

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Выпуск 4

НОЧЬ: РИТУАЛЫ, ИСКУССТВО, РАЗВЛЕЧЕНИЕ

Москва 2014

УДК 008.001
ББК 71.85.1
Н72

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Редактор-составитель – доктор философских наук Е.В. Дуков

Рецензенты:

доктор искусствоведения В.Н. Дмитриевский,
доктор философских наук Ю.В. Осокин

Ночь: ритуалы, искусство, развлечение : Вып. 4 / ред.-сост. Е.В. Дуков. –
М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 240 с.

ISBN 978-5-98287-062-9

Сборник составлен по материалам четвертой одноименной Всероссийской конференции, организованной отделом массовых жанров Государственного института искусствознания в 2011 году при участии Гильдии музыковедов. В центре сборника – закономерности ночи, ночных развлечений, их история и современность в искусстве в разных странах. Над проблематикой сборника работали как культурологи, так и искусствоведы.

Для культурологов, искусствоведов, историков и широкого круга читателей, интересующихся культурой.

ISBN 978-5-98287-062-9

© Государственный институт
искусствознания, 2014
© Коллектив авторов, 2014
© Е.В. Дуков, 2014
© И.Б. Трофимов, оформление, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

5 От редактора-составителя

Раздел I

СОВРЕМЕННОСТЬ НОЧИ

- 6 Дуков Е. (Москва) Ночь как социальный институт
23 Шеметова Т. (Москва) Ночь для канареек: сумерки телесного
в зеркале кинематографа
35 Сальникова Е. (Москва) Информационные резервы ночи
45 Дружкин Ю. (Москва) Ночь как транс
53 Николаева Е. (Москва) Фрактальные формулы ночи
72 Петрунина Л. (Москва) Социологические срезы «Ночи музеев»

Раздел II

НОЧНЫЕ ИНТЕРМЕДИИ

- 84 Алябьева А. (Краснодар) Ночь и тень: об индонезийских трансовых
драмах и театре ваянг.
96 Сергеева Т. (Казань) Из истории ночного музицирования
в испанской культуре
103 Сиюхова А. (Майкоп) Образ птицы в ночной символике адыгской
микроэпической традиции

Раздел III

НОЧЬ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

- 111 Хайченко Е. (Москва) Спектакль как сон – спектакль как явь
123 Сариева Е. (Москва) Бурлеск – «злоба ночи»
135 Крылова А. (Ростов-на-Дону) Музыка ночи: от метафоры
к событию
143 Катунян М. (Москва) «Обрати день в ночь»: романтические
инверсии в сюжетах и структурах
156 Горная И. (Петрозаводск) Семантика ночи в финской
камерно-вокальной музыке

- 169 Василенко А. (Воронеж) МЕТАМОРФОЗЫ «НОЧИ» В ПРОСТРАНСТВЕ
ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ Б.БРИТТЕНА
- 179 Журкова Д. (Москва) АТТРАКЦИОН ИНФЕРНАЛЬНОСТИ В КЛИПАХ
НА КЛАССИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ
- 187 Петрушанская Е. (Москва) Ночь, улица, светоинсталляции,
хай-теки...
- 202 Савицкая Е. (Москва) РОССИЙСКИЕ ОПЕН-ЭЙРЫ ДО И ПОСЛЕ ПОЛУНОЧИ
- 215 Платонова О. (Н. Новгород) САЛЬСЕРОС: НОВАЯ НОЧНАЯ СУБКУЛЬТУРА?
(О феномене социальных танцев в России)
- 230 Кузьмина В. (Москва) ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЕ «ПУТЕШЕСТВИЯ ПО МИРУ
МЕРТВЫХ» В ЗАРУБЕЖНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960-2000-Х ГГ.
- 238 СПИСОК АВТОРОВ

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Перед Вами новый, уже четвертый, сборник, посвященный ночи, подготовленный по материалам Всероссийской конференции. В нем двадцать статей, в которых авторы штурмуют темное время суток, выискивая новые повороты темы, с успехом вскрывают ее новые пласты. Тем более, что ночь очень быстро меняется, гораздо быстрее, чем день. Ночь вводит в нашу жизнь новые праздники и праздничные ритуалы. Она заставляет человека по-новому осмысливать день, расставлять и менять в жизнедеятельности акценты. Для некоторых наших современников уже не день становится самым главным в жизни, а ночь. А день ощущается просто как подготовка к ночи. К ночи серьезно готовятся: разучивают новые па и целые танцы, покупают одежду, аксессуары, проверяют машины перед ночными гонками и т.д. И обновленными вступают в ночь, с тем чтобы позже, с рассветом, попробовать начать жить по-новому.

Основную часть материала на эту конференцию предложили исследователи исполнительских искусств. Исполнительские искусства, конечно, сопровождают человека всю жизнь, но ночью они виднее, слышнее, явственнее. И музыка среди них – самое романтическое и самое ночное. Поэтому не случайно самое активное участие в подготовке конференции приняла Гильдия музыковедов. За что ей от организаторов большое спасибо!

РАЗДЕЛ I

СОВРЕМЕННОСТЬ НОЧИ

Е. Дуков

НОЧЬ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

Мир захватили жаворонки...

Хочу статью в защиту сов!

Форумчанка¹

Ночь в городе незаметно превратилась в пространство специализированных социальных институтов и сама, в каком-то смысле, стала мегаинститутом, равноправным дню, но со своим особым функционалом. Р. Жирар отмечал, что «наши институты... регулируют нас тем жестче, чем меньше мы помним об их роли»². И ночь дает нам замечательный пример такой жесткой невидимой регуляции человеческой жизни. Она продолжает тихо насыщать нашу жизнь разного рода событиями, которые незаметно, не через праздники, вводит в наш обиход, заставляет играть по своим правилам. За частью из них стоит культурная составляющая, за другими новациями прямо или косвенно кроется экономика. Но, в общем, ведет она себя как настоящий социальный институт.

За два года, прошедшие с аналогичной конференции, ночь обогатилась новыми формами деятельности и новыми идеями. Вот краткий аналитический отчет состояния ночной жизни последних нескольких лет. Речь идет, впрочем, только о правильной жизни, так называемой не противоправной. Это не анализ ночи, для него время еще не подошло, а просто ее картины в крупных отечественных городах и встающие за ними, пусть еще окончательно, тенденции.

¹ http://www.rabota.ru/soiskateljam/rights/rabota_v_nochnuju_smenu.html

² Жирар Р. *Насилие и священное*. М., 2000. С. 29.

В 2000-е годы, когда только начиналось исследование ночи, на конференциях в Государственном институте искусствознания были интересные доклады Е. Сариевой и В. Гуровича о том, что такое ночные клубы, как возникла ночная жизнь, как она протекала. Думаю, что клубная жизнь во всем ее многообразии может считаться одной из главных составляющих ночного обихода человека. Но статистика в начале тысячелетия порожидала ощущение, что в 2000 году вот-вот ночная жизнь достигнет насыщения и начнется отлив. А бурный всплеск клубной жизни в 1990-е годы будет восприниматься как ошибка лукавого. Часть клубов действительно закрылась, часть перепрофилировалась. Однако основная часть продолжала работать как нормальное клубное образование, в архетипе которого сочетание ночного ресторана с музыкой, большей частью авторской. Но со временем часть клубов, в том числе новых, начала придумывать какие-то свои концепции, в том числе вне своих стен. Рождались новые клубные образования. И опирались они прежде всего на спортивные или околоспортивные организации и стены промышленных зданий, в которых начался процесс джентрификации в России.

Начнем, как ни странно, с труда. В 2011 году можно было говорить о 126 типах «ночных» вакансий. И вдруг одним из новых среди них стала работа государственных бюро найма труда. Случайно или нет ночь вторглась на территорию центров занятости населения или сами эти центры отвоевали кусок ночи. Вместо скучных бюрократических офисов в ноябре 2011 года в Москве Международная студенческая организация AIESEC¹ и дизайн-завод «Флакон» попробовали провести «Ночь Карьеры. От заката до успеха».

Сам дизайн-завод открылся в 2009 году в зданиях бывшего завода «Хрустальный» им. Калинина, который в СССР выпускал главным образом посуду. Его выкупила у государства группа компаний «Realogic», занимающаяся бизнесом в разных областях, в основном, в области маркетинга и консалтинга. Согласно новой стратегии развития территории здесь были созданы, наряду с офисными, ивент-площади в стиле «лофт». На «заводе» разместились рекламные и ивент-агентства, студии дизайна и видеопроизводства, шоу-румы и мастерские дизайнерских товаров

¹ AIESEC – международная организация, которая дает молодым людям возможность раскрыть потенциал. AIESEC представлен в более чем 1100 университетах в 110 странах мира. AIESEC обладает инновационным подходом к привлечению и развитию молодых людей, акцентируя внимание на построении личных связей и на выявлении направлений и целей на будущее.

и услуг. Здесь проходят лекции, воркшопы, кинопоказы, выставки, презентации. Есть и «вечеринки». Для всего этого в помещении предусмотрены различные варианты размещения гостей, кейтеринга, бара, декораций, проекционной и звуковой техники. Бизнес и культура начали здесь замечательно взаимодействовать. А вечером дизайн-завод «Флакон» работал как ночной клуб. Но временами необычный.

Реклама одного из таких ночных мероприятий гласила: «Мы первыми проводим в России беспрецедентное карьерное мероприятие! Впервые молодые специалисты, студенты и недавние выпускники могут совместить приятное с полезным – провести вечер в приятной компании своих друзей и определиться со своим трудоустройством. Мероприятие объединяет всю активную молодежь из ведущих ВУЗов Москвы, одновременно заинтересованную в поиске своего будущего и любящих приятно провести вечер. Наша миссия – дать возможность познакомиться и пообщаться в неформальной обстановке студентам, молодым специалистам и уже опытным представителям крупнейших компаний-работодателей. Мы понимаем, что привычный формат проведения карьерных мероприятий уже «приелся» участникам, и никто не получает удовольствие от посещения подобных ивентов. Ведь все участники таких мероприятий в первую очередь люди, и люди с широким кругозором, заинтересованные в саморазвитии и любящие живое общение. Именно поэтому мы решили оживить формат мероприятия и направить его развитие кардинально в другом направлении. Теперь мы предлагаем всем участникам возможность отказаться от привычных им и уже набивших оскомину “мастер-классов”, “круглых столов”, “лекций” и прочих формальных методов общения спикеров с аудиторией. Теперь мы предлагаем вместе обсуждать наиболее злободневные темы, смотреть и обсуждать самые интересные моменты любимых фильмов, делиться опытом, проверять на прочность свои проекты, играть, развлекаться, есть мороженое, фотографироваться, танцевать и многое-многое другое!»¹.

Пространство «завода» было разбито на зоны. В «Креативной зоне» предлагалось обсудить сюжеты одного из лучших американских телесериалов последнего времени «MAD MEN» и нашумевшего романа Ф. Бегбедера «99 франков» и заодно понять всегда ли весело в офисах, в чем прелесть их работы, а также пройти тест на креативность и т.п. В «Корпоративной зоне» можно было оценить, насколько вам близки ценности гигантов различных отраслей экономики, а также развеять мифы,

¹ Цит. по: http://www.jobsmarket.ru/get_page=239&content_id=15643012.

[Дата обращения: 03.11.2011]

узнать о стиле жизни, порядках в офисе и много других интересных фактов. В «Зоне стартапов» можно было познакомиться с этим новым для человечества родом деятельности. Наконец, в зоне обучения можно найти единомышленников для посещения курсов, поинтересоваться результатами методик, попробовать себя, а также получить скидку на обучение в сильнейших центрах образования Москвы.

Что это – ночной клуб? дискотека? дом просвещения? Все это вместе можно найти в данном примере. Может быть, ночь дает возможность сочетать несочетаемое? Ведь выходит какой-то социальный постмодерн! И, хотя первый блин на поверку оказался немножко комом, не все получилось, но идея была воспринята на ура. Возможно, в дальнейшем развитие этой идеи приживется. А искусство получит еще одну площадку для самореализации.

На том же дизайн-заводе в ноябре 2011 года прошла вечеринка-премия «Moscow Tuning Night в Дизайн-заводе FLACON». Это была ночь, посвященная одному из культовых среди молодежи фильмов «Форсаж». Но одновременно это оказалось и вечеринкой независимой уличной автокультуры «Moscow tuning night», которая в эти числа обычно отмечает закрытие летнего автомобильного сезона. Представители авторитетных автоклубов, таких как Smotra, Nightracing, Kokos и URteam и просто владельцы быстрых, красивых и дорогих машин Москвы продемонстрировали всем, что тюнингованные автомобили – это настоящее искусство. Как настоящее искусство акция не обошлась без шума прессы как специальной, так и общероссийской. На мероприятии было два десятка аккредитованных СМИ: «Тюнинг Автомобилей», «Форсаж», «Real Ride», «Авто», «Итоги», «Russia Today», «Vklybe.tv» и др. Помимо основной темы, связанной с автомобилем, важную роль играло и искусство. В вечеринке приняли участие диджеи, танцевальные коллективы в стиле GO-GO и много различных шоу: световое 3D-шоу, экзотическое Freak Show, эротическое-шоу, стриптиз-шоу «Мокрые майки»¹. В общем, и здесь без исполнительского искусства не обошлось.

В Москве существуют еще два бывших завода, превращенных в крупные культурные центры и регулярно проводящих ночью мероприятия – это «Винзавод» и Центр дизайна «ArtPlay», а также огромный культурный центр «Гараж».

Культурный центр «Винзавод» открылся в цехах бывшего межреспубликанского Мосвинкомбината, выкупленного у государства

¹ Мельникова М. Moscow tuning night. Цит.: <http://mix-event.ru/baners/89-baner3.html>.

предпринимателем Р.В. Троценко и превратившим его талантом С.С. Троценко и Н.П. Палажченко в один из крупнейших частных культурных комплексов столицы. Он был открыт в 2007 году как Центр современного искусства. В Центре работают 11 галерей, 14 магазинов от магазинов модной одежды и студий-дизайна до книжного «Фаланстера». У Центра есть несколько образовательных программ, существует открытая площадка, предназначенная для проведения разнообразных культурных мероприятий: концертов, фестивалей и презентаций, киноклуб. В одной из реклам Центр подчеркивал: «ВИНЗАВОД концентрирует лучшие творческие ресурсы города и создает принципиально новую, привлекательную для широкой публики художественную среду... Инфраструктура ВИНЗАВОДа такова, что гости могут совмещать посещение художественных выставок, акций, лекций и мастер-классов, просмотр авторского кино с шопингом и отдыхом в клубах и арт-ресторанах»¹. С 2010 года на Винзаводе появилась традиция – устраивать каждый сезон вечер вернисажей: все галереи, объединенные под крышей винзавода, одновременно открывают новые экспозиции и работают допоздна. Показы сопровождаются диджей-сетами и выступлениями живых коллективов, конкурсами и дискуссиями. Но наиболее «ночным» здесь оказалось кино: «Ночь итальянского джалло», «Ночь киносвидений в кинотеатре под открытым небом», «Ночь фильмов Виктора Цоя»...

Участница одной из киноночей так описала свои ощущения: «Бессонная ночь на шезлонгах под открытым небом в компании шерстяного пледа, обжигającego кофе и, конечно же, отличного кино – так вкратце можно охарактеризовать мою ночь с субботы на воскресенье. В открывшемся еще прошлым летом киноклубе при Винзаводе состоялся потрясающий ночной нон-стоп European Short Films, состоящий из избранных работ европейских режиссеров. Непонятным остался принцип подборки короткометражек для показа – организаторы жонглировали странами, десятилетиями, творческими направлениями и лейтмотивами, молодой фон Триер тут же сменялся Кшиштофом Кеслевски, а острая социальная тематика датских короткометражек – вызывающе-задорной испанской феерией, чьей основной задачей, как видно, было высмеять саму идею снятия коротких фильмов. Этакий калейдоскоп всего снятого за последние два десятилетия в европейской киноиндустрии. Наверное, чередование разнообразного и совмещение несовместимого было использовано организаторами как единственное действенное средство, удерживающее внимание зрителей на протяжении 8 часов. Надо сказать, у них

¹ <http://www.osd.ru/objinf.asp?ob=1056>

получилось – с тремя небольшими перерывами, во время которых публика волнообразно перетекала от бара на свежий воздух ночного «Винзавода» под оглушающий аккомпанемент некой андеграундной группы, ночь пролетела на одном дыхании. И в чашках чертовски крепкого кофе... Кстати, ночной Винзавод все-таки производит очень мощное впечатление. Странное тусклое освещение, красно-кирпичные стены, гулкий звук шагов в промежутках между зданиями – атмосфера некоторой заброшенности и запустения даже придает этому месту какой-то особенный шарм¹.

Такой «особый шарм» запустения в городе, как правило, связан с повышенным чувством опасности. Адреналин пусть немного выбрасывается в кровь даже в таком хорошо охраняемом месте, как «Винзавод». Его родственник – Центр дизайна «ArtPlay» – вас сразу предупреждает: «По одному ночью лучше не ходить! Опасно!!!». Действительно, рядом Курский вокзал, железная дорога. Даже переход ночью между многочисленными корпусами Центра может таить опасность.

Центр дизайна «ArtPlay на Яузе», детище архитектора С. Десятова, в 2009 году занял цеха завода «Манометр», одного из самых старых в России предприятий. Завод Десятов получил в управление под реконструкцию в рамках концепции «Центр дизайна Artplay». Такого рода специализированные культурно-деловые и торговые Центры в области архитектуры и дизайна давно не новость в развитых странах. Дошла очередь и до России. Сейчас в ArtPlay снимают площади почти 500 специально отобранных фирм и шоу-румов, связанных с дизайном и частично друг с другом, архитекторов, а также Британская школа дизайна и новая экспериментальная школа «МИР²» Бориса Юхананова, одного из ярких учеников А.А. Васильева. Суммарно зоны, где искусство превращается в бизнес, занимают большую часть площадей. Остальное отдано «умным» развлечениям, детям и поддерживающей их инфраструктуре.

Центр имеет два больших зала (около 1000 и 700 кв. м.), галереи для временных выставок, просторную уличную зону и много еще неотреставрированных помещений. Среди культурных событий, как правило, невозможно обнаружить танцевальные ивенты. Программы насыщены выставками, объединяющими актуальные художественные направления со всего мира – от живописи до 3D-видео, от скульптуры до интерактивных инсталляций, концертов и звуковых перформансов. Центр имеет ночной бар, арт-маркет. В ночных концертах часто принимают участие

¹ <http://www.diary.ru/~tanzende-fuchsin/p163410012.htm>

² Мастерская индивидуальной режиссуры.

профессиональные музыканты и композиторы электронной музыки, видеохудожники, а также ученые, программисты, которые экспериментируют в различных технологиях. С Центром дизайна «ArtPlay» работают молодые композиторы, сгруппировавшиеся вокруг лейбла Soundartist.ru, получившие и получающие профессиональное образование в Московской консерватории и работающие на аппаратуре Музея А.Н. Скрябина. Центр открыт и для художественно интересных уличных субкультур. Здесь звучит экспериментальная электронная музыка, саунд-арт, электроакустика, живые выступления музыкантов, играющих на электронных инструментах, использующих радикальную импровизацию, многоканальные звуковые системы, акустику¹, интерактивность, мультимедиа-арт, современный D.i.Y.-подход, работающие в стилях кибер-панк, джанк-панк, электроника, нео-футуризм, сайенс-арт, альтернативность и др.² Проходят поэтические вечера, ночные кинобеседы.

Из важных «ночных» работ последнего времени – основной проект IV Московской биеннале современного искусства «Переписывая миры» (Rewriting worlds), который открылся на двух площадках: в Центре дизайна «Artplay» и в пространстве центрального магазина «ЦУМ Art Foundation». На выставках были представлены работы порядка 80 художников более чем из 20 стран мира. Сам Центр во время Московской биеннале работал до трех часов ночи.

Важным событием для Центра стала выставка-спектакль лауреата премии «Золотая маска», легендарного инженерного театра АХЕ из Санкт-Петербурга «Депю гениальных заблуждений. 3 часа симультанного ахедействия с бесконечным 3D-видеомаппингом, 13 элементов инсталляций, 9 проекций, 10 заблуждений». Основой для создания «Депю» послужили теории, касающиеся различных аспектов мироустройства: от свойств элементарных частиц до происхождения Вселенной. Спектакль представляет собой уникальную инсталляционно-перформансную среду, основанную на поэтизации и визуализации фактов гениальных научных заблуждений последних ста лет. Театр АХЕ создает ассоциативно-пространственные модели, которые, в свою очередь, служат «экраном» для 3D-маппинг-видеопроекций³. В этой среде актеры разыгрывают

¹ Акустика – нечто слышимое (гр.). Синоним термина «электроакустическая музыка».

² <http://theoryandpractice.ru/places/2036-tsentr-dizayna-artplay-na-yauze>

³ Видеомаппинг (video mapping) – световая видеопроекция, являющаяся одним из новейших направлений в аудиовизуальном искусстве и рекламе.

театральные перформансы, раскрывающие драматическую природу научных заблуждений. «Впервые в практике мирового театра, – писала Стенгазета.нет, – мы можем наблюдать партнёрское взаимодействие живых исполнителей и 3D-видеомаппинга»¹.

И хотя это действие не было приурочено непосредственно к ночи (были и дневные спектакли), ночь господствовала на сцене и в зале. И, естественно, полная темнота лежит в основе видеомаппинга. Видимо, семантика ночи в данном случае пробивается и сквозь свет дня. Интересно, что и открытие Детского клуба Центра дизайна «ArtPlay» также была приурочена к взрослой «Ночи в музее-2011», о чем было объявлено особо. То есть даже заведомо дневное мероприятие давалось через ощущение грядущей ночи.

Еще одна точка, где время от времени проходят крупные ночные культурные мероприятия – Московский Центр современной культуры «Гараж», возникший по инициативе Д. Жуковой. Проект некоммерческий, его целью является развитие и продвижение разных видов и жанров современного искусства. Это одно из крупнейших выставочных пространств Москвы. «Гараж» был открыт в 2008 году в помещении Бахметьевского гаража, по конструкции напоминающего Манеж. Наряду с организацией основного выставочного пространства здесь располагаются книжный магазин, кинозал, медиатека и кафе. Проводятся смотры самых знаменитых произведений искусства, а также занятия, лекции, кинопоказы, дискуссии и другие культурные мероприятия. Кроме организации обширной программы актуальных выставочных проектов от известных и дебютирующих художников «Гараж» занимается созданием образовательной программы, в которую входят серии лекций, дискуссии, кинопоказы, перформансы, занятия теорией и практикой искусства для детей и взрослых. Также он осуществляет различные проекты, в рамках которых проводятся интерактивные события на площадках международного уровня.

В Центре современной культуры «Гараж» с грандиозным успехом прошла «Ночь фотографов». Это был показ фоторабот участников «ночи» для экспертов из разных стран мира. Впервые аналогичная акция была проведена в США в Хьюстоне в дни Международного фестиваля фотографии FotoFest в 2004 году. Она получила высокую оценку ревьюеров, фотографов и гостей. «Ночь фотографов» – социальное событие, позволяющее привлечь к современной фотографии внимание и профессионального сообщества, и коллекционеров, и публики. Московское мероприятие было организовано в 2010 году в рамках Международного фестиваля

¹ <http://www.stengazeta.net/article.html?article=7767>

фотографии FotoFest в Хьюстоне (США), Фондом «Айрис» и информационным агентством РИА-Новости. По форме это была творческая ярмарка, в которой смешались и простые ценители современной фотографии, и эксперты с громкими именами и весомыми должностями. Фотограф агентства «Магнум» Гарри Пинхасов, директор МДФ Ольга Свиблова, глава отдела фотографии Центра Жоржа Помпиду Квентин Бажак, Эдвард Эрл из Международного центра фотографии (Нью-Йорк) – это только часть тех, то приехал на «Ночь фотографов» в «Гараж». Помимо участников организаторы пригласили известных коллекционеров, галеристов, кураторов, а также коллег по цеху. И очень много было простых любителей. Все дружно тусовались до утра.

