается альбом чаще всего с энергичного хита, а на четвертое место нередко ставится медленная баллада.

(4) Термин В. Протопопова, подробнее о контрастно-составной форме в музыке разных эпох см. [10].

но-структурного и образно-сюжетного единства в концептуальных альбомах могут «перекрещиваться», взаимодополняться.

Полноценным «участником» концепции альбома становится и визуальное оформление альбомов. Живописные полотна и рисунки на конвертах пластинок, вкладыши с текстами, аннотации и пояснения, даже шрифт, которым написано название группы и альбома – все входит в общую концепцию.

Насколько возможной стала реализация этих принципов на нашей, отечественной почве? Да и были ли вообще в советской популярной и рок-музыке концептуальные альбомы? Чтобы ответить на эти вопросы, следует обратиться к истории отечественной рок-музыки и, в частности, «артизированных» ее направлений, тяготевших к усложнению музыкального языка и формы, к театрализации, концептуализации творчества.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РОК НА ПУТИ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ

На этом пути советских и российских рок-музыкантов 1970–80-х годов подстерегало множество сложностей, связанных с труднодоступностью качественных инструментов, приборов обработки и студий звукозаписи, отсутствием возможности репетировать, выступать, распространять свои записи⁽⁵⁾. Цензурные запреты диктовали необходимость «литовать» песенные тексты, исполнять песни советских композиторов и проходить худсоветы для «официальных» изданий и концертных выступлений. И если в 1970-е ситуация была более-менее свободной, то к середине 80-х она ужесточилась: было принято несколько постановлений, запрещающих распространение записей определенных рок-коллективов, в число которых, например, попала и интересующая нас свердловская группа «Урфин Джюс».

В отечественной музыке 1970–80-х сложилась уникальная ситуация, с одной стороны, разделения, разграничения официальной эстрады и «подпольной» рок-культуры, доходившая порой до противостояния, с другой – их постоянного взаимодействия и взаимовлияния, вплоть до «обмена» музыкантами. Где-то посередине между этими

«полюсами» находились ВИА⁽⁶⁾ – филармонические и самостоятельные коллективы, собранные по образу и подобию западных рок-групп, но при этом отличавшиеся пригласенным звучанием и идеологически выдержанным репертуаром. Тем не менее эксперименты были возможны в любом стане. В иных случаях трудно разделить, где, в каком из «лагерей» был впервые применен тот или иной прием, опробован новый жанр, сделано стилевое открытие. Под эстрадой зачастую маскировался поп-рок, фолк- и арт-рок, а рок-музыка находилась под сильным влиянием массовой песни и бардовской традиции.

Как уже говорилось, в поисках путей к «большой» форме и новым жанрово-стилевым миксам в 1970-е — первой половине 1980-х пребывали все стороны этого многоугольника. Формировалось некое центробежное движение, целью которого было обновление формы и содержания и, конечно, более сильное воздействие на слушателя, чьи вкусы к концу 1970-х годов были весьма взыскательными.

Очевидно, что в своем стремлении к «большой форме» отечественные авторы отталкивались в первую очередь от западных примеров рок-концептуализма. Подобные примеры к середине 1970-х были у нас хорошо известны в широком спектре от «Сержанта Пеппера» *The Beatles* до масштабных опусов *Yes*, альбомов *ELP* и обретшей культовый статус рок-оперы *Jesus Christ Superstar* Э.Л. Уэббера. Виниловые пластинки западных исполнителей попадали в СССР, минуя все «железные занавесы». Гастролирующим же артистам «разрешенных» к выезду коллективов удавалось увидеть выступления зарубежных рок-звезд собственными глазами. Так, стимулом к работе над оперой-притчей «Песня о доле» для В. Мулявина («Песняры»), возможно, стало посещение концерта Рика Уэйкмана в 1976 году во Франции, где великий «синтезаторных дел мастер» исполнял материал своего концептуального альбома *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* (см. об этом статью исследователя творчества «Песняров» Д. Терехина [11]). А на мысль объединить песни по сюитному принципу композитора Да-

(5) Подробнее о «тяжелых буднях» отечественных рок-музыкантов артизированных направлений см. в статье автора «Арт-рок в России: мы пойдем другим путем!» [10].

(6) ВИА (аббревиатура от «вокально-инструментальный ансамбль») – так называли отечественные коллективы, собранные по образу и подобию западных рок-групп, но при этом имевшие в репертуаре обязательные песни советских композиторов и официальное разрешение на выступления.

вида Тухманова, по его собственному признанию [13], натолкнули пластинки *The Beatles* – так появились альбомы «Как прекрасен мир» (1972) и «По волне моей памяти» (1976). Другой вопрос, что термин «концептуальный альбом» тогда у нас никто не употреблял – пользовались в основном хорошо известными – сюита, опера, нередко с приставкой «рок». Лишь в 80-е годы данное понятие постепенно входит в отечественный рок-лексикон.

В советской рок-практике, воспринявшей идею концептуальности от зарубежных рок-коллег, были и свои источники влияния – помимо академической музыки, это весьма распространенные и популярные жанры радиоспектакля, аудиосказки (часто издававшиеся на виниловых пластинках), музыкальные композиции по мотивам кинофильмов (например, популярная пластинка «Романс о влюбленных» с музыкой А. Градского, где песни объединялись голосами героев, звуковыми фрагментами из фильма), а также различные литературно-музыкальные композиции, которые часто ставились на школьных и молодежных вечерах, собраниях, концертах.

В своих поисках «большой формы» члены Союза композиторов и музыканты филармонических ВИА, разумеется, обладали куда большими возможностями: они имели доступ к государственным студиям звукозаписи, могли позволить себе эксперименты со студийным оборудованием, синтезаторами, расширенными инструментальными и вокальными составами, масштабными замыслами. Неудивительно, что именно профессиональный композитор Давид Тухманов стал автором первого в истории отечественной поп-рок-музыки концептуального альбома, о котором еще пойдет речь далее.

Для «самодельных» же групп разных стилей и направлений более распространенной была ориентация на концертно-репетиционный процесс, который часто сопровождался элементами импровизаций, хэппенинга. Далеко не все коллективы, особенно на ранних этапах развития отечественной рок-музыки (1960–70-е годы), вообще доходили до аудиозаписи своих сочинений: многие композиции поэтому были попросту утрачены. Вопросы формы, драматургии целого в таких случаях не имели значения, а зафиксированный в виде звукозаписи продукт (если это удавалось сделать по договоренности на учебных, театральных, теле-, радиостудиях, чаще – на бытовых магнитофонах) получал вторичное значение по сравнению с кон-

цертной версией. Записанные в разное время в разных местах песни объединялись на пленке лишь фигурами автора и исполнителя (как, например, в «доисторических» альбомах «Аквариума»).

Впоследствии, с развитием возможностей звукозаписи и накоплением опыта у отечественных рок-звукорежиссеров (среди которых – Андрей Тропилло, Александр Гноевых, Юрий Богданов, Юрий Фишкин) вопросы «альбомного мышления», драматургии целого стали в рок-музыке выходить на первый план. Так, известный ленинградский звукорежиссер А. Тропилло, чья деятельность на созданной им студии «АнТроп» началась в конце 70-х, ориентировался на запись целых альбомов, а не отдельных песен (впрочем, среди записанных им работ «Аквариума», «Кино», «Зоопарка» и других крупнейших групп русского рока достаточно мало концептуальных). Некоторые коллективы («Сонанс», «Автограф», «Ария...») обзаводились собственными комплектами дорогостоящей аппаратуры и инструментов, нередко привезенных из-за рубежа, оборудовали свои студии. Расширялись возможности исполнительской техники, темброкрасочного варьирования, звуковой обработки. Кому-то при получении «филармонического» статуса или же при посредничестве профессиональных композиторов и общественных деятелей (одним из них, например, был Юрий Саульский) удавалось проникнуть и на «святыню святых» – в студии Всесоюзной фирмы грамзаписи «Мелодия», концерта «Мосфильм»...

В рок-среде на рубеже 1970–80-х годов складывается уникальная «субкультура» магнитоальбомов, включавшая в себя как абсолютно «неформальный», неподцензурный процесс звукозаписи, так и целую индустрию распространения (подробнее об этом феномене см. книгу А. Кушнира «100 магнитоальбомов советского рока» [8]). При этом принципиальных различий в отношении к альбому как некоему конечному продукту творчества, наполненному концептуальным содержанием, в профессиональной и рок-среде, на наш взгляд, не было. Вопрос, как уже говорилось, был только в разнице возможностей и их реализации.

При рассмотрении достаточно большого количества альбомов отечественного рока 1970–80-х годов, можно прийти к выводу, что сложные принципы единства (основанные на сочетании выраженной сюжетно-поэтической линии и музыкально-интонационных средств

в виде лейтмотивов, реприз, разработочности), столь характерные для британского прогрессив-рока, у нас не прижились. Тому причиной как описанные трудности технического плана, минимизация выразительных средств, так и в целом большая ориентация отечественного рока на поэтическую традицию. Самым распространенным типом концептуального альбома стала рок-сюита с замкнутой номерной структурой и литературно-музыкальной идеей разной степени выраженности.

АЛЬБОМЫ СЮИТНОГО ТИПА НА ОСНОВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И ПОЭТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА

Давид Тухманов – «По волне моей памяти» (1976)

Одним из первых к идее концептуальности и стилевым принципам арт-рока в 70-е годы вплотную подошел композитор Давид Тухманов – выпускник композиторского отделения Гнесинского института, впоследствии – народный артист РФ, лауреат многочисленных премий. На своем авторском диске «Как прекрасен мир» (1972) Тухманов впервые объединил песни общей идеей. Параллельно в этом направлении работал и Александр Градский со своими «Скоморохами», сочинивший уже в начале 70-х вокальные циклы на стихи Бёрнса и Шекспира, однако они, хоть и были записаны, широкой публике известны тогда не стали. А вот альбом Давида Тухманова «По волне моей памяти» 1976 года, выпущенный «Мелодией» общим тиражом более 2,5 миллионов экземпляров, справедливо считается одним из наиболее ярких примеров «концептуальности» в отечественной популярной музыке вообще. Это альбом сюитного типа, он состоит из замкнутых песен, однако единство достигается здесь как на образном, так и на музыкальном уровнях. Идеей альбома, принадлежавшей продюсеру Татьяне Сашко, стало использование стихов классических и современных поэтов (Сафо, ваганты, П.Б. Шелли, И.В. Гёте, П. Верлен, Ш. Бодлер, А. Мицкевич, М. Волошин, А. Ахматова, Н. Гильен), составивших своеобразный цикл о радостях и горестях любви. Композитор, исходя из этого материала, воплотил давно вызревавший замысел об объединении элементов классической и популярной музыки. В результате получилось настоящее музыкальное путешествие – по разным странам, стилям, эпохам.



Илл. 1. Аудиоальбом Давида Тухманова «По волне моей памяти» (1976). Автор обложки А. Шварц

Яркий эстрадный мелодизм обрамляется стилизациями в духе старинной музыки и классицизма («Из вагантов», «Сердце, мое сердце»); стихи, дошедшие до нас как бы «из глубины веков», звучат в сопровождении таинственных восточных мотивов («Из Сафо»), жизнерадостный диксиленд соседствует с психоделическими моментами («Приглашение к путешествию»), а звучание церковного органа – с энергичными рок-ритмами (стилевая переаранжировка мелодии в «Доброй ночи»). Новаторское звучанию диску придавал и тот факт, что некоторые стихи (их фрагменты) исполнялись на языке оригинала (английский, французский, немецкий, польский), что, по замыслу авторов, подчеркивало «непереводимость» поэзии и одновременно позволяло использовать отсылки к зарубежной поп-музыке, законным образом отойти от чрезмерной идеологизированности.

Можно выделить ряд композиционно-стилевых приемов, благодаря которым части выстраиваются в единое целое. Помимо общего концептуально-поэтического замысла, это наличие кратких музыкальных реприз, общая драматургическая выстроенность номеров. Так, альбом открывается песней «Я мысленно вхожу в ваш кабинет», выполняющей роль медленного вступления (воспоминание о прошлом), и завершается предельно «массовым», обобщенно-куплетным

«Посвящением в альбом», исполняющимся хором (пусть и на польском языке). Второе и предпоследнее, девятое, место, занимают «женские» песни («Из Сафо» и «Смятение»), обозначающие и крайние точки образной индивидуализации, обострения эмоций и чувств (причем в коде «Смятения» звучат цитаты «Из Сафо», «Сентиментальной прогулки» и других песен). Таким образом в альбоме выстраиваются арки, скрепляющие целое. (Внутри автор композитор часто отходит от жесткой куплетности, используя развивающие, отстраняющие, контрастные элементы.)

Отметим наличие общих аранжировочных и стилизационных приемов (при всем разнообразии материала), богатую тембровую палитру: в записи, помимо рок-ритм-секции, использованы струнная и духовая группы, этнические звучания, электроорган и синтезаторы. Для записи каждого номера Давид Тухманов подбирал солистов-вокалистов, исходя из задачи наиболее полного раскрытия образа и новых возможностей «микрофонного пения». В записи приняли участие малоизвестные на тот момент Мехррад Бади, Игорь Иванов, Александр Барыкин, Сергей Беликов, Людмила Барыкина, Александр Лерман, многие из которых стали впоследствии настоящими звездами. Обложка винилового диска авторства художника Александра Шварца также включается в концепцию диска: фигуры мудреца, Афины и мотоциклиста символизируют связь времен и «совершенство человеческого духа» [3]. Альбом Давида Тухманова «По волне моей памяти» оказал серьезное влияние на дальнейшее развитие концептуальности в отечественном роке: его воздействие отмечают многие российские рок-музыканты.

Эдуард Артемьев – «Тепло Земли» (1985)

Композитор Эдуард Артемьев заинтересовался рок-музыкой еще в середине 1970-х, сотрудничал с ансамблем «Бумеранг», с которым занимался как студийным экспериментированием, так и концертной практикой. Вокально-инструментальная сюита (авторское обозначение жанра) «Тепло земли» на стихи Юрия Рытхэу для меццо-сопрано, рок-группы и синтезатора «Синти-100» издана на виниловой пластинке фирмы «Мелодия» в 1985 году. В записи принимали участие певица Жанна Рождественская и ансамбль «Бумеранг», хотя «Тепло

Илл. 2. Аудиоальбом
Эдуарда Артемьева «Тепло
земли» (1985). Автор
обложки П. Стюенко



Земли» – работа уже не «групповая», а сольно-композиторская. Вместе с тем именно в ней Эдуарду Артемьеву удалось наиболее органично воплотить стилевые принципы симфо-рока (разновидность прогрессив-рока, основанная на синтезаторных и оркестровых звучаниях и использовании симфонических – сквозных – методов развития материала), соединить космические электронные звучания с глориозной рок-энергетикой в духе группы Yes.

В идейно-образном содержании альбома заложена мысль о неразрывной связи человека и природы. Стихи Юрия Рытхэу (1930–2008) – поэта чукотского происхождения, уроженца Дальнего Востока, внука шамана и сына охотника, отражают жизнь человека в неразрывной связи с породившей его землей, возрождают древние чукотско-эскимосские предания. В то же время поэту удивительно глубоко удалось проникнуть в мир женщины, ее помыслы и чаяния. История женщины как «сестры» всего сущего (ведь сама земля женского рода), ее любви, отчаяния и новых надежд, ее силы и способности к всепрощению – это настоящий гимн человеку. Вокал Жанны Рождественской, талантливой, но, как представляется, недооцененной певицы, придает исполнению глубокую личностность. Исполнительница сумела выйти и на внеличностный уровень, передав содержание цикла словно от имени «матери-земли», всеобщего животворящего

начала. Подвластны певице оказались и образы фантастических существ – рэккэнов, по преданию, разносящих болезни и несчастья (здесь вокал обработан электронным образом). Сюжетное движение дается через смену жизненных циклов («Рождение земли», «Тепло земли», «Прощание»), а музыкально-интонационное единство крайних частей и следование некоторых треков без перерыва придает циклу динамичность и завершенность.

АЛЬБОМЫ ПОЭМНОГО ТИПА НА ОСНОВЕ ЛИТЕРАТУРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ЕДИНСТВА

«Аракс» – «Исповедь» (1983)

Альбом московской рок-группы «Аракс» «Исповедь» – действительно пример «большой формы». Литературно-музыкальная композиция (так обозначен жанр на обложке диска) на музыку Глеба Мая и стихи Евгения Евтушенко – это масштабное единое произведение, разделенное лишь сторонами виниловой пластинки. Следует, впрочем, уточнить, что музыканты «Аракса» являются в данном случае только исполнителями – участие группы даже не обозначено на лицевой



Илл. 3. Аудиоальбом
«Исповедь»
Е. Евтушенко, Г. Май при
участии ВИА «Аракс».
1983. Автор обложки
А. Саядянец

стороне конверта (что можно объяснить и идеологическими причинами – группа в тот период была не в фаворе у властей).

Декламация стихов на фоне «поддерживающей» игры рок-группы объединяется с вокальными рок-номерах и инструментальными фрагментами (в записи, помимо музыкантов «Аракса», участвовал струнный ансамбль ГАБТ СССР). Определенный «пафос» речитации, выражающийся в укрупненных интонациях поэта (читает текст сам Е. Евтушенко), кажется порой чрезмерным – ведь многие стихи носят предельно личный, любовно-лирический характер. С другой стороны, именно «надрыв» и содержания (герой, мечущийся между многими женщинами, многими «любовями», наконец находящий успокоение в семье), и форм выражения обеспечивают нерв, подпитывают энергетическую структуру композиции. Номера с вокалом несут отпечаток «советской» эстрадной мелодики, а вот чисто инструментальные фрагменты созданы в актуальной на тот момент прогрессив-мелодик-роковой стилистике, что дает исполнителям пространство для показа своих виртуозных возможностей. Объединяющим моментом служит реприза начальной инструментально-синтезаторной темы в финале.

«Горизонт» – «Летний город» (1986)

Группа «Горизонт» (Нижний Новгород – Чебоксары) под руководством композитора и клавишника, выпускника Горьковской консерватории Сергея Корнилова тяготела к программным формам чисто инструментальной музыки. Коллектив, базировавшийся при Чебоксарском тракторном заводе, при содействии Юрия Саульского записал и выпустил два диска на фирме «Мелодия». Оба они по структуре сочетают принципы сюитности и поэмности. Литературной подоплеки у альбомов не было, а названия рождались уже после сочинения композиций. Тем не менее альбомы «Летний город» (1986) и «Портрет мальчика» (1989) в известной степени отразили дух времени. Несмотря на кажущиеся нейтральными названия, музыкальное содержание альбомов далеко от бесконфликтности, сглаженности.

Так, «Летний город», согласно разъяснениям самого Сергея Корнилова, «это смердящий мегаполис, раскаленный асфальт, взвинченные эмоции. То, что задавило человека, его дух» [7]. Впро-



Илл. 4. Аудиоальбом
«Летний город» группы
«Горизонт». 1986. Автор
обложки О. Брель

чем, начинается пластинка весьма безобидно – светлой изящной зарисовкой «Снежки», пронизанной мотивами бега, полета, танца. Пьеса имеет рондообразное строение: основная тема носит изысканно-«классический» характер, наследуя как «Мадригалу» Yes, так и неоклассическим произведениям Стравинского, Прокофьева⁽⁷⁾; разнохарактерные эпизоды приносят меланхолично-задумчивые, радостно-восторженные настроения. Второй трек – «Чакон» – основан на нисходящей мажорной гитарной теме, постепенно формирующейся в верхних слоях фактуры из «марева» фоновых синтезаторных и перкуссионных звучаний. Здесь прослеживается влияние и Yes, и сонорно-тематического подхода Э. Артемьева. В финале пьесы тема звучит отчетливо и оформленно – как гимн, завершаясь жизнеутверждающим и мощным ре-мажорным трезвучием.

Вторую сторону пластинки занимает собственно сюита «Летний город», состоящая из трех следующих без перерыва частей: Марш, Менуэт, Токката (общая продолжительность почти 19 минут). Здесь нарастает эмоциональная напряженность, усиливается «расколотость» художественного образа. Грозное унисонное вступление, синтеза-

торный похоронный марш в духе Шостаковича и издевательски искаженные уличные «песенки» сменяются преувеличенно-галантным «старинным» танцем, шарманочными мотивами и механистичными пассажами гитары, зловещими «зуммерами» синтезатора (в которых слышится порой и завывание сирены). Завершается альбом мрачной темой в басах у синтезатора, интонационно и семантически близкой средневековой секвенции *Dies Irae* – за нее альбом был подвергнут резкой критике на худсовете «Мелодии». Объединяет три части сюиты причудливый мотив «духовых» в высоком регистре на фоне низких вздохов органа, выполняющий роль ритурнеля. В целом альбом «Летний город» имеет весьма отчетливый вектор развития – от света к мраку, от умеренно-радостных «зимних» настроений – к давящим и зловещим «летним» (такая инверсия интересна сама по себе и заслуживает отдельного осмысления). Очевиден при этом и неоклассический вектор в стиливой организации материала.

РОК-СЮИТЫ, ОСНОВАННЫЕ НА СТИЛЕВОМ И ЖАНРОВОМ ЕДИНСТВЕ

ВИА «Ариэль» – «Русские картинки» (1977)

Продолжая разговор о стилевом единстве как важном принципе организации материала, обратимся к творчеству одного из лучших отечественных ВИА – «Ариэль», чью принадлежность к насквозь официализированному советско-патриотическому жанру многие исследователи считают вынужденной (то же можно сказать и о «Песнях», экспериментировавших в области фолк-арт-рока и крупной формы). Как уже говорилось, вокально-инструментальные ансамбли – чисто отечественная форма «легитимного» существования бит-групп (как их тогда называли) в 1970–80-е годы. Неудивительно в этом случае «бегство» в фольклор – вечное искусство, издавна питавшее творчество русских композиторов. Однако за фольклорным «фасадом» ВИА нередко пряталась любовь к британскому прогрессив- и хард-року, которую удавалось выдавать за обработки и стилизации народных мелодий.

В 1977 году челябинский ВИА «Ариэль» выпустил виниловую пластинку «Русские картинки». С одной стороны, это песенный цикл явно в фарватере тухмановского, с другой – в нем очевидно

(7) Неоклассическую направленность «Снежков» отмечает в аннотации к виниловой пластинке Аркадий Петров.



Илл. 5. Аудиоальбом
«Русские картинки» ВИА
«Ариэль». 1977. Автор
обложки не указан

воздействие британской группы *Emerson, Lake & Palmer* с их альбомом *Pictures at an Exhibition* (1971), который, в свою очередь, является рок-переложением фортепианного цикла М. Мусоргского. Несмотря на некоторую «лубочность» собственных мелодико-поэтических экзерсисов «Ариэля», вызывает восхищение и композиционно-инструментальная работа, включающая изощреннейшие приемы музыкального письма, и красота, поэтичность подлинных русских мелодий. Можно выделить даже персонажей этой вокально-инструментальной сюиты, признаки сюжетного движения: девушка Аленушка ищет милого на народном гулянии, где появляются неизменные герои всех празднеств – скоморохи. Завершается альбом виртуозным парафразом на темы русских народных песен в обработке лидера «Ариэля» Валерия Ярушина.

«Вежливый отказ» – «Этнические опыты» (1990)

Альбом московской авант-прог-группы «Вежливый отказ» «Этнические опыты» (1990) демонстрирует оригинальный подход к фольклору. Это не обработки народных мелодий «из сборника», а собственное, весьма своеобразное и яркое видение восточнославянской песенности. Ладогармонический язык группы тяготеет к модальному типу



Илл. 6. Аудиоальбом
«И-и раз!..» группы
«Вежливый отказ». 1992.
Автор обложки И. Шеин,
в оформлении использована
работа Д. Лейендекера

(свойственному, в том числе, и народной музыке), выходя за пределы «обычных» мажора и минора. Если добавить к этому полифоничность, графичность вокально-инструментальных линий, масштабность форм (например, «Густоплясовая» длится почти 11 минут) и отсутствие «осмысленного» текста, замененного распетыми фонемами, становится понятно, почему группа оказалась «далеко от народа», а не приблизилась к нему.

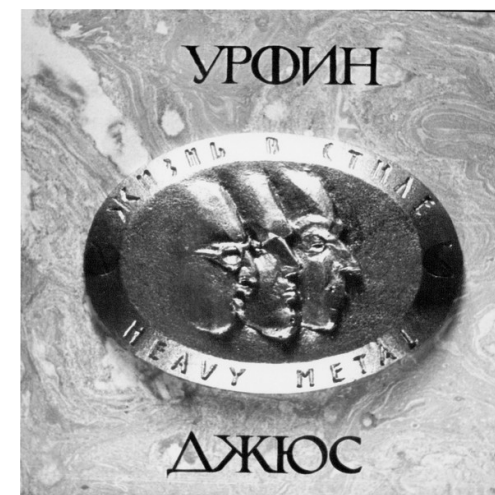
При этом эмоционально (да и чисто исполнительски) вокал лидера группы Романа Суслова становится более открытым, раскрепощенным, чем в ранних работах. Обращает на себя внимание оригинальный юмор (например, в «Пожаре Москвы 1812 года» Суслов насмешничает над отечественными литературными классиками). В «Попевке» из свинговой импровизации рождается простая, грубоватая и неукротимая в своей динамике басово-рояльная тема, напоминающая как о моторике русских наигрышей, так и о плакатной яркости, экзатичности оркестровых тем И. Стравинского, Г. Свиридова, произведениях композиторов-минималистов. В альбоме 1992 года «И-и раз!..» группа выстраивает концепцию на обращении к различным танцевальным жанрам (вальс, босса-нова, танго...), в свойственном «Отказу» ироничном духе переименования и выворачивая наизнанку их родовые признаки.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАК ДОМИНАНТА: РОК-ГЕРОЙ В ЦЕНТРЕ МИРОЗДАНИЯ

Рассматривая альбомы, созданные в рок-среде, стоит отметить, что большинство из них все-таки представляют собой сборники песен, где выделяются несколько главных хитов, а остальные номера играют отстраняющую функцию. Тем не менее почти всегда можно выявить какую-то обобщающую идею, вынесенную либо в заглавие альбома, либо «рассеянную» в образном строе песен («Группа крови» «Кино», «Равноденствие» «Аквариума», «Иероглиф» «Пикника» и др.). Однако можно привести несколько показательных примеров, в которых концепция, стремление к объединению композиций в некое художественное целое выявляется достаточно выпукло – в большинстве своем на образно-поэтическом уровне, но нередко и на музыкальном. В основном эти работы созданы рокерами, в той или иной степени «отягощенными» музыкальным образованием, что было далеко не редкостью (участники «Високосного лета», «Урфина Джюса» и др.). Так, альбом «Лавка чудес» московской группы «Високосное лето», предшественницы знаменитого прогрессив-рокового коллектива «Автограф», основан на интонационном и композиционном единстве: один и тот же рифф появляется в нескольких композициях в разных обликах, а тема чудес, превращений и приключений прослеживается почти во всех номерах. Частым мотивом выступает психоделическое путешествие, бегство в некую «прекрасную страну», в которой жизнь гораздо лучше, утонченнее и справедливее, нежели суровая действительность (неважно, советская или постсоветская). Такие мотивы часто встречаются в творчестве групп «Крематорий», «Аквариум», «Браво» и др. Вариантом такого бегства является уход в глубины собственного «я», поэтическая рефлексия («Зонапарк», Александр Башлачев, Юрий Наумов). Напротив, яростный протест, взрыв социального негодования может привести либо к гротесковому переосмыслению реальности, либо к ее спокойному философскому восприятию («Звуки Му», «Телевизор», «ДДТ», «Кино»).

«Урфин Джюс» – «Путешествие» (1980), «Жизнь в стиле heavy metal» (1984)

Одними из первых отечественных концептуальных рок-альбомов стали работы свердловской группы «Урфин Джюс», созданной композитором и клавишником Александром Пантыкиным. Примечательно, что в 1980 году, когда появился первый магнитоальбом этой группы «Путешествие», да и позже, слушатели, воспринимая запись целостно, как песенный цикл, объединенный общим содержанием, пользовались для описания термином «рок-опера» – понятия «концептуальный альбом» в отечественном рок-лексиконе, как уже говорилось, тогда еще не существовало. Альбом объединяет тема путешествия – но не приятного психоделического трипа, а жутковатого «полета» по преисподней и прочим мрачным и странным мирам, куда герой попадает после греховной жизни и казни на эшафоте. Сами музыканты описывали сюжет так: «Это путешествие пассивного потребителя. В воображении героя мир чужд и жесток, таков, каким он его создал. Нигде нет места человеку, который смотрит на жизнь со стороны» [цит. по: 5, с. 97]. Основным автором текстов стал Илья Кормильцев, впоследствии – один из самых известных поэтов русского рока. «Путешествие» стало первым в Свердловске (и, ве-



Илл. 7. Аудиоальбом
«Жизнь в стиле heavy
metal» группы «Урфин
Джюс». 1984. Авторы
обложки А. Коротич,
Д. Константинов

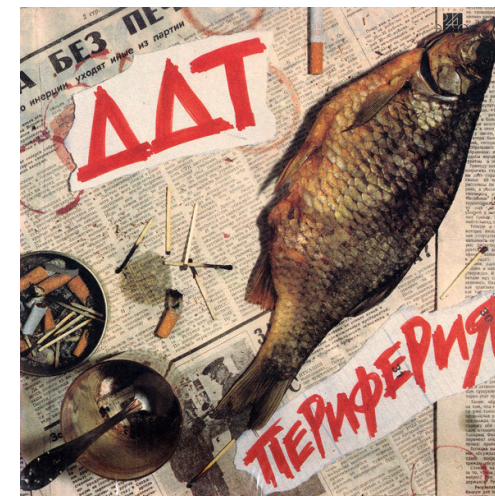
роятно, одним из первых в СССР) магнитоальбомом с визуальным оформлением (О. Ракович): черный фон, на котором проглядывают белые контуры таинственного замка и фото музыкантов, готический шрифт в названии группы, вкладка с текстами песен – вся эта «полиграфия» копировалась вместе с магнитозаписью и распространялась по всему Союзу.

Часто в центре подобных размышлений оказывается сам герой – музыкант, поэт, художник или же просто человек «не как все», чуждый социуму. Так, в третьем магнитоальбоме «Урфина Джюса» – «Жизнь в стиле heavy metal» (1984) песни показывают с разных сторон непростую жизнь любителя этого тяжелого стиля рок-музыки. Герой оказывается в ситуации непонимания, отчуждения, автоматизма, предательства со стороны друзей и подруг и либо ищет спасения в высоких скоростях, либо воображает себя рок-звездой – без особых успехов, но зато продолжая «парить внутри себя». Последняя, одноименная названию альбома композиция – квинтэссенция подобных настроений, надежд на то, что «жизнь в стиле heavy metal» прожита не зря.

При этом особого стилевого единства в альбоме нет – хотя музыка звучит достаточно тяжело и жестко, это не «хэви-метал» в «классическом» понимании (в духе *Judas Priest* и *Iron Maiden*), а его собственная интерпретация свердловчанами, хотя бы из-за большой доли синтезаторных звучаний. Пародийность, сарказм чувствуются во многом – от стихов и даже музыки с определенным кругом цитат «из классиков рока» до обложки магнитоальбома, на которой три чеканных профиля тоже напоминают о классиках, но уже коммунизма. Альбом, несмотря на то что в текстах не было никакой антисоветчины, выглядел прямым вызовом системе. После его выхода на музыкантов обрушилась лавина критики со страниц местных и даже центральных газет, в учебных заведениях музыкантам был сделан выговор. Этим, правда, все и ограничилось...

«ДДТ» – «Периферия» (1984)

Зато Юрию Шевчуку из группы «ДДТ» совсем нешуточно пришлось поплатиться за свое творчество – он был вынужден покинуть город Уфу после резкой критики в прессе и вызовов в высокие инстанции



Илл. 8. Аудиоальбом
«Периферия» группы
ДДТ. 1984/1991. Автор
обложки В. Сигачёв

с обвинениями в антисоветчине. Альбом 1984 года «Периферия» – остросоциальный протест против серости и все того же автоматизма жизни в «простой советской глубинке». От первой песни «Мы из Уфы» к предпоследней «Периферия» с ее «производственным рэпом» перекидывается смысловой мостик, подчеркнутый средствами звукозаписи (позывные местного радио, звуки деревни, телефонные переговоры). Но если первая композиция – по-доброму юмористическая вещь с национальным колоритом, то вторая – жесткий стеб на тему периферийных нравов и взаимоотношений с «центром». Концептуальное единство было бы сильнее, успей музыканты дописать до конца финальные частушки, но подпольную сессию звукозаписи на уфимском телевидении пришлось досрочно завершить ввиду грядущих проверок [8, с. 166]. В 1991 году альбом вышел на виниловой пластинке фирмы «Эрио».

От крамольной «Периферии», в свою очередь, можно провести линию к концертному альбому «ДДТ» 1993 года – «Черный пес Петербург», в котором тема города как сакрального пространства находит свое продолжение. И «Черный пес Петербург», с которым у Шевчука складываются доверительные, товарищеские, хотя и непростые отношения, становится новым местом для жизни и творчества, как, впрочем, и для многих отечественных рокеров. Эта концертная

программа не была воплощена в студийном варианте, но альбом все равно может считаться концептуальным, настолько точно и многомерно выстроена его драматургия, настолько выпукло проявлен основной образ – образ великого города.

РОК-РАДИОСПЕКТАКЛЬ

«Водопад имени Вахтанга Кикабидзе» – «Первый всесоюзный панк-съезд» (1987)

Наконец, альбом, который можно назвать верхом концептуальности и концентрацией всех изложенных выше уровней проявления музыкального и литературного единства, принадлежит, как ни странно, панк-группе. Коллектив под названием «Водопад имени Вахтанга Кикабидзе» был создан в городе Верхотурье Свердловской области. В 1987 году уже вовсю разворачивалась перестройка, и все, что было нельзя, стало можно. В том числе записать не то радиоспектакль, не то псевдорок-оперу под названием «Первый всесоюзный панк-съезд». Поначалу группа носила чисто студийный характер и состояла из двух человек, сочинявших материал в частушечном характере на мотивы известных народных песен и эстрадных шлягеров. Затем состав разросся. В арсенале появились не совсем типичные для рока инструменты: баян, детский ксилофон, бонги, допотопный синтезатор... Голоса специально записывались замедленно, а затем ускорялись на магнитофоне, чтобы вызвать эффект кукольности. Оно и понятно – в кукольном театре можно говорить и изображать что угодно, вспомним хотя бы Петрушку! На «Первом всесоюзном панк-съезде» герои рассуждают не только о проблемах различных молодежных субкультур (на съезд собираются панки, любера, металлисты, брейкеры и даже стилиаги), но и о таких важных темах, как борьба за мир, гонка вооружений, война в Афганистане... Номера – выступления участников съезда – скрепляются разговорными интермедиями: это речи ведущего мероприятия, корреспондента экзотической газеты «Жэньминь Жибао», полные неустаревающего юмора. Понятно, что музыкальная канва альбома достаточно проста, однако и здесь есть свои «отсылки к классике» (альбом открывается «увертюрой» – темой марша из оперы «Кармен», в конце звучит пе-

ределанная «То березка, то рябина» Д. Кабалевского) и лейтмотивы. В финале раздаются звуки сирены – участников съезда арестовывает милиция, однако вскоре молодежь отправляют на перевоспитание на эстрадный фестиваль в Юрмалу, что для панков является, пожалуй, еще большим наказанием. Альбом и сегодня является образцом концептуальности в отечественном роке, превзойти который – по крайней мере, на «серьезном», «взрослом» уровне – мало кому удалось. Примечательно, что сами «Водопады», долгое время существовавшие как чисто студийный проект, в один прекрасный момент решили выйти на сцену и заиграть более сложную музыку. Однако большого успеха эта затея не имела.

Разумеется, в рамках одной статьи нет возможности рассказать обо всех примечательных концептуальных альбомах российского рока и популярной музыки. Мы попытались лишь обозначить основные критерии систематизации этого явления и определить те «особые пути», которыми развивалась концептуальность в отечественной рок-музыке, показать отличия от рока западного. Концептуальность стала способом воплощения крупных замыслов, неважно, основанных на сюжетах и образном строе «высокой поэзии» (приближенной, разумеется, к современности и точке зрения самих исполнителей) или созданных самими рок-музыкантами. При этом с точки зрения формы, основной единицей высказывания в отечественном роке остается все-таки песня, которая может «расширяться» за счет отхода от куплетно-припевной структуры, но остается самостоятельным замкнутым элементом. Песни могут объединяться в сюиты благодаря музыкально-интонационным и образно-поэтическим связям, соотношение которых может изменяться в зависимости от художественного замысла.

В заключение стоит отметить общую тенденцию к усилению чисто музыкальной стороны концептуальности, наметившуюся в последнее время. С появлением достаточного качества инструментов, профессиональных и домашних студий, ростом исполнительского уровня, более тесным взаимодействием с международным музыкальным сообществом появляются и большие возможности для творческих экспериментов. Концептуальные альбомы, основанные на интонационно-тематическом единстве, с выстроенной драматургией

и при этом ясно прописанной образно-поэтической, сюжетной канвой сегодня не редкость (назовем работы прогрессив-роковых групп *Azazello*, *Roz Vitalis*, *Iamthemorning*). Нередко они смыкаются с рок-оперой, обретающей новые жанрово-стилевые грани: метал-опера, фолк-опера и даже хип-хоп-опера. Однако анализ этих явлений – дело будущего.

Список литературы:

- 1 Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
- 2 Боброва М. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011.
- 3 Васянин А. На чужой планете. 40 лет назад в СССР вышел диск «По волне моей памяти» // Российская газета – Неделя № 7135 (267), 24.11.2016. URL: <https://rg.ru/2016/11/24/40-let-nazad-vyshel-disk-davila-tuhmanova-po-volne-moej-pamiati.html> (дата обращения 22.09.2018).
- 4 Диденко Т. Рок-музыка: на пути к большой форме // Советская музыка. 1987, № 7. С. 23–29.
- 5 Карасюк Д. История свердловского рока 1961–1991. От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург, 2016.
- 6 Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.
- 7 Корнилов С. Wondrous Stories, или Что такое «волинрок» // InRock. 2006, № 18. С. 58–60.
- 8 Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи. М., Леан, 1999.
- 9 Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера. Л., 1985. С. 123–136.
- 10 Протопопов В. Контрастно-составные формы // Советская музыка. 1962, № 9. С. 33–37.
- 11 Савицкая Е. Арт-рок в России: мы пойдем другим путем! // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. Вып. 2 / Ред.-сост. О. А. Кузнецова. М.: ГИИ, 2016. С. 112–134.
- 12 Терехин Д. Песнь о доле // Виртуальный музей ансамбля «Песняры». 04.07.2007. URL: <http://vma-pesnyary.com/programs/dolya.php> (дата обращения 22.09.2018).
- 13 Ткаченко В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1993.
- 14 Тосунян И. По волне его памяти // Литературная газета. 30 ноября 2004 года. URL: <http://www.tuxmanov.ru/press.html> (дата обращения 22.09.2018).
- 15 Цукер А. У истоков рок-оперы. Музыка и ты: Альманах для школьников. 1990, вып. 9.
- 16 Цукер А. И рок, и симфония. М., 1993.

ПЕТРУШАНСКАЯ Е.М.

Гипотезы о музыкальных структурах сериальности

В последние полвека в мировых массмедиа происходит интенсивная эстетическая эволюция сериала, становящегося существенным явлением культуры и искусства. Музыка в сериалах нового типа является неотъемлемой составляющей экранного действия, важной частью звуковой палитры. Вместе с тем и сериал в целом как форма опирается на традиции некоторых музыкальных форм, укорененных в истории культуры. Автор стремится выявить «археологию» экранной сериальности в многовековых музыкальных традициях. Нередко именно в музыке сериала, а не (или не только) в его сюжете и визуальной материи, сосредоточены наиболее сложные смысловые нюансы. В статье анализируются формообразующие черты музыки, влияющие на структуры повествования в больших экранных формах. Автор обращается к элементам саундтрека сериалов «Твин Пикс», «Доктор Хаус», «Моцарт в джунглях», «Элементарно», «Пуаро», «Метод», «Игра престолов» и др.

Ключевые слова: эстетика, сериалы, саундтрек, ритуал, эпос, музыкальная форма, время, колыбельная, сказка, повтор, контраст, вариативность.

Петрушанская Елена Михайловна

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

Key words: aesthetics, horizontal and vertical series, time, soundtrack, ritual, epic, lullaby, fairy tale, repetition, musical dramaturgy, variability.

Petrushanskaya Elena M.

PhD in Art Studies, leading researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

PETRUSHANSKAYA ELENA M.

Hypotheses of Seriality in Musical Structures

In the last half-century there is an intensive aesthetic evolution of the series in the world mass media. Series become an essential phenomenon of modern culture and art. Music in the series of a new type is an integral part of the on-screen action, an important part of the soundtrack. Series as a form is based on the tradition of musical forms rooted in the history of culture. The author seeks to reveal the "archeology" of screen seriality in the old musical traditions. Complex semantic nuances are concentrated not (or not only) in the series plots and visuality, but in the music. The article analyzes the formative features of music that affect the structure of the narrative in the series. The author refers to the soundtrack elements of such series as *Twin Peaks*, *House*, *M.D.*, *Mozart in the Jungle*, *Elementary*, *Elimination*, *Method*, *Poirot*, *Game of Thrones*, etc.

УДК 78
ББК 71, 85.38

Среди экранных многочастных гигантов в нынешний период беспрецедентно важную роль играют сериалы. И совершенно особая роль в некоторых из них отведена музыке. Поэтому мы обратимся к предполагаемому воздействию принципов музыкального изложения и развертывания в данном виде экранных произведений. Почему – музыка? Не только оттого, что она является неотъемлемой составляющей экранного действия (хотя не всегда важной). И не только из-за важности музыкально-звукового пласта как отображающего – и нередко усиливающего – представления зрителей о внутреннем состоянии героев, о глубинной сути событий, о смыслах экранного повествования в целом.

Здесь причиной рассмотрения влияния формообразующих черт музыки на структуры организации в сериалах является сама природа музыкального искусства. С древности она отображает и преображает наши представления о времени, о временном потоке. Близость к мифоподобному топосу, к лирико-эпической типологии повествования сближает сферы музыки, большой экранной формы и — мифа. О созвучии двух последних писал К. Леви-Стросс: «Музыка схожа с мифом: подобно мифу, она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры» [23, с. 27–49]. В его описании проступают черты, роднящие процесс-ритуал слушания музыки с погружением воспринимающего большую экранную форму в некий бесконечный процесс развертывания повествования о человеческой сути: «Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно обволакивает его и свертывает. Только слушая музыку и только в то время, когда мы ее слушаем, мы

приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие» [23, с. 28]. Ведь для не умеющих читать нотный текст восприятие музыки возможно только в течение периода ее исполнения и звучания, тогда как даже в пространстве театрального искусства можно ознакомиться с основной сценической интерпретации: вербальным текстом пьесы. Рецепция же созданий экранных искусств тоже, как и музыкальных, полноценна лишь с момента их «протекания во времени», – независимо от того, смотрят ли их в сетке телевидения или в более свободном режиме, на экране персонального компьютера или других экранных носителях.

Для всех, и особенно протяженных во времени художественных форм, важна их структура; есть способы пространственно-визуальной и — звуко-временной организации. Течение времени в сериалах обладает особыми чертами; обычно оно медленнее, подробнее, причем это не единичный прием; типологически такое течение времени ближе к ритмам обыденности, чем в других ориентированных на художественность формах медиальной аудиовизуальной продукции. Это – принципиальная черта, хотя бывают и ее противоположно-полюсные нарушения: например, утрированная, подчас до пародийности, медлительность в «Твин Пикс» и — стремительнейший темп притворяющегося легковесным сериала «Моцарт в джунглях».

Наблюдая здесь сближение с жизнеподобным темпоритмом, чаще, чем в других экранных формах, замечаем, что последний не хроникально воссоздается, а имитируется. Недавний пример – итальянский сериал «Чудо» (2018, *Il miracolo*), где каждой ежедневной серией так и были емко представлены «текущие» мистически окрашенные события, однако, с наплывами воспоминаний из прошлого: «День первый», «День второй» и т.д. В том есть нечто общее с идущими из древности каждодневными, связанными с музыкой ритуалами.