И все же, почему именно ночь? Фотоаппарат любит свет. И чем дальше развивается искусство фотографии, тем это становится яснее. Но, думается, именно ночь проводит грань между «любителем пощелкать» автоматической камерой и фотохудожником, для которого фотоаппарат сродни кисти и мольберту художника. И фестивали света, которые проходят во всем мире, можно было бы сравнить с начальным элементом инициации многомиллионной «гильдии» фотографов, а саму «Ночь фотографов» – с посвящением в профессионалы.

Примерно то же самое происходит и в ночном спорте: ночью за руль, например, садится лишь тот, кто чувствует себя в силах, в каком-то смысле, спортсменом-профессионалом. И это без труда можно вычитать из постов.

Клуб автолюбителей «Ночная Москва», существующий под патронажем Правительства Москва, был создан в 2005 году для проведения ночных гонок. Один из участников этих состязаний так отрефлектировал свое желание принять в них участие: «Вы не поймете, пока сами не испытаете этот кайф – ночь, огни, а ты, как ракета, летишь вперед. заметишь на дороге себе подобных – посигналишь им. А они тебе, если успеют. В одну секунду можно прожить больше, чем за год. Наверное, люди, требующие тишины ночью в городе, правы. Но и они должны понять нас: мы молодые, нам город днем с его вечными пробками, заторами опротивел, хочется расслабиться, как-то снять психологический груз. Дайте нам полноценную трассу, подальше от жилых домов, где можно было бы гонять за двести, – и не будет никому проблем»¹.

Первое время эти гонки были полулегальными и часто сопровождались скандалами с ГИБДД. Но с 2007 года клуб «Ночная Москва» взял их под

¹ <http://www.sovsibir.ru/index.php?dn=news&to=art&ye=2011&id=3884> [Дата обращения: 21.07.11].

свою опеку и провел первые «Недетские гонки» по автоориентированию. Собралось более 100 команд и 2000 зрителей! Это были молодые обеспеченные люди, которые составляют наиболее активный слой населения. Сегодня соревнования по ночным гонкам именуется «Призраки ночных улиц». Игра идет целых пять часов и начинается в 23.00. Были продуманы и призы, в частности, были скидки на ОСАГО. Все, желающие принять участие в гонках, должны иметь подробную карту Москвы и Московской области, ручку или карандаш, фонарь каждому члену экипажа и запасные батарейки к нему, одежду, которую не жалко испачкать, цифровой фотоаппарат (с возможностью видеосъемки) и др. Все, как в обряде инициации! Но и третье тысячелетие дает о себе знать: согласно правилам (!), все задания выполнять необязательно. Каждый выполняет ровно столько, сколько сможет¹. Поэтому это не спортивная игра на результат, как и многие аналогичные клубные игры. Это скорее развлечение, но с явной примесью адреналина. Правда, для того чтобы вступить в игру, каждый участник должен заплатить от 1000 до 1500 руб. Но сумма для этих игроков смешная. А знания города, которые они приобретают во время игры, для автомобилистов стоят намного дороже.

То же самое мы можем наблюдать у владельцев мотоциклов. Среди клубов есть экстремистские – «Ночные волки» или «Ангелы ада», выступающие нередко как охранные структуры на городских мероприятиях. Но есть и другие любители байков, тоже связанные с ночью и с ощущением свободы, которую она дарит, но гораздо более миролюбивые. Об этом замечательно написано в программном документе клуба «Уходящие в ночь»:

«Мы – сообщество российских мотоциклистов. На нашей эмблеме – Месяц (символ Ночи) и Колесо (символ Движения и Дороги). Будучи рожденными и выросшими в России, мы говорим и думаем на русском языке и потому мы именуем себя по-русски. Мы не боимся трудностей и не бежим от ответственности за свои дела. Мы – Уходящие в ночь – стремимся к свободе и независимости... В наше сообщество входят люди разных социальных слоев, разных взглядов и убеждений. Но всех нас объединяет одно – мы любим Дорогу и Мотоцикл. Самое же главное, что все мы, в первую очередь, друзья. Благодаря этому в основе нашего объединения – незыблемые вечные постулаты Мужского братства. В основе наших взаимоотношений – уважение и признание товарища как личности. Каждый из нас может рассчитывать на поддержку и помощь друзей в любое время; каждый чувствует в себе ответственность за друга и его близких;

¹ <http://www.forum.lancer-club.ru/index.php?showtopic=100675>

все мы равны между собой. Плюс ко всему у нас есть общий Путь, по которому мы согласились идти вместе. Если кому-то претит идти по этому Пути с нами – это не наша забота. Мы не стремимся к увеличению нашего числа, но мы открыты для общения с теми, кому интересно с нами, и поддерживаем дружеские отношения со многими»¹.

Мужское братство, ощущение неповторимой личности, открытость общения – все это входит в незримый кодекс части субкультур XX века. В 2011 году клуб ярко отпраздновал свое 15-летие. Один из участников праздника так описал свои впечатления от праздничной программы: «Понравился диджэй “бородатый дед”, который миксовал популярные рок-хиты в наркаманском стиле “дыц-дыц-дыц”. Хорошо бы, наверно, такого пенсионера хедлайнером сделать. Гвоздем программы была отважная эквилибристка...[которая] устраивала шоу в стиле тайландского “Go-Go”...». И все отметили, что куда-то пропал рок-н-ролл – верный друг байкера. Цитированный байкер отметил: «К сожалению, встречались и отрицательные моменты... конечно, жаль что совсем не было никакого рок-н-ролла, а ведь многие привыкли, что байк и рок неразрывны. Хотя, конечно, может я старомоден, тенденции меняются, ведь, например, и на “байк-шоу NW²” теперь выступают Волочкова, Галкин, Любэ и Ксения Собчак»³. Искусство в той или иной форме сплетается с казалось бы далекими от него клубными спортивными формами. Но обязательно подразумевает какую-то инициацию.

Иногда какой-то «ночник» может формально не иметь на сегодня формы клуба. Несколько лет в Москве проводится «Бег в летнюю ночь»⁴. Маршрут – от Коломенского до Воробьевых гор, 33 км. Начало забега в 24.00. Бегунов сопровождают и страхуют волонтеры на машинах, скутерах и велосипедах. Как настаивают организаторы, пробег ставит цель «получение удовольствия (от бега. – Е. Д.) участниками» и не носит агитационных, политических, религиозных и культурно-просветительских целей. Пробег объявляется дружеским, результаты не регистрируются, никаких стартовых и прочих взносов не требуется. Бежишь в том темпе, в каком хочется, с теми, с кем хочется. За куренье, выпивку на маршруте, как и неспортивное, вызывающее поведение, открытое дуракавальняние, употребление ненормативной лексики человек снимается с пробега. В конце – обязательный дружеский фуршет до открытия метро.

¹ <http://www.uvn.su/>

² NW – новая волна. Одно из стилевых направлений рок-музыки.

³ <http://www.uvn.su/uvnforum?func=view&catid=2&id=665h>

⁴ Замечательный парафраз на мендельсоновский «Сон в летнюю ночь».

И юмористическая приписка: «Уклонение от фуршета считается злостным нарушением правил»¹.

Как правило, бежать собираются небольшими группками знакомых, но иногда знакомство начинается с постов в Инете, а затем, бывает, виртуальное знакомство переходит в непосредственное. Часть пути можно проделать, отколовшись от своих и пробежать в другой компании или в одиночестве. Многие бегуны имеют плееры, 30 километров – значительный отрезок времени и трудно себе представить современного молодого человека или девушку без музыкального сопровождения. В результате временами появляются в постах замечательные воспоминания о забеге: «Ребята убежали далеко вперед, за пределы видимости. Два моста пешком и интервал медленного бега между ними восстановили мои силы. Я поменял музыку в плеере с оптимистично-веселой на медлительный, медитативно-спокойный Ulver. Эффект был потрясающий. Я бежал один по парку, среди черных теней, освещаемый редкими фонарями да фарами машин и волонтеров. Удачно подобранная музыка вкупе с обаянием ночного парка погрузили меня в приятный транс, и я вновь получал сказочное удовольствие от бега. Легко и непринужденно я плыл в темпе 5.00 мин/км, не прилагая никаких усилий к поддержанию скорости...»² Можно такое себе представить днем? Впрочем, это риторический вопрос. А как определить этот вид «спорта»?

Очень интересен один из западных аналогов этой нарождающейся традиции – это «Ночь культуры». Она проходит в Рекьявике, где 100000 бегунов самого различного возраста совершают летние забеги в одну из летних ночей уже с 1995 года. Но там это праздник национальной культуры. В течение всей ночи, помимо забега, в различных точках города проводятся открытые показы кинофильмов, рассказывающих о культуре и истории Исландии, выставки фотографий и приуроченные к фестивалю экспозиции в различных музеях. На улицах города показывают картины художники, выступают актеры и музыканты. Бары и рестораны города предлагают различные гастрономические удовольствия и открыты до самого утра. В финале фестиваля обычно выступления популярных музыкальных коллективов и традиционный фейерверк над городской гаванью. У нас пока ночью все по отдельности – мухи отдельно, оладыи отдельно.

В ночь потихоньку начали включать свои мощности и учреждения культуры, частью вместе с Министерством культуры, частью без него.

¹ <http://nightrun.ru/h>

² <http://runnow.ru/Artozaurus/2011/06/05/05-iyunya-beg-v-letnyuyu-noch-dlitelnaya-318-km.html>

В разных городах проходят ночь музеев, ночь библиотек, ночные спектакли и концерты. Рассмотрим типы наиболее устоявшихся и появляющихся новых акций в культуре.

Начали проходить ночные экскурсии по центру городов, в том числе костюмированные. Благо, памятники освещены и можно видеть даже их мелкие детали, а восприятие в шуме и толчее дневного города несравнимо с ночным покоем. Может быть, поэтому таким успехом пользуются темы о мистических местах, которые есть в каждом городе. Москва, например, обязательно каждые пятницу, субботу, а иногда и воскресенье становится «территорией призраков». Открываются ночные музеи. Во Владимире и Великом Новгороде начали работать музеи бессонницы, которые пользуются большой популярностью у туристов. Ночь стала принимать современных художников актуального искусства. Прошла «Ночь анимации», которая, возможно, займет устойчивое место в культурном календаре.

Ночь, как показала практика, – удачное время для открытий нового искусства. Многие из этих «ночников» были связаны с новым авангардом: новой академической музыкой и авангардным театром. В Нижнем Новгороде летом 2011 года прошел первый в России ночной оупен-эйр современной академической музыки под названием: «Opus 52». 52 – порядковый номер нижегородского региона в России. Фестиваль был совместным детищем Нижегородского центра немецкой культуры, Немецкого и Польского культурных центров, посольства Германии в России, а также Приволжского филиала Государственного центра современного искусства. Он открылся в 20:00 на Театральной площади города и имел два окончания – для обычных посетителей (хотя они вряд ли могли быть названы таковыми) в три часа ночи; для особо стойких (таких набралось человек сто) – в шесть утра, где в форме «афтепати» в киноцентре «Рекорд» для них демонстрировались фильмы Феллини и Гринуэя. Подавляющая часть слушателей была молодежью около двадцати, ведущая обычный ночной молодежный образ жизни – флиртующая, целующаяся, обнимающаяся, смеющаяся, беспрерывно болтающая по мобильным телефонам и вряд ли когда-либо бывавшая на обычных концертах академической музыки. Среди этой публики выделялся председатель местного отделения Союза композиторов Б.С. Гецелев и один из крупнейших в стране специалистов по истории русской музыки XX века, профессор консерватории Нижнего Новгорода Т.Н. Левая, которая почти всю ночь вела концерты. Организаторами были задействованы четыре бесплатных автобуса, развозящих посетителей по окончании концертной программы в четыре конца большого по площади города.

А несколько раньше, мартовской ночью 2011 года, в здании Киевского вокзала в Москве показывали в рамках театральной «Маски» авангардный русско-польский спектакль «Железнодорожная Опера» – копродукция двух независимых театральных компаний Варшавы и Москвы. Польская «Komuna/Warszawa» – анархистская арт-группа, известная тем, что работает на стыке драматического театра, визуального искусства и перформанса. Русский «Liquid Theatre» – один из немногих отечественных театров, работающих в жанре site-specific – свободной импровизации. Его труппа состоит из актеров Москвы, Питера, Челябинска и некоторых других городов. Для массовых сцен был привлечен хор из студентов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Московского городского педагогического университета, Московского педагогического государственного университета. Актеры в соответствии с жанром site-specific выстраивали «драматургию» исходя из ситуации, ориентируясь на звуки вокзала, ситуативные движения пассажиров и т.п. Во время спектакля монологи реальных пассажиров транслировались на специальные экраны, а музыканты в реальном времени синтезировали голоса людей и живые инструменты. Публика сидела в наушниках, через которые транслировался текст, и тем отличалась от обычных пассажиров, которые смотрели на «оперу» с нескрываемым удивлением, часто не понимая, что происходит.

В ночь с 20 на 21 апреля 2012 года в ряде городов России была запланирована первая социально-культурная акция «Библионочь». Ее организаторы – Ассоциация менеджеров культуры (АМК), социальная сеть Facebook, Российская Государственная детская библиотека, Государственный литературный музей, музей-усадьба «Ясная Поляна», Фонд «Пушкинская библиотека», компании «АВВУУ» и «Фаланстер», надеялись привлечь новую аудиторию в библиотеки и возродить интерес к книгам. Площадками для акции стали сотни библиотек, музеев, галерей, культурных центров и книжных магазинов в Москве, Туле, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Петрозаводске, Перми, Твери, Волгограде и других городах России. Программа «Библионочи» была сформирована самими участниками с декабря 2011 года до конца февраля 2012 года, в рамках «Библионочи» была организована детская программа. «Библионочь» планируют проводить ежегодно в ночь с пятницы на субботу третьей полной недели апреля. Мероприятие должно продолжить популярную акцию «Ночь музеев», которая проходит в мае.

Так постепенно заполняется новый праздничный культурный ночной календарь.

Но обычные ночные клубы работают в другом режиме – как секундная стрелка на часах, часто даже без выходных. Недаром все чаще по

отношению к ночной жизни употребляется термин «ночная индустрия». Как любая индустриализация, ночной процесс выдвигает свои приоритеты и своих героев. Появляются премии (конечно, негосударственные!), например Night Life Awards¹. Ими награждаются лучший танцевальный клуб, клубный персонаж, лучший бар, лучший диджей, клуб года. Специальная награда присуждается за вклад в развитие самой индустрии. Существует «межклубная» афиша, в которой отражается ночная жизнь городов. В афише не только Москва и Санкт-Петербург, а десятки городов. Хотя, конечно, такого, как «Nightspirit навигатор» в Москве, нет нигде в России. Человеку просто надо выбрать цель и определить время от и до, а робот сам предложит такой алгоритм перемещений, что у человека не останется вопросов «что надеть» и «с кем пойти». Для NightSpirit.ru разработан каталог музыки, которая в этом году звучит в заведениях, с разбивкой по стилям, жанрам и конкретно по клубам.

В клубную жизнь включились крупные концертно-развлекательные предприятия.

Один из действующих клубов на несколько тысяч мест предлагает удивительную водную вечеринку – Crazy Aqua Party. Все действие происходит настоящей ночью, при мерцающем свете... Музыка – нон-стоп. Все участники – в плавках и купальниках, таков дресс-код. Они могут плавать, съезжать с горок, танцевать в воде и на берегу... Это примерно то же, что мы видим на рекламах многозвездных отелей Северной Африки и Юга Азии. Но там по-настоящему жаркое лето, бесконечный день. А здесь на улице – холодная ночь. Вчитаемся, как подают его организаторы:

«Ты любишь отрываться по полной? Ты знаешь толк в ночном отдыхе? Может, тебе наскучили вечеринки в клубах? Тогда вечеринка в Crazy Aqua Party для тебя! Это вечеринка обещает быть самым сумасшедшим ночным событием этого года! И пройдет она в парке Фэнтези! Специально для тебя: +30 градусов, бикини под отличную музыку от лучших диджеев столицы. Ты вновь окунешься в атмосферу жары, праздника и безудержного веселья. Истинное удовольствие всего за 444 руб.! Crazy Aqua Party – абсолютно новый подход к качественному ночному отдыху!

Аква Party не только интересное развлечение для детей и взрослых, но и эффективное средство физического развития и закаливания. Они способствуют приобретению хорошей осанки, воспитывают смелость, решительность и волю.

¹ Премии за ночную жизнь (англ.).

Для Вас:

- разработка индивидуальной тематической программы.
- DJ+Ведущий.
- Большое количество реквизита

Мы приглашаем Вас провести шумную вечеринку и оттянуться на полную катушку.

Пример:

Майями Бич

Родина пальм и небоскребов, протяженных пляжей и полиции нравов, а также самой бирюзовой береговой линии и шикарных особняков знаменитостей – жаркий город-мечта – Майями! Мечтам пора сбываться. Посетить Майями, не перелетая океан, – что может быть заманчивей?

Только на одну ночь наш бассейн станет вождеденным пунктом назначения для настоящих ценителей шика и гламура. Почувствуйте себя жителем солнечного города счастья: красивые люди, модная музыка, головокружительные гонки и конкурсная программа от анимации»¹.

Это сон? Нет, это столичная ночная явь. Такая же, как та, что появилась на месте военного Московского приборостроительного завода им. Казакова. Вместо этого прославленного предприятия возник громадный развлекательный клуб, самое большое помещение в котором рассчитано на шесть тысяч человек, а самое маленькое – VIP-зона – на 500 мест! Трехъярусный развлекательный центр собирает сонм любителей «комфорта и грандиозных шоу», сам ночной клуб будет оборудован парковкой на 500 машиномест.

Некоторые ночные клубы начали вырабатывать «Правила клубного движения». Например, такие:

1. Владей информацией. Пытайся узнать больше о вечеринке (что, где, когда, во сколько...).
2. Соблюдай дресс-код клуба.
3. Оставь ценные вещи дома. Бери с собой только самое необходимое.
4. Все в порядке очереди. Больше терпения!
5. Будь адекватен. Подходи на фейс-контроль в здравом уме, более или менее трезвом состоянии и в хорошем настроении.
6. Больше позитива! Будь приветлив...
7. Чувствуй себя как дома....

¹ http://www.kuponika.ru/action/sumasshedshaja_vecherinka_crazy_aqua_party_v_akvap.html

8. Помни про труд бармена. Создашь ему настроение чаевыми – он создаст тебе. ...¹

И т.д.

Православная церковь ахнула. И выступила с идеей – организовать Православные ночные клубы. Эту идею в 2009 году озвучил Протоиерей Всеволод Чаплин. По мнению Чаплина, раз молодые люди всё равно по ночам не спят, им необходимо придумать альтернативу клубам, в которых царят «алкоголь, наркотики и разврат». Ему бы хотелось, чтобы в новых клубах верующая молодежь могла бы за чашкой чая обсуждать вопросы жизни и смерти, литературу и кинематограф. Католики ведь уже организовали в Москве подобное заведение – культурный Центр «Духовная библиотека» на Покровке. Его посетители вечерами могут делиться впечатлениями о просмотренных фильмах, покупают и берут напрокат книги. «А клуб со стриптизом и водкой, думаю, не нужен в православной культурной среде», – добавил протоиерей Чаплин².

Ночь продолжает наступление на привычную человеческую реальность. И наступление она ведет по двум фронтам – внедомашним, где обычно обитал праздник, и тихим домашним. Один из выступавших студентов на конференции Русской антропологической школы заметил: «Характерным явлением современности можно считать процесс интеграции двух “виртуальных” реальностей: компьютерной и сновидческой, которые, на первый взгляд, представляются такими похожими. По нашему мнению, этот процесс можно охарактеризовать как “виртуализацию виртуальности”»³. Я думаю, что к этим двум реальностям с полным правом можно добавить третью – ночную жизнь наших крупных городов. Эту разную ночную жизнь!

Конечно, наши креативные кластеры на бывших советских заводах пока играют намного меньшую роль, чем могли бы. Государство с некоторой подозрительностью поглядывает на «креативщиков». Недаром сами про себя они говорят: «Мы – креативное гетто!» Но работают! Работа идет и в ночных клубах и клубиках. Из мест встречи гламурной молодежи, которая собиралась только выпить и потанцевать, пофлиртовать и снять девушку на ночь, они нет-нет да и становятся небольшими концертными площадками. И все-таки социальные институты тоже меняются и меняют жизнь.

¹ <http://garage.chel.ru/pravila-klubnogo-dvizheniya/>

² <http://top.rbc.ru/society/10/04/2009/293568.shtml>

³ Гоц Л.С. Рынок сновидений в культуре постмодерна // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 5. М.: РГГУ, 2008. С. 301.

Т. Шеметова
Ночь для КАНАРЕЕК:
СУМЕРКИ ТЕЛЕСНОГО В ЗЕРКАЛЕ
КИНЕМАТОГРАФА

Сколь многое считают невозможным,
пока оно не осуществится...

Плиний

Свои размышления мы начнем с информационного повода. В нашей стране стартовало Стратегическое общественное движение «Россия 2045»¹ для проведения междисциплинарных исследований в области нейроинтерфейсов, искусственных органов и систем человека. Первостепенной задачей «России 2045» является создание к 2015 году первого искусственного тела человека – аватара, которым можно управлять с помощью человеческого сознания через нейроинтерфейс. Конечная цель проекта – полный перенос человеческого сознания в иные тела, в том числе тела-голограммы, как полное преодоление быстро изнашивающейся и несовершенной человеческой телесности. А это значит, что если не ночь, то сумерки для человечества как вида, в котором оно пребывает на данный момент времени, уже наступили.

Надо сказать, что экономические, социально-культурные и этические предпосылки для ночи налицо. Это называется – системный кризис. Говоря языком синергетики, система устройства современного общества замкнулась на саму себя и находится в состоянии глобальной и смысловой стагнации, то есть человечество превратилось в замкнутую на себя консервативную систему.

¹ С материалами общественного стратегического движения «Россия 2045» можно ознакомиться на сайте www.2045.ru.

Многие современные ученые – экономисты, психологи, социологи и культурологи – отмечают, что общество потребления, которое было идеалом развития западных стран в XX веке, изжило себя, от него все устали. Потребительская культура, которая превалирует в современном обществе, уже не вдохновляет. Потребляя ее, человек находится в бешеной гонке за брендами, комфортом и развлечениями, от которой и задыхается, не выдерживая стремительного темпа.

Основная экзистенциальная проблема современного человека заключается в том, что он с самого своего рождения стремится к стабильности и комфорту, не задумываясь о том, что максимальная стабильность и комфорт возможны только в состоянии тупа. А создан человек был для перемен и переживаний, даже биологически в нем заложена потрясающая адаптационная система. То есть человек по своей природе не может пребывать в состоянии непрерывной стагнации, он создан для движения, а значит, прорыв неизбежен.