Ясно, что удлинение протяженности серий чаще обусловлено коммерческими выгодами «разбухания» длины действия. Однако это качество экранного рассказа диктовали также и способы потребления и особенности ситуации восприятия. Прежде сериалы смотрели в большинстве своем пенсионеры, домохозяйки; восприятие происходило изначально только в домашней обстановке, в означенное сеткой телевидения время и свободные моменты бытия потребителя, в расслабленности перед телеэкраном. Гендерный аспект исследований, соотношения с психологией и социальными задачами женщин

очень массивно представлены в западной литературе о сериалах, однако мы здесь касаемся его лишь вскользь [28].

Особенности бытования определяли черты жанра при рождении; они повлияли на его поэтику. Ей в большинстве случаев соответствовал бытовой темпоритм жизни зрителя-обывателя, неспешный режим восприятия и внимание к деталям, подчас избыточным. Чаще – отсутствие резких пространственно-временных «скачков», дробного «монтажа» изображения. На сегодняшний день это уже уходящие качества. В новых технологически и эстетически «продвинутых» сериалах, при рестайлингах наблюдается ускорение действия. Параллельные истории развиваются внутри главного сюжета; они не контрастируют меж собой, обычно собраны в «пучки» повествовательных линий – «ядер». Доминирует квазидокументальное следование хроникальным параметрам реалий разговора, встречи, события.

Этот аспект затронут нами для сопоставления с типологией музыкального повествования, где в течение веков выковывались свои особые методы художественной организации текущего времени. К ним обратимся далее, сначала подчеркнув, что ни в одном из известных нам исследований не встретилось сравнение драматургии сериала с музыкальной⁽¹⁾. Однако задолго до появления сериальных форм многие синкретические и синтетические музыкальные явления должны были вырабатывать свои способы длительного привлечения внимания, узнавания, порядка в ритуальной последовательности.

Речь идет о сонорной маркировке моментов, в которых особо важен первоначальный и активный коммуникативный импульс.

Таковы сигналы: характерная, отличающаяся от соседних попевка-метка определенного локуса, или характерная пропеваемая «подпись» общности (что свойственно было напевам разных мест российского пространства), узнаваемая попевка – «формула»,

свойственная данному жанру, песне календарного периода; а для иных событий свойственна «интрата» (краткое, эффектное звуковое вступление к событию, например, призывные звуки перед началом театральных, цирковых представлений, перед религиозными шествиями, ритуальными действиями, коллективными праздниками, балами и пр.).

Одинаково или вариантно звучащие, повторяющиеся звуковые фрагменты пронизывали синкретические моменты бытия, подобные выше названным. Некие опорные для слушателя точки свойственны также и профессиональным, значительной длительности музыкальным формам, со словами или без них. Ведь на «границе» слова и музыки этот принцип существовал еще издавна – в пении сказителей, при произнесении священных текстов. И поныне многие чтецы завершают эпизоды произносимого ими текста стабильной интонацией фразы; она становится емкой звуковой «рописью». «Фирменная» звуковая каденция свойственна поэтам, полупроизносящим, полупропевающим свои стихи.

Уже войдя в сферу существенных зон «музыкального присутствия» в формообразовании сериала, прежде всего, имеем в виду свойственные ему важные вехи-опоры: аудиовизуальные заставки (lead-incaption) и концовки (lead-outcaption). Они способствуют распознаванию и общей окраске⁽²⁾, а их изменения сигнализируют о радикально важных поворотах повествования.

Звуковому пласту большой экранной формы присущи и характерные повторяющиеся сонорные формулы, знаки, лейтмотивы (темы, звуковые фактуры или тембры), которые сопровождают, характеризуют и сигнализируют о модификациях персонажей, состояний, явлений.

(1) Как в таких работах: [18, 19, 21, 24, 27], так и в следующих: Holdsworth A. Television, Memory and Nostalgia. Television: Memory & Nostalgia, N.-Y., 2008; Niemeyer K. and Wentz D. The Island of the Day after. The Television Series LOST and the Post-1991 Era // in B. Beil, H. Schwaab and D. Wentz (eds.) LOST in Mesia. Berlin: LIT, Verlag, 2014; Hobson D. Crossroads: The Drama of Soap Opera. London: Methuen, 1982; Fiske J. Television culture. London: Methuen, 1987; Anna Maria Morelli, Fania Petrocchi, Massimo Petrelli, Erica Pellegrini. Roma: RAI VQPT n- 126, 1994; Argenterio Mino. Il film biografico. Roma: Bulzoni editore s.r.l., 1984.

(2) О психологическом эффекте звуковых заставок различных каналов см. в нашей статье «„Свое“ и „чужое“ в отечественном звуковом теледизайне»: «Повторение звуковых сигналов рождает чувство привыкания, рефлекс узнавания „своего“, в функции позывного. Повтор, в том числе рассредоточенный «по краям» телепрограммы, то есть в звуковой упаковке обрамлений, способствует гипнотическому эффекту, чувству привыкания, вплоть до определенной «зависимости» от бодряще-призывной звуковой формулы, сулящей новые экранные удовольствия. Даже отходя по домашним делам, телезритель издалека бывает увлекаем лейтмотивом: сигнал-определитель дает знак, зовет к экрану после грохота рекламы, отмечая не только начало рекламного блока, но, главное, его конец... Подобные явления встречались еще в древней магической практике». [7, с. 146]

Именно области слышимого присущи воссоздание или активизация тайных смыслов, сфер подсознания. Вербально трудно формулируемые и невыразимые средства музыкальной выразительности являются приоритетом саундтреков. О значении названной сферы в выявлении антропологических свойств темы уместно привести высказывание О.А. Кривцуна: «Художественные практики осваивают не проясненные зоны человеческого создания, отказываясь от адаптированных приемов и предлагая новые возможности формирования культурной среды, человеческой эмоциональности и т.п.» [4, с. 22]

Потому избираем сравнения с тем, что оперирует в основном невербальными смыслами: формообразующими музыкальными принципами. Проведем опыт анализа композиционно-смысловых черт слухового ряда; это лишь набор наблюдений, даже кажущихся «частными».

Нужно ли для осознания целого смотреть все серии «цепи» сериала подряд? Это принципиальный вопрос. Сериал может выступать как некая единая, подобная романной, нарративная структура и как иное: сумма родственных элементов-серий, новелл. Речь тогда идет о разном качестве целого. В музыкальной теории для составных музыкальных форм существует четкая дефиниция, которая характеризует два основных типа образования «большой формы». Первый случай образует несомненное, связанное последовательным нарративом единство – цикл. Иной тип повествования – это некий «сборник» самодостаточных частей, не связанных сквозной для всей цепи линией и преемственностью элементов тематизма.

Недаром в англоязычной терминологии разнятся определения и «драматургическая геометрия» сериалов: первый, романский тип называется «горизонтальным сериалом» (*series, the serial*; иначе его определяют как процедурал), а второй, новеллистический, именуется «вертикальным сериалом» (*show*)⁽³⁾. В западной терминологии встречались обозначения некоторых признаков повествовательности (*flexi-narrative structure; long-form drama; single play; one-off drama; anthology series...*). А также *series* как незавершающийся, «бесконечный» поток. Есть подразделение по длительности формы в целом: мини-се-

риалы из небольшого количества частей и *megamovie*, например, более 300 серий основанной на Рамаяне олеграфически-цветастой эпопеи «Сита и Рама», некое глубинное измерение которой добавляет обильное музыкальное сопровождение [18, с. 7, 8].

Некоторым детективным и приключенческим подвидам «горизонтального» сериала, где повествование в каждой серии должно быть продолжено в следующей, нередко присущ известный прием тизера («дразнилки», от англ. *teaser*), интригующей конечной точки «на самом интересном месте». Ее «пиком» становится завлекающая загадка, для которой есть специальный термин «клифхэндэр» – «висящий над краем пропасти». Таковой может знаменовать собой начало, возбуждающее интригу, внимание зрителя, или размещаться в напряженной, полной вопросительного ожидания зоне открытого финала серии.

В «вертикальном» собрании частей каждая серия представляет собой завершённую историю, способную существовать и отдельно. Каждая серия-часть обладает законченностью и самостоятельностью. Новеллы могут быть сходными по драматургическому принципу, стилю, главному герою. А подчас вовсе не обязательными являются в этой цепи таких серий-новелл линии сквозных персонажей или сходные художественные приемы, как единство места действия и пр.

При разных принципах формообразования сериала, горизонтального или вертикального, представляется полезным опыт переноса музыковедческой терминологии на анализ экранной формы. Это способствует определению сути экранного текста. Первый случай – единая большая экранная форма-цикл, которую надо воспринимать в ее целостности, последовательности, художественном единстве составляющих. Тут необходим просмотр без пропусков: утрата, фрагментарность элементов-серий грозит потерями смысла экранного содержания. Новеллистический принцип более удобен для таких просмотров, где отсутствие отдельных элементов не существенно, не влияет на представление о всей данной цепи, ибо она – сборная форма с независимыми и избыточными звеньями. Ее композиционная особенность и характерная черта восприятия – необязательность просмотра всех элементов в их последовательности.

Как известно, за последние десятилетия эти основные типы сериального повествования могут и объединяться в таких особых

(3) Официальный сайт портала DRAMAFOND. URL: <http://dramafond.ru/slovar-terminov/> (дата обращения 12.05.2018).

типологических сюжетах, как сериалы о Шерлоке Холмсе, об Эркюле Пуаро – подобно опусам «Карнавал» Р. Шумана или «Картинки с выставки» М. Мусоргского (созданным примерно полтора века до этих сериалов), где сюита – каталогизация разных образов совмещается с элементами моноинтонационности, цементирующими музыкальное повествование «от первого лица».

Можно ли усмотреть архаичные, ритуальные предтечи экранных протяженных и рассредоточенных повествований? Откуда, помимо «близких родственников» – рассредоточенных в прессе фрагментов длительного литературного текста, ежедневных или воскресных рубрик, регулярных радиальных и телевизионных разножанровых циклов передач – могли происходить сериальные формы? Каковы связанные с музыкой «предки» сериала как определенного темпоритмического феномена?

Представляя архаическое прошлое человечества, можно ли обойтись без мысли о напевах-оберегах, заклинаниях, благословениях на охоту или для освещения сельскохозяйственных работ? Их появления, как и сопровождаемые звучаниями языческие обряды, должны были быть достаточно регулярны. А еще ранее – ритмы материнских забот у древних людей. И тогда нужно было как-то убаюкивать, утешать, развлекать беспокойное дитя. Так зарождался и развивался жанр колыбельных песен. Их напевали ежедневно, ежевечерне, может быть, позже так появилась сказка перед сном. Узнаваемая, но обновляемая, дополняемая, варьируемая, которую ребенок просит сделать все дольше, подробнее, все ярче... Утешительные ежедневные «сказки», мелодрамы, ужастики или «сплетни» постоянно приносят также и каждодневные вечерние (для воспринимающих их в телевизионном режиме) сериалы.

Акцентируем не характер и глубину содержания, а регулярность, жизненную необходимость в исполнении извечных функций, культурных ролей. Пусть сериалы и сменяют друг друга; все равно это одна цепь ежевечерних сказок-отвлечений: «смешилок», страшилок, «стрелялок» и других жанровых моделей, которым нет аналогичных сленговых обозначений.

Есть и иные важнейшие духовные ритуалы в жизни любого общества, чья регулярная, но пунктирная пульсация наполняла жизнь знаменательными акцентами. Это, разумеется, сакральные обряды.

В язычестве, да и впоследствии, параллельно ритмам христианского календаря, они в обыденности соответствовали бытовым недельным ритмам, календарным сельскохозяйственным работам и сопровождающим их праздникам. А в обществе с развитой системой церковности – службам в храмах разных религиозных конфессий.

И тут, как ныне в пульсации-появлении желанных, долгожданных серий на разнообразных экранах, существуют и господствуют для людских масс некие «служения» незримым и визуально воспринимаемым богам, средоточиям интересов.

Это бдения ежедневные, еженедельные, сообразно временам года... Большинство населения, принадлежащего к западной церкви, в прошлых веках четко следовало этим общепринятым ритмам при различных вероисповеданиях, участвовало в сложных звуко-зрительных ритуалах. Прихожане хорошо знали их распорядок, подпевая общеизвестным напевам, слушая проповедь. В ходе службы, наряду с параллелями и иллюстрациями знакомых историй из сакральных текстов, закономерны поучения, комментарии и рассказы священнослужителя о делах современных, событиях актуальных, нравственных поучениях, «случаях из жизни», непосредственно обращенных к присутствовавшим. Это оттеняли и по-своему иллюстрировали рядовые и воскресные кантаты.

И в названных первичных музыкальных обыденных жанрах, ритуалах и в сериалах самых разных жанров, стилей и тематики, преобладает разнообразная повторность в звеньях «цепи». Она проявляется у персонажей-масок, в сходстве типологических ситуаций, схем драматургических линий, в типологии возникновения и разрешения конфликта, вплоть до избыточности звеньев. Это, думается, один из структурных признаков направленности на массовое и обыденное восприятие: таковое требует повторяемости для более легкого усвоения информации и — допускает «выпадения» из цепи эпизодов-рассказов без ущерба для главной линии сюжета.

Характерно, что повтор звукоэлементов, как и любой повтор, способен обретать две функции, казалось бы, противоречащие друг другу в создании временной формы. Он способен разделять повествование, в функции возвращения, и подчеркивать тождество в материале, создавая объединяющее целое. Главным стержнем в построении сериала, на наш взгляд, — независимо от его тема-

тики, жанра, стиля, различных социальных и этических задач, производственных целей и условий создания, направленности на определенную аудиторию, бюджета, на различия целей «художественности», задач компенсации, развлечения или пропаганды – является названный простейший, идущий от архаических времен, формообразующий принцип построения, основанный на повторности. Он может воплощаться на уровне сюжетном, содержательном, пространственном, временном; в преобладающей неизменяемости таких элементов, как главные персонажи, место действия, линия интриги в каждой серии, в опоре на один типологический принцип повествования и т.п.

Велико значение для нашей тематики названных и иных давних истоков этого принципа в истории музыки и в синтетических, связанных с музыкой формах. Исследователи возводят происхождение принципа повторности в сериале от «репетитивности» в кино и массмедиа [16]; говорят о прессе как предке нарративности на ТВ, не забывая, разумеется, и о мифе [15], – но забывая о музыке.

Важно рассматривать сериал в русле всего процесса истории высокой культуры и искусства. В первые годы возникновения сериалов в немом кино эта большая экранная форма чаще оказывалась коммерческим проектом, аттракционом для обывателя, – однако часто отталкивалась от «сюжетной основы» и форм бытового романа, схем оперного либретто, «пересказанных» языком экрана. Существенно, что в последние полвека, наряду и с обслуживанием обыденных зрительских потребностей, мировая практика дает могучие примеры сериалов очень интересных и сложно выстроенных. Они становятся общезначимыми феноменами, важными явлениями культуры и искусства. Истоки сериала как глобализационного порождения, синтеза многих жанров, тенденций, интересов, в том числе целей, далеких от эстетических, прослеживаются в тенденциях духовного движения общества.

Предлагаем гипотезу о возможном (пусть кажущемся отдаленным) влиянии музыкально-звуковых принципов формообразования. И здесь, как и в иных подобных случаях соотношений с предтечами, не существенно, знают ли создатели экранных форм об особенностях многообразных музыкальных форм. Ибо издавна, вековой практикой выработаны и обновляются принципы развертывания протяженных

не только зрительно-звуковых, но и крупных звуковых жанров, – в мировой культуре, в ритуальной и художественной деятельности.

Кажется, что в недавней литературе должны быть наработки на эту тему: сопоставления медиа, мифа и нарративности [15], «нарративные экосистемы: от мультфильмов к телевизионным сериям» [10, 14, 20, 29]. Однако в исследованиях, где можно было бы развернуть анализ обозначенного нами аспекта, мы его не находим. Так, есть подробные анализы «протяженного повествования» (*“Le narrazioni estese”*), но без поиска аналогов в прежней художественной практике, а, в основном, в ракурсе «индустриальной стратегии» и эффективности воздействия на зрителя с целью большей успешности [29]. Экранная практика рассматривается вне гипертекста мировой культуры: похоже, разведка в сторону «музыкального прошлого» больших форм не имеет прямых предшественников.

Наша же позиция – признание законности сопоставления больших экранных форм с опытом звуковых «крупных форм» в музыкальном искусстве и культуре; видение преемственности больших экранных форм, их органического вырастания из контекста истории культуры. Впрочем, можно ли вообще появляющимся новациям избежать влияния подобных «наработок» в прошлом? Оно дает общеизвестные примеры словесно-музыкальных форм и жанров, где усматриваем сходные с сериалами принципы.

Большую экранную форму и музыку, помимо организующих восприятие вех, сквозных мотивов, объединяет то, что для «развертывания» своего художественного текста они требуют затраты определенного, заданного создателями и, по сути, не должного быть прерываемым периода времени. Времени, соотносимого с определенными закономерностями, ритмами, соотношениями.

Хорошо знаем: с совершенствованием современных технологий становится возможным прервать, отложить и с любого момента продолжить просмотр или прослушивание. Сериальные формы роднят с театром и музыкой задачи создания именно длительного симультанного повествования, с его особыми нарративными приемами.

Для больших экранных форм, одной из которых является сериал, вообще существенны формообразующие принципы масштабного эпоса, связанного с музыкально-звуковым интонированием. Есть

аналогичные явления во множестве национальных культур. Так, отечественная былина – эпический словесно-музыкальный жанр, где повествование степенно, со множеством подробностей и повторов. Былины – мифологические, сказочные, героические или те, в основе которых лежат реальные события, – рассказываются на основе повторяющейся ритмоинтонационной мелодической структуры (обычно – тонический стих с двумя-четырьмя ударениями). Число однородных и длительных строф в былинах способно превышать несколько десятков; в них есть запоминающийся зачин и четкая завершающая формула-каденция. Чем не сериал? «Свернутый», благодаря неспешности бытовых ритмов древности, в единое многочасовое, становящееся ритуалом погружение слушателей в историческое или сказово-былинное прошлое.

Параллельно тому, если не ранее, возникло явление, ныне называемое песней; по определению «Литературной энциклопедии», это древнейший «малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения» [5, с. 587]. В песне для нас существенно ее строение, схожее у многих народов: повествовательные куплеты различного словесного содержания. Однако, основанные на единой структурной ритмоинтонационной основе, они прославляются одинаковыми «рефренами»-припевами.

Отсюда недалеко до формы рондо, где эти «куплеты» вырастают до самостоятельных протяженных эпизодов, нередко контрастных «рефренам». Кажется, еще несколько шагов, – и неоднородные разросшиеся эпизоды станут самостоятельными историями-сериями, а «рефрены» – их аудиовизуальными заставками и (или) завершениями, способствующими узнаванию, распознаванию, маркировке...

Наше фантазийное движение по пути истории культуры будет скорее похоже на воображаемые прыжки через века. Переключимся на структуру баллады, сложного литературно-музыкального жанра, особенно в той ее ипостаси XIV века, которая, сохраняя название этого изначально развлекательно-танцевального жанра, задает принцип «параллельного повествования», даже – «параллельного монтажа». В ней отражается топос одновременного контраста, как бывает в полифонии (термин Т. Ливановой). Это случаи политекстовых баллад, где несколько текстов распеваются одновременно.

Они создавались по аналогии с политекстовыми мотетами. Баллады, написанные и распеты на два текста, называют двойными, а на три – тройными. Музыкальная часть баллады разделялась на различные слои; предельный случай – в жанре кводлибет⁽⁴⁾. Тут, как и в полиэкранности, усматриваем тот же принцип «ветвистости» сюжетного ствола сериалов, который позволяет зрителю следить за несколькими историями если не одновременно (хотя одновременно их течения условно предполагается), то параллельно.

«Параллельные повествования» в больших экранных формах еще ближе драматургическому принципу жанра вариаций на две (и более) темы, или – музыкальной сонатной форме.

В музыкознании существует четкая дефиниция принципов развития и формообразования. Приведем ее по авторитетным определениям Л. Мазеля и В. Способина, ибо находим тут не только сходство, а коренное родство с таковыми же принципами в сериалах.

Первые из принципов объединяются под знаком повторности, чье назначение, как утверждают основоположники⁽⁵⁾, состоит в утверждении основного образа, главной мысли. И прежде всего, тут заметно сходство с вариантными воплощениями принципа повторности. Кроме безальтернативного повторения, в группу его разновидностей входят повторение измененное, варьированное и разнообразные типы вариационности.

Вариационность предполагает различия, существенные для осознания драматургических и нарративных принципов. Она бывает «косвенная», если варьируются сопровождающие голоса, а тема неизменна, и «прямая», если затрагивает только тему. Существует особый класс изменений – «вариантность» при кажущемся сохранении основных параметров темы и ее сопровождения. Здесь мы говорим как о вариантности и вариативности «впрямую», в музыкальном

(4) Кводлибет (с лат., буквально, – разговор о чем угодно, всякая всячина) – не только шуточное музыкальное многоголосное произведение, составленное из разных популярных мелодий и текстов (или их отрывков), но и торжественный ежегодный диспут в средневековом университете, на котором специально выбранное лицо должно отвечать на вопросы по предложенным им темам, при этом сами темы и вопросы могли быть любыми.

(5) Официальный сайт интернет-издания pandia.ru. URL: <http://pandia.ru/text/80/115/4065-5.php> С. 26 (дата обращения 02.04.2018).

материале разных серий, так и — об аллегорических «вариациях» сюжетных ходов сценария, где нередко, в каждом из звеньев цепи сериала новеллистического типа, присутствуют схожие типологические схемы драматургического развития.

В самом же музыкальном материале сериалов методы вариационности часты; они подчас кажутся простыми и даже примитивными. Но есть и свои подлинные шедевры: так, параллельно господству целостности личности главного персонажа и богатству ее проявлений, воистину виртуозна, неисчерпаема многоликость варьирования основной мелодии в изящнейшем сериале «Пуаро», на протяжении 13 сезонов (композитор Кристофер Ганнинг). С поразительной изобретательностью, на основе одной узнаваемой формулы, сменяются жанры, стили, тембровые и образные маски варьированной мелодии, помимо прочего воплощая многогранность психологических методов исследований-подвигов Эркюля.

Принцип вариаций, косвенных и прямых, воплощенный на уровне сюжета, дает интересные результаты. Так, в «Докторе Хаусе» невозможно однозначно сформулировать «нравственную определяющую» протагониста, настолько изменчивы и резки, непредсказуемы его реакции. Хотя «сопровождающие голоса» (в их роли выступают второстепенные персонажи и обстоятельства, постоянная необходимость спасти жизни в необычной для традиционной медицины ситуации) составляют варьированный, но неизменный ансамбль «сомневающих». И каждая серия, несмотря на изобретательность сценарного коллектива, демонстрирует ту же, почти повторяющуюся схему, с концом то в «мажоре», то в «миноре».

А, скажем, в сериале «Ликвидация» усматриваем «косвенные вариации». Главный герой, как и его музыкально-интонационная сфера, не меняются в основных характеристиках ни в ситуациях драматических, ни в трагических, угрожающих его существованию, ни в лирических, не очень ему свойственных. Меняются же «сопровождающие голоса». То уходит важный контрапункт вместе с жизнью близкого друга, то появляется амбивалентный персонаж Михаила Пореченкова; несколько тяжеловесно вступает «мелодия любви»; оттеняет основную тему локально-одесская трагикомическая тематика. Вместе с появлением маршала Жукова, внезапны официозные «трубы»; полунамеком звучат и скрытые подголоски,

о которых зритель изначально не догадывался. Тут трудно говорить о «разработке» основного характера: тема «герой непоколебим» представляется на фоне варьирующихся, меняющихся декораций. Из-за главенствующей роли Давида Марковича в исполнении Владимира Машкова, можно сказать о «Ликвидации» как «вариациях на неизменную мелодию» (не без нюансов того, о чем скажем далее по отношению к вариативности).

Некоей принципиальной заданностью обладает в первых двух сезонах образ и характер следователя в «Твин Пиксе». Драматическим, катастрофическим образом трансформируется лишь окружающий его «антураж», выявляя некое неявное, тайное «нутро» и его угрожающе-бесчеловечные очертания. Потому сквозной персонаж, выступающий в качестве камертона справедливости, воспринимается все более трагическим в своей негибкости. Умершая, неоднозначная Лора Палмер видится чуть ли не самым живым персонажем, а деятельный следователь — неким роботом. В целом, на разных уровнях, повествование раскрывает трансформации живого и неживого в мнимую безупречную реальность.

В третьем сезоне «Твин Пикса» все персонажи не только внешне, но сущностно изменены. Центральная же фигура «расстраивается», теряя свои прежние утрированно четкие очертания. Слышна и трагическая, долго длящаяся и нарастающая по силе, сугубо авторская нота ужаса, завершающегося в третьем сезоне уже не «музыкой» (будь то цитаты обиходных американских шлягеров или, в саундтреке Анджело Бадаламенти, звуковая протоплазма страха перед непознаваемым), а нерасчленимым воплем, без следа цивилизованности.

Если в музыке принцип вариативности затрагивает самую ее звуковую «плоть» (потому вариации определяют как полифонические, гармонические, фактурные, тембровые, фигуративные, жанрово-характерные, хотя нередко они способны совмещаться), то в иных нарративных системах, в том числе экранной каждый тип вариаций можно оценить по-своему.

Но есть и объективные параметры в различии «оттенков вариативности». Например, характер, поведение и обстоятельства ведущего героя сериала «Метод» в течение первого сезона варьируются в сторону его тембрового, фактурного (в музыкальном и внемузыкальном смыслах) и, так сказать, коренного жанрово-характерного варьиро-

вания и изменения. Становясь все более цивилизованным, Родион Меглин (Константин Хабенский) оказывается и более предсказуемым, переходя, к сожалению, от типажа «талантливого дикаря», оригинала, игнорирующего условности, к более банальному, «проснувшемуся к чувствам первому любовнику». Тут вариации приводят к изменению «качества» темы, снижая ее уровень. Все же это вариации на одну тему: хотя изменяется и второй образ красотицы-помощницы следователя, однако весьма незначительно.

Интригующими предстают вариации на две равновеликие по яркости темы-фигуры в сериале «Элементарно» – где это варьирование далеко не примитивно. Усложняют и разнообразят драматургию вариации на несколько тем, и в сюжетных ходах, и в звуко-музыкальной презентации, в «многофигурных» композициях сериалов. Прослеживаются несколько параллельных и активно варьируемых историй, с приоритетом центральной пары героев на «просцениуме» в сериале-цикле «Моцарт в джунглях».

На этих примерах ясна классификация: вариации на одну или на несколько тем. Так бывает при выявлении групп основных героев и при высвечивании, постепенном или внезапном, параллельных тематических линий, которые могут выходить на первый план или подчас уходить в тень (что происходит во множестве сериалов). С ходом подобного развертывания модифицируются исходные качества персонажей, вплоть до «разворота» в неожиданную сторону (в моралистическом ключе в австралийском сериале «Место, которое домом зовется», в жанрово-характерном – в «Элементарно», неожиданно и опасно – в «Ликвидации», трагически-парадоксально – в «Докторе Хаусе»).

Нередко в изменениях свойств основных персонажей можно усмотреть не просто «варьирование», но приметы сонатной формы. Именно сонатно-симфоническое мышление близко лучшим сериальным эпопеям!

Может показаться, что это далеко от словесной, сюжетной материи – однако поспорю. Даже в структуре стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» отобразились принципы музыкальной сонатной формы. Ибо они присущи множеству диалектических по своей сути высказываний, а не только музыке: опусам Моцарта, Бетховена, Чайковского, Малера... Чем более проникающим, широким

бывает взгляд создателей многогранного полотна, тем неизбежнее обращение к сложной, диалогической драматургии, в которой переплетаются, взаимодействуют, борются, трансформируются и взаимно комментируют (либо опровергают) друг друга в одновременности разные темы, в литературно-сюжетном, изобразительном и музыкальном трактовках этого слова.

Из-за этого вариативность основного персонажа и подчиненное значение второстепенного способны преобразоваться в их паритетные и значительно более неоднозначные отношения, как, скажем, у Шерлока и доктора Джоан Ватсон в «Элементарно». Здесь, на наш взгляд, «двойные вариации» переросли в драматизм сонатной формы, где так называемая «побочная» (или, в западной терминологии, вторая по значению) партия-тема набирает силу, трансформируется и развивается не менее смело, чем главная. То же, даже с еще большим феминистическим перевесом (еще и потому, что автор литературной основы сериала – дама, прототип героини), происходит в опусе «Моцарт в джунглях». Есть там и параллельные сюжеты, развивающиеся подобно второму слою сонатности, – тоже с диалектическими соотношениями у пары персонажей. Как некий меняющийся, но неизменно возникающий призывный сигнал, мелькает никому, кроме дирижера, не видимый персонаж – разноликий Моцарт. Он воплощает «интонационно-мотивную ячейку» зрительного карнавала.

Чем разветвленное и интереснее сюжетная вязь в протяженном экранном повествовании, тем сложнее и важнее принципы его формообразования, организованные и пронизанные массой сквозных «кровеносных сосудов».

Если «малое» стоит сравнивать с «простыми формами», то большое – с подобным. Потому можно бы сравнить сериальные новеллистического происхождения «сборники» – с вокальными циклами, а сериальные «циклы» – с симфониями, контрастно-составной объемной драматургией, с операми, ораториями... Похоже, сериалу ближе опыт некоторых, созданных в XIX и XX веке крупных музыкальных форм.

Опережающей, для будущих саундтреков сериалов, стала идея не только линейного сюжета или единого прообраза, но сквозного лейтмотива или лейт-интонации, объединяющих разнохарактерные

части многосоставного музыкального целого, – от «Фантастической симфонии» Берлиоза⁽⁶⁾, симфонии «Фауст» Листа, Пятой симфонии Чайковского, вплоть до одиннадцатичастной XIV симфонии Шостаковича, посвященной одной теме смерти.

Характерно, что и самые протяженные оперные конструкции, вагнеровская тетралогия и семичастный оперный цикл К. Штокхаузена, предлагая космогонические концепции мироздания, на мотивном уровне используют знаки-указатели, сквозные лейтмотивы.

Несомненно и первично влияние масштабного оперного полотна Вагнера: «Кольцо нибелунга» оказалось значимой порождающей моделью для множества дальнейших явлений в культуре и искусстве. И в том числе для близких мифологии многочастных повествований, эпических сериалов о древних мирах, о нордических нравах, воображаемых существах, о схватках и о викинггах...⁽⁷⁾

Если в малых экранных формах непросто изложить и убедительно показать «меняющуюся полифонию» образов, то в протяженных сериалах раскинулось для того огромное пространство. Здесь неизбежны аналогии со сложносочиненными, многосоставными композициями. На уровне крупного целого, в отдельных сериях и тем более во всей цепи сериала, усматриваем черты форм, близких сонатно-симфо-

ническим, где есть две основные силы в противодействии, развитии и — взаимопроникновении.

Стартуем от характеристики симфонизма, данной изобретателем этого термина Б.В. Асафьевым: «раскрытие художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство и качественное преобразование тем и тематических элементов»⁽⁸⁾. Однако сущность симфонизма проявляется не только в «непрестанном наложении качественного элемента инаковости, новизны восприятия по мере роста звучания» (также – определение Асафьева), а в диалектическом, да и постмодернистском, проникновении одного в другое. И в родстве с понятиями соразмерности, порядка, гармонии, космоса [9, с. 157–169]. Симфонизм соизмеряется богатством красок и философскими связями с другими явлениями, то есть с сонористичностью, медитативностью, интертекстуальностью, по суждению Вс.Вс. Задерацкого [3].

В значительнейших сериалах симфонизм повествования и его звукового воплощения проявляется мощно, но по-разному. Скажем, в «Твин Пиксе» такими основными «силами» выступают рациональное (вещное, «реалистичное», квазиразумное) и иррациональное (тайное, непостижимое), которые интегрируются в аллегорических переплетениях и сюжетно-метафорических извивах третьего сезона.

Также и в сериале «Игра престолов» усматриваем симфонизм в сопряжении ведущих тем, мотивов, сюжетных линий и образов, в музыкальном не столько сопровождении, сколько пристрастном комментировании, подспудном раскрытии глубинных сущностей. Подобно лейтмотивам большинство персонажей этого могучего цикла подвергаются радикальному, очень значимому изменению; считаем это симфоническим, по своей сути, развитием.

Особенности данного цикла разносторонне (но без привлечения вышеназванного понятия и термина) изучают исследователи, на уровне мифологических и исторических мотивов, создания особого мира и его географии [12, 13, 22]. Приемы создания визуальных

(6) Не случайно названная «Фантастической» симфония Г. Берлиоза – прежде необычное для этого жанра, сюжетно последовательное повествование, где представлены отдельные эпизоды (как 2 и 3 части) и значительные этапы истории (1 и 4–5 части). Начальная мелодия – «тема возлюбленной» проявится в каждой части, скрепляя стилистически неоднородное звучание в целое новой степени единства, рожденного интонационно-тематическими связями. В финале происходит радикальная модификация мечтательно-воздушной темы возлюбленной с изменением ее этического качества (для таких преображений возник термин «перевертыш»). Возросла способность к подмене «этического заряда» тематической ячейки, при сохранении кажущейся доброкачественности. Все больше совершенствуется тегимен – упаковка, внешний слой оформления визуальных и звуковых явлений.

(7) Для тематически-словесной основы сериалов важно присутствие культуры постоянных сюжетов, к интерпретации которых часто, с характерными вариациями, обращаются литераторы и мастера разных искусств. Схожие сюжеты существуют для выработки основных прототипов судеб и характеров в истории человечества. Так, и для оперной литературы характерно множество опусов, особенно в музыке барокко, связанных с развитием «бродячих сюжетов», сюжетных моделей: бесчисленные оперы на тему «Орфей», «Покинутая Дидона», «Пигмалион и Галатей» и пр. Бродячие сюжеты – важная пища сериальной индустрии.

(8) Проясняя суть понятия, Асафьев добавляет: «Симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных, когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций творческое Бытие» [1].

образов рассматриваются вплоть до трансформаций в символике костюмов [26, р. 63–74] и специфике визуальных заставок к сериям разных сезонов [8].

Однако еще не отмечено в научной литературе, сколь высокой значимостью обладают завершающие серии звуковые «концовки»: музыкальные эпизоды, идущие «на титрах». Как горестные послесловия, монологи *a parte*, они прорицают тяжкие последствия происходящего, на уровне философских обобщений, с «приращиванием смыслов». Оттого, поднимаясь над частными, подчас малозначимыми (или кажущимися таковыми) событиями мифопорождающего сюжета, они сравнимы с симфоническими интерлюдиями опер «Воццек» А. Берга и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича.

Упомянув цикл «Игра престолов», мы обозначили более сложные принципы развития мотивов произведения во времени, издавна ярко проявлявшихся в истории музыкальной культуры, в романном повествовании. Таковы сопоставление различных музыкальных тем-мыслей, приводящее к производному контрасту; контраст-сопоставление; свободное развертывание; нередко «динамическая» или только краткая репризность.

Именно разработка и контраст объединяют иные принципы развития и формообразования музыкальных и внемузыкальных, – в том числе «сериальных» больших структур. Помимо разнообразных методов разработки, контрастный материал оттеняют его окружающие. А производный контраст (то есть столь радикальная степень варьирования, что она влечет за собой кардинальные изменения первоначальной звуковой данности) приводит к обновлению и изменению мысли и образа.

Но что такое «разработка» в музыкальном смысле по отношению к формообразованию сериала? Представляем это как развитие и резкое столкновение отдельных визуальных образов, или мотивов поведения, проявлений черт характера, либо наращивание однотипных противоречащих главной теме событий, кратко намеченных, но создающих некий вал проблем, вне сцен «расслабления», «лиризации».

Есть иной тип контраста: принцип параллельного существования разных линий, сюжетов, визуальных стилей, в музыке также обретшего термин «единовременный контраст», – актуален для практики сериала и любого объемного повествования, особо значим для боль-

ших экранных форм. Он прямой наследник не только жизненной, непосредственно наблюдаемой реальности, но и – в художественном ее отображении – романной формы. А в музыке он возник ранее его появления в романном повествовании XIX века. Сама суть звуковой информации предполагала возможность единовременного звучания разного материала, то есть единовременной полифонии и контраста сонорных элементов (с XIV–XVII веков). Разумеется, подобное можно было видеть в зрительно наблюдаемой реальности, но было нельзя отобразить в слове, устной или письменной речи, до времени появления полиэкранности и нынешнего представления многих словесно-смысловых рядов на плоскости экрана.

Не всякой протяженной временной композиции (но в XVIII–XX веках – большинству из них) присущи законы драматургического контраста, конфликта и его разрешения, соотносимые с географией завязки, развития конфликта и его предельного, пикового обострения на театре. Обычно обострению конфликтов, их ускоряющейся концентрации отводится середина, а лучше – третья четверть течения экранного времени, – в идеале, так бывает в отдельной серии и должно бы быть в хронометраже всего сезона. Неприятности и неудачи тогда льются как из ведра, напряжение нарастает, кажущаяся «безнадега» сгущается. Однако опытный зритель сериалов знает, что в беде ни его, ни героев авторы сериала не оставят. Наступит кульминация – лучше всего в «точке золотого сечения» повествования – и будет кратчайшая «реприза» всех основных линий с разрешением противоречий на всех «фронтах».

Именно финалы сериалов вновь напоминают о давних проблемах завершения опер на трагические мифологические и библейские сюжеты. Как и оперный жанр, изначально сериал служил целям развлечения и отвлечения от нелегкой реальности, потому прежде большинству бывали свойственны *Lieto fine*: «счастливые» разрешения конфликтов. Экранной массовой, как и оперной продукции (сравнимой с индустрией с XVII–XVIII веков) более свойствен утешительный конец.

Причины того – «дело житейское», потому в литературе встречаются разнообразные размышления и сопоставления сериалов с темой «ностальгии», в западном понимании – чувства грусти и тоски [29]. Исследователи, нередко применяя стратегии психологии, антропо-

логии, социологические и психоаналитические методы, анализируя массовое увлечение этой создающей «иллюзорную реальность» продукцией, трактуя явление в основном как следствие потакания «возрасту и периоду разочарования» [23, 29].

Не редок амбивалентный бонус приверженцам сериала: как бывает и в музыке, это многоступенчатый финал, дополнительный раздел экранного цикла, когда после одного завершения – второй – то многозначительная, то бойкая, но обязательно утешительная кода. Решенная в жанре *moralité*, с нравоучением, она подобна завершению опер «Дон Жуан» Моцарта и «Похождения повесы» Стравинского. Словно один финал дает драматический срез разочаровывающей реальности, а другое, самое последнее завершение, согласно приоритетам многих массовых жанров, – иллюзию и радость прекрасного завершения, очаровывающей надежды на то, что «все будет хорошо».

Чаще всего именно «посредственным» сериалам свойственны умильные резюме. Так, в сериале «Место, что домом зовется» сохраненная семья героев тихо ликует на фоне освещенной солнцем вечности панорамы Иерусалима, хотя все они родом из Австралии (при создании сериалов нередко преследуются социально-этические цели, подчас довольно топорно, но последовательно).

Однако, помимо преобладающих штампованных случаев *lieto fine*, с его чудесным, сказочным, нередко стремительным до смехотворности, поспешно-утешительным восстановлением высшей справедливости – бывают исключения. Они, как замечаем, нередко сигнализируют о хорошем качестве сериальной продукции. Таков, например, «взлет» над живой реальностью, в некоем надмирном самолете, героев сериала LOST. Даже в протяженных циклах, подчас еще не завершенных, как «Моцарт в джунглях», где по законам жанра драмеди влюбленные в финале сезона должны воссоединиться, – они с печалью расстаются.

А в «Игре престолов» финал пятого сезона оставлял зрителя, прирученного к миру сериала, с раной в сердце: ведь словно безнадёжно погибает лучший герой, Джон Сноу, – и с огромной тревогой о судьбах не только экранного человечества. И прообразом такого итога повествования было завершение основанного на творческом преображении скандинавской и немецкой мифологий цикла Вагнера, когда погибают главные герои.

Лишенные утешительной сладости, некоторые сериалы (исследователь называет их *“Alternative” Serial Drama* [19, p. 45–48]) все более отдаляются от массовой «индустриальной» продукции, от типологии восприятия развлекающегося зрителя, устремляясь к высокому искусству, в его горестной, правдивой безыскусности. Сериальная плоть насыщается противоречиями и откровениями артхауса.

Возможно, массовому зрителю подобные альтернативы не слишком необходимы. Ведь постиндустриальное общество обрастает все более разветвленной и мощной индустрией экранных развлечений и обязанностей, естественно, особенно густым потоком изливающейся в выходные и праздничные дни. Наряду с праздничными, спортивными и поучительно-политическими передачами, они образуют и систему многих «покрывал» ритуальных ритмов телевидения [6, с. 74]. А выйдя за эти рамки в мир разнофункциональных экранов, они наполнили сознание зрителей многообразными срезами действительности, от подобия компьютерным играм, от «реализма» и «мифологичности» до контента, близкого сообществу «Второй Реальности».

Что ныне спорить с давними исследователями массмедиа, в основном относящимися к франкфуртской школе (как Теодор Адорно), которых Умберто Эко называл «апокалиптическими»? Считая сочетание «культурное телевидение» оксюмороном, – ибо продукт ТВ того времени, далекий от реальности, чаще убогий по замыслам, затронутым в нем ценностям и языку, – «апокалиптики» убедительно доказывали, что телевидение рождает публику пассивную и некритичную. Иные исследователи, особенно в СССР, выискивали в телепродукции метафоры, намеки, скрытые смыслы, возможности для интересной интерпретации и расширения знаний.

Теперь же экранная индустрия, не будучи столь тесно связана с телевизионными форматами и условиями воспроизведения, дает примеры иных горизонтов. Зрители ныне выбирают сложные, тесно связанные с гипертекстом мировой культуры сериалы, пересматривая их, пристально вглядываясь и вслушиваясь в эти миры. Хотя у нас нет исследований о том, считаются ли аудиторией отсылки к культуре прошлого, к высоким образцам мирового, в том числе музыкального искусства, однако материалы форумов говорят о большой погруженности зрителей в символику названных нами «серьезных» сериалов.

В отличие от недавнего прошлого, современные экраны, главные спутники человека XXI века, становятся его самими сокровенными друзьями. Экранное содержание, притом отметим, теперь чаще всего поглощают в одиночестве. Точнее, наедине со светящимся прямоугольником, центром нашего интереса.

Одиночество преодолевается – ведь самим фактом выбора излюбленной серии зритель вступает с экранным изображением в конфиденциальные отношения, погружается в предпочитаемую среду, преодолевает страх и чувство оставленности, приходя к ощущению «привилегированной взаимности», сопричастности сообществу понимающих, словно связанных, как объятием, интересом к сериальному семантическому полю с кругом его визуальных и звуковых образов.

Итальянский исследователь подчеркивает в этом явлении присутствие актеров в сериале и зрителей в некоем едином виртуальном пространстве: «Каждая сериальная передача, каким бы ни было ее содержание и нарративные особенности, способна создавать отношения привилегированной взаимности со своими потребителями⁽⁹⁾, ослабляя онтологическую разницу между реальностью и ее отображением и, таким образом, конструируя некое, как бы чисто иллюзорное, взаимное существующее присутствие. Актеры и воспринимающий у экрана более не живут в разделенных и различных коммуникативных вселенных, но – на некоем горизонте, который включает в себя их обоих <...> поглотители «фикшн» становятся носителями ярких экспрессивных стилей, эхо которых отзывается в повседневности <...> происходит семантический обмен образов, сконструированных телевизионным медиумом и тем, что они проецируют в обыденной реальности. Эту коммуникативную нишу можно создавать и пересоздавать каждый раз, когда верный зритель потребляет свою предпочитаемую серию или передачу, формируя семантическое поле, которое... обнимает всех... в коммуникативном процессе» [14, с. 100].