Многими учеными-футурологами и исследователями в области инновационных технологий прорыв видится в развитии концепции технологической сингулярности. Автор концепции – математик, футуролог и писатель Вернор Виндж – так определяет текущее положение вещей: «Ускорение технического прогресса – основная особенность XX века. Мы на грани перемен, сравнимых с появлением на Земле человека. Сугубая причина этих перемен заключается в том, что развитие техники неизбежно ведет к созданию сущностей с интеллектом, превышающим человеческий. Наука может достичь такого прорыва разными путями, и это еще один довод в пользу того, что прорыв произойдет»¹.

Эта концепция описывает взрывоподобный рост скорости научно-технического прогресса, который в свою очередь ведет к созданию искусственного интеллекта, превышающего человеческий разум, самовоспроизводящихся машин, интеграции человека с нанокomпьютером и значительное увеличение возможностей человеческого мозга за счет биотехнологий.

Сингулярность, по замыслу Винджа, – это «точка, в которой наши старые модели придется отбросить, где воцарится новая реальность. Это мир, очертания которого будут становиться все четче, надвигаясь на современное человечество, пока эта новая реальность не заслонит собой окружающую действительность, став обыденностью»². Сторонники

¹ Виндж В. Технологическая сингулярность / <http://www.computerra.ru/think/35636/>

² Там же.

теории технологической сингулярности утверждают, что развитие биотехнологии и нанотехнологии позволят человеку управлять своим организмом и окружающим миром на молекулярном уровне. Например, ученый – футуролог и изобретатель Рэймонд Курцвел – считает, что человек обретет совместную форму существования вместе с машинами, которым не страшна даже смерть. Он полагает, что в течение ближайших 20 лет в кровь человека будут внедрены тысячи компьютерных нанороботов, которые будут следить за нашим здоровьем, улучшать производительность и даже смогут создавать резервные копии всего содержимого нашего мозга, по типу того как создается резервная копия файла на компьютере. Это означает, что резервные копии смогут сберечь каждую человеческую мысль, весь человеческий опыт, все, что делает нас личностью. В итоге человеческий разум и тело смогут слиться с машиной и превратиться в суперкиборга¹. Именно Курцвел предсказывает наступление технологической сингулярности в 2045 году, в результате которой Земля начнет превращаться в один гигантский компьютер, и постепенно этот процесс может распространиться на всю Вселенную.

Все это ведет к разрушению мифа о конечности человеческого существования, а именно к физическому бессмертию за счет переноса сознания в иные более совершенные тела.

Таким образом, прорывом будет являться изменение человека как вида. Однако для осуществления данного прорыва уже в недалеком будущем (предположительно к 2045 году) необходимы как минимум два условия. Эти условия связаны с изменением человеческого сознания². Первое условие – создание нового мировоззрения, основанного на продуктивном методе мышления, второе условие – это объединение всех людей общей целью – победой над смертью человечества (ведь Солнце неминуемо погаснет)³.

¹ См., например: *Иванова М.* Футуролог описал 2020 год / Взгляд.ру// <http://vz.ru/society/2008/6/6/175098.html>; сайт, посвященный идеям Курцвела, – [KurzweilAI.net / http://www.kurzweilai.net/](http://www.kurzweilai.net/)

² По этому поводу интересной работой может быть: *Новоселов А.* Технологическая сингулярность как ближайшее будущее человечества // <http://andrzej.virtualave.net/Articles/singularity.html>

³ По прогнозам ученых, приблизительно через пять миллиардов лет звезда по имени Солнце начнет угасать, что неминуемо приведет к гибели Солнечной системы. А значит, человечеству неизбежно придется адаптироваться к новым условиям существования в Космосе.

И надо заметить, что подступы к новому мировоззрению, объединяющему людей одним общим делом, были сформированы еще на рубеже конца XIX – начала XX века. Эта философия была названа «мировоззрением третьего тысячелетия», или «Русский космизм». В частности, философ-космист Николай Федорович Федоров выдвинул идею о «проектной» установке по отношению к любому научному знанию. По его мнению, к науке (любой, будь то история, философия, естественные или технические науки) необходимо относиться не «объективно», то есть фактически безучастно, и не «субъективно», то есть с внутренним лишь сочувствием, а «проективно», то есть превращая знание «в проект лучшего мира»¹. Поэтому мы давно «присутствуем при смерти философии», по мысли Федорова. «Чтобы сделаться знанием конкретным и живым, – пишет он, – философия должна стать знанием не только того, что есть, но и того, что должно быть, то есть она должна из пассивного умозрительного объяснения сущего стать активным проектом долженствующего быть, проектом всеобщего дела. Тогда объединятся два разума, теоретический и практический, и не будет разделения ученых и неученых на два обособленных сословия; все живущие будут познающими, и это познание будет не отвлеченным, а живым; знание сольется с делом»². Общее дело – это победа над последним врагом человека – смертью.

Космизм, вообще, жизнь, сохранение и развитие человечества рассматриваются как высшая цель и благо. Бессмертие человеческого рода решается за счет выхода человека в Космос, поэтому, по мнению Федорова, преступно растрачивать силы, умственные способности и средства для создания излишнего комфорта, а открытия, связанные с новыми техническими достижениями, употреблять для увеселения публики. Все усилия всех людей должны быть направлены проективно на общее дело – бессмертие человечества.

Возвращаясь к проекту «Россия 2045», первый этап в решении проблемы бессмертия человека – это создание нейроуправляемого аватара – гуманоидного робота с человекоподобным скелетом, набором технических мышц и сенсоров. Предполагается, что аватар будет управляться сигналами нервной системы и мозга человека по мысленным командам. Обратная связь аватар – человек осуществляется по визуальному каналу, то есть через зрение управляющего им человека. Обретение нового тела-аватара откроет для человека огромный спектр возможностей,

¹ Цит. по: *Зеньковский В.В.* История русской философии. Т. 1. Ч. 1. Л.: Эго, 1991. С. 139–140.

² *Федоров Н.Ф.* О философии В. Соловьева / <http://www.bolesmir.ru/index.php>

например, он сможет легко переносить экстремальные внешние условия: высокие температуры, давление, радиацию, отсутствие кислорода и прочее, так как сам человек будет находиться в безопасном месте. С помощью нейроинтерфейса человек будет способен дистанционно управлять несколькими телами различных форм и размеров.

Кинематограф, как и любое искусство, обладающее способностью к рефлексии, естественно, отрабатывает всевозможные сценарии человеческого существования. В чем же видится задача художника?

Американский писатель, автор нескольких технологических антиутопий, Курт Воннегут¹, как-то высказал мысль о том, что основное предназначение художника (в данном случае писателя) – это быть канарейкой в шахте. Когда в шахту заносят клетку с канарейкой, при малейшем запахе газа канарейка начинает метаться и кричать, когда люди со своим грубым обонянием еще и не подозревают об опасности. Следуя за Воннегутом, можно сказать, что одна из важнейших функций искусства – это предупреждение об опасностях, которые неминуемо произойдут, если человек будет совершать необдуманные действия, подчиняясь исключительно критериям прагматизма, комфорта и эффективности.

В качестве такого сценария, как предупреждения об опасности, можно привести американский фильм 2009 года «Суррогаты» режиссера Джонатана Мостоу. Фильм снят по одноименному комиксу². Интересно, что автор комикса Роберт Вендитти придумал сценарий для «Суррогатов» после того, как прочитал об интернет-зависимости и о том, как люди теряют своих близких и работу по вине жизни в виртуальной реальности.

Собственно, суррогаты, или суры – это есть роботы-аватары, первый образец которых планируется создать в России к 2015 году. Действие фильма разворачивается в будущем, в 2057 году. В начале XXI века

¹ Например, такие романы К. Воннегута, как «Сирены Титана», «Колыбель для кошки», «Дай вам Бог здоровья, мистер Розоутер». В этих книгах-антиутопиях устойчиво прослеживается мотив безотчетности разрушения, производимого в строгом соответствии с критериями рациональности и эффективности технологического общества будущего. Герои пытаются противостоять автоматизму и роботизации, которые стали неотъемлемой частью человека в связи со скачком технического прогресса.

² «Суррогаты» (*The Surrogates*) – серия комиксов компании «Top Shelf Production», выпущенных ограниченным тиражом. Состоит из пяти выпусков, нарисованных Бреттом Велделом по сценарию Роберта Вендитти. Оригинальная серия выходила с 2005 по 2006 год, а в 2009 году появился приквел – комикс «Суррогаты: Плоть и Кровь».

ученый, занимающийся проблемой искусственного интеллекта, Лайонел Кэнтор, сам прикованный к инвалидному креслу, разработал концепцию интерфейсов, которые позволяют человеку, лишенному, например, возможности ходить, силой нервных импульсов управлять андроидом. При этом андроид ведет себя полностью как человек, а человек – оператор – чувствует и переживает все ощущения, которые «переживает» его электронный двойник. Изобретение, позволившее инвалидам с ограниченными возможностями жить полной жизнью, вскоре стало использоваться и здоровыми людьми, причем бизнес по производству и продаже суррогатов стал на широкую ногу во всем мире.

В результате мир преобразился. Девяносто восемь процентов населения Земли не выходит из своих домов, а в это время их жизнью живут роботы-суррогаты. Они могут выглядеть как угодно, всегда обладают идеальной внешностью, могут быть любого пола и делать практически невозможные вещи без какого-либо вреда для человека-оператора. Но при этом мир переполнен прагматизмом, полностью исчезло живое общение между людьми, даже в семье дети и родители находятся в разных комнатах, общаясь только посредством суров. Человеческая привязанность, дружба и любовь в этом мире невозможны по определению, так как за внешностью потрясающей блондинки-сура может скрываться «толстый и мерзкий похотливый извращенец»¹. Этот мир уже нельзя назвать человеческим, хотя преступности на улицах нет², этот мир стал суррогатным, потому что люди «подсели» на суррогатов как на наркотик и перестали жить собственной жизнью.

Удивительно, но первым, кто это понял, был сам изобретатель суров. Его злой гений создает вирусный излучатель, который способен излечить планету от суррогатомании, уничтожив как роботов, так и их людей-операторов. По сценарию людей удастся спасти, но все суррогаты уничтожены. Завершается фильм панорамой городов, где из домов выходят люди, очевидно, долгое время не покидавшие своих жилищ. Они одеты в домашние халаты, растерянные и двигаются неуверенно, так как давно не выходили из дома или не ходили вообще. На фоне улиц, заполненных отключенными суррогатами, звучит речь диктора новостей: «Пока нам неизвестно, когда будут, да и будут ли вообще восстановлены все суррогаты. Так что пока придется нам как-то жить самим...»

¹ Цитата из фильма.

² Смысл в грабежах и убийствах отпал сам по себе, ибо вред нанесен будет только роботу. А так как андроид стоит крайне дорого, то подобные убийства считаются неоправданным вандализмом.

Голос диктора звучит крайне неуверенно и обреченно, что наводит на мысль, о том, что «человек – это незавершенное существо, что он компенсирует свою недостаточность посредством технологии, становясь в то же время жертвой сверхчеловеческого технологического развития ... люди склонны воображать, что технология позволит им превзойти собственную ограниченность или даст им возможность установить собственное владычество»¹.

Итак, опасность налицо. И имя ей – технический прогресс. Технический прогресс – это палка о двух концах. Технический прогресс может созидать, но может и разрушать. Негативное влияние технического прогресса чаще всего замечают медики, психологи, социологи, генетики... про «зеленых» можно и не повторяться. Последствия от беспорядочного использования научных находок уже сейчас в начале XXI века угрожает вымиранием человечеству².

Но самое страшное в осознании того, что уже не человек управляет техническим прогрессом, а он – человеком. Именно поэтому мы не можем отказаться от личных автомобилей, компьютеров, интернета, телефона и т.д и т.п. А значит, будут все новые и новые этапы его развития, когда придумают еще кучу всякой всячины, без которой мы сейчас не знаем как обходимся.

Прекрасной иллюстрацией к сказанному могут служить слова известного психолога Станислава Грофа из его книги «За пределами мозга». В частности, автор пишет: «Головокружительные технические достижения этой науки, которая действительно обладает всеми возможностями для решения большей части материальных проблем, волнующих человечество, привели к обратным результатам. Ее успехи сотворили мир, наивысший триумф которого ... обернулся смертельной опасностью и живым кошмаром. В результате перед нами мир, разорванный на части политикой и идеологией, живущий под угрозой экологических кризисов, промышленного загрязнения, ядерной войны. Видя такое положение дел, все большее число людей начинает сомневаться в истинной пользе того стремительного технологического прогресса, который не обуздывают,

¹ Шуман Э. Техника и будущее: философская постановка вопроса // Идеологическая борьба и современная буржуазная философия. Реферативный сборник. Ч. 5: К критике современной буржуазной философии и социологии техники. М., 1984. С. 43.

² Об этом подробнее см.: Коэн Р. Социальные последствия современного технического прогресса // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Article/Koen_SocPosl.php

не контролируют эмоционально зрелые личности и виды, достаточно развитые, чтобы конструктивно обращаться с ими же созданными мощными орудиями»¹.

Наша задача в данном случае лежит вне этических оценок технического прогресса. Скорее это будет попытка рассмотреть понятие технического прогресса через призму метафизики, чтобы выявить его суть.

Неуклонное развитие технического прогресса, его возможности и последствия заставляют думать о нем не как о феномене деятельности человеческого разума и, следовательно, этим разумом и постигаемым, а как о ноумене, вещи в себе. Поэтому будет правомерным, если мы хотим понять его метафизическую природу, сопоставить технический прогресс с идеей Артура Шопенгауэра о мировой воле.

Метафизическая воля Шопенгауэра, как первопричина мира представляет собой «ненасытное слепое влечение, темный глухой порыв»². Воля – ноумен находящийся за гранью добра и зла, это некая вещь в себе, где то, что человек называет добром и злом, неотделимо одно от другого и составляет некую общую энергию, то что существует a priori. Мировая воля – это энергетичный ненасытный поток, пребывающий в вечном поступательном движении. Она есть бесконечное стремление, и в этом бесконечном движении воля стремится к самой себе.

Человек – суть проявление воли, ее высший объект. Руками этого высшего объекта создаются все более усовершенствованные материальные носители проявления воли – технического прогресса. Но человек, как суть проявления воли – не может осмыслить этот процесс до конца, не ведает, что творит, ибо он всего лишь объективация воли, нерасчлененности плюса и минуса. А мир вокруг – это лишь его представление о мире. Оно будет истинным или ложным в представлении человека, но никогда не будет выражать абсолютную истину о мире самом по себе.

Полагаясь на разум, человек расщепляет атом для блага, но когда происходят ядерные катастрофы, изначально разумное благо ставится под сомнение.

Согласно метафизическому закону достаточного основания у каждого явления или процесса должно быть основание для его действия или появления.

¹ Гроф С. За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. М.: АСТ, 2005. С. 44.

² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text

Действительно, любой скачок технического прогресса, будь то изобретение печатного станка или сверхсовременного компьютера, обусловлено некоей необходимостью в усовершенствовании человеческой жизни и продуктивной деятельности. Основанием для внедрения тел-аватаров является сохранение человеческой жизни при работе в зонах максимального риска¹. Основанием для исследований в области нанотехнологий является возможность избавления человечества от всех ныне известных заболеваний и, как следствие, продление жизни и бессмертия и т.д.

Однако это основание можно всюду указывать только для явлений как таковых, для отдельных вещей, но никогда его нельзя искать для самой воли или для идеи технического прогресса, в которой воля адекватно объективируется.

Почему в человеке так неугасимо стремление на коренное переустройство своего удела, которому сопутствуют мечты об идеальном утопическом обществе, пускай не сейчас, но когда-нибудь? Это невозможно объяснить без ключа-разгадки. А ключ-разгадка – это мировая воля.

Шопенгауэр отмечал тот удивительный факт, что каждый а priori считает себя совершенно свободным, даже в своих отдельных поступках, и думает, будто он в любой момент может избрать другой жизненный путь, то есть сделаться другим. Но, а posteriori, на опыте он убеждается, к своему изумлению, что он не свободен, а подчинен волевой необходимости, что, несмотря на все свои решения и размышления он не может изменить своей деятельности от начала до конца. Потому что человеческие желания, стремления, способности, потребности, типы поведения,

¹ Например аватары для спасателей МЧС и пожарных: живые люди смогут управлять аватаром при тушении пожаров на атомной станции, не рискуя жизнью. Аватары для минобороны, полиции, спецслужб: солдаты-миротворцы благодаря аватару смогут, находясь в расположении своих подразделений, мысленно управлять роботами, участвующими в реальных операциях. Аватары для космической отрасли: человеку не нужно будет, рискуя жизнью, отправляться в космос в своем обычном теле, при этом испытывая перенагрузки и подвергая себя воздействию радиации. Аватар как способ работать удаленно: грузчикам, монтажникам-высотникам, летчикам-испытателям, морякам-подводникам, морякам дальнего плавания, рабочим на нефтяных платформах в условиях Крайнего Севера, полярникам на метеостанциях, работникам АЭС не нужно будет испытывать себя в экстремальных условиях, достаточно будет подключиться к своему аватару – сильному, мощному и выносливому – и сделать все лучше и безопаснее.

стиль общения и образ жизни есть не что иное, как проявление воли – внутренней сущности мира.

Итак, мировая воля – это одно непрерывное слепое движение. Человек как объективация мировой воли находится в постоянном развитии-движении. Смысл его жизни видится не в конечной цели – создании идеального утопического общества, Рая на земле или небесах, а в самом процессе жизни. А если это так, то как бы человек не относился к идее технического прогресса – восторженно положительно или крайне отрицательно – развитие технического прогресса не остановить. Ведь и положительные и отрицательные оценки – суть проявления все той же воли, вещи в себе.

Подводя некоторый итог этим размышлениям, можно предположить, что развитие технического прогресса будет осуществляться, по крайней мере, по двум вариантам сценария. И каждый сценарий для человека – это футурошок¹.

Первый вариант сценария – оптимистический. Его можно условно назвать «Лучистый рассвет». Рассвет будет заключаться в том, что воля человека все-таки сможет преодолеть волю мировую. То есть человеческий разум в его свободной воле сможет победить и в какой-то степени подчинить себе волю своего Создателя.

Каким образом это может произойти? По мысли Артура Шопенгауэра, единственный случай, когда свобода может обнаружиться в явлении, – это когда воля-сущность вступает в противоречие с волей-явлением (телом) и, отрицая последнее, уничтожает тело – свое проявление, то есть становится чистой волей-энергией. Так, человеческому разуму неминуемо придется выйти за пределы своего материального тленного тела. Сначала человек научится управлять силой мысли через нейроинтерфейс телом аватара, затем его сознание может активно функционировать в телеголограмме и в конечном счете стать чистой энергией.

Интересно, что эти мысли необычайно созвучны идеям Русского космизма. Константин Эдуардович Циолковский предполагал, что эволюция космоса может представлять собой ряд переходов между материальным и энергетическим состояниями вещества. Конечной стадией эволюции материи (в том числе и разумных существ) может оказаться окончательный переход из материального состояния в энергетическое, «лучистое».

¹ Термин ввел американский футуролог О. Тоффлер для описания стресса и дезориентации, которые возникают у людей, подверженных слишком большому количеству перемен за короткий срок (*Толфлер О. Футурошок*. СПб., 1997).

В частности он пишет: «Надо думать, что энергия – особый вид простейшей материи, которая рано или поздно опять даст известную нам “водородную материю”, и тогда космос снова перейдет в материальное состояние, но более высокого уровня, снова человек и вся материя эволюционируют до энергетического состояния и т.д. по спирали, и наконец, на высшем витке этой спирали развития “разум (или материя)” узнает все, само существование отдельных индивидов и материального или корпускулярного мира он сочтет ненужным и перейдет в лучевое состояние высокого порядка, которое будет все знать и ничего не желать, то есть в то состояние сознания, которое разум человека считает прерогативой богов. Космос превратится в великое совершенство»¹.

Вполне вероятно, что научившись жить в ноосфере и перенеся туда сознание, обретя информационные тела из света, подобные голограмме, люди будущего станут тем самым «лучистым человечеством», о котором мечтал Циолковский, сольются в единое гигантское сверхразумное облако, коллективный метаразум.

Они создадут свое уникальное общество, свою галактическую суперцивилизацию, которой не нужна будет Земля, ее территории, ресурсы, нефть и недра. Очевидно, что в их мире не будет почти ничего из того, что сейчас важно для нас, физических тел – проблем нефти, экономики, медицины, политики, территориальных конфликтов, старости, болезней, смерти. Так возникнет совершенно новый тип цивилизации – человечество, как сверхразумное мыслящее световое облако.

А что же с идеей вечного волевого движения? Оно, конечно же, останется, ибо воля не может остановиться. Идея движения будет выражена, возможно, в распространении лучистого блага по бесконечности Вселенной.

Второй вариант развития сценария – пессимистический. Его можно условно назвать «Ночь для канареек».

Так как мировая воля – это вечный процесс, направленный на себя, то человек как высшая объективация воли – направлен на самого себя через поиски смысла своего существования. Только если смысл будет найден – что тогда? Логически из этого следует – остановка, стоп-кадр, стагнация, конец поступательного движения, нирвана, покой, Ничто. Однако человек никогда не найдет себе покоя, ни в теперешнем виде, ни в виде аватара, ни в виде голограммы. Найти смысл – значит, нивелировать волю, а воля не имеет начала и конца. Смысл человеческого

¹ Циолковский К. Космическая философия // Грезы о Земле и небе. СПб., 1995. С. 82.

существования – в самом процессе человеческого существования, пути и Добра и Зла.

Мы не остановим волю и технический прогресс, как и ее проявление и в Добре, и в Зле, «ведь воля там, где ее озаряет познание, всегда знает, чего она хочет теперь, чего она хочет здесь, но никогда не знает, чего она хочет вообще»¹.

Поэтому нам, людям, остается быть лишь канарейками в шахте, чтобы, по возможности, минимизировать Зло в пользу Добра.

P.S. По моему же мнению, в сверхчеловечности кроется сама суть Сингулярности, без этого мы пресытимся избытком технических богатств, так и не сумев их как следует переварить (Вернон Виндж).

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление.

Е. Сальникова

ИНФОРМАЦИОННЫЕ РЕЗЕРВЫ НОЧИ

Сегодня ночной период ассоциируется с рядом нормативных табу, ограничивающих человеческую активность. Ночью многого сделать нельзя, ночью многое невозможно, наконец, ночью странно, непривычно, не принято производить весьма различные операции, принятые в дневной жизнедеятельности. А принято и традиционно разрешено ночью не так уж и много. Ночь – время пассивного отдыха и прежде всего сна. Ночь – время сексуальной активности. Ночь – традиционное время празднования Рождества и Нового года. С ночным бодрствованием могут быть связаны либо праздничные периоды, либо мобилизационная активность, необходимость. Мучительное «надо» заставляет не спать ночь, чтобы лучше подготовиться к экзамену или ухаживать за больными, нести дежурство или охранять что-либо. Тогда бодрствующему приходится жертвовать временем сна, отдыха, развлечений и наслаждений.

В наши дни и полный покой ночью, и мобилизационная активность ночью все чаще воспринимаются как нечто устаревшее, плохо совместимое с современным самоощущением и образом жизни. В ночной пассивности и в ночной мобилизационной активности читается факт психологического насилия над индивидом. Кстати, маленькие дети часто мотивируют свое нежелание рано ложиться спать тем, что спать совсем неинтересно. Человек все меньше готов мириться с тем, что ему по ночам должно быть либо очень скучно, либо довольно тяжело.