При контакте с усложняющейся художественной материей, зритель невольно черпает накопленное мировой культурой. Мы «достаем» из экранной реальности то, что нужно – думаем, более всего – для

оправдания и укрепления самих себя. И лучшие сериалы отвечают на это все более мощными духовными импульсами, призывами и посланиями аудитории. Конечно, эти послания не «даны свыше», но они все громче звучат в сериалах, и особенно в тех его зонах, где слово отступает перед зрительно-звуковым посланием.

Усложняющийся мир сериалов превращается в саморазвивающуюся «новую историю» – если не человечества, то чаяний людей, их представлений о прежних и теперешних самих себе и о противоречивых, амбивалентных перспективах развития и возможных встреч с неожиданными проблемами. Здесь аналогом можно назвать то важнейшее свойство, на которое указал Е.В. Дуков по отношению к Сети: «...пока только живые существа могут „выстраивать“ себя сами. Нейробиологи У. Матурана и Ф. Варела назвали это свойство живых систем „аутопоэзисом“» [2, с. 6]. Но следуя исследованиям Е.В. Дукова, интернет развивается по тем же принципам... [2, с. 7].

Регулярно возникающие на экранах звенья больших форм – важные светские продолжения в нашей обыденности такого служения важным темам современности, со всеми их плюсами и минусами. И в этом аудиовизуальном потоке особая роль принадлежит музыкальным комментариям, акцентам, переакцентировке, скрытым смещениям смыслов, прояснению глубинных значений видимого в слышимом.

(9) В генезисе слова *fruitori* – пользователи, здесь ощущается также значение потребителей, вкушающих любимый продукт, сравнимый с сочным и сладким фруктом. – Е.П.

Список литературы:

- 1 Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. О симфонизме https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev_simf2_1.htm (дата обращения 09.08.2018).
- 2 Дуков Е.В. Сеть: публика и искусство. М.: Государственный институт искусствознания, 2016.
- 3 Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Выпуск 2. М.: Музыка, 2008.
- 4 Кривцун О.А. Антропология искусства // Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- 5 Литературная энциклопедия в 11 томах. Отв. ред. В.М. Фриче. Глав. ред. А.В. Луначарский. Том 8. М.: Советская энциклопедия, 1934.
- 6 Петрушанская Е.М. О проблемах музыки на телевидении: взгляд из XXI века // Телевидение между искусством и массмедиа / Ред.-сост. А.С. Вартанов. М.: Государственный институт искусствознания, 2015.
- 7 Петрушанская Е.М. «Свое» и «чужое» в отечественном звуковом теледизайне // Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации. Ред.-сост. А.А. Новикова. В 3 томах. Т. 3 М.: ГИИ, 2005.
- 8 Сальникова Е.В. От заставки «Твин Пикса» к заставке «Игры престолов». Эволюция механизма // Художественная культура. 2018, № 1. С. 238–259. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d8b/hk_2018_01_238_259_salnikova.pdf (дата обращения 20.09.2018).
- 9 Щербо Т. Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е.В. Назайкинского. М.: 2001.
- 10 Allrath, G., Gymnich, M. (eds.) Narrative Strategies in Television Series. London: PalgraveMacmillan, 2005.
- 11 Baschiera Stefano. *Game of Thrones* e l'impatto sul territorio // *Game of Thrones: Una mappa per immaginare mondi*. A cura di Sara Martin e Valentina Re. Milano – Udine: Mimesis Edizioni, Narrazioni serial: 2017.
- 12 Bonaccorsi Valentina. Le cronache del ghiaccio e del fuoco: elementi storici e suggestioni letterarie // *Game of Thrones: Una mappa per immaginare mondi*. A cura di Sara Martin e Valentina Re. Milano – Udine: Mimesis Edizioni, Narrazioni serial, 2017.
- 13 Bonazzi Franco. Televisione e la serialità: il tempo ritrovato. L'offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale? Seria: Consumo, comunicazione, innovazione. Milano, ed. Franco Angeli, 2001.
- 14 Buonanno M. Leggere la fiction. Napoli: Liguori, 1997.
- 15 Carey J. W. (a cura di), Media, Myths and Narratives. Television and the Press. Beverly Hills: Sage, 1988.
- 16 Cassetti F. (a cura di), L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione. Venezia: Maesilio, 1984.
- 17 Chio Federico. L'illusione difficile: Cinema e serie TV nell'età della delusione. Studi Bompiani. Spettacolo e comunicazione, a cura di Francesco Casetti. Milano: Bompiani / RCS Libri S.p.A., 2011.
- 18 Creeber Glen. Serial television. Big Drama on the Small Screen. British Film Institute. London: W1 ILN ed. Publishing, 2004.
- 19 È arrivata la serialità. La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno sesto. A cura di Milly Buonanno. // Contributi di Anna Lucia Natale; Anna Maria Morelli, Fania Petrocchi, Massimo Petrelli, Erica Pellegrini. Roma, RAI VQPT. M126, N. 1994.
- 20 Ecosistemi narrativi: Dal fumetto alle serie TV. A cura di Giuglielmo Pescatore. Roma: Carocci editore, Studi Superiori, 2018.
- 21 Esquenazi J.-P. Mytologie del séries télé. Paris: Le Cavellier Bleu rd., 2009.
- 22 Jackson, Jean-Pierre. La suite au prochaine épisode... Le "serial" américain. 1912–1956. Crisnée, Edit. Yellow Now. 1994.
- 23 Levi-Strauss Claude, Mythologiques I, Lecru et le cuit, Paris, 1964. Pp. 22-38. Цит. по: Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
- 24 Lotz, Amanda D. The Television Will be Revolutionized. New York and London: New York University Press, 2007.
- 25 Martin Sara. Gli abiti di *Game of Thrones*: mappe che svelano i personaggi // *Game of Thrones: Una mappa per immaginare mondi*. A cura di Sara Martin e Valentina Re. Milano – Udine: Mimesis Edizioni, Narrazioni serial, 2017.
- 26 Media and Nostalgia. Yearning for the Past. Present and Future. Ed. by Katarina Niemeyer. The French Press Institute/CARISM, Pantheon-Assas University, Paris 2; France.
- 27 Niemeyer Katarina (edit). Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future, by K.N. Paris: The Franch Press Istitute/CARISM, Panteon-Assas University Paris 2, 2014.
- 28 Scodari Cristine. Serial Monigamy: Soap Opera, Lifespan, and the Gendered Politics of Fantasy. New Jersey: Florida Atlantics University, 2004.
- 29 Televisione e serialità: il tempo ritrovato. L'offerta televisiva garantisce a ognuno il suo destino seriale? Seria: Consumo, comunicazione, innovazione. Milano: Franco Angeli, 2001.

Ключевые слова: культурология, музыка, кино, саундтрек, Балабанов, Булгаков, Вертинский, жестокий романс, колыбельная, танго, каторжная песня.

Журкова Дарья Александровна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник,
сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
jdacha@mail.ru

Key words: culturology, music, cinema, soundtrack, Balabanov, Bulgakov, Alexander Vertinsky, cruel romance, lullaby, tango, convict song.

Zhurkova Daria A.

PhD of Cultural Studies, senior researcher,
Mass Media Arts Department, The State
Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
jdacha@mail.ru

ЖУРКОВА Д.А.

Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова

В статье подробно анализируется взаимодействие киносюжета и саундтрека в фильме «Морфий» Алексея Балабанова. Прослеживаются смысловые пересечения и противоречия, возникающие между киноповествованием и содержанием музыкальных композиций. Автор приходит к выводу, что Балабанов с помощью песен в жанре жестокого романса передает болезненную, изломанную атмосферу предреволюционной эпохи, созвучную внутренним метаниям главного героя. Особую роль в воссоздании хрупкого, наполненного страстями мира играют произведения Александра Вертинского. Его романсы, с одной стороны, выступают скрытой программой судьбы главного героя, а с другой, создают параллельный иллюзорный мир, который ярко контрастирует с отталкивающей физиологичностью повседневного быта героев.

ZHURKOVA DARIA A.

Musical Dramaturgy of Alexei Balabanov's *Morphine* Movie

The article analyzes in detail the interaction of the plot and soundtrack in Alexei Balabanov's *Morphine* movie. It traces semantic intersections and contradictions that arise between the film narration and the content of musical compositions. The author comes to the conclusion that Balabanov, with the help of songs in the genre of cruel romance, conveys the painful, unbalanced atmosphere of the pre-revolutionary era, which is consonant to the inner self-perception of the lead character. A special role in the reconstruction of fragile, filled with passion world is played by works of Alexander Vertinsky. His romances, on the one hand, act as a hidden program of the protagonist's fate, and, on the other hand, create a parallel illusory world that contrasts vividly with the repulsive physiology of the heroes' everyday life.

Музыка, наряду с мотивами города, войны и кино, – является одним из главных слагаемых художественного мышления Алексея Балабанова, мышления предельно авторского и провокационного. Особое режиссерское чутье на музыку, во многом интуитивное, основанное на собственных музыкальных пристрастиях и эрудиции, но всегда точно попадающее в «картинку» – случай редкий как для отечественного, так и для мирового кинематографа. В щепетильности и осмысленности использования музыки Балабанова можно смело сравнивать с Тарковским, а из зарубежных коллег – с Феллини, Кубриком и Тарантино. У всех этих режиссеров музыка оказывается неотделима от художественного замысла, понимается как плоть от плоти всей драматургической концепции, намертво «врезается» в зрительскую память и решает не столько оформительские, сколько смыслообразующие задачи.

В фильме «Морфий» (2008) режиссер не изменяет своему главному принципу и вновь берет популярную музыку, «приготовленную» той эпохой, в которой происходят события фильма. Другой вопрос, что временная дистанция сыграла интересную роль в восприятии музыкального замысла ленты. С одной стороны, Балабанов взял музыку, бывшую действительно востребованной и повсеместно звучавшей в начале XX века⁽¹⁾. С другой стороны, у этой музыки и в эпоху ее появления, и особенно после, была крайне сложная

репутация. Жанр городского романа, особенно его разновидности «цыганского» и «жестокоего» романа, не раз обвиняли в банальщине, пошлости и вкусовщине⁽²⁾. Но Балабанов использует эту музыку как тонко настроенный барометр, фиксирующий внутренние перепады воссоздаваемой эпохи. Таким образом, режиссер впервые в своей практике преодолевает конфликт между «правильной» и «фальшивой», подлинной и «показной» музыкой, который в предыдущих его фильмах наиболее наглядно проявлялся в противопоставлении рок- и поп-музыки. В «Морфии» звучит популярная музыка начала XX века, которая оказывается не просто «правдивым свидетелем», а звукообразным континуумом, проще говоря – воздухом искомой эпохи.

В «Морфии» помимо конкретных сюжетных параллелей между кинематографическим и музыкальным содержанием, речь о которых пойдет чуть ниже, есть параллели концептуальные. Первая из них заключается в масштабе взгляда. Так же, как в сюжете фильма большие исторические события даны через призму личности, так и звучащие в фильме романсы концентрируются на внутренних переживаниях своих героев. Вторая концептуальная параллель вытекает из первой. Несмотря на то что и описанные в фильме события, и сюжеты романсов кажутся сугубо частным случаем, сквозь них проглядывает эпоха. Казалось бы, музыка городских романсов с их сюжетами о роковой любви не имеет прямого отношения к предреволюционной атмосфере. Но выясняется, что эта музыка как ничто другое отражает свое время – время тотального надлома, ощущение безнадежности и безвыходности, обреченности человека, которому не по силам справиться со свалившимися на него испытаниями. При этом вопрос о том, кто является первопричиной несчастий – сам человек или эпоха, в которую ему выпало жить, так и остается открытым. Балабанов продолжает линию режиссеров нового поколения по десакрализации революции, «с осознанием ее как секулярного феномена и развенчанием такой [сакральной] ее ауры» [12].

Жанр городского романа в своей камерности и в то же время экзальтированности чувств оказывается соразмерен той истории, что рассказывается в фильме. Но есть еще одна концептуальная

(1) Согласно статистике, которую приводит Елизавета Уварова из журнала «Граммофонный мир», в первое десятилетие XX века 90% репертуара записываемых граммофонных пластинок приходилось на так называемый «легкий жанр», а именно: «оркестры, куплеты, рассказы, цыганское пение, духовный репертуар, народные песни, балалайка, гармоника и т.п.». Граммофонный мир, 1910, № 2, С. 8–9. Цит. по: [11, с. 250].

(2) О восприятии этого жанра в начале XX века и в советское время см.: [6, с. 781–782].

параллель, которая пролегает между городским романсом как жанром и немой кинематографом, тоже сыгравшим в «Морфии» свою роль. И то, и другое является детищем городской культуры и как раз в начале XX века стихийно становится все более массовым явлением. И немой кинематограф, и музыка кафешантанов уводили свою публику в мир иллюзий, давали возможность отключиться от острых социальных катаклизмов, помогали «заглушить разлитое в воздухе беспокойство, отвлечься от трудных вопросов, которые ставила жизнь» [6, с. 788–789]. Недаром эти два вида искусства даже встречались на одной площадке. Как пишет Владимир Бабенко, «в 1910–1914 годах в кинозалах крупных российских городов промежутки между киносеансами заполнялись дивертисментами, обычная программа которых состояла из выступлений частушечников-„лапотников“, исполнителей цыганских романсов, „интимных“ и „каторжных“ песен, различных пародий, фарсовых сцен» [1, с. 15]. Наконец, не стоит забывать про фортепиано, чей тембр был неизменным атрибутом как романсной лирики, так и первых киносеансов.

Вместе с тем режиссер остается верным еще одному своему принципу, который заключается в подчеркивании назойливого несоответствия событий, происходящих в фильме, и содержания звучащих песен. Точнее, связи между визуально-сюжетным рядом и музыкой проходят у Балабанова на более тонком, глубинном уровне.

На первый взгляд, звучащая в саундтреке изломанная, изнеженная, удаленная от насущных проблем музыка разительно контрастирует с тем непривлекательным, физически тяжелым и отталкивающим бытом, который окружает главного героя фильма – доктора Полякова (Леонид Бичевин). Пожалуй, ведущую роль в этом эффекте играет творчество Александра Вертинского, романсы которого проходят через весь саундтрек фильма. Голос Вертинского и возникающий за кадром образ печального шута приносят с собой настроение эстетизации страданий, придания им рафинированной, бесплотной эмоциональной вибрации. Страдания героев Вертинского кажутся слишком вычурными, надуманными, предельно далекими от действительности, окружающей героев фильма, от натурализма их повседневности. Однако ранние романсы Вертинского выражали, по наблюдению Константина Рудницкого, «самое для Вертинского и его слушателей существенное чувство неудовлетворенности жизнью –

невозможности мириться с ее прозаическим однообразием, с ее безыдеальностью, духовной скудностью. И — одновременно – чувство приговоренности к такой именно, не поддающейся изменению жизни» [7, с. 344]. Балабанов удивительно точно уловил и запечатлел этот контраст между экзальтированной лирикой Вертинского и неприглядным бытом того времени, что в сумме рождает ощущение обреченности всей эпохи.

Вертинский начинает звучать уже в самом начале фильма. В первой же сцене, когда доктора Полякова встречают на уездной станции, чтобы отвезти на новое место работы, за кадром возникает его «Снежная колыбельная»⁽³⁾:

*Спи, мой мальчик милый, за окошком стужа,
Намело сугробы у нашего крыльца.
Я любовник мамин, а она у мужа,
Старого, седого твоего отца.*

*Так сказали люди, я любовник мамы,
Но не знают люди о моей любви,
Не смотри ж, мой мальчик, синими глазами
И в темноте напрасно маму не зови.*

*Мама не вернется, мама любит мужа,
Старого, седого твоего отца,
За окошком нашим тихо стонет стужа,
Намело сугробы у нашего крыльца.*

Ни сюжет романа – исповедь любовника матери ее малолетнему сыну, ни мрачный характер музыки, со всеми полагающимися мелодраматическими интонациями (опеваниями, задержаниями, выразительными кадансовыми оборотами) формально никак не соответствуют ни ситуации приезда, ни только начинающейся с чистого листа истории, ни разлитой в кадре солнечной погоде. Это не иллюстрация того, что происходит в данном эпизоде, а песня-пред-

(3) Автор стихов песни неизвестен.

знаменование для всей истории. Такая «верно понятая [музыкальная] цитата может дать ключ к пониманию всего фильма» [5].

Лирический герой романа обращается к ребенку как к самому беззащитному, беспомощному и одновременно невинному наблюдателю любовного треугольника. Данный прием помогает увидеть вечный сюжет с нового ракурса, несомненно, добавляя в него объем, оригинальность и загадочность. У слушателя, вольно или нет, возникают множественные вопросы, которые не находят разрешения в непосредственной сюжетной коллизии. Но благодаря характеру музыки верх берет ощущение обреченности, безысходности, несправедливости и тихого отчаяния.

Для Балабанова в этом романсе важен, прежде всего, образ маленького, беззащитного мальчика, к которому, по-видимому, приравнивается главный герой фильма. Более того, если продолжить проводить символические параллели дальше, то матерью «мальчика» окажется его жизнь, а «старым мужем» – историческое время. Любовник, от лица которого поется песня – это и есть морфий, неслучайно лейтмотивом звучат слова: «*Спи, мой мальчик милый, за окошком стужа*». Сопоставление стужи (внешних бурных событий) и дома (места, где можно обрести покой и передохнуть) начинает играть в данном контексте особую роль. Это и есть тот эффект успокоения, «убаюкивания», отрешения от проблем, которого ищет главный герой фильма в морфии. Более того, по меткому наблюдению Елены Петрушанской⁽⁴⁾, данная музыка относится к особому жанру так называемых смертельных колыбельных, в которых искомое «успокоение» может быть понято как абсолютное успокоение, то есть смерть» [3]. Наконец, нельзя не упомянуть, что отношения между лирическим героем и его визави – между взрослым мужчиной и чужим для него ребенком – выглядят крайне двусмысленно, особенно в заведомом отсутствии рядом матери («*мама не вернется*»). Вкрадчивый голос, подчеркнуто заботливое отношение к мальчику, предупреждение какого-либо сопротивления («*в темноте напрасно маму не зови*») – все это позволяет говорить о педофилическом подтексте⁽⁵⁾.

Таким образом, «Снежная колыбельная» содержит в себе целый клубок крайне неоднозначных смыслов и образов: болезненной, «неправильной» привязанности, враждебной окружающей среды, мнимого успокоения и даже смерти. Эта песня, звучащая в самом первом эпизоде, в концентрированно метафоричной форме представляет скрытую программу всего фильма.

Второй раз «Снежная колыбельная» возникает уже в середине фильма, получая нарочито прямую визуализацию. После очередного укола морфия доктор Поляков смотрит из окна своей спальни во двор, а там – ночь и сугробы. Но такое «дословное» совпадение песни и видеоряда, тем не менее, не отменяет силу ее символического значения. К этому моменту становится очевидным, что «мальчик» уже вряд ли «проснется».

Музыкальным «противовесом» крайне мрачному характеру «Снежной колыбельной» и окружающей действительности как таковой становится одно из самых знаменитых произведений Вертинского –



Илл. 1. Приезд доктора Полякова (Леонид Бичевин) в сельскую больницу. За кадром звучит танго «Магнолия» А. Вертинского. Кадр из фильма «Морфий» Алексея Балабанова, 2008

(4) Наблюдение было высказано Е.М. Петрушанской на круглом столе «Феномен большой экранной формы» в Государственном институте искусствознания, 16 мая 2018.

(5) Е.М. Петрушанская, круглый стол «Феномен большой экранной формы», тогда же.

танго «Магнолия», которое играет в замысле Балабанова особую роль. Впервые танго звучит на проход Полякова и его коллеги-фельдшера (Андрей Панин) по больничному двору.

Герои в сумерках пробираются из одного деревянного дома в другой по узким мосткам, проложенным сквозь грязноватые сугробы снега, а кадр оглашается бойкими аккордами и мелодией, сплетенной из томных хроматизмов, со словами: «*В бананово-лимонном Сингапуре, в бури...*». Для главного героя, который то и дело заводит граммофон с пластинками, доставшимися ему от предыдущего врача, эта альтернативная музыкальная реальность оказывается сродни той, что впоследствии он создаст себе с помощью морфия. Вновь и вновь Балабанов проводит свое излюбленное сравнение музыки с наркотическим веществом, но на сей раз идет гораздо дальше, очень тонко соединяя историческую эпоху, профессию главного героя и характер звучащих романсов.

У Вертинского мелодраматизм представленного сюжета («*Вы плачете, Иветта, / Что наша песня спета*») приправлен изрядной долей иронии в отношении как всей изысканности описываемого пейзажа («*И сладко замирая / От криков попугая*»), так и любовных страданий героини («*Вы грезите всю ночь на желтой шкуре / Под вопли обезьян*»). Лирический герой не погружается и не сопереживает чувствам своей визави, в его подходе сквозит отстраненность и ироничная улыбка, усиливаемая и характером музыки – решительное, хлесткое танго расправляется с сантиментами одним «росчерком» пунктирного ритма. «Все это слишком – до невозможности – красиво, слишком неправдоподобно сладостно, и потому ни в коей мере не выдается за чистую монету. Вполне откровенно Вертинский с улыбкой преподавал нам свои песни взамен реальности, которую можно и должно забыть лишь на короткий срок, пока песня не отзвучала» [7, с. 347].

Несмотря на явный анахронизм, Балабанов включил данную композицию в фильм видимо потому, что для него был крайне важен визуально яркий, буквально зримый образ этой иной реальности – реальности предельно далекой от зимы, России, медицинской и бытовой физиологии, что окружают главного героя. Режиссер очень тонко уловил дух столь популярных накануне революции «интимных песенок», действие которых очень часто разворачивалось в экзоти-

ческих странах⁽⁶⁾. Как замечает Елена Сариева, «в тревожное время перед крахом империи эти милые песенки уводили слушателей в мир тонких чувств, божественных страстей, причудливой экзотики» [10, с. 258].

В саундтреке «Морфия», как и в песнях советской эстрады, звучащих в другом балабановском фильме «Груз 200» (2007), предстает иная, недостижимая, фантазийная картина мира. Но если в «Грузе 200» такая картина мира подразумевалась насквозь лживой, фальшивой и покрывающей беззаконие, то в «Морфии» мир фантазии оказывается жизненно необходимым, да – губительным, но незаменимым средством отключения от тягот повседневного быта и драматичных исторических событий. В данном случае музыка освобождается от ответственности за происходящее, она не более, чем обезболивающее средство, принимать или не принимать которое, каждый решает сам для себя.