В связи с данной тенденцией весьма показателен сюжет одного из самых популярных анимационных сериалов «Губка Боб Квадратные Штаны» (автор Стивен Хилленберг, старт в 1999 г.), в котором главный герой поставлен перед необходимостью работать в закусочной не только днем, но и ночью. Губка Боб приходит от этого в безумный восторг. Он перечисляет

самые обыкновенные действия, которые делает каждый день в обычное время, и прибавляет с радостной улыбкой «Ночью!»: «Чищу раковину – ночью! Обжег палец – ночью!» Герой ощущает, что самое банальное действие или событие превращается в экстраординарное и даже похожее на счастье, если оно происходит в ночной период. Главное – уметь радоваться ночной жизнедеятельности, а не воспринимать ее как обузу.

Именно в силу своей относительной непривычности добровольная ночная активность, не приуроченная к экстремальной ситуации или сакральному событию, – это проявление свободы, творческой воли, силы. То есть не жертва, а приобретение. Тот, кто выходит за пределы общепринятого, отменяет банальность. Губка Боб ощущает эту современную логику, согласно которой ночью весело заказывать товары, готовить, обслуживать клиентов. Если делать все это с удовольствием, то получится жить не по традиции и не по необходимости. Значит, жить весело, счастливо, свободно.

Такое счастье сегодня все более проникает в жизнь реальных людей, предпочитающих ночью ездить без пробок, осуществлять покупки без очереди в кассу, назначать деловые встречи, переезды, всевозможные рабочие процессы. От того, насколько легко человеку дается ночная жизнь, зависит ее качество. Личное сиюминутное отношение человека к своей ночной активности становится семантически более существенным, нежели содержание данной активности. Объективной же причиной ночной жизнедеятельности нередко служит элементарная нехватка утреннего, дневного и вечернего времени. Дел оказывается гораздо больше, чем способно вместить неночное время суток. Да и необходимая пространственная среда бывает в неночные периоды чрезмерно перегружена человеческим присутствием.

Ночь все очевиднее освобождается от канонических смыслов, но не тем, что отрицает их, а тем, что разбавляет их множеством неканонических, рождаемых сиюминутными индивидуальными потребностями. В принципе в начале XXI века ночью можно делать все. Ограничений нет. «Когда смотришь на спектр современных рабочих мест, замечаешь, как растет доля тех, кто даже по характеру своей работы оказывается связан с другими континентами, для которых ваше традиционное рабочее время не более чем “виртуальная реальность”. Ведь рабочее место в компьютеризированной реальности там, где стоит порт связи. Компьютер может работать постоянно, сидите вы за ним или нет, будет ездить с вами, куда хотите», – рассуждает в своей статье Е.В. Дуков, фиксируя рост «ночной» сферы занятости¹.

¹ Дуков Е.В. Ночь и город // От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен. СПб.: Дмитрий Буланин. 2005. С. 15.

Ночь вообще становится похожа на Интернет, который тоже являет дополнительную, только виртуальную реальность. Интернет – дополнительное поле для активности и взаимодействия людей. Оно необходимо потому, что не виртуальная реальность не может удовлетворить все потребности человека и задействовать все его способности. Интернет призван гибко удовлетворять разрастающиеся потребности современного человека. Итак, Интернет – виртуальный резерв нетехнической, стихийно развивающейся реальности. Ночь – реальный резерв дня.

Но тогда получается, что ночь как время человеческой жизнедеятельности принципиально не так уж от дня и отличается. Однако, несмотря на все сказанное выше, невозможно отрицать то, что ночь есть особое время суток и остается таковым в современном мире. Поэтому в данной работе мы сначала выявим сущность специфики ночи, а затем постараемся осознать более глубокие, не лежащие на поверхности причины нарастающей ночной активности в современном мире.

Попробуем предположить, когда и почему ночь стала восприниматься как особое время, предназначенное для сна, отдыха и лишь в экстраординарных случаях для активности.

До эры оседлости, при жизни внутри природного универсума, без выгородок, без внятной локализации человеческого мира, у людей сохранялась способность относительно хорошо ориентироваться в темноте, видеть, координировать движения. Если ученые второй половины XX века ценили наличие археологических доказательств, свидетельствующих о способности доисторического человека освещать пещеры¹, то более современные исследования исходят из того, что человек каменного века вообще не нуждался в освещении, чтобы рисовать на стенах пещер. Он мог это делать в полной темноте, поскольку обладал великолепной эйдетической памятью; он запечатлевал те образы часто наблюдаемых животных, которые хранились в его памяти и как бы всплывали в его сознании².

Кроме того, у живущих в природной среде людей среди хищников и чужих племен была необходимость нести ночной дозор и сражаться с всевозможными врагами. Из этого длительного периода бытия человечество могло вынести ощущение ночи как экстремального времени, провокатора экстремальных ситуаций и вместе с тем естественного времени для творческой активности.

¹ The Art of the Stone Age. London. 1970. P. 21–22.

² Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. М.: Прогресс-Традиция. 2007. С. 94.

В эпоху неолита оседлая жизнь и прежде всего земледелие уже подразумевали большие периоды активной, планомерной деятельности при солнечном свете. Обработка земель и работы по выращиванию и сбору злаков и плодов изматывали людей за день. Оставлять же данные работы на темное время суток было не плодотворно. Обязательная работа днем влекла за собой оформление обязанности отдыхать именно ночью, а не когда придется. Жизнь становилась более систематизированной, ритмичной, предсказуемой, размеренной. «Это была первая эпоха существования человека не только как биологического вида, но и как действительно мыслящего существа»¹. Успехи выживания и планомерного созидания пищевых продуктов влекли за собой усиление сознания ценности собственной жизни, нежелание иметь в ней избыток экстремальных ситуаций. Человек, заблаговременно позаботившийся о своем будущем, выращивая урожай, был заинтересован в снижении потенциала экстремальности.

Ночь должна была стать временем ограничения рисков, и она стала таковым. Сегодня, когда человек выстроил для себя грандиозные цивилизованные джунгли, он норовит вернуться в них, почувствовав себя там хозяином-хищником. Отсюда во многом культ ночной жизни, ночных походов и развлечений. Однако этот культ относителен. Ночь остается ночью.

Как бы ни был цивилизован наш мир, а ведь и он не в силах отменить непреложной данности: ночью страшно. Предположим, человек находится дома, дверь входная закрыта на два замка, окна закрыты, да и живет он на седьмом этаже. В квартире находятся только близкие люди. Но все-таки страшно. И пальто на вешалке похоже на незнакомца. И стопка книг напоминает голову монстра. Все вещи в доме досконально известны. Разум говорит, что ничего неожиданного не может объявиться откуда ни возьмись. Но кажется, что это не так. А все потому, что не видно или плохо видно то, что хорошо видно и знакомо днем. То есть ночью неминуемо возникает провал информационного поля. Интуитивно мы ощущаем это обстоятельство как род экстремальной ситуации. И данное ощущение скорее всего необходимо человеческому сознанию как регулярный стимулирующий тренинг. Изобилие и тем более избыток информации, в котором мы живем сегодня, не должен быть хроническим, ведь он по-своему подавляет работу сознания, делает мозг ленивым потребителем готовых информационных блоков, находящихся в открытом доступе.

¹ Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. М.: Прогресс-Традиция. 2007. С. 158.

Ночью не видно или плохо видно. А там, где темно, возможны сюрпризы, то есть нечто неизвестное ранее, непредвиденное: новости. Там, где нет визуального подтверждения старой информации, есть ощущение, что можно наткнуться на новую информацию. Ночь – это время ожидания новостей не из телевизора или Интернета, не из средств технической трансляции информации, а из непосредственно обнимающего нас жизненного пространства. Ночью спонтанно возникает допуск существования информационного резерва, перемен в знакомой картине мира. Обновляется вера в стихийную динамику бытия.

Ситуация ночного информационного дефицита оформлена не как белая пустота вроде листа бумаги, на котором ничего не написано, или пустого прозрачного стакана, сквозь стенки которого видно, что внутри ничего нет. Нет, ночной информационный резерв подобен темной бездне. Он похож на бесконечность недостижимой, недоступной информации, что ненаучным языком определяется как тайна. А всякая очевидная, ощущаемая тайна стимулирует желание ее постичь. Поэтому, возможно, мы очень многим обязаны ночной темноте, которую долгое время люди не считали необходимым радикально преодолевать с помощью вездесущего искусственного освещения. Переживание темноты активизировало работу души и разума.

Ситуация меняется тогда, когда в ночи появляется освещение. В глобальном смысле оно всегда будет локальным (нельзя же осветить всю неосвещенную солнцем поверхность Земли) и в большинстве случаев дискретным. Возникают клочки, фрагменты, островки информации посреди темной информационной бесконечности. В этой ночной мизансцене человек постоянно вынужден воспроизводить свою функцию носителя информации. Человек смотрит на освещенный участок информационного поля, вспоминая, мысленно воспроизводя, каково продолжение этого поля в тех местах, куда освещение достигает плохо или не достигает совсем. Значит, человек налаживает умозрительные связи между собой и островками явленной информации, и от этих островков далее. Человек создает ментальные мосты между собой и освещенными фрагментами информационного поля, каким является наше жизненное пространство. Иными словами, человек активирует в себе возможности носителя информации и коммуникатора, воссоздающего нарушенную целостность и монолитность информационного поля.

Кроме того, освещенная ночь – это зримый образ пространства и тел в нем. Темнота убирает ненужные подробности, тем самым ночь сама по себе производит естественную природную селекцию. Освещая локальные территории и предметы, человек производит повторную коррекцию этой природной селекции. Ночь – это визуальный просеиватель информации.

В искусственном освещении все выглядит не совсем так, как в обычном, дневном, естественном. Скрадываются многие подробности, фактура любых поверхностей кажется более ровной. Происходит процесс визуальной идеализации всего того, что попадает в пространство ночи. Неслучайно балы и прочие публичные увеселения часто назначались и назначаются именно на вечернее и ночное время. Цвет лица, блеск глаз, поэтическая атмосфера – все это возникает как бы само собой в искусственном свете, зажигаемом в темноте. В ночном освещении человек мог представлять эстетизированным и идеализированным с помощью ухищрений косметического свойства, а также благодаря природной особенности искусственного света скрадывать многие подробности освещаемой зримой материи. Остаются в тени помятости и пятна на одежде, морщины на лице; чрезмерный румянец кажется благороднее и бледнее, а бледность, наоборот, озаряется теплыми оттенками искусственного света, будь то свет свечей или электроламп.

Ночь закономерно использовалась и используется как естественная декорация человеческого общения и повод создания световой партитуры, сообщающей вещам, людям и всему зримому миру дополнительный эстетизм. Как пишет Е.В. Николаева, «с наступлением эры электричества движущийся в ночи свет – знак жизни и порядка. Отсутствие горящих фонарей и светящихся вывесок на улицах, равно как и освещенных окон в домах... означает маргинальную территорию...»¹

Но не следует полагать, что вплоть до эры газовых фонарей, а потом и тотальной электрификации человечество обитало в абсолютной ночной тьме.

Сегодня мы, жители мегаполисов с экологией, которая не может быть благополучной, вряд ли представляем себе реальную картину звездного неба, возможную яркость света луны и звезд, нередко являвших естественное ночное освещение. Ненадежное, изменчивое, но все-таки освещение. Показателен фрагмент из жизнеописания скульптора и ювелира Бенвенуто Челлини (1500–1571), в котором он сначала связывает приход ночного времени с темнотой: «Уже наступила ночь и тьма, а римские ворота не запирались...»² Однако, описывая бурные события глубокой

¹ Николаева Е.В. Огни ночного города: семантика культурных форм // Ночь. Ритуалы, искусство, развлечения. М.: URSS, 2008. С. 77.

² Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.: Художественная литература. 1958. С. 94.

ночи, происходившие в городской среде, он констатирует: «Так звездило, что было совсем светло...»¹

Постепенное формирование в Новое время традиций стабильного и многообразного ночного освещения свидетельствует о том, что естественное чередование дневного света и ночной тьмы, как и нестабильное наличие естественного ночного освещения, перестает удовлетворять человека. Мы предполагаем, что одной из причин тому явилась постепенная трансформация христианского мышления.

Одной из основ христианства является идея последовательного критического наблюдения бога за земной жизнью созданного им человека. Укрыться от взора Всевышнего невозможно, так как Бог всемогущ и всевидящ. В дневном свете, освещающем все мельчайшие детали бытия, человек мог чувствовать себя как бы вдвойне «раздетым», пребывающим полностью на виду у мира и Бога в своем тварном несовершенстве. «Хорошо воспитанный человек никогда не должен без необходимости обнажать те члены, с которыми природа связала чувство стыда. Если к тому принуждает необходимость, то делать это нужно с соблюдением приличий, стеснительно, даже там, где нет свидетелей. Ведь ангелы есть повсюду... А им нет ничего любезнее в мальчике, чем стыдливость как руководительница и хранительница приличного поведения», – цитирует труд Эразма Роттердамского «*De civilitate morum puerilium*», изданный в 1530 г., Норберт Элиас².

Помимо Бога и ангелов на человека смотрят святые, великомученики, души умерших, служители преисподней. Человек долгое время воспринимал себя как перманентное зрелище для обитателей потустороннего мира.

В ночное время человек виден, покуда он освещен, и там, куда освещенные достигает. Это как бы локальная видимость. И она создает иллюзию, что виден человек лишь тем, кто вблизи, кто в радиусе искусственного очага освещения. На уровне подсознания человеку могло казаться, что Бог в этот радиус не попадает и, стало быть, человека не видит. Разуму понятно, что Бог видит все. Однако кажется, что ночь вносит свои коррективы и в божественное всевидение. Ошутить факт своей досягаемости для

¹ Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.: Художественная литература. 1958. С. 95.

² Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. В 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 199.

ока Господня ночью было сложнее. Возможно, в Средние века так долго мирились с ночной тьмой еще и потому, что она давала роздых от ощущения себя под божественным наблюдением и позволяла с более легкой совестью отступать от моральных заповедей.

Весьма показательно рассуждение Эмилии в «Отелло» У. Шекспира о возможностях измены мужу:

Дездемона

Скажи, Эмилия, ты допускаешь,
Что средь замужних женщин могут быть
Обманщицы такие?

Эмилия

Допускаю.

Дездемона

Могла бы ты в обмен на целый мир
Так поступить?

Эмилия

А вы б не поступили?

Дездемона

Как перед Богом, я бы не могла!

Эмилия

Я тоже не могла бы перед Богом.
Но где-нибудь в потемках – отчего ж!¹

Одним словом, человек ценил иллюзию большей удаленности от взора всевышнего, иллюзию наличия защитного слоя между собой и им. И ночь, как и темнота, даровали именно такие иллюзии.

Потребность в тьме без этического надзора, тьме, которая эстетизирует земной мир и выявляет его принадлежность к сакральной Вселенной, нарастает в эпоху Ренессанса. Принцип сфумато, воплощенный Леонардо да Винчи, можно рассматривать и как проявление в живописи Ренессанса образа Духа святого. Однако образ не может быть семантически односложным; он легко выходит за пределы библейской концепции триединства. Прекрасный глубокий полумрак, в котором пребывают фигуры людей и предметов в живописи XV–XVII веков, способен быть воплощением и сакрального духа бесконечного мира. Ведь, в отличие от цвета дневного воздуха, ночной воздух кажется имеющим цвет не только где-то в выси,

¹ Шекспир У. Отелло // Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. М.: Искусство. 1960. Т. 6. С. 395–396.

но и на уровне человеческих глаз. «Ночь опускается на землю» – гласит распространенное выражение. То есть космос опускается на землю, пространство Вселенной кажется добирающимися, достигающим до поверхности земли. И в этом есть нечто магическое, сакральное, божественное.

Вместе с образами освещаемой тьмы, вместе с аурой полумрака в живописных произведениях человек получал доступ к переживанию своего бытия во вновь открытой Вселенной. Божественное присутствие в ней отображается косвенно. В сущности, оно имперсонально и тем самым как бы создает почву для философского толкования Бога в духе Нового времени. В своей «Этике...» Спиноза напишет: «Под богом я разумею существо абсолютно бесконечное (en absolute infinitum), то есть субстанцию, состоящую из бесконечно многих атрибутов, из которых каждый выражает вечную и бесконечную сущность»¹.

Видимо, именно в имперсональности божественного начала культура стала чувствовать повышенную нужду. Наступало утомление от божественной персонифицированности, антропоморфности и критического наблюдения. Темная, но светящаяся дымка ночи как вселенского духа, воплощенная живописью, как и постепенно цивилизуемая освещением повседневная ночь, сформировали новую ситуацию. Человек смотрит в ночь, на ночь, сквозь ночь. Оснащенный ночным искусственным светом, которым он может манипулировать по собственному разумению, человек становится сильнее, обретает частицу сверхчеловеческих способностей.

А ночь на человека не смотрит.

Тьма универсума дает ощущение присутствия в земном мире сакрального начала, но не персоны сверхчеловеческого наблюдателя. Искусственный свет всевозможных осветительных приборов можно считать глазами цивилизации, которая созерцает и своих создателей, и пользователей, и саму ночь. Но все-таки это глаза-предметы, созданные человеком и управляемые человеческими сообществами.

Изобретение же в XX веке приборов ночного видения² позволило человеку оказываться и вовсе в иллюзорном статусе всевидящего бога, способного наблюдать мир даже тогда, когда этот мир погружен во тьму.

При расширении могущества человеческого взора оснащенный индивид мог бы ощущать особенно остро дефицит одушевленных объектов

¹ Спиноза Б. Этика, доказанная в геометрическом порядке и разделенная на пять частей... // Спиноза Б. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. М., 1957. С. 361.

² Демидов В.А. Оптико-механические и оптико-электронные приборы наблюдения. СПб., 2007. С. 29–30.

освещения, которые могли бы стать субъектами взаимодействия не только на земле, но и во Вселенной.

Сверхчеловеческий субъект наблюдения за людьми остался фактом истории культуры. Но так и не появилось нового, соответствующего демократическому обществу и новой науке, субъекта наблюдения за земными обитателями извне их мира. Именно ночью – если бы она осталась неосвещенной и не занятой активностью – человек с особой остротой ощущал бы свое одиночество во Вселенной. И слишком драматично переживалась бы новая проблема – одиночество человека, прекрасно и далеко видящего во вселенской необитаемой тьме; одиночество человеческого взгляда, который не может встретиться ни с чьим иным взглядом на вселенском просторе.

Эта грандиозная бескрайняя тьма могла бы стать наглядным фактом небытия, отсутствия всемогущего накопителя и хранителя информации о людях. Ведь Бог выступал, говоря современным языком, именно как универсальный вседержитель информации о земной жизни. Человек считал аксиомой то, что «там», на небесах, про него все известно, все его шаги, поступки и даже чувства учитываются. Всякий рядовой индивид – часть информационного божественного архива. Не важно, что на земле ночью темно. Божественная база данных имеет место по ту сторону тьмы. Во Вселенной знают об индивиде все, он зафиксирован там навсегда. В Новое время, после крушения библейской картины мира и предельного усложнения интерпретации Бога и божественного начала, постепенно упраздняется безотчетная массовая убежденность в существовании божественной базы данных. Тьма ночи визуализирует пустоту и незапечатляемость земной фактологии в пространстве Вселенной.

Однако эффектно освещаемая и занимаемая делами и развлечениями, свободная от канонов препровождения ночь отвлекает нас от проблем бытия в бесконечном пустом мире. Заполняемая всякой всячиной ночь возвращает нас снова к себе, обновляет восприятие земной цивилизации. Создавая пищу для ближнего взгляда, уплотняя поле ближнего обзора ночью, человек борется с ощущением необитаемой бесконечности. Одним словом, малая земная цивилизованная ночь выступает перманентной адаптацией к нецивилизуемости вселенской тьмы и информационной незапечатленности человека в этой тьме.

Ю. Дружкин
НОЧЬ КАК ТРАНС

Ассоциативная связь между словами «ночь и транс» не относится к особо изысканным. Скорее, наоборот. Грубой прямолинейности мышления будет вполне достаточно, чтобы составить такие пары слов, как «зима–мороз», «лето–тепло», «сахар–сладкий», «день–светло», «ночь–темно»... Ну, а если так: «день – время бодрствования», «ночь – время сна», или «ночь – время любовных утех». Тоже ведь банальность. Остается лишь вспомнить, что сон – едва ли не самое распространенное трансовое состояние. Что же касается любовных утех, то и здесь без некоторой разновидности транса не обходится. Так что, как ни крути, а ночь – время транса, и, входя в ночь, мы входим в транс.

Стало быть, ассоциативная связь между ночью и трансом имеет под собой достаточно веские основания. Но кажется, что здесь все же что-то большее, чем ассоциации. Они перерастают в метафору. Причем метафору здесь обоюдную. Ночь может служить метафорой транса, особенно такого, который сопровождается сужением сознания, переходом в сумеречное состояние, а затем и погружением во внутреннюю тьму. В свою очередь, транс может оказаться подходящей метафорой ночи, подчеркивая то, что наступление ночи знаменует собой переход в иную – ночную – реальность. В эту реальность мы входим – вливаем – постепенно: тени удлиняются, густеют, и, как кажется, становятся более плотными, более материальными, чем сами материальные предметы, их отбрасывающие. Предметы блекнут на их фоне и как бы *уменьшаются* в своем достоинстве, «поражаются в правах», так сказать. Впрочем, и тени не долго празднуют победу. Оглянуться не успели – а их и нет уж вовсе. Тенями стали сами материальные предметы. Тенями самих себя – дневных. Эту тень, правда, можно пощупать, она имеет вес и плотность. Ну да – ведь это особая тень,

из особой (ночной) реальности. И эта реальность – сон. Даже если мы, как нам кажется, не спим, а очень даже активно бодрствуем. Ведь ночь – территория сна.

Так что же – бодрствуем во сне или спим, бодрствуя? Абсурд какой-то! Но не будем спешить с оценками. Отправимся в прошлое, в прошлое, достаточно далекое в масштабах человеческой жизни. В раннее детство.

Уже в этом нежном возрасте каждому знаком такой вид транса, как сон (со сновидениями и без). Думаю, многие могут признать, что в детстве мы воспринимали выражения «приход сна» и «погружение в сон» достаточно буквально. И это когда-то пугало, а когда-то и манило (как, впрочем, все пугающее). «Скоро придет ночь» – в этих словах пробуждающая воображение неизвестность: кто придет? откуда? как выглядит? с чем придет и что от нее ждать? Другое выражение – «надо отправляться спать» также заключает в себе немало загадочного: кому надо? зачем надо? отправляться в сон – а это куда? где он находится? как туда попадают? что там меня ждет? и как оттуда возвращаются, а главное, всегда ли возвращаются? Неприятные переживания могут связываться еще и с образом неотвратимости. Сон всегда побеждает. Сопротивляться бесполезно. Перед сном я незащищен. Засыпание – насилие сна над сознанием.

Конечно, далеко не все испытывают такие переживания, во всяком случае в яркой форме. Кроме того, они, как правило, проходят, рано или поздно. Мы привыкаем ко сну и ждем его как доброго помощника. Он уже не страшен. Страшными могут быть лишь сновидения. Но именно в страшных снах, именно в кошмарах с особой силой проступает противоречие между двумя формами моего самосознания, между «я делаю» и «со мной происходит». То, что происходит, явно преобладает над тем, что я делаю. Я оказываюсь не там, куда мне надо и куда я хочу попасть. Я встречаюсь не с теми, с кем хотел бы встретиться. На меня нападают, а я не могу пошевелиться. Хочу закричать, а голос вдруг пропал... Или нахожу я во сне, к примеру, клад, а с собой ни тележки, ни мешка, ни веревки.

А как было бы хорошо соединить вместе преимущества двух реальностей – сновидения и бодрствования! Вот бы, отправляясь в сновидческую реальность, можно было бы захватить с собой пару пистолетов, а также все необходимое для поисков и транспортировки сокровищ! Такая мечта – признак детского сознания, ее инфантилизм очевиден. Но уходит ли эта мечта с возрастом или только прячется? А может быть, даже и не прячется? Такая мечта – признак не только детского сознания, но и сознания архаического. И потому она сидит глубоко и прочно в каждом из нас. Ее отражение мы находим и в мифологических сюжетах, и в сказочных, и в литературе, и в кино...

Мы можем даже говорить о неких типичных способах ее осуществления. Один состоит в том, чтобы войти в царство сна (царство ночи), не засыпая, сохраняя бодрствующее сознание (и, следовательно, «в теле бодрствования»). Бодрствующий среди реалий сновидения, живой в царстве теней. Такие путешествия – норма для шаманистической картины мира и соответствующих ей практик. Аналогичные путешествия совершали Орфей, Садко, герои народных и авторских сказок, герой «Божественной комедии», Тильгиль и Митиль... А в конце прошлого столетия в кругах «духовно продвинутых» приобрела особую популярность тема «управляемого сновидения».

Другой способ – впрочем, его справедливо можно считать продолжением первого – это постараться «вытащить» сновидческую реальность (или какие-то ее отдельные элементы) из сна в мир бодрствования. Так, Нэнси («Кошмар на улице вязов») возвращается из сновидений то с ожогом на руке, то с царапинами от лезвий Фредди Крюгера, то с его шляпой, а то и вытаскивая его самого.

Но если даже не рассматривать столь экстремальных вариантов, то все равно в большинстве сюжетов путешествие в мир сновидения (или в царство теней) имеет некие последствия в мире обыденном (который, как правило, становится от этого менее обыденным). В результате оба мира переплетаются самым причудливым образом. Так, например, происходит в сказке Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик» и в его же сказке «Золотой горшок». Но и без сказок мы знаем, что «вытаскивание» из сновидения информации (образов, эмоций, воспоминаний, желаний) может привести к ощутимым изменениям в бодрствующей жизни. На этом, в частности, построены многие психоаналитические техники.

Впрочем, как мы все понимаем, и осознанное вхождение в мир сновидения, и «вытаскивания» из этого мира тех или иных его элементов – дело непростое, требующее особых способностей, особой подготовки и особой техники, в том числе и техники безопасности. Однако есть третий путь, вполне пригодный для массового тиражирования. Он сочетает в себе черты и первого, и второго пути, но в ослабленном, так сказать, обезвреженном виде. Так, любой желающий за определенную плату может сколько угодно целоваться с коброй (если не противно) при условии, что у нее предварительно вырваны ядовитые зубы.

Этот массовый и, как может показаться, безопасный третий путь состоит в том, чтобы выстроить коллективную квазисновидческую реальность. Так сказать, «материализовать транс», вынести его наружу, и самим войти внутрь (внутри построенного вовне мира грез). Сегодня я хочу поговорить именно об этом, именно о движении по третьему пути

организации сновидений, так сказать, «транс-менеджмента». И не потому, что это является мне самым интересным, а по той простой причине, что мы это постоянно видим вокруг. Сегодня эта практика стала весьма актуальной, хотя и современной ее не назовешь.

Первый пример, приходящий на ум, – новогодняя (или рождественская) ночь, сверкающая и переливающаяся разными цветами елка, увешенная игрушками и символами, полушутливые разговоры о подарках, которые должен принести Дед Мороз, да и сами подарки, неизменно появляющиеся под елкой. Все это в сочетании с ночным временем праздничного действия рождает состояние грез наяву. Сознание расщеплено. Наше трезвое знание о том, что подарки клали наши родители, а теперь, став родителями, а потом и бабушками-дедушками, кладем мы сами, нисколько не мешает параллельному разворачиванию сказочной версии. Новогодняя ночь «опьяняет» сама по себе, без шампанского. Хотя последнее приходится весьма кстати. Без особого «новогоднего транса» праздник, на мой взгляд, потерял бы значительную долю своего обаяния. Транс этот, средоточием которого, конечно же, является сама новогодняя ночь, может быть растянут на несколько дней, а то и на весь период от «Нового года» до «Старого» Нового Года. Все новогодние представления и прочие увеселения, так или иначе, воспроизводят, моделируют аспекты трансового состояния. Ночь без сна играет тут особо важную роль: таким способом достигается эффект «бодствования сквозь сон».

Этот пример удобен хотя бы тем, что будучи знакомым каждому, содержит в себе значительное число важнейших признаков *определенного транса* вообще. Попробуем перечислить некоторые из них.

- Акцент на **визуальности**. Мы говорим «видеть сны». Остальное – как бы аккомпанемент визуальной составляющей сновидения. И хотя цветные сны не столь частое явление, зато галлюцинации, сопровождающие иные, более глубокие виды транса, отличаются особой яркостью. Это качество трансовой реальности активно используется при формировании ее овнешненного аналога.

- **Овнешнение** внутреннего. Внимание людей радикальным образом перенаправляется вовне, на внешнее, в то время как внешнее пространство наполняется девальвированными образами внутреннего мира человека.

- Но не одного человека, а многих. Ведь подобные акции носят, как правило, массовый характер. Возникает своего рода **«психоделический коммунизм»**, то есть обобщение и **обобществление** внутреннего мира **множества** людей. А люди при этом помещаются в среду, моделирующую их коллективное сознание (и коллективное бессознательное).

- Особого рода **красота** – поражающая воображение, впечатляющая и, как правило, сугубо внешняя. Кто не слышал выражение – «как во сне!», с помощью которого характеризуют нечто красивое и вместе с тем необычное, удивительное. Такая красота полностью захватывает внимание и отключает способность (да и желание) что-либо анализировать. Устанавливается царство **видимости** во всех смыслах этого слова (включая *кажимость*). Это обилие внешних красот и всяческое безудержное украшательство давно стало привычным и уместным во всех видах определенно транс.

- Предметивание транс формирует такую реальность, где **объективные** связи вытесняются **субъективными**, причинность вытесняется ассоциативностью, сущностное содержание вещей их символическим наполнением. При этом перенасыщенность контекста **символами** сопровождается девальвацией последних. Как следствие, происходит освобождение от серьезного к ним отношения. Символы зашнуриваются, их содержание выветривается.

- **Симуляция свободы.** Такая симуляция достигается тем легче, чем более человек, помещенный в контекст определенно транс, сам заражается этим состоянием, сам погружается в транс. Тогда он становится открытым для всяческой манипуляции извне, но ему самому кажется, что он не только остается свободным в своих действиях, но и как бы дополнительно «раскрепощается». И ему представляется, что все что с ним происходит, находится в полном соответствии с его внутренними побуждениями. Между «я делаю» и «со мной происходит» устанавливается счастливая гармония.

- В измененной реальности становятся слабее связи – причинные и логические – прогрессирует общая **диссоциация** сознания. Что, свою очередь, выключает способность и потребность критически мыслить и анализировать. Результатом оказывается регрессия к архаическому (и одновременно детскому) сознанию. **Архаизация + инфантилизация.**

В культуре всегда существовали различные формы определенно транс. Черты этого феномена можно найти в ритуальных действиях, в праздниках, в различных видах массовых зрелищ и развлечений. При этом, как правило, (в норме) они занимали свою собственную нишу, свое особое место. Сейчас мы наблюдаем процесс их размножения, усиления и экспансии, как бы направленной на захват всего пространства культуры и даже всего пространства бытия человека. Процесс этот развивается достаточно давно, как минимум весь XX век, но в последнее время он явно набирает темпы. Ни о какой нише, ни о каком особом месте уже не может быть и речи. Поток этой культуры вырвался на широкий простор, и его

брызги мы видим почти на всем, что нас окружает. Попробуем перечислить лишь некоторые примеры.

- **Ночной город.** Огни рекламы. Особым образом подсвеченные здания. На эту тему, как мне помнится, уже говорилось на одной из наших «ночных» конференций. Согласитесь, сливаясь с толпой, текущей по улице сияющего огнями ночного города, мы входим в особое состояние, похожее на сны наяву. И архитектурные сооружения, претерпевшие ночное преобразование, выглядят фантастично и кажутся чуть ли не живыми. Как во сне (хотя некоторые и днем выглядят как пришедшие из страшного сна). Только теперь это уже не мой личный сон, а сон многорукоего, многоногого и многоголового существа. Это – сон толпы и меня как ее частицы.

- **Ночной клуб** и другие подобные ночные заведения создают подобный эффект, только в значительно более концентрированной форме. Синергизм действия множества факторов, сфокусированных на ограниченном пространстве, приводит к тому парадоксальному результату, что не только мое внимание целиком переносится на внешний план, не только мое внутреннее вытесняется агрессивным пульсированием внешнего пространства, но и я сам как субъект «вытесняюсь» из бытия. Меня тут как бы и нет вовсе. Есть мое тело (бывшее когда-то моим), но оно теперь движется и пульсирует, подчиняясь каким-то иным силам. Чем не аналог одержимости? Дискотека, начавшая свое победное шествие по стране во второй половине семидесятых, была едва ли не первой ласточкой среди таких вот массовых ночных увеселений. Интенсивное многоканальное воздействие впечатляло и ошеломляло одновременно. Особый «дискотечный кайф», особое одуряющее воздействие кого-то, может быть, и испугали, но только не тогдашнюю молодежь, которая именно этого и хотела. И получала. А разговоры о повышении идейного и эстетического уровня так и остались разговорами управленцев, методистов и горстки исследователей.

Распространение такой формы, как **клип**, происходило во времена, когда какие-либо идейно-воспитательные иллюзии оказались в общем-то позади. Те, кто их делал, и те, кто их заказывал, прекрасно понимали, что это за инструмент и как им пользоваться. И нет никакой необходимости в проведении каких-то специальных исследований, чтобы обнаружить черты психоделического конструирования. Они не только представлены здесь в явном виде, на них сделан очевидный акцент (см. работы Т.Н. Шеметовой).

- **Шоу** также дает широкие возможности для поиска и обнаружения признаков опредмеченного транса.

- То же самое можно сказать и о **рекламе**.

• **Интернету и телевидению** у нас была посвящена специальная конференция («Между экраном и монитором»), где вообще-то многое было сказано и на тему «другого сознания» и «другой реальности».

• А вот о такой парадоксальной тенденции, как **визуализация песни**, хочется в данной связи сказать особо. Кто бы мог подумать, что песня когда-нибудь станет не тем, что надо петь, и даже не столько тем, что надо слушать, сколько тем, *что надо смотреть*. Это, тем не менее, произошло. Такой визуализацией песни стал клип. Но не только. Телевизионная песня значительно продвинулась в том же направлении. При всем антагонизме между роком и «попсой» в этом пункте они удивительным образом сходятся. В организации выступлений они тяготеют к форме масштабного шоу. На самом деле, клип, шоу и телевизор образовали некий единый «контур» большого генератора массовой культуры. И среди всего того, что он генерирует, песня-воспринимаемая-глазами занимает весьма заметное место.

• **Иллюзионистские сообщества** и их коллективные **имиджи**. Это явление также получило широкое распространение. Имеются в виду различные неформальные сообщества, которые зачастую перерастают в целые движения, основанные на том, что участники такого сообщества создают некий вымышленный (или позаимствованный из иной культуры и иного времени) мир. В этом мире они как бы живут и образуют особый социум, членами которого они якобы являются. Такая сказка наяву (или грёза наяву) становится способом жизни достаточно большого числа молодых (и не очень молодых) людей. «Толкиенисты» – по-видимому, то, что в этой связи первым приходит в голову. Однако речь, конечно же, идет не только о них. Элементы иллюзионистских сообществ встроены в контекст любого влиятельного культурного движения. Таковы рок-сообщества всех поколений, панк-сообщество, металлисты... Таковы и «готы», и «эмо», и те, которых сегодня еще нет, которые появятся лишь завтра. Это способ сформировать коллективную грёзу и смотреть свой сон не только ночью, но и днем. И не только смотреть самим, но и показывать другим. А для этого существует отработанный у каждой такой группы имиджевый комплекс. Они показывают нам свою грёзу и требуют, чтобы все с ней считались.

• Еще один забавный пример опредмеченного трансa – широко теперь известный **«растаманский» дизайн**, то есть большая группа изделий (товаров массового потребления), цвета и формы которых каким-то образом воспроизводят стилистику трансовых видений, возникающих под действием наркотических веществ. Какая-нибудь «растаманская» вязаная шапочка, хоть и не шляпа Фредди Крюгера, но ее путь во внешний

материальный мир примерно такой же: ее тоже «вытащили» из сновидения.

Примеры можно не умножать. Во-первых, они известны, а во вторых, жизнь придумает новые, а суть и так понятна. Другой вопрос – как это все понимать? С одной стороны, явление старое, как сама культура. Например, в искусстве вообще есть что-то общее со сновидением. Какой-то особый транс, магия, гипноз... Однако когда наблюдается массовое переселение больших социальных групп «в страну сновидений» на постоянное место жительства, согласитесь, это уже что-то совсем другое. В художественной культуре выработаны специальные средства, препятствующие слишком сильному взаимодействию разных реальностей – художественной и обыденной. Рамка, в которую заключена картина, рампа, отделяющая сцену от зрительного зала, и т.п. Так, извините за странное сравнение, в зоопарке прутья клеток отделяют людей от хищников. Иное – просто опасно. Если мы все же делаем шаг и входим в магический круг, если напрямую вступаем в игровое взаимодействие с художественными образами, если выстраиваем с их участием сложные контексты и сами становимся элементами такого контекста, то в результате попадаем в транс, значительно более глубокий и сильный, чем тот, который сопровождает обычное общение с искусством.

Сегодня господствует мода на преодоление всех границ и смешение всех пространств. Пространство сновидений выходит из берегов ночи и распространяется на все суточное время. Со сновидениями и ночь, как капля чернил, попавшая на промокашку, расплзается вширь, проникая во все капилляры. Точно так же происходит и с годовым кругом. Специализация места и времени для трансовых действий все более становится приметой прошлого. «Мы наш, мы новый транс построим» – под этим лозунгом грёзы вторгаются во все новые области человеческого бытия. И при этом вроде бы никто не спит, все бодрствуют. Или это только кажется, что бодрствуют, а на самом деле большинство спит? И снится им, что царит день и все заняты делом. Как тут не вспомнить «Матрицу» или соответствующие пассажи, скажем, из Гурджиева, утверждавшего, что большинство людей – *спящие*. Что бы сказал он сейчас?

Итак, постепенное погружение во все более глубокий сон не может продолжаться бесконечно. За ним обязательно должно последовать пробуждение.

Или есть еще варианты, например, смерть? То есть можем и не проснуться?

Интересно, как далеко мы уже продвинулись в этом своем движении?

Е. Николаева

ФРАКТАЛЬНЫЕ ФОРМУЛЫ НОЧИ

НОЧЬ И ПРОСТРАНСТВА ФРАКТАЛОВ

Ночь как феномен культуры – во всех ее природно-биологических формах и культурных коннотациях – представляет собой особый модус реальности, в котором проявляются или латентно содержатся фрактальные структуры – от вложенных визуальных и вербальных конструкций до сложных стохастических фракталов.

Термин «фрактал» (от латинского «дробный», «изломанный») был введен в научный оборот в конце 1970-х годов французским математиком Бенуа Мандельбротом¹ для обозначения нерегулярных геометрических форм, обладающих самоподобием независимо от масштаба рассмотрения. В самом общем виде Мандельброт определил фрактал как структуру, состоящую из частей, которые в каком-то смысле подобны целому. Самоподобие означает, что любая подсистема фрактальной системы повторяет конфигурацию целой системы и внутри общей формы заключен многократно (в предельном случае – бесконечно) «тиражируемый» паттерн. Иначе говоря, фрагмент фрактала, более или менее идентичный

¹ Первая работа Бенуа Мандельброта по фрактальной тематике: *Mandelbrot B. Les objets fractals: forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion, 1975. Самая знаменитая и уже хрестоматийная книга: *Mandelbrot B.B. The Fractal Geometry of Nature*. New York: W.H. Freeman & Co., 1982, 1983 (в русском переводе: *Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы*. М.; Ижевск, 2002, 2010) представляет собой расширенную и переработанную версию монографии *Mandelbrot B.B. Fractals: Form, Chance, and Dimension*. San Francisco: W.H. Freeman and Co., 1977.

целостной форме, воспроизводится на каждом последующем уровне меньшего масштаба, образуя своего рода «вложенную» структуру. Природными фракталами являются, например, деревья с их ветвистыми кронами и листьями, снежинки, горы, дельты рек, кровеносная и нервная система человека.

Подобие может быть абсолютным (инвариантным): точное итерационное воспроизводство паттерна происходит в так называемых геометрических фракталах: треугольник Серпинского¹, снежинка Коха² и пр. Или относительным (ковариантным), когда не все участки фрактала повторяют целое, но связаны с ним другими геометрическими отношениями, например аффинными преобразованиями³ – как в алгебраических фракталах, в том числе в знаменитом множестве Мандельброта⁴. Случайные, или стохастические, фракталы (например Броуновское дерево)⁵ обладают статистическим подобием, когда маленькие элементы фрактала при увеличении масштаба рассмотрения не повторяют точно систему в целом, но в общем имеют похожий, хотя и несколько искаженный вид.

Цифровые фрактальные картины строятся с помощью программных алгоритмов и представляют собой визуализации тех или иных алгебраических формул итераций, например множества Мандельброта:

$$z_{n+1} = z_n^2 + c,$$

где c – это комплексное число,

z – последовательность комплексных чисел ($z_0, z_1, z_2, z_3, \dots$), образованных формулой, причем $z_0 = 0$.

Тема ночи – от заката до рассвета – является одной из самых популярных в цифровой фрактальной живописи: математические формулы

¹ http://flamandarina.ucoz.ru/_ph/20/645855588.jpg

² http://www.bfoit.org/Intro_to_Programming/images/snowflake.jpg

³ Аффинные преобразования – точечные взаимно однозначные отображения плоскости (пространства) на себя, при которых прямые переходят в прямые. Примеры аффинного преобразования: движение плоскости или пространства (параллельный перенос или поворот), в том числе с зеркальным отражением, преобразование подобия, равномерное «сжатие»/«растяжение» относительно прямой.

⁴ <http://www.oceanlight.com/stock-photo/mandelbrot-fractal-photo-10384-888046.jpg>http://pyrkova.fizteh.ru/HOBBY/The_Beauty_of_Fractals/Mandelbrot/df-3-arpdoos1vxe.JPG?w=1000&h=0

⁵ <http://classes.yale.edu/fractals/Panorama/Physics/DLA/BigDLA2.gif>

и программные алгоритмы генерируют фрактальные картины звездной ночи, ночного города, снов, костра в ночи¹.

Однако фрактальность художественного образа, в том числе ночи, не является свойством исключительно алгоритмического искусства.

Свою фрактальную «формулу» ночи предложил художник Виктор Рибас, автор нескольких серий фотографических портретов, например «Linien in Rot»², созданных в изобретенной им визуальной технике фрактальной абстракции³. Метод заключается в получении фрактальных портретов – абстрактных псевдографических изображений человека путем фотографирования в лазерных лучах. Результат взаимодействия поверхности объекта съемки (тела человека) и узконаправленного светового потока (лазерного луча), модулированного психомоторикой художника, фиксируется на фотопленку (или цифровую фотоматрицу). При этом изображение получается строго фотографическим путем, без какой бы то ни было компьютерной обработки изображения.

В переплетении случайных линий лазерного луча, оставивших свой след на теле человека, из темноты проступают экспрессивные в своей фрагментации и каркасности человеческие фигуры. И темнота эта именно ночная, размывающая границы и снимающая все дневные табу, потому что динамические сюжеты фрактальных портретов В. Рибаса часто связаны с запретной сексуальностью. Фрактальность работ В. Рибаса, по выражению российского философа Владислава Тарасенко, – это

¹ «Starry night» (Звездная ночь; 2004) художника-фракталиста Керри Митчела (Kerry Mitchell) <https://www.fractalus.com/kerry/gallery17/starrynight.jpg>; «Dream catcher» (Ловушка снов) российского художника-фракталиста Алексея Ермушева (<http://eralex61.deviantart.com/gallery/24277642?offset=24#/d1tz2to>; фрактальная композиция О. Войниловича http://content.foto.mail.ru/mail/oleg_voynilovich/fraktal/i-2282.jpg; «PopCorn City at Night» (Город ПопКорн ночью) испанского IT-специалиста Р. Пепеса (Ramiro Perez (Aexion) (2006) <http://www.rfractals.net/gallery/main.php/v/Cities/PopCorn+City+at+Night.jpg.html> и т.п.

² См. сайт художника <http://www.ribas.ru/> и http://www.barbarian-art.com/author_coll.php?author_id=76&group_id=102

³ Запись в реальном времени фотографирования в лазерном освещении по авторской технике Виктора Рибаса <http://www.youtube.com/watch?v=eyl6fv7C6YA>, а также <http://www.youtube.com/watch?v=cEA4z8VoSQ>.

«стратегии по-новому формировать структуры вхождения в экстатические состояния»¹, добавим от себя – экстатические состояния психического андеграунда, характерного для «ночного» сознания и – в еще большей степени – «ночного» бессознательного.

В 2009 году в берлинской «Galerie Art Digital» проходила выставка В. Рибаса под многозначительным названием «Фрактальная формула ночи» (30.01–3.02.2009). Виктор Рибас так описал ее концепцию в своем дневнике в ЖЖ: «Без света перенести в день правду ночи нельзя. Нужен помощник, который не разрушит чудо ночи. По телам, не терпящим вторжения даже пламени свечи, проскользит светописный луч научного инструмента. Цифровая матрица подсчитает количество отраженных от тела ночи фотонов и представит достоверный отчет об интерференционной картине энергетики половины земного шара, свободного от солнечного ветра. И тогда всплывет из памяти то, что стирается из нее сразу после пробуждения – фрактальная формула ночи»².

В России одна из первых выставок фрактального искусства проходила в рамках научно-философского симпозиума «Автопоззис и фракталы в междисциплинарных исследованиях сложности» (Институт Философии РАН, 2008)³. На ней, в частности, был представлен фотопроект Сержа Головича «Фрактальная зона» (2003). В его фотокартинах из серии «Витебский салют» использовалась техника визуальной деформации: на кадрах, сделанных в режиме длительной экспозиции (10 сек) и большой выдержки, запечатлевалась вся динамика световых линий за это время, включая смещение самой камеры, в результате снопы фейерверка на фоне черного неба превращались в экзотические фрактальные узоры.

Комментируя эти работы, организатор выставки В.В. Тарасенко, отмечал: «Фракталы – не формы, но бесформенные процессы; новые формы предъявления реальности: представления без представлений, образы без образов, состояния без состояний»⁴. Заметим, что многие фрактальные сюжеты принадлежат естественному или искусственному пространству ночи.