Помимо вышеописанной «Снежной колыбельной» Балабанов вводит в саундтрек фильма еще две песни, которые становятся лейтмотивами наркотической зависимости доктора Полякова. В сюжете первой из этих песен – «Не забуду я ночи той темной»⁽⁷⁾ – нет никакого намека на наркотики, но есть яркое описание роковой страсти. Как в музыкальном, так и в образном плане данная композиция использует стандартный набор атрибутов жестокого романса. В ее основе лежит предельно схематичный мелодраматический сюжет, который держится на трех образных «шарнирах» – ночь, любовь, могила.

*Не забуду я ночи той темной —
Я, обнявшись, с тобою сидел
И во взгляд твой кокетливо-скромный
Я любовно и страстно глядел.*

*Мы слились в одном поцелуе,
Кто меня мог счастливее быть?
Ночи той позабыть не могу я,
И тебе ее век не забыть!*

(6) Например, в песнях Изы Кремер то и дело мелькают такие страны, как Алжир, Занзибар, Аргентина. См.: [10, с. 261–263].

(7) Композитор – Н. Артемьев, автор слов – Н. Ленский.

<...>

Тяжело мне увериться было
В шутке той, недостойной тебя,
Предо мною открылась могила,
И сойду я в могилу, любя.

Экзальтация чувств, роковая страсть и угрозы – вот характерный круг образов, представленных в этом жестоком романсе. Однако в контексте фильма он воспринимается не просто фоном эпохи, а зловещим предсказанием судьбы героя. Сюжет романа переосмысливается не как любовь к женщине, а как пагубная страсть к морфию. Неслучайно данная музыка становится лейтмотивом первого «свидания» с наркотиком. Сначала она звучит в тот момент, когда морфий впервые принимает доктор Поляков, а потом – когда первый укол делает Анна Николаевна (Ингеборга Дапкунайте) – медсестра и любовница главного героя. Оба укола происходят ночью, и слова: «*Не забуду я ночи той темной, / И тебе ее век не забыть*» – звучат как клятва героев, что делает Полякова и Анну Михайловну хранителями одной тайны – их страсти не столько к друг другу, сколько к морфию.

Другим музыкальным лейтмотивом фильма становится песня Александра Вертинского «Кокаинетка»⁽⁸⁾, чей сюжет уже напрямую перекликается с судьбой доктора Полякова:

Что Вы плачете здесь, одинокая глупая деточка,
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы?
Вашу детскую шейку едва прикрывает горжеточка,
Облысевшая, мокрая вся и смешная, как вы.

Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная,
И я знаю, что крикнув, Вы можете прыгнуть с ума.
И когда Вы умрете на этой скамейке, кошмарная,
Ваш сиреневый трупик окутает саваном тьма.

Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая деточка,
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы.
Лучше шейку свою затяните потуже горжеточкой,
И ступайте туда, где никто вас не спросит, кто вы.

Лирический герой песни смотрит на свою визави с состраданием. Его настойчивое обращение к ней – «деточка» – подчеркивает беззащитность, незрелость героини, которая умрет, так и не успев вырасти, сформироваться и стать взрослой женщиной. Другой эпитет – «кокаином распятая» – намекает на ее святой, блаженный статус. Подразумевается, что героиня не сама виновата в своей пагубной страсти, это время не оставляет ей шанса, а потом глумится над человеческой слабостью. Песня проносится в вихре бешеного вальса. Быстрый темп не дает возможности проникнуться глубоким сочувствием к «одинокой глупой деточке», на нее лишь можно походя бросить взгляд, а жизнь несется дальше, оставляя слабых на обочине.



(8) Автором слов песни ошибочно считается сам Александр Вертинский. На самом деле слова принадлежат поэту Агатову. См.: [2, с. 6].

Илл. 2. Эпизод в гостиной дворянской усадьбы. Танечка (Юлия Дейнега) исполняет «Кокаинетку» А. Вертинского. Кадр из фильма «Морфий» Алексея Балабанова, 2008



Илл. 3. Одержимость доктора Полякова (Леонид Бичевин) музыкой и морфием.
Кадр из фильма «Морфий» Алексея Балабанова, 2008

Данная песня крайне симптоматично раскрывается в контексте фильма. Наряду с прямой сюжетной параллелью, связанной с пристрастием к наркотику, в ней хорошо уловлен беспощадный бег времени. Вокальная версия песни звучит лишь единожды, в исполнении внешне благовидной дочери помещика Танечки, становясь для этой героини своеобразной формой эскапады.

Согласно сюжету фильма, Танечка подчиняется светским условностям и выполняет просьбу собравшихся в их доме гостей: «сыграйте чего-нибудь». Однако выбирая в качестве «чего-нибудь» фривольную, кафешантанную музыку, она тем самым выражает свой протест и собравшемуся обществу, и своей приторной правильности в их глазах. В этом вихре звуков и смыслов прорывается ее дерзкая, непокорная светским приличиям натура. Этот, казалось бы, традиционный акт домашнего музицирования можно считать криком души героини, она пользуется возможностью высказаться, формально не выходя за рамки светских условностей.

Помимо этой сцены «Кокаинетка» постоянно звучит на протяжении фильма в фортепианном варианте, сопровождая различные ситуации бытовой суеты, перемещения и мельтешения героев. С одной стороны, эта захлестывающая своей энергетикой музыка сообщает кадру динамичность, стимулирует ощущение активной событийности. А с другой стороны – рождает параллели с игрой тапера в немом кинематографе и создает эффект отстранения, усиливает условность происходящего, напоминает зрителям, что на экране – иллюзорный мир кино.

Вообще, в «Морфии» звучит крайне мало музыкальных композиций если не с оптимистичным, то хотя бы с не трагическим содержанием. Музыка вместе с внешне неспешной сменой эпизодов, перемежающихся затемнениями и титрами а-ля немое кино, а также вкупе с ощущением постоянной «недоосвещенности» кадра, порождают в повествовании эффект гнетущей тягучести. Если даже в одном из компонентов (в сюжете, музыке или в кадре) появляются мимолетные «просветы», то другие слагаемые никогда не позволяют прочувствовать мгновения счастья во всей их полноте.

Например, в одном из эпизодов показано, как доктор Поляков в отменном расположении духа принимает утреннюю ванну. К нему заглядывает Анна Николаевна, к которой он испытывает явную симпатию. Однако фоном к этому в общем-то жизнерадостному эпизоду звучит романс Марии Пуаре «Лебединая песнь» в исполнении Вари Паниной. Низкий женский голос с пластинки надрывно, еле разборчиво, в очень медленном темпе выводит мелодию со словами: *«Я грущу, если можешь понять / Мою душу доверчиво нежную, / Приходи ты со мной попеть / На судьбу мою странно мятежную»*. Внешнее благополучие сцены перекрывается настроением тихо звучащей музыки, которая передает разлитое в воздухе ощущение упадка, предрешированного конца истории.

Случаются и обратные примеры, когда сама по себе жизнерадостная музыка помещается в такой контекст, в котором теряет изрядную долю своей изначальной оптимистичности. В этом плане показателен знаменитый романс П. Булахова на стихи П. Вяземского «Тройка». Он написан в подвижном темпе, с яркими, «подстегивающими» интонациями-возгласами, со счастливым сюжетом, рисующим долгожданную встречу влюбленных. Этот романс воспринимается редким

(в контексте всего саундтрека) оазисом, казалось бы, достижимого счастья. Но появляется он в сцене приступа «ломки», который настигает доктора Полякова. Постоянно возвращающийся залихватский куплет («Едет, едет, едет к ней, / Едет к любушке своей») становится слишком навязчивым и неуместным в своем воодушевлении. Более того, Балабанов усиливает это ощущение с помощью приема «заевшей» пластинки. Надоедливая закольцованность звучащей фоном музыки рифмуется с настойчивой необходимостью все новой и новой дозы морфия. Тот факт, что своей зависимостью доктор Поляков теперь загнан в замкнутый круг, находит красноречивое звуковое выражение. Сам герой боится себе в том признаться – за него это делает музыка.

Итоговым и очень символичным аккордом в драматичных метаниях героя, а вместе с ним и эпохи, становится финальная сцена фильма. В ней проходивший лечение от морфинизма, но сбежавший из психиатрической больницы доктор Поляков попадает на сеанс в кинематограф. Сев среди толпы хохочущих зрителей, герой вновь делает себе инъекцию морфия. После этого он и сам начинает смеяться, как бы включаясь в сюжет показываемого на экране зрелища, а через минуту стреляется из пистолета⁽⁹⁾.

Весь эпизод сопровождает бойкая фортепианная музыка, которая звучит как бы от имени тапера, играющего во время киносеанса. Балабанов по традиции усиливает драматизм ситуации за счет кричащего несовпадения бодрой, маршеобразной музыки с тем отчаянным поступком, который готовится совершить главный герой. Но по этой же традиции режиссер выстраивает глубокие символические параллели между музыкальным и кинематографическим сюжетом.

В фортепианном варианте звучит известная еще с середины XIX века каторжная песня с говорящим названием «Погиб я мальчишка». Если знать слова этой песни, то становится очевидным, что она напрямую корреспондирует с судьбой как доктора Полякова, так и русской интеллигенции в целом.

«Погиб я мальчишка» – лаконичный итог всему произошедшему, который к тому же воспринимается как отзвук самой первой, программной песни фильма – «Снежной колыбельной», где лирический герой убаюкивал тоже мальчика. Казалось бы, образу доктора Полякова – как представителю интеллигенции – явно не соответствуют ни происхождение этой музыки (по сути, «протоблатной» песни), ни «послужной список» ее лирического героя, состоящий из убийств и мытарств («Отца я зарезал, мать свою убил, / Младшую сестренку я в море утопил <...> Прощай, город Одесса, прощай, наш карантин, / Нас отправляют на остров Сахалин»⁽¹⁰⁾).

Преимущественно мажорный характер музыки, казалось бы, идущий вразрез с содержанием слов, объясняется особой установкой лирического героя. Слова припева («Погиб я мальчишка, / Погиб навсегда, / А годы за годами / Проходят лета») вкупе с характером музыки говорят о том, что социальная и нравственная «гибель» является для героя нормой. Такой расклад для него вполне ожидаем, более того, ощущается комфортным. Герой песни сам, фактически добровольно, отказывается от свободы и обрекает себя на вечную каторгу. Поэтому мажорный и подчеркнуто беззаботный характер музыки здесь является приемом от противного. По замечанию Елены Петрушанской, это страшный мажор каторжных песен, это утверждение радости зла и упоение кошмаром, символизация краха гуманистических ценностей⁽¹¹⁾.

Жизненная стратегия лирического героя песни – обрубить себе все пути для изменения ситуации, лишиться неопределенности и надежды, а потом отсчитывать, как в беспросветности проходят «годы за годами» – в широком смысле является типичной формой мироощущения для русского народа. Но Поляков – представитель не народа, а интеллигенции, он, по идее, должен бороться, внутренне сопротивляться эпохе, обстоятельствам, а не растворяться в них. Однако он не находит в себе сил для этого, предпочитая позицию рядового, маленького человека. Доктор Поляков «топит» себя в мор-

(9) Данная сцена является цитатой из финала фильма Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971), тем не менее обладая рядом принципиальных отличий.

(10) Существует множество вариантов слов этой песни. В данном случае используется вариант, взятый из записи песни в исполнении Ефима Гилярова, альбом «Песни сибирской каторги» (2005), лейбл Rightscom Music.

(11) Цитированный ранее круглый стол «Феномен большой экранной формы».

фии, что в каком-то смысле рифмуется с простонародным убийством родных⁽¹²⁾. Поэтому «Погиб я, мальчишка», по сути, оказывается реквиемом по всей русской интеллигенции – по тому стремительно сдающему свои позиции сообществу, чье призвание состоит во врачевании, лечении, то есть спасении общества.

Итак, несмотря на то что Балабанов использует в саундтреке «Морфия» уже «апробированные» в других своих фильмах приемы (популярную музыку и ее сопоставление с наркотическим веществом), он существенно изменяет способ их осмысления.

Во-первых, благодаря исторической дистанции, получает наглядное воплощение идея о том, что популярная музыка – это своеобразный «термометр» своей эпохи. Причем она не отражает тот или иной исторический контекст «дословно», не является прямым фиксатором событий, но она становится неотделима от конкретной эпохи, оказываясь одним из лучших способов сохранения и трансляции атмосферы минувшего времени.

Во-вторых, казалось бы, и в «Грузе 200», и в «Морфии»⁽¹³⁾ содержание песен формально не совпадает с разворачивающимися по сюжету событиями. Но в «Грузе 200» музыка звучит слишком оптимистично, представляет парадную, витринную реальность, рассчитана на коллективное восприятие и транслируется зачастую централизованно, помимо воли ее слушателей. В «Морфии» большая часть музыки наполнена безысходной болью, отличается исповедальностью и пронзительной искренностью чувств (пусть и не без налета жанровой условности). Более того, звучание музыки определяется волей конкретного человека, который желает ее послушать в тот или иной момент. То есть в «Морфии» Балабанов относится к поп-музыке гораздо снисходительнее, нежели в «Грузе 200». Музыка уже не соучастник насилия, а незаменимое обезболивающее от него.

Наконец, в «Морфии» музыка становится больше, чем просто наркотиком. Она символизирует не только отказ от реальности, но отказ от какой-либо созидательной деятельности, которая и есть сопротивление наступающим на героя историческим обстоятель-

ствам. Доктор Поляков экстренно нуждается в переключении от тягостной, физически сложной и физиологически отталкивающей реальности. То, с какой маниакальной настойчивостью он постоянно заводит граммофон, является выражением его болезненной зависимости от мира иллюзий, его подсознательным стремлением сбежать, спрятаться и не отвечать на вызовы своего времени. Но самое печальное заключается в том, что по мысли Балабанова такая стратегия становится повсеместной для всей интеллигенции как класса и распространяется далеко за пределы революционной эпохи.

(12) Именно этот мотив буквально дословно Балабанов сделал сюжетом своей более ранней короткометражки «Трофимъ» (1995).

(13) О схожести «Груза 200» и «Морфия» см.: [4].

Список литературы:

- 1** *Бабенко В.Г.* Артист Александр Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1989. 127 с.
- 2** *Вертинский А.* Дорогой длинною... М.: Астрель, 2004. 607 с.
- 3** *Головин В.В.* Колыбельная песня в литературной традиции // Материалы по курсу «Фольклор и фольклористика» СПбГУ. URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/golovin.php?rubr=Reader-lectures>. Дата обращения 05.09.2018.
- 4** *Дондурей Д., Тыркин С.* «Морфий» в контексте творчества А. Балабанова // Искусство кино, 2009, № 4. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2009/04/n4-article3>. Дата обращения 08.08.2018.
- 5** *Ермишева М.Н.* Киноэкран и автономные искусства // Художественная культура, 2017, № 1 (19). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/istoriya-i-sovremennost/5214.html>. Дата обращения 16.09.2018.
- 6** *Левин Л.И., Уварова Е.Д.* Бытовая и прикладная музыка // История русской музыки в 10 томах. М.: Музыка, 2004. Т. 106: 1890–1917. Под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашева. С. 756–802.
- 7** *Рудницкий К.* Александр Вертинский // Эстрада без парада. Сб. статей, сост. Т.П. Баженова. М.: Искусство, 1990. С. 337–360.
- 8** *Сариева Е.А.* Судьба и песни Изы Кремер // Художественная культура, 2018, № 2 (24). С. 248–275. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/334/hk_2018_02_248_275_sarieva.pdf. Дата обращения 16.09.2018.
- 9** *Уварова Е.Д.* Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. 278 с.
- 10** *Хренов Н.А.* Кинематограф эпохи революционной смуты: реальное и виртуальное // Художественная культура, 2017 № 4 (22). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/5274.html>. Дата обращения 16.09.2018.

Ключевые слова: визуальная культура, постмодернизм, кинематограф, полиэкранный, Питер Гринуэй, «Ад Данте», «Божественная комедия».

Эвалльё Виолетта Дмитриевна
Независимый исследователь, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

Key words: visual culture, postmodernism, cinematography, split screen, Peter Greenaway, *A TV Dante*, *The Divine Comedy*.

Evallyo Violetta D.
Independent researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

ЭВАЛЛЬЁ В.Д.

Архитектоника полиэкрана Питера Гринуэя в интерпретации «Божественной комедии»

В статье анализируется архитектура визуального текста «Ада Данте», выстроенного Питером Гринуэем. Опираясь на бессмертное произведение Данте Алигьери, режиссер-новатор выстроил сложную архитектуру собственного произведения, многоуровневую, со сложной сетью гиперссылок, оплетающую историю культуры в целом. Однако, согласно постмодернистским веяниям, произведение Питера Гринуэя во многом амбивалентно: серьезные, болезненные темы современности граничат с ироническим отношением автора к значимым артефактам поп-культуры.

EVALLIYO VIOLETTA D.

An Architectonics of Split Screen in the Interpretation of *The Divine Comedy* by Peter Greenaway

Author analyzes the architectonics of the visual text of *A TV Dante* built by Peter Greenaway. Basing on the immortal masterpiece of Dante Alighieri, the postmodernist director has built a multilevel architecture of his own work. This new visual text includes a complex network of hyperlinks in its structure, braiding the whole history of culture. However, according to postmodern ideas, the work of Peter Greenaway is largely ambivalent: serious, painful themes of modernity are bordered with the ironic attitude to the key artifacts of pop culture.

В следующем году исполнится уже тридцать лет со времени выхода «Ада Данте» Питера Гринуэя. Это особенный проект даже для такого активно экспериментирующего режиссера, поскольку в нем он выходит из берегов своей демонстративной элитарности и рафинированной игры ума, стремясь к сочетанию в едином целом усложнения и упрощения, интеллектуального и высоко-эмоционального, объясняющего и затемняющего. На ощущение масштабности работает совершенно непривычное и неожиданное слияние сериального формата и полиэкранности, определяющей жизнь визуальной материи произведения. В данной статье мы рассмотрим «Ад Данте» (П. Гринуэй, Т. Филлипс, Р. Руис, 1989) подробно и попытаемся понять, что происходит с экранной формой в этом высокооригинальном авторском произведении, которое относится к самым удачным экранным высказываниям постмодернизма конца XX века.

«Ад Данте» является телевизионным сериалом и состоит из 8 эпизодов – первых восьми песен «Божественной комедии». Как известно, Питер Гринуэй является противником экранизаций, однако сам признает доминанту нарративного элемента в визуальных произведениях, лишь с некоторым уточнением: «Я всегда в качестве замысла сначала имел перед собой образ, а потом пытался уже как-то воплотить его на экране. Но ведь и само слово – тоже образ. Так что, понимая, что от слова полностью не избавиться, я пытался включить слово-как-образ в свои работы» [5]. Однако, как отмечает И.В. Кондаков, сегодня экранная и книжная культуры находятся в постоянном диалоге, последняя при взаимодействии «привносит в нее системность, структурную упорядоченность и архитектурность,

способствуя выявлению невидимых глубинных структур в экранном тексте» [7, с. 43]. Питер Гринуэй чутко улавливает процессы, происходящие в культуре, и, возможно, не всегда осознавая этого, ставит перед собой архиактуальные задачи.

Возможно, отчасти поэтому режиссер взялся за экранизацию Данте, однако выстроил новую, свою архитектуру художественной вселенной, используя в качестве фундамента образы «Божественной комедии», цитируя их на каждом «этаже» своего произведения. Н.Б. Маньковская обращает внимание на концептуальную оформленность произведений Гринуэя и ряда других авторов, среди которых выделяет «цитатный принцип, коллаж киноряда и литературного текста, игровых и анимационных приемов, особую роль титров, заставок, авторского комментария» [11, с. 175].

«Ад Данте» Гринуэя является иллюстрацией неоднородности, гибридности формы. Работу с текстом, которую провел Гринуэй, нельзя назвать иначе как постмодернистской деконструкцией контекста визуального повествования.

Для эстетики постмодернизма в целом характерно стремление преодолевать рамки: как графические, так и рамки привычного и дозволенного. Все это в избытке использует Гринуэй для создания своего уникального поэтического языка. В первую очередь относительно рассматриваемого нами визуального текста характерна эта попытка преодоления границ кадра. В рамках московских лекций режиссер неоднократно поднимал этот вопрос: «Почему, начиная с Возрождения, искусство выбрало для себя одну геометрическую форму – параллелограмм или четырехугольник? И все, что последовало за этим, находилось в этой рамке, ограничивалось ею. Живопись, а затем и театр, другие виды искусства. Будь то рамка сцены или экрана, действие, изображение всегда как будто срезано, втиснуто в этот плоский четырехугольник. Телевидение тоже воспользовалось экраном. Откуда взялось это устройство? Почему мы так привязаны к нему, почему продолжаем цепляться за эту форму?» [5] Как мы увидим далее, ключевым элементом эстетики «Ада Данте» стала более чем успешная попытка вырваться за пределы экрана.

Как отмечает Е.В. Сальникова, «телевизионные приемы, как правило, ведут к размыканию закрытой формы, признанию прозрач-



Илл. 1. Кадр из
фильма «Ад Данте»
(П. Гринуэй,
Т. Филлипс, Р. Руис,
1989). Заставка
к фильму

ности и звуковой проницаемости «четвертой стены», то есть экрана (что весьма актуально для прямого эфира, телемостов), а главное, откровенной ориентации реальности экранного мира на посясторонний мир зрителей» [13, с. 20]. Во многом именно посредством полиэкрана Гринуэю удалось выйти за границы кадра и преодолеть его плоскость и замкнутость визуальной материи.

Все полиэкранные кадры, наложения работают на создание «глубины» кадра. Гринуэй также выстраивает и вертикальную модель создаваемой им художественной реальности. В заставке к каждой серии группа людей словно на лифте спускается вниз; каждый «этаж» соответствует определенному кругу ада. Визуальное решение (цвет, свет, ритм, движение объектов и т.д.) пространства кругов соответствует образам, которыми наделил каждый виток Данте Алигьери в своей «Божественной комедии».

Круг первый – лимб; пространство залито светом, мягкий желтый оттенок символизирует античность, представители которой избавлены от страданий, но все же томятся там, не имея возможности попасть в рай. В круге втором заключены сладострастники:

Я был в краю, где смолкнул свет лучей,
Где воздух воеет, как в час бури море,
Когда сразятся ветры средь зыбей.
Подземный вихрь, бушуя на просторе,
С толпою душ кружится в царстве мглы:
Разя, вращая, умножая горе [4, с. 34].

Откликаясь на слова Данте, Гринуэй показывает стремительное кружение грешников, темно-серые фигуры вращаются в темном, почти черном пространстве бури. Круг третий – чревоугодие, под сильным дождем человеческие фигуры находятся в беспрестанном движении. Землистый оттенок кадра вызывает неприятную ассоциацию с кучей червей. В пространстве четвертого круга (жадность и расточительность) фигуры зеленого оттенка ходят по кругу. На пятом круге, символизирующем гнев, в грязи происходит бесконечная драка. Красный оттенок шестого круга, где горят еретики, плавно переходит на следующий «этаж». Пурпурный седьмой круг Гринуэй не стал делить на пояса, мы видим лишь детальную съемку лежащих тел насильников. На восьмом круге тела обманщиков тоже имеют зеленый оттенок, но более контрастный, чем на четвертом; они находятся в стремительном кружении, но в отличие от второго круга, они показаны на средней крупности. Тела предателей, томящихся на девятом круге, подсвечены фиолетовым цветом. У Данте они описаны вмерзшими по шею в лед. У Гринуэя они просто лежат без движения.

Заставка к телетексту, сконструированная таким образом, позволила Гринуэю и воссоздать образ ада, описанного Данте Алигьери, и превратить его в своего рода экранную мистерию. В этом довольно коротком эпизоде режиссер сосредотачивает внимание зрителя на погружении в многоуровневое infernalное пространство.

Среди многообразия форм полиэкранности, примененной Гринуэем в своем произведении, можно выделить несколько типичных. Так, первая песнь начинается с инфографики – показаний различных приборов пациента Алигьери Д. (УЗИ с цветным доплером, сердцебиение и др.). В окружности, обозначающей, судя по всему, положение Луны в этот день 1988 года, когда велись съемки, Гринуэй обозначает точку отсчета своего произведения – четверг, 7 апреля, 18:00. Это



Илл. 2. Кадр из фильма «Ад Данте» (П. Гринуэй, Т. Филлипс, Р. Руис, 1989). Песнь 1

день Страстной седмицы, в который в христианских литургических песнопениях вспоминаются четыре важнейших евангельских события: Тайная вечеря и утверждение Евхаристии, умовение ног ученикам в знак смирения и любви, молитва Иисуса в Гефсиманском саду и предательство Иуды. Очевидно, что в первую очередь для Гринуэя важен образ именно сада, глубоких размышлений на пороге трудных испытаний, которым подвергнется и сам Данте.

«Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу...» – читает Боб Пек, глядя в камеру, напрямую обращаясь к зрителю⁽¹⁾. На фоне леса, о котором говорит Данте, Гринуэй помещает полиокно с городским пейзажем, не обозначая границ сегмента, – они образуются «естественным путем» в силу охвата объектива камеры, а вот нижняя его часть утрировано сливается с изображением на фоне. Складывается поэтический кадр, утверждающий взаимопроницаемость обозначенных миров, потустороннего и посюстороннего.

(1) В английском переводе Данте фигурирует не «половина», но середина жизни смертного человека: "the **midway** of this our mortal life", что ближе к оригиналу.



Илл. 3. Кадр из фильма «Ад Данте» (П. Гринуэй, Т. Филлипс, Р. Руис, 1989). Песнь 1

Смена содержания фонового и верхнего сегмента происходит неспешно, однако зримо ощущается напряженное противостояние между этими мирами. Сквозь городские пейзажи проступает полупрозрачный лес, но город – как объективная, плотная, с точки зрения метафизики, реальность – не сдает позиций, и темные деревья сначала захватывают пространство кадра сверху, но отступают вновь. В образовавшемся как верхний слой кадра полиокне дублируются показания УЗИ, и Данте обещает искренне поведать о всем, что приключилось с ним в «этой чаще». В результате потусторонний мир и реальный соотнесены, метафорически представлены посредством друг друга. По сути, Гринуэй постепенно начинает преобразовывать предмет визуализации и превращать его в образ не потусторонности, но жизни как таковой, которая реальна и актуальна для современного человека. Не только фактическую, визуальную архитектуру каждого кадра предстоит увидеть зрителю, но и тонкие грани взаимопроникновения образов и символов, то напрямую визуализирующих текст «Божественной комедии», то протянутые Гринуэем до современной объективной реальности.

Наслоение визуальной ткани произведения происходит постепенно, Гринуэй нанизывает полиэкранные окна одно на другое по

направлению к зрителю. Свет, кругом расходящийся от «Путеводной звезды», становится фоном для слоя с показаниями медицинских приборов. Внутри пространства кадра возникают новые сегменты, в которых визуализируются нарративы «Божественной комедии». Подобный монтажный прием Н.А. Агафонова рассматривает как геральдическую композицию, отмечая, что «образы наслаиваются и просвечивают сквозь друг друга. Это многократно усложняет ритм повествования, то есть общий ход его осуществляется одновременно как от одного монтажного кадра к другому (горизонтально), так и вглубь многослойного внутрикадрового пространства (перпендикулярно)» [2, с. 375].

Первым, кого встречает Данте на своем пути, становится рысь; пестрый окрас ее шкуры заполняет пространство экрана и всю область верхнего полиокна так, что оставшиеся на плоскости кадра показания приборов практически неразличимы. И в этот момент возникает окно, имеющее в отличие от всех предыдущих четко обозначенные белые границы. В его области мы знакомимся с ученым-натуралистом, который раскрывает зрителю суть образа рыси, символизирующего один из грехов – похоть. До этого момента зритель имел возможность постепенно погружаться в поэтическую многоуровневую вселенную фильма Гринуэя, а появившееся окно с ученым смещает акцент в сторону документальных, «открытых» форм. Подобные полиокна и раскрываемые комментарии работают на создание визуального ряда на грани между научно-популярным и художественным фильмом. Подобные сегменты решают и исключительно практические задачи. Так, Н.А. Агафонова отмечает, что «если при чтении книги „Божественная комедия“ читатель вынужден постоянно заглядывать в конец тома, где размещен пояснительный комментарий, то при просмотре фильма П. Гринуэя зритель получает симультанный комментарий за счет полиэкранности. Таким образом, принцип книжного прочтения „текста культуры“ (П. Пазолини) трансформируется в принцип культуры экранного чтения» [3, с. 9].

Параллельно с уже обозначенными мирами, Гринуэй вводит эмпирией – сферу, в которой обитают души праведников. От яркой звезды в темном космосе с миллионом точек других звезд начинают расходиться круги, наполненные свечением. И тут Гринуэй заменяет



Илл. 4. Кадр из фильма «Ад Данте» (П. Гринуэй, Т. Филлипс, Р. Руис, 1989). Песнь 5

звездное небо на пятнистую шкуру рыси, происходит смешение, прорастание пространства ада сквозь рай: светлое становится темным (звезды – черные пятна), темное – ярким (бескрайний космос – оранжевым). Разрывая круги эмпирии, появляется лев – символ греха гордыни, образуя прямоугольник нового сегмента. В появившемся окне с ученым тоже происходит уплотнение визуальной ткани – за его спиной цирковой лев прыгает в горящее кольцо, что может быть, с одной стороны, прочитано как обуздание порока посредством упорного труда и обучения. Но все образы Гринуэя амбивалентны: так же возникает мотив укрощения живой природы, ее подчинения воле человека. Стихия превращается в светское развлечение. Формируется цирковая реальность – стихия, утрачивая свою мощь, заключается в рамки трюка, фокуса; магическая, божественная вселенная обращена какой-то своей гранью к цирку, игровой модели, которая являет «всего лишь» зрелище.

Так Гринуэй конструирует еще одно измерение, своего рода «ссылку» в пространстве гипертекста, отражающего многослойность не столько самой реальности, но человеческого восприятия, ассоциаций. Режиссер как бы постоянно **телепортирует** внимание

зрителя по контрастным пространственным структурам, контрастным тональностям беседы о мире.

На амбивалентность произведений Гринуэя обращает внимание канадский исследователь Б. Дженкинс и полагает, что тем самым режиссер достигает двух целей: углубляет семантическую структуру произведений, ожидая более глубокого анализа от своего зрителя, а также привлекает внимание к парадоксальной природе структурного каркаса визуального текста – доминирующей, диктующей свои правила, но в то же время обманчивой и иллюзорной» [16, р. 39–40].

Полиокно с натуралистом, как и последующие подобные сегменты, исчезает сразу после введения в семантическую структуру произведения необходимых комментариев. Они типичны, имеют четкие, графически обозначенные границы, соответствующий рассматриваемой теме видеоряд за спиной специалиста. Полиокна разъясняют образы «Божественной комедии», превращая ее тем самым в объект внеэмоционального научного комментирования. Гринуэй сознательно избегает погружать зрителя на эмоциональном уровне вглубь пространства телетекста, то есть создает своего рода «якори», удерживающие неподалеку от мира современного, для которого органичны не погружение, а наблюдение со стороны, не состояние потрясенности, а холодноватый рационализм и интеллектуальность. Хотя, понятное дело, это тоже своего рода образы рационализма и интеллектуальности, только с помощью них постичь Данте невозможно. Как бы то ни было, полиокна с учеными, комментарии к тексту «Божественной комедии» можно обозначить как пример традиционного, **функционального типа поликадра**.

Гринуэй постоянно проводит параллели между душами, томящимися в аду, с современными страдающими людьми: бушующие толпы, противостояния с полицией, марши. Сонм грешников, ожидающих переправы через Ахерон, вытесняется постепенно меняющимися фотографиями, их «перелистывание» сходно с работой базы данных по распознаванию лиц. В этом круге ада заключены богохульники, их наказание – ожидание. Гринуэй посредством комментария и изображения концентрационных лагерей снова протягивает нити к аду, только этот ад не потусторонний, он вершится на земле. В отличие от Данте, который к концу своего путешествия перестает сочувствовать



Илл. 5. Кадр из фильма «Ад Данте» (П. Гринуэй, Т. Филлипс, Р. Руис, 1989). Песнь 5

грешникам, понимая заслуженность их наказания, Гринуэй скорее обнажает чудовищные язвы общества, а не отдельных лиц. Речь идет о тотальной несправедливости, перевернутости понятий – в земном аду страдания достаются не грешникам, а их жертвам. И в отличие от Данте, Гринуэй не хочет с этим мириться и призывает к этому своего зрителя.

В пространстве телетекста «Ада Данте», равно как и в песнях «Божественной комедии», на периферии внимания авторов постоянно фигурирует образ божественных, райских сфер. Так, уже в первой серии телефильма появляется эмпирей, на плоскости экрана представленный Гринуэем как пять кругов, расходящихся из центра. Постепенно зритель знакомится с тремя женскими образами, покровительницами Данте Алигьери: Девой Марией, Беатриче и Лючией Серакусской. Три круга с их ликами образуют своего рода святую троицу – треугольник, вершиной устремленный вверх, в рай. Нарращивание визуальных блоков, смысловых уровней происходит неспешно, от серии к серии: только во второй песне раскрывается этот символ. Однако это размывание по времени, постепенность неслучайны. Гринуэй, конструируя структуру своего произведения,

постоянно намекает на перманентное присутствие божественной сени. Ненавязчивое почитание света и добра фигурирует в мелочах: в инфографических поликадрах, эпизодическом вплетении в визуальную ткань телетекста.

В визуальном повествовании пятой песни Гринуэй снова обращается к пластике геометрии полиокон: уже знакомый треугольник – троица Девы Марии, Люции Серакусской и Беатриче – перевернут вершиной вниз, словно стрелкой указывает на «территориальную» принадлежность своего обитателя – ад. Хозяин этого полиокна Минос, выносящий душам приговор; его сегмент острием будто вонзается в толпу грешников, довлеет над ними. Ожидающие суда души располагаются в девяти секциях, равномерно распределенных в темном пространстве кадра; содержимое этих полиокон – копия одного и того же изображения. Подобная композиционная структура создает эффект трансляции видеопотоков на мониторы с нескольких камер видеонаблюдения.

Трактовать архитектуру этого эпизода можно двояко: с одной стороны, мы видим довольно технологическое устройство ада, с другой – ощущаем обертону современности, заключающиеся в постоянном наблюдении за каждым живущим объектом. Гринуэй не дает негативной окраски изображению, это скорее констатация «естественного» хода вещей под перманентной фиксацией каждого поступка, каждого движения на потусторонние «серверы».

На фоне стаи теней-скворцов появляются шесть сегментов, фотографии людей в них сменяются карикатурными портретами, словно отражения в кривом зеркале или неумелые портреты. Один из «портретов» отдаленно напоминает одну из самых известных фотографий Мэрилин Монро, с которой Энди Уорхол делал свои знаменитые диптихи.

На этом кругу томятся грешники, ставшие жертвами своей плоти, любви и перечисляются известные прелюбодеи древности – Елена, Парис, Ахилл, Семирамида... Для Гринуэя это как бы «медийные» персоны античности, поэтому и отсылка режиссера к расхожим символам поп-культуры XX века объяснима. Однако режиссер отказывается от иронии по отношению к тиражируемым поп-артом лицам, несмотря на то, что переключает внимание зрителя с высоких образов Данте на пантеон современных «богов».

По мере погружения Данте в недра ада кадры с его лицом обретают фон, будто герой становится в некотором роде частью происходящего, частью inferнальной реальности. Фоновое окно дробится на шесть равновеликих сегментов, в которых сначала кружатся души грешников, а позже появляются уже знакомые нам постоянно сменяющиеся фотографии людей. Расположение фотографий и взаимодействие этих полиокон чрезвычайно любопытно: в одном кадре появляются фотографии лишь двоих людей, однако расположены они по три окна с правой и левой стороны от лица Данте. Шесть полиокон с фотографиями двух людей формируют треугольники, основания которых приходятся на боковые стороны экрана, а вершины указывают в центр плоскости экрана.

Если умозрительно соединить все заявленные в произведении треугольники (божественный треугольник трех заступниц, сегмент с inferнальными монстрами и человеческие), то они сформируют прямоугольник, некую сбалансированную фигуру – экран как портал в пространство других смыслов. На эту способность кино- и телеэкрана посредством полиэкранного приема также обращает внимание и И.В. Кондаков: «Полиэкранность киноискусства и, по-своему, телевидения (взаимодополнительность множества каналов, соединенных пультом) знаменует, конечно, конец традиционной экранной культуры и демонстрирует способ компенсации „поверхностности“ экранного текста – экранной интертекстуальностью» [8, с. 195]. Таким образом, речь идет об отказе от декартовской системы координат: Гринуэй преодолевает плоскость экрана, конструируя свое произведение в объемном трехмерном пространстве.

Рассмотрим структуру архитектурной оси поликадра, имеющего отношение исключительно к повествовательной задаче. На фоне пятнистая шкура рыси, сверху окно меньшего размера со львом. Третьим слоем появляется новый сегмент с волчицей, символизирующей гнев и злобу. Каждое новое окно не уходит вглубь кадра, а движется вовне, по направлению к зрителю, нанизывается на некую ось, стремящуюся дотянуться до объективной реальности. В связи с этим Н.А. Агафонова также отмечает, что «плоский экран у Гринуэя – „расслоившееся“ неоднородное пространство, в котором проступают удвоенные геральдические композиции, изображение прозрачно и призрачно» [1, с. 132].

Стоит обратить внимание и на семантическую составляющую поликадра: сегменты лишены нижней границы, будто сливаются в своем основании, поскольку имеют одинаковую суть – порочность, греховность, и грешники имеют возможность лишь «спуститься» ниже, в ад. А верхние границы четко выражены (хоть и не обозначены графически), то есть доступ в благодатные сферы закрыт.

На архитектурной оси вселенной «Ада Данте» таким образом обнаруживают себя как локальные, закрытые, так и взаимодействующие пространства и подпространства. Первое ее звено – мир «Божественной комедии», второе – вселенная Данте в художественном пространстве фильма, третье – объективная реальность, а также некое метафизически реальное пространство, актуальное для всех «типов» миров, но разделенное на отдельные подпространства, райскую сферу и ад.

По замечанию исследователя, «очевидная сделанность видеоряда в „Данте“ тем не менее не отрицает ощущения стихийного и перманентного развертывания ада в пространстве человеческого бытия. Виды документально зафиксированных катастроф и художественно смоделированные виды страданий душ пронизаны мистериальной верой в реальность – не самого происходящего, но его сути, состоящей в «документальности» ада, в непрерывности метаморфоз адского начала в реальной истории человечества» [14, с. 165].

Очевидно, что метафизическая реальность пронизывает все обозначенные пространства. С точки зрения иерархической структуры все миры равнозначны, хотя и различается количество отведенного им «эфирного» времени. Так, Гринуэй ожидаемо акцентирует внимание зрителя на «Божественной комедии», телетекст служит средством репрезентации произведения Данте, они тесно переплетены. Гринуэй время от времени подчеркивает проницаемость миров: образы и символы «Божественной комедии» проникают в художественную реальность экранного Данте. Например, в начале второй песни птицы-тени парят в пространстве экрана, перекрывая закат и второе окно с крупно снятыми планами бабочек, пчел, лягушек, птиц, животных и др. Что касается документально-научного измерения, оно «напоминает» о себе в небольших полиокнах с учеными, инфографикой показаний медицинских приборов.

Пространство произведения Данте в совокупности с телетекстом тоже являются умозрительно сегментированными на локальные подпространства – некая «земная обитель», рай и ад, то есть отражают средневековую модель мироздания. Визуализированный ад как одна из секций реальности «Божественной комедии» является частью модели телетекста и располагается внизу, под землей, о чем постоянно напоминает Гринуэй в заставке к каждой песни – спуском на лифтовой платформе.

Во второй серии «Ада Данте», основанной на второй песни «Божественной комедии», зритель попадает в разлинованную сеткой «комнату», напоминающую стартовую матрицу для создания компьютерных 3D-моделей или архитектурных проектов. Эта комната, с одной стороны, является частью лифтовой конструкции из заставки к фильму, то есть в некотором роде транзитной зоной, также символизирует кунсткамеру, среду обитания адских существ. Белым маркером, словно на прозрачной четвертой грани этой клетки, за плоскостью экрана, на которой расположены полиокна с учеными, рисуется структура мироздания, отраженная в «Божественной комедии». Здесь и девять кругов ада (слева), и вертикальная модель мира с центром земли в Иерусалиме (справа). Этот кадр можно также обозначить как инфографику, но не поэтическую, а комментирующую произведение Данте.

Заявленные Гринуэем реальности имеют и свои умозрительные «врата»: стекло экрана как физической единицы, поверхность кадра, на которую накладываются отпечатки объективной реальности – полиокна с учеными; прозрачная плоскость на следующем «этаже» архитектурной оси.

Таким образом, можно говорить не только о постоянной коллаборации [15], взаимодействии изображений внутри телетекста, но и о диалоге обозначенных Гринуэем пространств и реальностей. Многие исследователи отмечают энциклопедичность работ Гринуэя, его тяготение к категоризации и каталогизации образов и символов [17, с. xvi]. Эти выводы во многом справедливы. Режиссер сначала вводит образ в визуальную ткань телетекста, например, появляющаяся в начале второй песни стая скворцов, однако зритель узнает не сразу, что эти птицы – скворцы, и в мире «Божественной комедии» они будут символизировать скопление душ, так же образующих

большие стаи в плохую погоду. Гринуэй раскрывает суть образов не сразу, а предпочитает сначала вплести их в телетекст, давая зрителю возможность к ним привыкнуть и, возможно, самостоятельно дешифровать символы, а раскрывает суть позже.

Заключение

В большинстве исследований творчество Гринуэя справедливо рассматривается как часть культуры постмодернизма. В нашем понимании его работы являются своеобразным апофеозом эстетики постмодернизма интеллектуального. Впрочем, для конца XX века «Ад Данте» оказался сложным произведением, однако без труда прочитывается современным зрителем. О.А. Кривцун замечает, что «согласно гештальту, как строение мира, так и структура произведения искусства, и визуальное восприятие человека изоморфны – то есть по своей внутренней органике подобны друг другу» [10, с. 18]. Питер Гринуэй опережает свое время на несколько десятков лет: снятый в 1989 году «Ад Данте» понятен современному зрителю, пребывающему сегодня в зоне постоянного формирования эффекта полиэкрана, зоне, перенасыщенной экранами-порталами. То есть «культура воображения эпохи» [9, с. 8], актуальная на сегодняшний день, легко корреспондирует с полиэкранной реальностью зрителя, и визуальный текст произведения Гринуэя прочитывается без труда широкой аудиторией.

Сохраняя последовательную структуру повествования, Гринуэй нанизывает образы один на другой, создавая архитектурную вертикаль кадра, придавая ему качество «безграничности в пространстве» [12]. При этом зритель будто присутствует при таинстве сотворения художественного произведения: исходная точка (кадр) каждой новой сцены постепенно «обрастает» смыслами. На начальный кадр накладывается новый слой изображения, затем – третий; по мере необходимости происходит сегментация, появляются отдельные полиокна с учеными, в своих речах дающими импульс для появления нового визуального образа и его нанизывания на смысловой стержень телетекста.

Таким образом преодолевается геометрическая плоскость экрана, а исходный кадр приобретает объем и глубинную перспективу.

На архитектурной оси кадра зафиксированы реальности, которые можно обозначить следующим образом: «Божественная комедия» – художественное произведение Гринуэя – объективная реальность (зритель вынужден быть активным участником) – метафизический ад.

Форма полиокон обозначает классификацию существ и явлений по трем сферам. Появляющиеся изображения в кругах, сферах имеют отношение к раю. В сегментах треугольников заключаются обитатели ада. А прямоугольники предназначены для людей (как живых – ученых, так и душ грешников). Как справедливо замечает М. Дроздова, «Гринуэй располагает свои идеи не на горизонтали современных культурных и идеологических мифологем, а следует вдоль некоей вертикали, давая абсолютно самостоятельные интерпретации взаимоотношений культуры и истории» [6, с. 130].