¹ Видеофильм «Фрактальный супрематизм», 2008 // <http://vimeo.com/2566912>

² <http://ru-berlin.livejournal.com/556732.html>

³ Вернисаж художественной выставки в рамках научно-философского симпозиума «Автопоззис и фракталы в междисциплинарных исследованиях сложности» <http://ribas-victor.livejournal.com/15996.html>

⁴ Видеофильм «Фрактальный супрематизм», 2008.

В похожей технике работает немецкий фотограф Якоб Вагнер (Jacob Wagner), зафиксировавший фрактальные «отпечатки» ночи в своей серии Urban Zoom¹.

ФРАКТАЛЬНЫЕ ЛАНДШАФТЫ НОЧИ

Ночь изначально обладает сложной, непроявленной внутренней структурой. Ночь – не просто «обратная сторона» дня, не просто подкладка дневного существования. В глубинах ночи не только спрятаны дневные конфигурации предметного мира – там возникают порожденные «темной» материей образы, бессвязные нарративы бессознательного выстраиваются в упорядоченные особой логикой ментальные конструкции, целые вселенные, вложенные друг в друга, как матрешки, раскрываются из точки, а затем одна из другой. Ночь таит в себе бесконечное множество фрактальных миров – от галактик в бездонной Вселенной, фрактальные формулы которых изучают астрономы², и сверкающего звездами ночного неба, запечатленного художниками и поэтами³, до фрактальных

¹ Серия фотографий Urban Zoom: <http://jakobwagner.eu/urban.html>, например ночной фрактальный Бруклин (2007) http://jakobwagner.eu/bilder/urban_zoom/urban_zoom_8.jpg, Дюссельдорф (2008) http://jakobwagner.eu/bilder/urban_zoom/urban_zoom_6.jpg или Амстердам (2006) http://jakobwagner.eu/bilder/urban_zoom/urban_zoom_4.jpg

² Clarke A.C. Exploring Fractal Universe // The Colours of Infinity: The Beauty and Power of Fractals / Ed. by A.C. Clarke and others. Clear books. P. 32–45; Барышев Ю.В., Теерикорпи П. Фрактальная структура Вселенной. Очерк развития космологии. М.: КомКнига, 2005; Якимова Н.Н. Фрактальная Вселенная и золотое отношение: Структурное и ритмическое единство мира. М.: КомКнига, 2008.

³ Например, на картине «Звездная ночь» Ван Гога (1889). Или в романсе «Звезды на небе» Е. Дитерихс (конец XIX – начало XX века): «Звезды на небе, звезды на море / звезды и в сердце моем». Примечательно, что в этом лирическом тексте вложенными являются не только «звездные» строки и звезды в ночных пространствах, но и сама ночь, поскольку все ночное действие разворачивается во сне, который по умолчанию происходит ночью. Другой пример находим у М. Волошина: «А по ночам в лучистой дали / Распахивался небосклон, / Миры цвели и отцветали / На звездном дереве времен <...> Ветвистых пламеней и лилий / Неопалимой купины» («Пустыня», 1919). Здесь фрактальная структура звездной ночи уже более сложная, подобная узорам алгебраических фракталов.

снов миллиардов жителей Земли, структурами которых заняты психологи и эзотерики¹, и лабиринтной сложности ночного бытия и сознания, о которых размышляют писатели и философы².

Очевидно, что ночь, в своей аморфности, в которой формы лишь слегка намечаются и одна форма, не успев до конца проявиться, трансформируется в другую, такую же «невнятную», «дробную», «изломанную», сама оказывается фрактальной сущностью. И тягучее ночное время, на мгновение замершее в своем течении, становится важным условием проявленности фрактальных процессов в ночи, обнажения ее фрактального естества: ночные салюты, всполохи молний, подсвеченные контуры зданий, мостов и деревьев и их отражения...³

Но фрактал по сути своей – не статический образ, не неподвижная картинка, не застывшая картина мира (или его фрагмента), фрактал – это бесконечный рекурсивный процесс, в котором происходит одновременно и «вечное возвращение», что роднит его с ритуалом, и вечное изменение, поскольку постоянным остается лишь алгоритм, а начальные условия изменяются с каждым циклом. И в этом фрактал сходен с социокультурной динамикой, эволюцией культурных форм, поэтому он сам становится математическим и метафорическим инструментом описания микро- и макропроцессов в обществе, искусстве и культуре, особым способом

¹ Marks-Tarlow T. Fractal Dynamics of the Psyche // Dynamical Psychology (Electronic Journal of Complex Mental Processes), 2002 // <http://www.goertzel.org/dynapsyc/2002/FractalPsyche.htm>; Трухманов В. Фрактальные сны // http://www.zhelem.com/ru/club/v_truhmanov_sny.htm; Ирвин Р. Арабский кошмар. Плоть молитвенных подушек. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 11–340 (см. также: <http://lib.ru/INPROZ/IRWIN/arab.txt>).

² Например, в рассказе Р. Киплинга «The City of Dreadful Night» («Город страшной ночи»; 1885) или новелле Х.Л. Борхеса «Las ruinas circulares» (1940) (в русском переводе «В кругу развалин» или «Круги руин»); что касается философии, то уже хрестоматийным стало высказывание И. Канта о звездном небе из его «Критики практического разума» (1788).

³ Фотографии фрактальных салютов:

<http://www.dirjournal.com/info/wp-content/uploads/2010/05/fire6.jpg>; <http://www.dirjournal.com/info/wp-content/uploads/2010/05/fire18.jpg>; <http://www.dirjournal.com/info/wp-content/uploads/2010/05/fire38.jpg>; «Bridge on a foggy night» (V. Zivkovic) <http://www.behance.net/gallery/Bridge-on-a-foggy-night/353772>; «Буйство стихии» (IrinaGu) <http://fotki.yandex.ru/users/irinagu2008/view/143686?page=0>; сакура ночью <http://starwebdesign.com.ua/blog/wp-content/uploads/2011/04/Springinspiration031.jpg>

перцепции и «схватывания» нашего сложно организованного, «дробно-мерного» мира¹.

Наиболее интересным с позиций философии культуры является так называемый культурный фрактал. Этот термин в современной научной литературе соотносится в первую очередь с урбанистическим фракталом, однако, на наш взгляд, понятие культурного фрактала является основополагающим для всего физического и символического пространства культуры. Вот как определяет культурный фрактал в соотнесении с городской средой Пол Даунтон (Paul Downton), австралийский ученый, специалист в области экологии архитектуры и биоурбанистического дизайна в своей книге «Экополис»: «Культурный фрактал содержит конфигурации всех существенных характеристик его культуры. <...> Город представляет собой самую полную фрактальную демонстрацию цивилизации как большего целого» (перевод. – Е. Н.)².

Не случайно фрактальная оптика исследований оказалась наиболее востребованной в урбанистике. В отличие от города *per se*³, который, вообще говоря, является дневным городом, в ночном городе, потерявшем во тьме лишние, несущественные детали, яркие линии огней не просто очерчивают арки и колонны зданий, улицы и кварталы мегаполиса, силуэты городского ландшафта, но, словно дождавшись мистического времени, когда разрешается ненадолго заглянуть «по ту сторону» вещей, открывают фрактальный план городского пространства⁴.

Фрактальное содержание ночного города удивительно точно схватывается в технике фрактального цифрового искусства, поскольку сам его инструмент – программный генератор фракталов – превращает абстрактные

¹ Выражение «дробномерный мир» принадлежит В.В. Тарасенко, которое он объясняет следующим образом: «Если после физики XX века мир начал восприниматься многомерным, то после фрактальной концепции он становится «дробномерным» – не двух-, трех- или 16-мерным, а дробномерным – фрактальным и шероховатым». См.: *Тарасенко В.В.* Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 95.

² *Downton P.F.* *Ecopolis – Architecture and Cities for a Changing Climate.* Springer Press, Vol. 1. 2008 // http://www.vector1media.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=4002

³ Сам по себе, по сути – лат.

⁴ Например, ночной фрактал Кейптауна на фотографии Якоба Вагнера (Jacob Wagner) http://jakobwagner.eu/bilder/cape_town/cape_town_3.jpg или Москвы http://www.moscowvision.ru/img/psk26_1.jpg

математические формулы во фрактальные метафоры «эйдосов» и пространств¹.

Необходимо признать, что фрактальное ощущение ночи присутствовало в саморефлексии культуры задолго до появления цифрового искусства и открытия фрактальной геометрии. Один из самых отчетливых фрактальных образов в нецифровой живописи – «Звездная ночь» Ван Гога (1889)². Знаменитый фрактальный вихрь, который является фрагментом множества Мандельброта³, в определенном контексте начинает уже выступать как символ ночного Парижа⁴. Кстати, похожие вихри из голубого тумана присутствуют в качестве фона и на автопортрете художника (1889)⁵, словно проявленные структуры бессознательного творческой личности. А его «Звездная ночь над Роной» (1888)⁶ наполнена рекурсивными рядами огней и их отражений.

Немало фрактальных сюжетов было в свое время (в первом десятилетии XX века) создано художником, поэтом и композитором Микалоюсом Чюрлёнисом. Фрактальность ночи на его полотнах («Симфония похорон (VI)» (1903)⁷, «Гимн» (1906)⁸, «Искры (III)» (1906)⁹, «Лес» (1907)¹⁰, «Сказка о королях»¹¹

¹ <http://img15.nnm.ru/7/6/d/9/0/1c1058dd56827d6952454dc49a9.jpg>; <http://fc06.deviantart.net/fs71/f/2011/325/4/5/452044074586cc557e1dfaf7c67b5e9d-d4gxbeq.png>; http://th09.deviantart.net/fs71/PRE/i/2011/352/e/d/fractalfoundry_by_markjaybee-d3bpkp9.jpg; <http://fcity.tv/>; <http://www.fractal-wallpapers.com/bulkupload/wallpapers/Fractal%20Wallpapers/fractal-in-the-city-wallpaper.jpeg>; и многие другие.

² http://www.wm-painting.ru/plugins/p19_image_design/images/2775.jpg

³ <http://www.origins.org.ua/pictures/fractals-fig-4.gif>

⁴ См. постер кинофильма «Полночь в Париже» (реж. Вуди Аллен, 2011) // <http://cinemascope85.files.wordpress.com/2011/12/midnight-in-paris-poster.jpg?w=416&h=614>

⁵ http://www.wm-painting.ru/plugins/p19_image_design/images/869.jpg

⁶ http://www.wm-painting.ru/plugins/p19_image_design/images/1179.jpg

⁷ «Симфония похорон» (VI) // <http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Ct1111-879x1024.jpg>

⁸ «Гимн» // <http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Hymn-II.jpg>

⁹ «Искры III» // http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Kibirkstys_sparks-Ct74-1024x883.jpg

¹⁰ «Лес» // http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Miskas-Ct_901-1024x870.jpg

¹¹ «Сказка о королях» // http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Karaliu-pasaka_Ct-35-1024x961.jpg

(1909), «Жертва» (1909)¹ и др.) связана с морскими, горными и лесными пейзажами и раскрывается через сложные рекурсивные композиции, часто с несколькими типами фрактальных отображений («Вечность» (1906)², «Звездная соната» (1908)³, «Rex» (1909)⁴ и др.).

В творчестве Николая Рериха, посвященном поэтике гор, которые сами по себе фрактальны, также есть немало запечатленных на холсте фрактальных историй ночи («Шепоты пустыни (Сказ о Новой Эре)» (1925)⁵, «Звезда героя» (1933)⁶, «Зов неба» (1936)⁷, «Стражи ночи» (1940)⁸ и др.).

Отдельную фрактальную историю образуют гравюры Морица Эшера (Maurits Escher), большинство из которых выполнены в контрастной черно-белой гамме, метафорически отсылающие к единству и противоположности дня и ночи, инь и ян. Необычная «математическая» техника оказалась художественным предвосхищением геометрических фракталов: на фрактальный характер работ М. Эшера обратил внимание и сам основоположник фрактальной геометрии Б. Мандельброт⁹. День и ночь у Эшера – это два взаимопроникающих, «протекающих» друг сквозь друга «зеркальных» пространства, полных рекурсивно повторяющихся самоподобных форм, которые возникают из пограничной области «сумерек». Так происходит и на известной картине с соответствующим названием – «День и Ночь» (1938)¹⁰.

Примечательно, что после того как в художественном пространстве культуры появились цифровые фракталы, в акварельной и масляной живописи фрактальная образность ночи стала не только фиксироваться структурно и семантически, но и артикулироваться в названиях картин:

¹ Жертва // <http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Auka-Ct-172-1024x919.jpgh>

² «Вечность» // http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Amzinybe_1906_Ct-101-768x1024.jpg

³ «Звездная соната» // <http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Zvaigzdes-Allegro.jpg>

⁴ «Rex» // <http://ciurlionis.eu/wp-content/uploads/2010/09/Rex-Ct134-912x1024.jpg>

⁵ «Шепоты пустыни» // http://www.omen-center.ru/_ph/8/2/343666758.jpg

⁶ «Звезда героя» // <http://www.museum.ru/imgB.asp?17598>

⁷ «Зов неба» // <http://roerih.ru/images/2/zov-neba.jpg>

⁸ «Стражи ночи» // [http://gallery.facets.ru/pic/Stragi_nochi_\[1940\].jpg](http://gallery.facets.ru/pic/Stragi_nochi_[1940].jpg)

⁹ Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. С. 43.

¹⁰ М. Эшер. День и ночь // <http://www.mcescher.com/Gallery/switz-bmp/LW303.jpg>

например, «Fractal City at night» (Фрактальный город ночью) и «Fractal Metropolis Under A Blue Moon» (Фрактальный метрополис под синей луной) Мелиссы Пол (Melissa J. Paul)¹ или «A Fractal Night on the Mississippi» (2011) («Фрактальная ночь на Миссисипи») Джедда Хааса (Jedd Haas)².

ФРАКТАЛЬНОСТЬ НОЧИ: СНЫ И СМЕРТЬ

Существуют и другие культурные и художественные смыслы фрактальных образов-процессов, которые тематически, хронологически или топологически связаны с семантическим пространством ночи, темноты и бессознательного.

Само зарождение жизни и вечная череда ее воспроизводства из поколения в поколение фрактальны³. И сколь фрактальна теплая темная ночь в утробе матери, где спит не родившееся еще дитя⁴, столь же фрактальна ночная тьма погребения – сначала во гробе, затем в пещере или могиле.

Ночь и ее черная-черная тьма порождает фрактальность пещерного лабиринта, ее магические заклинания и мистические рекурсии закольцовывают и разветвляют события реального и нереального, как в арабских «Сказках 1001 ночи», русской сказке про битву под Калиновым мостом, в известной детской страшилке: «В черном-черном лесу, стоит черный-черный дом...» Примечательно, что в сетевой литературе появился необычный ремейк этой «черной-черной» ночной страшилки⁵, в которой фрактальная «размерность» повествования существенно повышается за счет обратной петли, связывающей черного-черного мертвеца в черном-черном лесу и черного-черного человека в черном-черном городе. Черные персонажи меняются местами, и обратное действие продолжается как рукописный рассказ внутри рассказа. И хотя в конце истории рекурсия обрывается, происходит переход на более высокий фрактальный уровень, на котором сюжетная линия видится

¹ <http://missipaul.com/>

² <http://www.gallerytungsten.com/archives/000260.php>

³ Life Generator (А. Ермашев) // http://fc03.deviantart.net/fs30/i/2008/105/f/5/Life_Generator_by_eralex61.jpg

⁴ О. Войнилович. Фрактальный этюд с младенцами // http://content.foto.mail.ru/mail/oleg_voynilovich/fraktal/i-2224.jpg

⁵ <http://0xymoron.blog.ru/113202339.html>

не просто вложенной, но и сложным образом закольцованной в бесконечные «странные» петли¹:

Над чёрным чёрным лесом,
Над чёрным-чёрным городом
И над чёрным-чёрным полем
Ярко светят чёрные-чёрные звёзды...

Подобные «странные» петли образуются, когда спрятанное в темных глубинах человеческой сущности бессознательное складывается в рекуррентные паттерны вытесненных идей, которые, преОБРАЗованные в психофизические «цифровые» коды², пробегают «хаотическими» вспышками по фрактальным нейронным сетям³ и превращаются в «разветвленную» ассоциативную структуру фрактальных снов⁴.

Интересно, что у «спящих» компьютеров тоже могут быть коллективные фрактальные сны, генерируемые скрин-сейвером ElectricSheep («Электрическая овца», разработчик Scott Draves) на экраны миллионов компьютеров, погрузившихся в «дрему». Когда компьютер засыпает, он соединяется со «спящими» в данный момент компьютерами по всей мировой сети, и с помощью специальных программных алгоритмов «скрещиваний» и «мутаций» отдельных «снов» возникают все новые фрактальные абстракции («фрактальные овечки») – видения коллективного электронного сна⁵.

¹ Термин «странная петля» принадлежит известному американскому физико, кибернетико и когнитивисту Дугласу Хофштадтеру и имеет очевидные коннотации с математическими «странными аттракторами». См.: *Хофштадтер Д.Р.* Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001.

² Художественная интерпретация этих процессов представлена в цифровых картинах Алексея Ермушева «Shadows of Mind», «Mind Labyrinth», «Tree of Cognition» // http://th05.deviantart.net/fs70/PRE/f/2011/042/5/7/shadows_of_mind_by_eralex61-d39cap3.jpg; http://th01.deviantart.net/fs51/PRE/f/2008/218/0/1/Mind_Labyrinth_by_eralex61.jpg; http://th02.deviantart.net/fs71/PRE/i/2011/009/8/7/tree_of_cognition_by_eralex61-d36ry1w.jpg

³ Нейронная сеть http://www.bio.sci.osaka-u.ac.jp/bio_web/lab_page/ogura/photo-neuron.jpg

⁴ А. Ермушев. Passage of Dream // http://fc07.deviantart.net/fs19/i/2007/240/9/4/Passage_of_Dream_by_eralex61.jpg

⁵ 54 См. подробнее <http://nnm.ru/blogs/auna/electricsheep/>, а также *Draves S., Abraham R., Viotti P., Abraham F.D., Sprott J.C.* The Aesthetics and Fractal Dimension of Electric Sheep / *Intr. J. Bifurcations and Chaos*. V. 18. № 4 April 2008.

Но вернемся к человеческим снам. Удивительная фрактальная архитектура человеческого (под)сознания наиболее ярко раскрывается во «вложенных» снах. Случающиеся порой фрактальные сны во снах представляют собой особое нейрофизиологическое состояние, в котором замысловатым образом накладываются и перекрещиваются реальности сознания и бессознательного, Id и Ego, явь и навь, прошлое и будущее, день и ночь. Иногда символические транскрипции вложенных снов удается вербализовать в поэтических строках. Самое лаконичное и категоричное поэтическое утверждение принадлежит Эдгару По («A Dream within a dream», 1827–1849):

All that we see or seem
Is but a dream within a dream
(Все, что мы видим или что кажется нам
Всего лишь сон внутри сна)

Нередко фрактальная «ткань» поэтических снов во сне создается с помощью рекурсивных метафор *смерти как сна* (М.Ю. Лермонтов. «Сон», 1841):

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я
<...>
И жгло меня — но спал я мертвым сном.
И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
<...>
Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна
<...>
И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той
<...>

В целом в стихотворении описан тройной сон с рекурсивной концовкой внутри самого стихотворения, и еще больший фрактальный круг получается, если учитывать контекст гибели самого поэта в реальности.

Обратная рекурсивная метафора *сна как смерти* тоже может формировать фрактальные поэтические нарративы (Белла Ахмадулина. «Сон», 1963):

...И снится мне, что свеж и скуп
сентябрьский воздух. Все знакомо

<...>

Уж минуло так много дней,
а нежность<...>

меня омыла у дверей.

<...>

Я здесь жила – лет сто назад.

<...>

Затем спросил: – Под паутиной,
со старомодной челкой длинной,
не ваш ли в чердаке портрет?

Ваш сильно изменился взгляд
с тех давних пор, когда в кручине,
не помню, по какой причине,
вы умерли - лет сто назад.

<...>

...Жить так долго

лишь тенью в чердаке остаться,

и все затем, чтоб не расстаться

с той нежностью? <...>

Здесь тоже присутствует обратная петля в последней строфе. В качестве рекурсивных образов выступает сама лирическая героиня (посетительница дома и ее портрет на чердаке) и нежность, связанная с домом, в котором женщина жила когда-то в реальной жизни вне сна и сто лет назад до своей смерти внутри сна.

Фрактальные входы/выходы в поэтический сон во сне могут возникать и с помощью зеркала, которое удваивает (ино)реальность. Так происходит во второй части неоконченной пьесы Анны Ахматовой «Энума элиш» «Пролог. Сон во сне» (1965):

Двойник [появляющийся из зеркала гримерной]: Я – ты ночная. Мне надоело во сне. Я буду делать все, о чем ты думала, но Фрейд тут ни при чем. Я все сделаю сном, а явь спрячу в мешок.

Фрактальная цикличность вложенных снов видна и в блоковском «Двойнике» (1909–1914):

И стала мне молодость снится

<...>

Вдруг вижу — из ночи туманной,

Шатаясь, подходит ко мне

Стареющий юноша (странно,
Не снился ли он мне во сне?),
<...>
И шепчет: «Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
<...>
Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

И в есенинском «Черном человеке» (1925):

Черный человек
Спать не дает мне всю ночь.
<...>
И, гнусая надо мной,
Как над усопшим монах,
Читает мне жизнь
Какого-то прохвоста и забулдыги
<...>
“Слушай, слушай,
Бормочет он мне, –
<...>
Был он изящен,
К тому ж поэт
<...>

Где-то плачет
Ночная зловещая птица.
<...>
“Слушай, слушай! –
Хрипит он, смотря мне в лицо,
<...>
И вот стал он взрослым,
К тому ж поэт
<...>
Ах ты, ночь!
Что ты, ночь, наковеркала?
<...>
Я один...
И – разбитое зеркало...

В этих двух стихотворениях помимо очевидной и уже исследованной литературоведами общей темы двойничества Серебряного века, нельзя не заметить фрактальных повторов, которые касаются не только истории жизни лирического героя, но и всего контекста разворачивающихся вложенных снов-видений. Детали этих снов «дежа вю», тем не менее, разнятся в разных циклах, что позволяет отнести оба поэтических нарратива к стохастическим фракталам. Ю.С. Степанов, анализируя стихотворение А. Блока с точки зрения фрактальных структур, выделил в нем четыре вложенных сна, причем последний – это «сон, принявший форму материального предмета: все происходящее вставлено в зеркало, как до этого один сон был вставлен в другой»¹. Такое же «зеркальное» сно-видение присутствует и у Есенина. И снова последние строки обоих стихотворений отзеркаливают нарратив к новой «итерации» (в начало первого или последующего фрактального цикла).

А у Марины Цветаевой сон другой, тоже фрактальный, но уже не такой геометрически четкий, как коробочки, одна за другой «упакованные» в сундучок. Фрактальность ее «Сна» (1924) сродни сложным узорам алгебраических фракталов со стремительным погружением по «ступенькам» в глубинные слои, снятием потолка и «парением» над разными уровнями:

Врылась, забылась – и вот как с тысяче –
 футовой лестницы без перил.
 <...>
 Все мои тайны – сон перерыл.
 <...>
 Зорко как летчик над вражьей местностью
 Спящую – над душою сон.
 <...>
 Все мои раны – сон перерыл!
 <...>
 Вскрыта! ни шелки в райке, под куполом,
 <...>
 Все мои тайны – сон перетряс!

 В постель иду как в ложу
 <...>

¹ Степанов Ю.С. Протей: Очерки хаотической эволюции. Гл. V: Фракталы. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 214.

Потолок как короб

Снять! <...>

В постель иду как в прорубь

<...>

В постель иду как в пропасть

<...>

Более того, существует особая трансцендентная фрактальность «вложенных» снов, сетевые уровни которых могут оказаться настолько далеко простирающимися не только вширь, но и вглубь, что человек и все человечество уже начинает сомневаться: не есть ли наша реальность, в которой мы безмятежно живем, работаем, развлекаемся и ...спим, лишь один из фрактальных уровней виртуальной реальности, сгенерированной в нашем сонном сознании. Так, у Х.Л. Борхеса чужеземец, создавший в своих снах призрак и выпустивший его в «реальную» жизнь как человека, оказался сам лишь призраком, который видится во сне кому-то (рассказ «В кругу развалин»¹, 1941).

Эта же проблема – уже в версии hi-tech – представлена в кинофильмах «Матрица» (1999, реж. Энди и Лана Вачовски), «Начало» (в оригинале «Inception» (внедрение), 2010, реж. Кристофер Нолан), «Исходный код» («Source Code», 2011, реж. Дункан Джонс).

Не будем подробно анализировать фрактальные структуры вложенных снов-видений в этих киноисториях, однако отметим, что множественные «реальности» снов в них разворачиваются из замкнутых, запутанных и достаточно темных, «ночных» пространств (подземный город, сумрачные интерьеры, неосвещенная кабина разбившегося самолета и т.п.). Много фрактальных отражений (в том числе «воплощений» героев на разных, иногда параллельных, уровнях реальности) и лабиринтов с итерационными возвращениями в начало заключено и внутри вложенных «снов»: от прямых аллюзий на невозможную лестницу Пенроуза с картины «Ascending and Descending» (Восхождение и спуск) (1960) М. Эшера² и «перезагрузки» компьютерной программы до зеркальных трансформаций пространства³ и отражений

¹ Борхес Х.Л. В кругу развалин // Борхес Х.Л. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. СПб.: Амфора, 2007. С. 107–112.

² http://illuzi.ru/files/images/MC-Escher-Ascending-and-Descending_preview.jpg

³ <http://www.cinemavoyage.com/images/inception141.jpg>

в зеркальных «Облачных воротах» («Cloud Gate») чикагского парка Миллениум¹.

Важно, что в чередке повторений, которая демонстрируется во всех этих сюжетах, ситуации и образы воспроизводятся не абсолютно точно, а содержат порой такие мелкие искажения деталей, которые приводят к радикальным изменениям и «узора» повествования, и его смысла. Именно таков фрактальный алгоритм повторения: «рекурсия производит сдвиг по своей внутренней логике так, что рефлексивное вечное возвращение от себя к себе сменяется блужданием»². Яркая иллюстрация фрактального «блуждания» – (сно)видения старика Немо, извлекающего многочисленные повторяющиеся и пересекающиеся траектории собственной жизни из глубин своей памяти, сознания, воображения и бессознательного (кинофильм «Господин Никто» («Mr. Nobody»), 2009, реж. Жако Ван Дормаль).

ФРАКТАЛЬНОСТЬ НОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА КАК ЛИЧНЫЙ ОПЫТ

Фрактальная парадигма восприятия мира еще не стала обыденностью и априорной данностью, поэтому пока, разумеется, очень немногие романтики, глядя в ночное небо, восхищаются звездами Млечного Пути у себя над головой именно как фрактальным узором Вселенной. Однако ночь как личное переживание фрактальности бытия оказывается сегодня не такой уж невозможной. Так, если верить сообщениям на интернет-форумах и в блогах, фрактальные сны сняты многим нашим современникам³.

¹ Cloud Gate – скульптура британского художника и скульптора Аниша Капура (Anish Kapoor), которая представляет собой огромную выпукло-вогнутую конструкцию из гладко отполированной нержавеющей стали. Была установлена в центральном парке Чикаго в 2004–2006 годах и является знаковым образом фрактальной обратной петли в кинофильме «Исходный код». См.: <http://www.arhinovosti.ru/wp-content/uploads/2008/09/800px-cloudgate5-500x375.jpg>

² Деменок С.Л. Фрактал: между мифом и ремеслом. СПб.: ООО «Ринвол», Академия исследования культуры, 2011. С. 33.

³ См.: Дневник снов // <http://www.sovia.ru/dreams/read/entry/160/>; Разговор про повторяющиеся сны // <http://ivanov-petrov.livejournal.com/736368.html>; фрактальные сны // <http://cat-shredinger.livejournal.com/14711.html>; <http://le-ga.livejournal.com/> и др.

Виртуальная реальность компьютерных игр также позволяет пережить фрактальность ночного пространства как личный интерактивный опыт (например как ночной бой с фракталами), причем фрактальные структуры могут, на первый взгляд, выглядеть достаточно просто, что, тем не менее, не отменяет их фрактального характера. Так, компьютерная игра «Fractal Fighter» (Истребитель фракталов) разворачивается на черном, «ночном» графическом поле¹ и заключается в уничтожении фрактальных боевых машин, представленных схематичными белыми контурами. Каждый фрактал имеет серию вложенных оружейных «башен» всевозрастающей мощности. Вместо уничтоженного фрактала появляется новая фрактальная форма большей сложности и с большим количеством орудий.

Одним из вариантов личного переживания ночной фрактальности является специальное шоу «First Friday Fractal»² в планетарии Музея естественной истории и науки в Нью-Мексико. В темноте искусственной ночи зрители «отправляются» в путешествие по захватывающим мирам природных фракталов и бесконечным в своей сложности и рекурсивности вселенным фракталов математических.

Гораздо более эмоционально насыщенным оказывается погружение во фрактальную образность реальных ночных событий. Таковыми могут быть «битвы конфуистов» (БК) – некоммерческие андеграунд-фестивали транс-музыки, проводимые в лесу, под открытым небом, то есть под открытым звездными фракталами небом.

Вот как анонсировалась юбилейная 35 «битва» 1–3 июля 2011³:

Взовьются кострами летние ночи,
Бас на танцполе вновь загрохочет.
Флюро паук заплетет паутину,
Рисую фрактальные чудо-картины.
Тени лесные закружатся в пляске,
Звездное небо и сотни комет.
Ты думаешь, всё это сон или сказка?
Это БК! И нам 10 лет!⁴

¹ http://gameit.ru/img/2008/01/fracfight_01.PNG; http://gameit.ru/img/2008/01/fracfight_04.PNG

² См. подробнее: <http://fractal.foundation.org/fractal-shows/first-friday-fractals/> и <http://vimeo.com/20319665>

³ <http://cosmic.promodj.ru/ajax/flyer.html?flyerID=99175>

⁴ <http://cosmic.promodj.ru/avisha/407137.html>

И хотя фестиваль проходил в формате нон-стоп, и днем, и ночью, поэтически сущность его представлена именно ночной картиной, полной фракталов: флюоресцирующая паутина, динамические круги теней, звезд и комет, и сами ритмические узоры транс-музыки и БК-танцев, которые столь же фрактальны, как и сны, и волшебные сказки.

Примечательно, что по одной из версий название фестиваля – битва конфуистов – связано с философией конфуизма как битвы с самим собой, со своей тенью, то есть в этой ментальной рекурсии опять ставится вопрос: кто есть чье повторение, чья тень, чья фрактальная часть. Тень как ночное пространство, недоступное дневному свету, и даже свету костра, черный силуэт в физическом пространстве, репрезентирует темный мир по ту сторону света и по ту сторону сознания.

* * *

У ночи всегда было много ликов и обличий, а теперь, в эпоху, когда человечество начинает осознавать, что «фракталы – повсюду»¹, у ночи еще появилось бесконечное множество фрактальных формул. И каждая подобна самой ночи, которую, как и фракталы, нельзя до конца представить ни в цифрах, ни в словах. Ночь оставляет лишь фрактальные следы, в которых просматриваются целые миры Вселенной, человеческой жизни, искусства и истории.

¹ «Фракталы повсюду» – перевод названия известной книги М. Барнсли по алгоритму фрактального сжатия информации (технология IFS): *Barnsley M. Fractals Everywhere. San Diego, CA: Academic Press, 1988.*

Л. Петрунина
СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕЗЫ «НОЧИ МУЗЕЕВ»

Акции «Ночь музеев» стала в последние годы значимым событием в культурной жизни страны. В ней принимают участие в последние два года сотни тысяч горожан и жителей городских поселков. Однако исследователи довольно долго довольствовались лишь результатами включенного наблюдения за публикой, принимавшей участие в самой многочисленной акции, которую удалось организовать музейному сообществу.

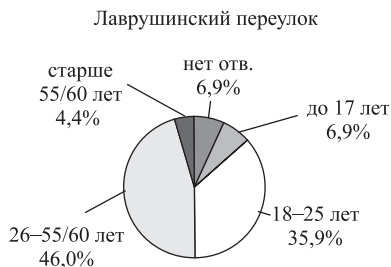
В 2011 году в Москве с помощью студентов социологического факультета РГГУ сотрудники Третьяковской галереи провели опрос (около 750 чел.) на двух территориях Третьяковской галереи – в «старом» здании в Лаврушинском переулке и «новом» здании на Крымском валу. Его результаты предлагаются вашему вниманию в этой статье.

При визуальной оценке потока посетителей старой и новой Третьяковки в прежние годы складывалось впечатление, что они разительно отличаются прежде всего по возрасту, что среди публики на Крымском валу больше молодежи. И эту гипотезу мы заложили в вопросы анкеты и вынесли в название статьи. Однако точные замеры эту дихотомию раскрасили более разнообразной палитрой. Диаграммы № 1 и 2 показывают, что сколько-нибудь значительной разницы в сегменте молодежи 18–25 лет не наблюдается. А вот школьников (в основном старших классов) на Крымском валу почти в 2 раза больше, чем в Лаврушинском. Так же практически не различаются доли пожилых посетителей на обеих территориях. Тогда как зрителей среднего возраста (26–55 лет) больше на 11,5% в «старой» Третьяковке. Но при всех незначительных различиях стоит отметить, что самая большая доля зрителей на Крымском валу – это молодежь 18–25 лет (пусть и с перевесом всего на 5%), а в Лаврушинском – взрослые 25–55 лет.

Диagramма 1



Диagramма 2



Образовательный состав публики обеих территорий можно увидеть на диаграммах № 3 и 4. Опять же при сравнении видно, что принципиальной разницы в образовательном составе нет. Пожалуй, только на два различия стоит обратить внимание: в сегменте среднего специального образования больше посетителей на территории Лаврушинского переулка и опять же несколько больше школьников на Крымском валу. Эти различия вполне объяснимы: традиционное реалистическое искусство второй половины XIX века, а именно им и знаменита «старая» Третьяковка, проще и понятнее по своему пластическому языку неискушенному зрителю. А молодежь всегда откликается на что-то новое, движимая скорее любопытством относительно того, что экстремального придумали их ровесники – молодые художники.

Диagramма 3



Диagramма 4



Большой сюрприз преподнесла диаграмма гендерного состава в Лаврушинском переулке: 48,4% мужчин и 49,6% женщин. Чем же можно объяснить такой невероятный наплыв мужского населения в старую Третьяковку? Ведь мужчины не жалуют вниманием музея и редко набирают более 30% от общего состава зрителей. Даже на выставке оружия, что

проходила несколько лет назад в ГИМе, мужчин было чуть более 30%. Возможно, искусство передвижников (а именно с их творчеством ассоциируется коллекция Третьяковской галереи), стилистически приближающееся к жизнеподобию, проще для восприятия мужской половины человечества. А сюжетно оно чаще всего обращается к вопросам социальной несправедливости, моральным нормам и особенностям межличностных взаимоотношений. Передвижники стремились во второй половине XIX века, перефразируя строки поэта, «искусством жечь сердца людей». Не является ли интерес со стороны мужчин к этому искусству отражением стихийной жажды справедливости в обществе, реакцией на его стремительное расслоение в последние годы? Ведь именно мужская часть населения нашей страны пострадала в последние годы более всего, потеряв свои позиции в семье и обществе в связи с развалом комплекса оборонной промышленности и перестройкой армии.

Гендерный состав публики на Крымском валу показывает соотношение, которое мы могли здесь видеть лишь на выставках авангардного («Бубновый валет», «Кубизм») искусства: 36,4% мужчин и 63% женщин. И акцию, организованную отделом Новейших течений, под названием «Формы жизни. Возвращение к реальности» вполне можно отнести к проектам этого ряда. Здесь были представлены в пространстве интерьеров (вестибюлей и антресольных этажей) результаты тематического конкурса молодых художников. Экспонировались 40 произведений из 600, заявленных на открытый конкурс молодыми художниками из 20 регионов России. Проект был посвящен художественному осмыслению различных форм повседневной жизни общества. В иносказательном виде перед зрителем предстали актуальные проблемы и конфликты нашей действительности. Во время акции арт-объекты поменяли архитектуру интерьера здания галереи и заставили зрителей по-новому взглянуть на музейный ландшафт.

Однако стоит заметить, что, по сравнению с 2010 годом, аншлага в 5,5 тыс. посетителей за 4 часа (с 19–00 до 23–00) в 2011 году на Крымском валу не наблюдалось. Может быть, тогда сыграл особую роль размещенный в сети рекламный ролик, показавший, как подвыпивший и уже плохо соображающий юноша спрашивал у симпатичной девушки, сидевшей в элегантной машине, пойдет ли она на Винзавод, а та в ответ парировала, что туда ходят вот такие, как он, а «правильные» люди идут в Третьяковскую галерею на Крымский вал. В 2011 году устроителям, видимо, не хватило времени для такого ролика, а информация на сайте галереи и переписка в сетях не дала такого же эффекта. Либо тема для акции и состав ее участников (в основном студенты или малоизвестные

художники) были менее интересны «тусовочной» публике, которая и формирует весь остальной поток зрителей.

Диаграммы № 5 и 6 показывают степень активности и постоянства участия в акции «Ночь музеев». Как видим, обе территории ГТГ привлекают примерно одинаковое количество впервые пришедших. Их значительное количество – около 60% – говорит о важности акции «Ночь музеев» для приобщения ее участников к практике музейного времени препровождения. Однако доля участников, пришедших второй раз, заметно отличается: на Крымском валу их почти пятая часть, тогда как Лаврушинский набрал только 13%. Те, кто третий раз участвуют в акции, почти отсутствуют в Лаврушке, но набрали 11% на Крымке. Удивительна цифра в 24% среди пришедших в Лаврушинский в четвертый раз. Такому постоянству трудно найти объяснение: там почти ничего специального не предлагалось в последние годы. Разнообразил вечерние часы акции лишь концерт выпускников Центральной музыкальной школы при Московской консерватории. Правда, он собирал значительное число слушателей, утверждавших в беседах, что классическая музыка по-особому звучит среди старинных полотен.

Диаграмма 5

Участие в акции Крымский вал

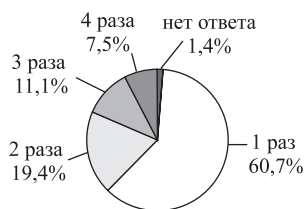
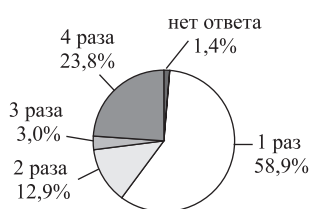


Диаграмма 6

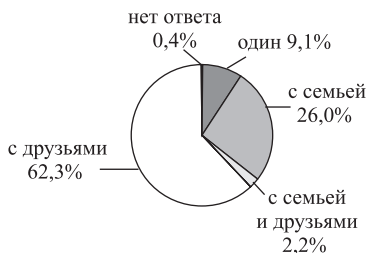
Участие в акции Лаврушинский переулоч



Две следующие диаграммы № 7 и № 8 показывают форму организации посещения музея. Опять же, глядя на диаграммы, можно говорить о незначительных различиях в том, с кем пришли на акцию наши посетители. Конечно, дух ночного музейного действия подразумевает дружеское сплочение и на этой основе совместное проведение свободного времени. И обе эти диаграммы показывают преобладание дружеской компании в организации визита в музей, на обеих территориях цифры остановились вокруг 60%. Да и остальные сегменты примерно совпадают, разве что семейной публике на Крымском валу было немного меньше.

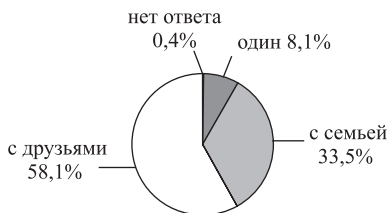
Диagramма 7

С кем Вы пришли сегодня в музей?
Крымский вал



Диagramма 8

С кем Вы пришли сегодня в музей?
Лаврушинский переулок



Просматривая написанное (демографические характеристики, формы организации визита, степень активности участия в акции, которые разнятся лишь в деталях), невольно начинаешь волноваться: где же найти портретные различия публики музеев, объединенных формально лишь одной вывеской Третьяковской галереи? Ведь визуальные наблюдения фиксируют разницу! Она проявляется и в форме одежды посетителей, и в манерах их поведения, и в амплитуде эмоциональной реакции на увиденное, и в репликах диалогов, которые слышишь. Неужели это все не регистрируется в точных замерах социологического опроса?

Различия становятся заметны при построении диаграмм № 9 и № 10 занятости публики.

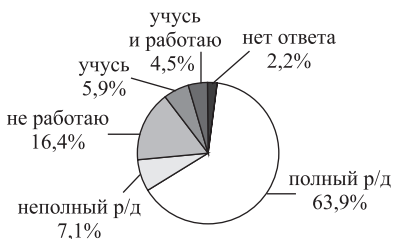
Диagramма 9

Уровень занятости Крымский вал



Диagramма 10

Уровень занятости
Лаврушинский переулок



В Лаврушинском переулке мы видим преобладание лиц, занятых полный рабочий день, тогда как на Крымском валу они составляют лишь

треть, отдавая первенство тем, кто учится (42%). То есть на площадке Третьяковской галереи на Крымском валу больше посетителей, готовых к восприятию новаций: ведь любой процесс обучения формирует установку на узнавание всего нового, а не только в узкопрофессиональной сфере. Весьма заметна разница и среди неработающих: на Крымском валу таких набралось лишь 6,6%, а в Лаврушинском – 16,4%. При сопоставлении с возрастной диаграммой становится ясно, что это не только пенсионеры. Видимо, потерявшие работу жители Москвы могли прийти на акцию, чтобы, окунувшись в мир прекрасного, восстановить свои душевные силы.

Учитывая схожесть демографических характеристик публики, давайте с особым вниманием отнесемся к анализу мотивации выбора музея и цели участия в ночном музейном действе. Этот материал дают нам ответы на два вопроса анкеты «Что привлекательно для Вас в акции?» и «Почему Вы выбрали Третьяковскую галерею?»

Уже при первом взгляде на диаграммы № 11 и 12 видна разница в мотивах привлекательности участия в акции среди посетителей Крымского вала и Лаврушинского переулка. Вежливо-нейтральный ответ «интересно провести время» на Крымском валу выбрали лишь треть посетителей, тогда как в Лаврушинском его «вес» почти в два раза больше. А вот гораздо более «сильная» карнавальная мотивация (вариант ответа «приобщиться к атмосфере праздника») заметно больше набрала на Крымском валу и исчезающе мало – в Лаврушинском. И это желание праздника, так отчетливо проявившееся среди посетителей Крымского вала, не охладил дождик, так некстати моросивший весь вечер. А вот настроение посетителей Лаврушинского, видимо, под его влиянием упало.

Диаграмма 11

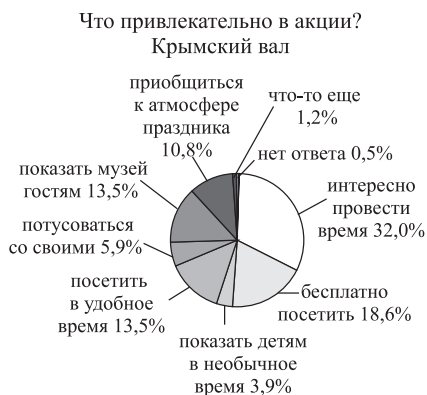
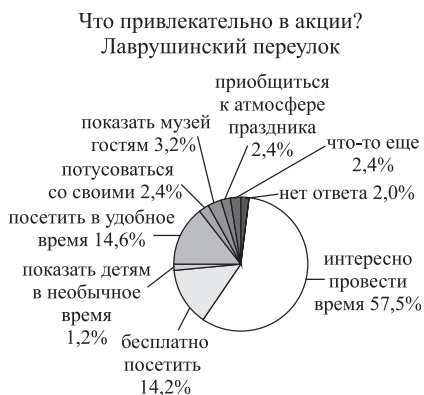


Диаграмма 12



Так же много больше на Крымском валу занял мотив демонстрации музея гостям – 13,5% против 3,5% в Лаврушинском. Возможно, здесь сыграла свою роль ситуация участия «живых» художников, авторов отобранных художественных произведений, которые были приглашены организаторами акции для того, чтобы комментировать публике свои работы. Вероятно, они себя чувствовали на территории галереи в некоторой степени хозяевами, а посетителей воспринимали гостями и потому выбрали этот вариант ответа на вопрос. Но чисто статистический подсчет: 500 опрошенных посетителей и 40 отобранных работ говорит о том, что этот вариант выбрали не только художники-участники акции (при этом далеко не все они попали в опросную выборку). Видимо, здесь проявились голоса тех посетителей, кто приходил на Крымский вал уже не первый раз: 20% пришедших второй и 11% пришедших сюда третий раз. Они тоже могли чувствовать себя здесь хозяевами и счесть своих друзей, которых они впервые пригласили (напомним, что таковых набралось 60%) гостями.

С некоторой досадой приходится констатировать, разглядывая диаграммы № 11 и 12, что «тусовочный мотив», который, как казалось при разработке анкеты, должен быть близок молодежи, набрал мало голосов даже на Крымском валу – 6%. А в Лаврушинском его вес приближается к статистической погрешности – 2,4%. Видимо, все-таки к музею молодые люди испытывают некоторый пиетет и рассматривают визит на ночную акцию в иных параметрах, нежели тусовка. И это очень хорошо! Значит, музей сохранил свою роль ценностно важного связующего звена между прошлым, настоящим и будущим.

В диаграммах привлекает внимание значительный сегмент тех посетителей, кто хотел бесплатно посетить музей. И в Лаврушинском, и на Крымском валу их вес достаточно велик: 14% и 19%, соответственно. Здесь прочитывается явно плохая работа музейных служб по предварительному информированию потенциальных посетителей относительно режима работы музея. Ежемесячно Третьяковская галерея проводит дни бесплатного посещения либо для студентов, либо для школьников, либо для детей до 18 лет, либо для детей, оставшихся без попечения родителей и т.д. Количество льготных категорий так велико, что трудно все перечислить. Если такое количество публики ждет единственный день в году, руководствуясь денежной выгодой, стоит продумать тактику работы с этой категорией участников акции. Ведь сегодня музей – самый демократичный институт культуры.