Сопряжение жанров, форм, полиэкранных кадров дают Гринуэю возможность написать картину мира, в котором в каждую минуту актуальна полифония образов, смыслов, интонаций. Средневековые представления о вертикали мироздания преобразуются в «вертикальную» архитектуру полиэкранности, сочетаются с документальными открытыми форматами и с визуальными образами современной объективной реальности и ее современным восприятием. Вместо традиционной экранизации великой «Божественной комедии» Гринуэй предлагает полифоническую игровую структуру экранизации-модернизации-размышления-комментария, показывая константное и изменчивое в человеческом видении мироздания.

Список литературы:

- 1 Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера. Пособие для студентов вузов. Минск: Тесей, 2005.
- 2 Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008.
- 3 Агафонова Н.А. Экран: между технологией и искусством. Вестник ХДАДМ. № 10, 2008.
- 4 Алигьери Д. Божественная Комедия. М.: Просвещение, 1988.
- 5 Гринуэй П. Главный итог развития кино. Московская лекция // Искусство кино, № 4, 2003. URL: <https://kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article25> (дата обращения 12.08.2018).
- 6 Дроздова М. Гринуэй: каталог как сюжет // Искусство кино, № 8, 1991.
- 7 Кондаков И.В. Культурная семантика «заэкранного» пространства // Художественная культура, № 1, 2018. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/a21/hk_2018_01_32_45_kondakov.pdf (дата обращения 11.09.2018).
- 8 Кондаков И.В. Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации. М.: ГИТР. Наука телевидения. Научный альманах. Вып. 11, 2015.
- 9 Кривцун О.А. Искусство как феномен культуры // Художественная культура, № 1, 2018. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/417/hk_2018_01_02_31_krivtsun.pdf (дата обращения 11.09.2018).
- 10 Кривцун О.А. Художник видит мир и то, что недостает миру, чтобы стать картиной // Художественная культура, № 2, 2018. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/366/hk_2018_02_02_33_krivtsun.pdf (дата обращения 11.09.2018).
- 11 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.
- 12 Питер Гринуэй: «Это очень важно – быть автором». Инт. Мцутуридзе Е. // Искусство кино, № 1, 2001. URL: <https://kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article23> (дата обращения 15.08.2018).
- 13 Сальникова Е.В. Жизнь кинокамеры: эволюция мифа. Кино в меняющемся мире. Часть вторая. М.: Издательские решения. Ридеро, 2016.
- 14 Сальникова Е.В. Специфика пластического мышления в кино // Художественная культура, № 2, 2018. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/38b/hk_2018_02_138_167_salnikova.pdf (дата обращения 12.09.2018).
- 15 Brendstrup R. Peter Greenaway. Den garvede instruktør og konceptkunstner, der tænker stort og ser fremad. Blot ikke i lige linje. P. 99. URL: http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/227-228/kosmorama227-228_097_artikel25.pdf (дата обращения 12.08.2018).
- 16 Jenkins B. The Tickled Underbelly: Peter Greenaway and the Aesthetics of Ambivalence. Montreal: McGill University, 2000.
- 17 Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema. Revised Edition / Eds. P. Willoquet-Maricondi, M. Alemany-Galway. Lanham, MD/Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2008.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

2018 № 4

Данные авторов. Аннотации

Эстетика и теория искусства

Дубова Ольга Борисовна

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, отдел теории искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID: 0000-0001-8067-9583
olga_dubova@mail.ru

УДК 7.067

ББК 85.103

Художники и ценители. Подходы к исследованию

На примере художественной практики от Ренессанса до Нового времени автор показывает, как постепенно хорошее знание природы искусства и способность наслаждаться им становятся условием высокого социального престижа личности. Предметом исследования стали пересечения самых разных ракурсов анализа (искусствоведческий, эстетический, культурологический), раскрывающих сложность методологического подхода к изучению данной темы.

Автор исследует пути развития искусства, пролагаемые как волей самого художника («требование вкуса»), так и в зависимости от менталитета заказчика, мецената. Одновременно, как это анализируется в работе, в исторический процесс оценки качества творения всегда вторгались доказательства и выводы теоретического искусствознания и эстетики, которые принимались во внимание современниками.

Ключевые слова: художник, самосознание, социальный статус, заказчик, Ренессанс, классическое искусство, шедевр, вкус художественный.

Dubova Olga B.

Doctor of Philosophy, leading researcher of the Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID: 0000-0001-8067-9583
olga_dubova@mail.ru

Artists and Connoisseurs. Approaches to Research

The author uses the example of artistic practice from the Renaissance to the New Times to show how gradually a good knowledge of art and the ability to enjoy it become a condition for the high social prestige of the individual. The subject of the study was the intersection of a variety of viewing angles (art criticism, aesthetics, culturology), revealing the complexity of the methodological approach to the study of this topic.

The author explores the ways of the development of art, laid down both by the will of the artist himself ("the requirement of taste"), and depending on the mentality of the customer, patron. At the same time, as it is analyzed in the work, the proofs and conclusions of theoretical art history and aesthetics, which were taken into account by contemporaries, always invaded the historical process of assessing the quality of creation.

Key words: artist, self-consciousness, social status, customer, Renaissance, classical art, masterpiece, taste in art.

Дуцев Михаил Викторович

Доктор архитектуры, советник РААСН, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ), профессор кафедры архитектурного проектирования ННГАСУ, ведущий научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства – филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Москва
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

УДК 725, 727

ББК 85.11

Пластическая целостность в современной архитектуре

Автор рассматривает современную архитектуру как сложное понятие, требующее междисциплинарных подходов. Также отмечается тот факт, что не всегда уместно отношение к архитектуре как к искусству – могут доминировать другие культурные характеристики, например, медийность, иллюзионизм. Автор размышляет о пластическом измерении архитектуры, о художественной интеграции и трансформации пластических импульсов в новейшей архитектуре, анализирует динамику ее роли в современном обществе. В статье говорится об актуальных тенденциях

«фотографичности» и «кинематографичности» восприятия, воздействующих на развитие архитектуры. Подробно изучается пластический код криволинейного пространства и движение к «открытой» форме в современном архитектурном творчестве.

Ключевые слова: архитектура, искусство, эстетика, восприятие художественной формы, пластическое мышление, фрактальность, «открытая форма», среда.

Dutsev Mikhail V.

Doctor of architecture, Head of the Department of Architectural Environment Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNSUACE), professor of the Department of Architectural Design of NNSUACE, leading researcher of Theory of Architecture Department, Institute of Theory and History of Architecture, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Plastic Integrity in Modern Architecture

The author considers modern architecture as a complex concept that requires interdisciplinary approaches. It is also noted that it is not always appropriate to interpret architecture as an art – different cultural characteristics can dominate, such as media, illusionism. The author reflects on the plastic dimension of architecture, on the artistic integration and transformation of plastic impulses in modern architecture, analyzes the dynamics of its role in modern society. The article deals with the current trends of "photographic" and "cinematographic" perception affecting the development of architecture. The plastic code of curvilinear space and the "open" form trend in modern architectural creativity are studied in detail.

Key words: architecture, art, aesthetics, perception of artistic form, plasticity, fractality, open form, environment.

Гаташвили Нина Викторовна

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой всеобщей истории искусств, Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

УДК 791.3

ББК 85

Символистские источники авангарда

В статье рассматриваются генетические связи европейского авангарда и модернизма с символизмом. В том числе – примеры символистских работ представителей авангарда, примеры получения художественного образования будущих радикалов у символистов, влияния художественного мира, образов символизма на творчество представителей авангарда.

Ключевые слова: авангард, модернизм, символизм, Гюстав Моро, Климт, Бёклин, Редон, Бёрн-Джонс, Клингер, Энсор, Нольде, Кубин, Кокошка, Миро, Де Кирико, Дюшан.

Getashvili Nina V.

PhD of Art, professor, Head of the Department of General Art History, The Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov, Moscow
ORCID ID: 0003-0113-3203
ninagallery@yandex.ru

Symbolist Sources of the Avant-garde

The article explores impactful aspects of successive interrelation within the comparative framework of European avant-garde and modernist movements on the one hand, and symbolist movement on the other. Besides analyzing particular symbolist masterpieces produced by avant-garde artists, the paper is focused on the issue of artistic education, provided for the future radical painters by the symbolists. Moreover, it assesses the influence of the art-world and symbolist iconography on the avant-garde movement.

Key words: avant-garde, modernism, symbolism, Gustave Moreau, Klimt, Becklin, Redon, Burne-Jones, Klinger, Ensor, Nolde, Cubin, Kokoshka, Miro, De Chirico, Duchamp.

Вопросы современной культуры

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

УДК 7

ББК 71.04

Эпоха трансмедийности

Статья посвящена одному из актуальных понятий современной медиаккультуры. Трансмедийность подразумевает наличие художественного мира, который воплощается в разных сюжетах с участием стабильного круга главных героев, при возможности свободного варьирования отдельных персонажей и элементов «вселенной». Истории из одного художественного мира персонажей могут реализовываться в различных медиа, например, в игровом кино, анимации, литературе, компьютерных играх, комиксах и пр. Автор обращает внимание на разницу понятий «трансмедийность» и «трансмедийный проект», размышляет о связи трансмедийности с такими явлениями, как коллекционирование и гипертекст. В последний период у человека развивается потребность в моделировании нематериальных медиакколлекций, то есть в селекции аудиовизуальных произведений на электронных носителях, в повышенной рефлексии о типологии и внутренней иерархии той или иной коллекции, будь то фильмы определенного жанра, клипы с участием одних и тех же исполнителей, записи опер, видеоблоги одной тематики и т.д. Медиа среда складывается в постоянно растущий и уплотняющийся гипертекст по обе стороны экранов, в котором рассыпаны образы-ссылки.

Ключевые слова: массмедиа, трансмедийный проект, коллекция, гипертекст, медиасреда. Бодрийяр, Михаэль Ханеке, Изабель Юппер, король Артур.

Salnikova Ekaterina V.

Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Transmedia Storytelling Epoch

The article is devoted to the actual concept of nowadays media culture. Transmedia storytelling implies the existence of the artistically modeled world, involving stable circle of main characters, with the possibility of free variation of some characters and elements of "universe". The stories of one universe can be implemented in a variety of media, for example, in feature film, animated cartoons, literature, video games, comics, etc. The author draws attention to the difference between the concepts

of "transmedia" and "transmedia project", reflects on the archaeology of transmedia and its connection with such phenomena as collecting and hypertext. In the last period, a person develops the need for modeling "incorporeal" media collections—the selection of audiovisual works on electronic media, in an increased reflection on the typology and internal hierarchy of the elements of collection (films of a certain genre, clips, recording operas, video blogs of the same subject, etc.) The media space is converting to the ever growing and thickening hypertext on both sides of the screens, where images-hyperlinks are situated.

Key words: mass media, transmedia project, collection, hypertext, media space, Baudrillard, Michael Haneke, Isabel Huppert, King Arthur.

К истории отечественной культуры и искусства**Сараскина Людмила Ивановна**

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

УДК 7, 82

ББК 71

Пушкинский миф в русской культуре: легенды, анекдоты, клише

В статье анализируется факт превращения имени русского национального поэта А.С. Пушкина в имя нарицательное, используемое в анекдотах, поговорах, присказках. Рассмотрен процесс создания пушкинского мифа русскими критиками и писателями-классиками – В.Г. Белинским, Н.В. Гоголем, А.А. Григорьевым, Ф.М. Достоевским. Литераторы XX столетия, вслед за Д.И. Писаревым, оказались причастны к возникновению пушкинского контрмифа, а также к появлению поэтического феномена «Мой Пушкин». Сюжет статьи о самых громких и избыточных пушкинских юбилеях 1937 и 1999 гг. прочитан в ракурсе возникновения «пушкинофобии» и «банализации» личности и творчества поэта.

Ключевые слова: Пушкин, культура, анекдот, миф, мифологема, пушкиноведение.

Saraskina Ludmila I.

Doctor of Philology, chief researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4844-4930
l.saraskina@gmail.com

The Pushkin Myth in Russian Culture: Legends, Anecdotes, Clichés

The paper analyses the following fact in the history of Russian culture: the name of the Russian national poet A.S. Pushkin has become a common noun which is widely used in anecdotal, proverbs, and sayings. The creation of the "Pushkin myth" was begun by 19th century Russian writers and critics: V.G. Belinsky, N.V. Gogol, A.A. Grigoryev, F.M. Dostoevsky. The 20th century men (and women) of letters, following D.I. Pisarev, contributed to the formation of the "Pushkin countermyth", as well as to the appearance of the poetic phenomenon called "My Pushkin". The most exuberant jubilee celebrations in 1937 and 1999 contributed to the growth of "pushkinophobia" and to the banalisation of the poet's personality and his work.

Key words: Pushkin, culture, anecdote, myth, mythologeme, Pushkin studies.

Кондаков Игорь Вадимович

Доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии РГГУ, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368,
ikond@mail.ru

УДК 82-3

ББК 83.3

Феномен «эстрадности» в культуре оттепели

Настоящая статья посвящена культуре эпохи оттепели и феномену эстрады в этот период советской истории. Оттепель – это культурная метафора перехода от политической «зимы» (сталинской эпохи) к политической «весне» (первому опыту десталинизации). Одно из характерных явлений оттепели – «эстрадная поэзия» – творчество молодых поэтов (Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной, Б. Окуджавы и др.), выступавших с чтением своих стихов перед большой аудиторией. «Эстрадная поэзия» 1950-х и 1960-х — своеобразный синтез

искусств, в котором поэтическое слово соединяется с музыкальностью и театральностью. Эстрада в советской истории – это новый Gesamtkunstwerk – для массовой аудитории читателей, слушателей, зрителей. Эстрада эпохи оттепели – средство массовой коммуникации, культурный механизм массовизации искусства и карнавализации, способ деконструкции стереотипов сталинизма.

Ключевые слова: культура эпохи оттепели, метафорика зимы и весны, феномен эстрады, эстрадная поэзия, синтез искусств, массовая коммуникация, культурный механизм массовизации искусства, карнавализация, деконструкция советских стереотипов.

Kondakov Igor V.

Doctor of Philosophy, PhD of Philology, Professor of the Russian State University for Humanities, leading researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368
ikond@mail.ru

The Phenomenon of Variety in the Culture of "Thaw" Epoch

This article is devoted to the culture of the Thaw and the phenomenon of variety in this period of Soviet history. "Thaw" is a cultural metaphor for the transition from political "winter" ("Stalin era") to political "spring" (the first experience of de-Stalinization). One of the characteristic phenomena of the "Thaw"—"pop poetry"—the creativity of young poets (E. Yevtushenko, A. Voznesensky, R. Rozhdestvensky, B. Akhmadulina, B. Okudzhava, and others), who performed with the reading of their poems in front of a large audience. "Pop poetry" of the 1950s and 1960s constituted a kind of synthesis of arts, in which the poetic word was combined with musicality and theatricality. The variety in Soviet history represented a new Gesamtkunstwerk—for a mass audience of readers, listeners and spectators. The variety of the Thaw epoch was means of mass communication, a cultural mechanism for the massovization of art and carnivalization, a way of deconstruction of stereotypes of Stalinism.

Key words: culture of "Thaw" epoch, metaphors of the winter and of the spring, the phenomenon of variety, pop poetry, arts synthesis, mass communication, cultural mechanism of massovization of arts, carnivalization, deconstruction of soviet stereotypes.

Савицкая Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

УДК 78.07
ББК 85.318

Концептуальные альбомы в отечественной рок-музыке 1970–1990-х годов

Статья посвящена концептуальным альбому – новому жанру, возникшему как результат студийного творчества в рок-музыке. В статье рассматриваются типы концептуальных альбомов в отечественной рок-традиции, опыты освоения данного жанра профессиональной композиторской и рок-средой, вопросы музыкального и поэтического единства в отечественном роке 1970–1990-х годов.

Ключевые слова: альбом, концептуальный альбом, крупная форма, цикл, сюита, литературно-музыкальное единство, прогрессив-рок.

Savitskaya Elena A.

PhD in Art Science, senior researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-6688-3286
helen@inrock.ru

The article is dedicated to concept albums—a new genre that arose as a result of studio work in rock music. The article considers the types of concept albums in domestic popular music, developing of this genre by professional composers and rock musicians, issues of music and poetic unity in the Russian rock of 1970–1990's.

Key words: album, concept album, big form, cycle, suite, literary and musical unity, progressive rock.

Музыка и экранные искусства конца XX – начала XXI века**Петрушанская Елена Михайловна**

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

УДК 78
ББК 71, 85.38

Гипотезы о музыкальных структурах сериальности

В последние полвека в мировых массмедиа происходит интенсивная эстетическая эволюция сериала, становящегося существенным явлением культуры и искусства. Музыка в сериалах нового типа является неотъемлемой составляющей экранного действия, важной частью звуковой палитры. Вместе с тем и сериал в целом как форма опирается на традиции некоторых музыкальных форм, укорененных в истории культуры. Автор стремится выявить «археологию» экранной сериальности в многовековых музыкальных традициях. Нередко именно в музыке сериала, а не (или не только) в его сюжете и визуальной матери, сосредоточены наиболее сложные смысловые нюансы. В статье анализируются формообразующие черты музыки, влияющие на структуры повествования в больших экранных формах. Автор обращается к элементам саундтрека сериалов «Твин Пикс», «Доктор Хаус», «Мощарт в джунглях», «Элементарно», «Пуаро», «Метод», «Игра престолов» и др.

Ключевые слова: эстетика, сериалы, саундтрек, ритуал, эпос, музыкальная форма, время, колыбельная, сказка, повтор, контраст, вариативность.

Petrushanskaya Elena M.

PhD in Art Studies, leading researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
elena.petrushanskaya@gmail.com

Hypotheses of Seriality in Musical Structures

In the last half-century there is an intensive aesthetic evolution of the series in the world mass media. Series become an essential phenomenon of modern culture and

art. Music in the series of a new type is an integral part of the on-screen action, an important part of the soundtrack. Series as a form is based on the tradition of musical forms rooted in the history of culture. The author seeks to reveal the “archeology” of screen seriality in the old musical traditions. Complex semantic nuances are concentrated not (or not only) in the series plots and visually, but in the music. The article analyzes the formative features of music that affect the structure of the narrative in the series. The author refers to the soundtrack elements of such series as *Twin Peaks*, *House*, *M.D.*, *Mozart in the Jungle*, *Elementary*, *Elimination*, *Method*, *Poirot*, *Game of Thrones*, etc.

Key words: aesthetics, horizontal and vertical series, time, soundtrack, ritual, epic, lullaby, fairy tale, repetition, musical dramaturgy, variability.

Журкова Дарья Александровна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
jdacha@mail.ru

УДК 7
ББК 85.374

Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова

В статье подробно анализируется взаимодействие киносюжета и саундтрека в фильме «Морфий» Алексея Балабанова. Прослеживаются смысловые пересечения и противоречия, возникающие между киноповествованием и содержанием музыкальных композиций. Автор приходит к выводу, что Балабанов с помощью песен в жанре жестокого романа передает болезненную, изломанную атмосферу предреволюционной эпохи, созвучную внутренним метаниям главного героя. Особую роль в воссоздании хрупкого, наполненного страстями мира играют произведения Александра Вертинского. Его романы, с одной стороны, выступают скрытой программой судьбы главного героя, а с другой, создают параллельный иллюзорный мир, который ярко контрастирует с отталкивающей физиологичностью повседневного быта героев.

Ключевые слова: культурология, музыка, кино, саундтрек, Балабанов, Булгаков, Вертинский, жестокий романс, колыбельная, танго, каторжная песня.

Zhurkova Daria A.

PhD of Cultural Studies, senior researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786
jdacha@mail.ru

Musical Dramaturgy of Alexei Balabanov's *Morphine* Movie

The article analyzes in detail the interaction of the plot and soundtrack in Alexei Balabanov's *Morphine* movie. It traces semantic intersections and contradictions that arise between the film narration and the content of musical compositions. The author comes to the conclusion that Balabanov, with the help of songs in the genre of cruel romance, conveys the painful, unbalanced atmosphere of the pre-revolutionary era, which is consonant to the inner self-perception of the lead character. A special role in the reconstruction of fragile, filled with passion world is played by works of Alexander Vertinsky. His romances, on the one hand, act as a hidden program of the protagonist's fate, and, on the other hand, create a parallel illusory world that contrasts vividly with the repulsive physiology of the heroes' everyday life.
Key words: culturology, music, cinema, soundtrack, Balabanov, Bulgakov, Alexander Vertinsky, cruel romance, lullaby, tango, convict song.

Эвальд Виолетта Дмитриевна

Независимый исследователь, Москва
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evally@mail.ru

УДК 791.3
ББК 85

Архитектоника полиэкрана Питера Гринуэя в интерпретации «Божественной комедии»

В статье анализируется архитектура визуального текста «Ада Данте», выстроенного Питером Гринуэем. Опираясь на бессмертное произведение Данте Алигьери, режиссер-новатор выстроил сложную архитектуру собственного произведения, многоуровневую, со сложной сетью гиперссылок, оплетающую историю культуры в целом. Однако, согласно постмодернистским веяниям, произведение Питера Гринуэя во многом амбивалентно: серьезные, болезненные темы современности граничат с ироническим отношением автора к значимым артефактам поп-культуры.

Ключевые слова: визуальная культура, постмодер-

низм, кинематограф, полиэкранный, Питер Гринуэй, «Ад Данте», «Божественная комедия».

Evaliyo Violetta D.

Independent researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
amaris_evaly@mail.ru

An Architectonics of Split Screen in the Interpretation of *The Divine Comedy* by Peter Greenaway

Author analyzes the architectonics of the visual text A TV *Dante* built by Peter Greenaway. Basing on the immortal masterpiece of Dante Alighieri, the postmodernist-director has built a multilevel architecture of his own work. This new visual text includes a complex network of hyperlinks in its structure, braiding the whole history of culture. However, according to postmodern ideas, the work of Peter Greenaway is largely ambivalent: serious, painful themes of modernity are bordered with the ironic attitude to the key artifacts of pop culture.

Key words: visual culture, postmodernism, cinematography, split screen, Peter Greenaway, A TV Dante, The Divine Comedy.