Так же заслуживает внимания набравший примерно одинаковый вес на обеих территориях вариант ответа «посетить в удобное время» –

около 14%. Видимо, работающая публика нуждается в смене режима работы музея. Действительно, как можно попасть в музей, если рабочее время и время работы музея совпадают? Об этом свидетельствует и диаграмма занятости среди посетителей, уже приведенная нами выше. Так, в Лаврушинском переулке почти 64% заняты полный рабочий день. Если музей хочет привлечь в свои стены не только пенсионеров и родителей с детьми, ему стоит поменять режим работы. Уже несколько раз в исследованиях я проводила замеры по этому параметру. По результатам годовичного мониторинга публики на старой экспозиции в Лаврушинском переулке я получала 18% желающих вечером посещать музей. И в опросе на акции «Ночь музеев–2011» более 80% высказались за то, чтобы один день в неделю музей был открыт до 22 часов. Стоит отметить, что Третьяковская галерея уже ответила на этот вызов: в период работы «больших» выставок время работы музея на Крымском валу каждый четверг продлевается до 22 часов. И есть положительная динамика посещаемости в вечерние часы. Однако старая экспозиция по-прежнему закрывается всегда в 19 часов. Этот вопрос уже постепенно начинают обсуждать в стенах ГТГ. Но мне как социологу, выступающему от лица посетителей перед дирекцией музея, предстоит убедить администрацию еще и в необходимости перенести «длинные вечера» на пятницу, так как по последнему замеру 32% зрителей выбрали этот последний день рабочей недели, тогда как четверг лишь 7,4%.

Ответ на вопрос «почему Вы выбрали ГТГ?» дает материал для анализа мотивации посещения ГТГ с несколько другой точки зрения. Вполне понятно, что наибольший сегмент занимает ответ «известный музей». Гораздо важнее посмотреть на «весовые» категории других вариантов ответов. Оказывается, акция «ночь музеев» привлекает в стены музея зрителей, которые никогда прежде не посещали Третьяковскую галерею. В Лаврушинском таких посетителей набралось более 21%, но еще более радостно видеть, что и на Крымском валу почти 15% зрителей «никогда не были здесь» (см. диаграммы № 13 и 14). В ситуации, когда это здание музея в отсутствие «больших» выставок пугает своей пустотой, посетители, впервые пришедшие хотя бы на ночную акцию – очень важный для музея шаг. Однако, если большое скопление публики, создающее атмосферу праздника на Крымском валу, действительно может стать отправной точкой для последующей «дружбы» с музеем современного искусства, то едва ли такое скопление народа будет способствовать любви к искусству прошлых веков, требующее спокойного созерцания и размышления.

Диаграмма 13

Почему Вы выбрали ГТГ?
Крымский вал



Диаграмма 14

Почему Вы выбрали ГТГ?
Лаврушинский переулок



Варианты следующих ответов имеют разную формулировку в анкете для двух территорий ГТГ. Мотив «увидеть любимое произведение» в Лаврушинском переулке выбрали 14,5% и аналогичный этому ответ, сформулированный нами для Крымского вала, «здесь бывает интересная программа» выбрали 22% посетителей. Это самый большой сегмент после вежливо-нейтральной формулировки «известный музей», уступивший ему всего 3,5%. И здесь становится ясно, что именно большая конкурсная программа, определившая победителей среди молодых художников и представившая современные перформансы и инсталляции, привлекает такое количество зрителей. Интересная программа, представленная Третьяковской галереей, по сути, ставит ее в ряд с другими галереями современного искусства, выводя из когорты музеев, и именно в этом качестве эта территория ГТГ становится интересна участникам-зрителям акции «Ночь музеев».

Следующим по весомости набранных голосов идет сегмент «все друзья пошли сюда». Этот вариант ответа дает интересный материал для размышлений в сравнении с данными по форме организации визита. Ранее было отмечено, что 60% посетителей на обеих территориях пришли в составе дружеской компании. Сопоставив эти данные с вариантом ответа на вопрос о выборе музея, мы получаем ту часть посетителей, которая была пассивна, ведома кем-то из друзей на это мероприятие. На Крымском валу таких зрителей набралось 10%, а в Лаврушинском – почти 6%. При такой логике размышления получается, что один условный лидер приводит на Крымский вал больше пассивных зрителей, чем в Лаврушинский. Но следуя этой же логике, мы можем заключить, что публике «старой»

Третьяковки в меньшей степени требуется дополнительный стимул в виде инициатора. То есть она более самостоятельна.

Казалось интересным выяснить в опросе, насколько важно присутствие авторов произведений, насколько общение с художником может быть интересно пришедшей на акцию публике. Таковых набралось 7,4% посетителей на Крымском валу. Симметричный для Лаврушинского переуллка ответ мы придумали такой: «здесь приятно бывать» и он набрал 6,6%. Получается, что персона художника не так важна для стимуляции зрителей, перспектива общения с ним мало влияет на увеличение привлекательности мероприятия.

На обеих территориях довольно много было случайно зашедших посетителей (6% на Крымском и 5% в Лаврушинском). Это как-то даже странно, особенно для Лаврушинского переуллка: ведь там довольно большая очередь и нужно потратить немало времени, чтобы попасть в залы.

Совсем мало веса набрал вариант ответа «симпатичная публика вокруг». Получается, что наши посетители равнодушны к тому, кто их окружает, вполне довольствуясь атмосферой дружеской или семейной компании: 90% публики приходит в ГТГ в составе малых социальных групп друзей или семьи.

Почти по 10% на обеих территориях выбрали вариант ответа «что-то еще». На Крымском валу эту строку выбрали в основном художники – участники акции. А в Лаврушинском – те, что живут рядом с ГТГ. И там, и там – это действительно весомый аргумент, чтобы посетить именно указанные места.

Мы поинтересовались в опросе, куда еще пойдут и куда ходили в прошлом году посетители акции на Крымском валу и в Лаврушинском? Это также даст дополнительные краски к портретам публики. Оставили свои воспоминания о посещениях разных мест в прошлом году 52,7% посетителей Крымского вала. Из них 23,2% указали Третьяковскую галерею. Причем, 1% из них – Лаврушинский переулок. 13,5% побывали на Винзаводе, и 11% посетили ГМИИ им. Пушкина. 9% – ЦДХ и 5% набрал ММСИ. Вызывает удивление Дарвиновский музей, также набравший 5%.

О своих намерениях в 2011 году высказались 80,6%. Из них 12,7% собирались на Винзавод, 8,9% – в ГМИИ, 6% – в Гараже, 5,5% – в ЦДХ. Одинаковую долю (по 3,5%) посетителей Крымского вала привлекала идея посетить ГТГ в Лаврушинском, Дарвиновский музей и музей-квартиру Булгакова.

Иную картину дает алогичный анализ по Лаврушинскому переулку. Всего вспомнили места своих визитов 23,3% посетителей. Из них всего лишь 9,7% указали ГТГ – угрожающе мало повторных визитов! Назвали

ГМИИ 12,9%, музей им. Дарвина упомянули 11,8%, ГИМ – 10,8%, 6,5% были в ММСИ. Как видим, Третьяковская галерея не является местом постоянного притяжения публики, всего около 10% повторили свой визит сюда в 2011 году. Одинаковое количество зрителей с Крымского вала и из Лаврушинского переулка побывали в ГМИИ и ММСИ в 2010 году.

О своих намерениях в 2011 году оставили свои заметки 43,7% посетителей Лаврушинского переулка. Больше всего посетители собирались пойти в ГМИИ – 15,6%, далее в Политехнический – 10,6%, сразу три музея – Дарвиновский, Царицыно и ГИМ набрали по 5,7%.

Если мы укрупним данные с учетом многочисленных упомянутых музеев, усадеб, художественных центров, исключив ГТГ, то получим такую таблицу:

п/п	Профиль музеев	2010 г.		2011 г.	
		Крымский вал (%)	Лаврушинский переулок (%)	Крымский вал (%)	Лаврушинский переулок (%)
1	Современные художественные центры	34,8	17,2	33,8	14,2
2	Естественно-научные и технические музеи	11	21,5	15,2	25,5
3	Мемориальные музеи	6,5	12,9	7,6	12,8
4	Исторические и историко-художественные	24	38,7	16,9	41,9

Характерно, что у посетителей Крымского вала довольно разнообразен круг интересов, но все-таки они имеют форму группировки в виде планеты со спутниками: охвачены основные центры современного искусства, «большие» художественные музеи, историко-художественные и мемориальные музеи, овладевшие современными методами работы с посетителями. Среди них чаще всего упоминаются Винзавод, ЦДХ и Гараж, ГТГ и ГМИИ, музей Востока и Царицыно, музеи Булгакова, Цветаевой и Маяковского, Дарвиновский и политехнический музеи, а также ретро автомобилей и советских игровых автоматов.

По отношению к публике Лаврушинского переулка этого не скажешь: невозможно проследить какую-то закономерность, какое-то броуновское движение. Даже количество запланированных для посещения мест

существенно выше, чем на Крымском валу: 46 против 30, и потому разброс мнений существенно больше. Среди названных появились такие экзотические, как Музей водки, Кулинарный музей, храм Христа Спасителя, Дом на Набережной и т.д.

С неожиданной стороны разворачиваются посетители обеих территорий при сравнении каналов СМИ, которые предоставили информацию об акции. Оказывается, «Интернет» как канал информации весомее в Лаврушинском, нежели на Крымском валу! А вот друзья и знакомые более значимы для пришедших на Крымский вал, что вполне ожидаемо по логике предыдущего анализа: если вспомнить, что там был весомый мотив «все друзья пошли сюда». А вот результативность других СМИ практически одинакова для обеих территорий.

Диаграмма 15



Диаграмма 16



Проведенное исследование показало, как важно быть внимательным до конца и постараться не делать поспешных выводов. Давая название статье, хотелось подчеркнуть разницу в портретах публики двух территорий Третьяковской галереи. А ведь она в демографических характеристиках показывает больше схожести, нежели различий. Но интуитивное ощущение подсказывало: где-то разница должна проявиться. И действительно мотивация выбора «новой» или «старой» территории музея и форма его организации раскрывают механизмы, которые определяют уровень привлекательности той или иной площадки Третьяковской галереи. Однако успех у публики таких акций, которые, по сути, преобразуют Крымский вал в центр современного искусства, вновь поднимает вопрос о целесообразности привязки этой территории к «старому» Лаврушинскому переулку, если желать наполнения этого здания заинтересованными посетителями.

РАЗДЕЛ II

НОЧНЫЕ ИНТЕРМЕДИИ

А. Алябьева

НОЧЬ И ТЕНЬ: ОБ ИНДОНЕЗИЙСКИХ ТРАНСОВЫХ ДРАМАХ И ТЕАТРЕ ВАЯНГ

Представления индонезийского теневого театра ваянг (и его разновидности), как следует из определения – теневой, проводятся в темное время суток. Исполнение индонезийских трансовых драм Рейог Понорого, Джаран Кепанг, Баронг и др. также предпочтительнее ночью. Однако следует заметить, что возникающая в данном контексте бинарная оппозиция ночь(тьма)–тьень предполагает наличие третьего (непроявленного) элемента системы: ночь(тьма)–тьень-день(свет), поскольку в «крошечной темноте» тень вряд ли различима, так как для этого необходим источник света – луна, звездное небо, отблески костра, факела и т.п. Таким образом, элементы бинарной оппозиции¹ становятся частью более широкой (трехчленной) системы, что отражает специфику мифопоэтической картины мира индонезийцев – наличие двух-, трехчленной классификационной системы.

¹ В отличие от Э. Дюркгейма, К. Леви-Стросса и других исследователей, В.У. Тэрнер ставит под сомнение универсальность бинарных оппозиций. Ученый приходит к выводу, что «не только половой дуализм, но и практически любую форму дуализма следует рассматривать как часть более широкой трехчленной классификации». Ученый полагает, что именно трехчленная классификация, связанная с белым, красным и черным цветами, является универсальной, поскольку названные цвета – это не только различия в зрительном восприятии разных частей спектра, но и «сокращенные или концентрированные обозначения больших областей психофизиологического опыта, затрагивающие как разум, так и все органы чувств, связанных с первичными групповыми отношениями» (см. подробнее: *Тэрнер В.У. Символ и ритуал*. М., 1983. С. 71, 103).

Учитывая особый статус традиционной культуры Индонезии, а именно – ее принадлежность к культуре мифологического типа¹ – представляется оправданным подход, при котором явления, так или иначе имеющие отношение к мифологеме «ночь»², в предварительном плане будут рассматриваться в контексте качественных характеристик этого понятия как элемента определенной мифопоэтической картины мира, поскольку в той или иной степени сохраняют и раскрывают свойства этого феномена. Мифологическое мироощущение – явление вневременное и проявляет себя в различных формах (действие, песня, танец), возможно, данный подход будет оправдан и при изучении других культур.

Мифологии как особому типу мышления присущи следующие аспекты: наличие космогонических мифов, мифологем, цикличность, символизм, бинарные оппозиции, диффузность, амбивалентность. Остановимся лишь на наиболее показательных примерах отражения особых принципов мышления, свойственных мифосознанию в мифопоэтической картине мира индонезийцев³.

¹ Согласно идее Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, См.: *Лотман Ю., Успенский Б.* Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 249–260.

² Ментальность мифа связана с коллективными представлениями (эмоциональные импульсы и магические представления, согласно Л. Леви-Брюлю). Возникшая на основе коллективных представлений и символической интерпретации мифа юнговская концепция архетипа, по мысли С.С. Аверинцева, ориентирует исследователя на отыскание в этническом и типологическом многообразии мифологических сюжетов инвариантного архетипического ядра, которое, в свою очередь, метафорически выражено этими сюжетами и мотивами (мифологемами). Можно сделать вывод, что мифологема – это метафорически выраженное инвариантное архетипическое ядро, которое никогда не может быть исчерпано «ни поэтическим описанием, ни научным объяснением» – см.: *Аверинцев С.С.* Архетипы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1994. С. 110.

³ Автор основывается на исследованиях ученых по проблематике мифосознания (прежде всего это работы Э. Кассирера, Ф.Х. Кессиди, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, К.Г. Юнга) и на изысканиях отечественных и зарубежных ученых-индонезистов по вопросам истории и культуры этой страны (Г.Г. Бандиленко, К. Гириц, С.С. Кузнецова, С.В. Кулланда, И.Ф. Муриан, Б.Б. Парникель, Е.В.Ревуненкова, Л.Л. Тайван и др.).

Прежде всего следует помнить, что первобытная (мифологическая) мысль «диффузивна, синкретична, неотделима от сферы эмоциональной, аффективной, двигательной»¹. «Парад всех знаковых систем» (по выражению В.Н. Топорова), воплощенный в уникальном феномене индонезийской культуры – теневом театре *ваянг* и трансом действе, – созвучен диффузному характеру отношений всех форм искусства (пение, танец, игра на музыкальных инструментах, хореография и т.д.) в древней и средневековой Индонезии, которые являются составной частью традиции, тесно связанной с ритуалами и церемониями, проводимыми и при дворах правителей, и в сельской общине (*деса*). Действие принципа диффузности просматривается в индонезийской культуре и в том, что терминология, присущая одной области искусства, может функционировать и в других областях. К этой проблеме имеет отношение и принципиальная многозначность терминологии – одно и то же слово используется для обозначения совершенно различных понятий, являясь ключом к интерпретации рассматриваемого объекта во всем его многообразии и целостности.

В мифопоэтической картине мира индонезийцев, которая находит воплощение, в частности, в представлениях теневого *тетра ваянг* и трансом действах, обнаруживается наличие общих, тождественных по своему характеру другим мифологиям, архетипических мотивов. Однако их функционирование имеет ряд отличий, обусловленных прежде всего особым свойством элементов системы индонезийского микро- и макрокосмоса. В данном случае принципиальным является тот факт, что каждый элемент системы изначально наделяется амбивалентными характеристиками. Например: «ночь» может трактоваться как определенное время суток, наиболее опасное для человека, и в то же время ночь может рассматриваться как наиболее благоприятное время с точки зрения возможности контакта с представителями Нижнего и Верхнего мира. Поэтому принадлежность элементов системы (например в качестве членов оппозиции) к позитивному или негативному началу не всегда однозначно выдерживается: одно и то же явление может быть отмечено и как положительное, и как отрицательное. Степень определенности в трактовке функции членов оппозиции во многом будет зависеть от контекста.

Большая роль в формировании контекста принадлежит третьему элементу системы (который, заметим, может существовать и в непроявленной форме). Рассмотрим этот вопрос чуть подробнее.

Как и другие классификационные системы, индонезийская система отражает все многообразие действительности и в абстрактных понятиях,

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 1993. С. 24.

и в конкретных явлениях и предметах. Например, оппозиция мужского и женского может быть выражена противопоставлением дерева и лианы, мужского церемониального оружия криса и батика, являющегося женской принадлежностью. Понятиями «каджа-келод» в Индонезии обозначают сакральную ось, указывающую направление север–юг, при этом – явление диффузности! – данные понятия совпадают с представлениями индонезийцев о Верхнем и Нижнем мирах¹ и, являясь отражением противоположности всего сущего, могут рассматриваться как космическая брачная пара. Все сотворенные вещи имеют свою противоположность: ночь – день, огонь – вода, боги – демоны, мужское – женское, верх – низ, утонченность (алус) – грубость (касар), небо–земля, победа – поражение и т.д.

Две группы классификационной системы хотя и противопоставлены друг другу как благоприятное и неблагоприятное для коллектива и индивидуума, но в то же время находятся в отношении своеобразной «...синонимии, дополнительности ... считаются тождественными и могут передавать друг другу свои свойства»². Причем степень оппозиции всегда зависит от контекста: «...явление, противостоящее другому как мужское женскому, по отношению к третьему (выделено нами. – А. А.) могло само оказаться женским»³. По мнению С.С. Кузнецовой, яванской модели мира в большей степени свойственно внимание к единству противоположностей, чем акцентирование их противоборства⁴ (в чем также, на наш взгляд, находит воплощение принцип диффузности). Именно эта тенденция получает оформление в понятии «центра» как ядра и символа целостности мироздания (что в свою очередь приводит к трансформации системы из двух в двух-, трехчленную): «...в яванской культуре совмещение контрастных черт, не снимая антагонизма противопоставленных элементов, смягчает его, превращая резкую оппозицию в непрерывность, континуум, где одно свойство постепенно убывает, а другое постепенно возрастает»⁵.

Роль центра (третьего элемента системы) заключается в следующем: он разделяет континуум противоположных свойств и одновременно, имея

¹ Тайван Л.Л. Балийская община как образ индуизированного государства // Традиционный мир Юго-Восточной Азии. Малая группа и социальная динамика. М.: Наука, 1991. С. 43.

² Кузнецова С.С. У истоков индонезийской культуры (Яванская культурная традиция XV–XX вв.). М.: Наука, 1989. С. 42.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 44.

⁵ Там же. С. 45.

сопричастность к обоим членам оппозиции, соединяет противоположности, но, синтезируя элементы, остается иерархически выше самой оппозиции и ее членов. Хотелось бы обратить внимание на то, что в мифологеме центра ясно прослеживается глубинный механизм мифа, «...благодаря которому каждое очередное “взаимоисключение” превращается во “взаимодополнение”, каждая оппозиция в диалог»¹. Так, главному божеству яванского пантеона Батара Гуру, олицетворяющему ураническое начало, противопоставлен его старший брат Батара Майя, или Семар, воплощающий темное, чувственное начало и олицетворяющий профанную сферу. Однако можно отметить амбивалентный характер этого божества: из-за своего происхождения Семар занимает одно из главенствующих мест в индонезийском пантеоне божеств, являясь, по поверьям индонезийцев, демиургом, мудрым духом-охранителем острова Ява. Он – главный бог, способный победить всех великих богов индуизма и ислама².

В то же время Семар выступает в роли клоуна (комического слуги главных героев в театре ваянг), при этом у него достаточно уродливая внешность, а его шутки весьма грубы и непристойны. Семар наделен гермафродитными признаками, символизирующими его особую, экстраординарную магическую силу. На наш взгляд, кажущееся, на первый взгляд, противоречие, заключенное в амбивалентном характере Семара (о чем уже упоминалось), снимается при помощи введения третьего элемента в дуальную оппозицию «божество/клоун». Следует обратить внимание, что обладание особой, экстраординарной магической силой присуще единораздельным (божество/клоун) ипостасям Семара. Таким образом, напрашивается вывод, что функцию третьего элемента системы может выполнять именно сама магическая сила.

Отражение двух-, трехчленной классификации, связанной «...с идеей динамики – борьбы противоположностей, разрешающейся их единением в третьем элементе»³ может быть прослежено во многих явлениях индонезийской культуры. Наиболее наглядным примером является структура яванского дома, состоящего из двух основных частей: передней – мужской и задней – женской. Эти две части соединяются третьей, промежуточной, которую использовали для представлений театра ваянг. В женской половине дома находилась комната, имеющая значение сакрального

¹ Кузнецова С.С. У истоков индонезийской культуры (Яванская культурная традиция XV–XX вв.). М.: Наука, 1989. С. 33; 46–47.

² Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии. Годовой цикл / Отв. ред. Р.Ш. Джарылгасинова, М.В. Крюков. М.: Наука, 1993. С. 333.

³ Кузнецова С.С. У истоков индонезийской культуры... С. 47.

центра дома. В ней хранились семейные регалии (крис, завернутый в батик), предметы для жертвоприношения и совершались обрядовые действия¹. По мнению исследователей, двух-, трехчленная классификация индонезийцев находит яркое отражение и со всей полнотой раскрывается в различных видах искусства: «каждый элемент традиционной индонезийской культуры, каждая ее составляющая в той или иной степени служит своеобразным зеркалом, сохраняющим ключевые образы архаичного прошлого»².

В мифопоэтическую эпоху искусство заимствует свои смыслы исключительного из целого, то есть из мифопоэтического универсального знакового комплекса, причем «эти смыслы уже известны, перечислимы, раз и навсегда заданы»³. Таким образом, связь искусства и единого знакового комплекса не подвергается сомнению. Вполне вероятно, что основным содержанием, излагающимся в процессе коллективного музицирования (включающего в себя как вокальные, так и инструментальные композиции), может быть всем известный миф, мифологема, сохраняющиеся в памяти в качестве архетипов коллективного бессознательного (К. Юнг).

Кратко рассмотрим этот вопрос на примере ряда мифологем, которым в мифопоэтической картине мира индонезийцев отводится важное значение: мифологема огня, воды и мирового древа (изофункционально образу мировой горы).

С водой и огнем в Индонезии связан ритуал очищения, который, согласно Э. Кассиреру, восходит к первобытным и повсеместно распространенным фундаментальным мифологическим представлениям. Анализ функционирования мифологем воды и огня в контексте аграрных обрядов, включающих в себя представление теневого театра ваянг, позволил сделать следующий вывод: являясь членами оппозиции, мифологемы воды и огня функционально релевантны, так как могут использоваться в качестве очистительной силы в одних и тех же обрядах (область типологического), при этом характер воплощения данных мифологем может быть как проявленным, так и непроявленным (область специфического).

Так, особая роль отводится воде в обряде, связанном с древними аграрными культами и проводимом в день тумпек ландеп (особый день) – оружие и все острые предметы, имеющиеся в доме, поливают «святой» водой. Тому, кто выпьет эту воду, суждено стать могучим и непобедимым. Этот мифический мотив вошел в перевод индийского эпоса «Махабхарата»

¹ Кузнецова С.С. У истоков индонезийской культуры... С. 64.

² Цит. по: Кузнецова С.С. У истоков индонезийской культуры... С. 25.

³ Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. 1. С. 309.

и обыгрывается в представлениях индонезийского театра масок: легендарный герой Арджуна, освятив водой свой крис (кинжал), затем выпил ее, после чего стал неуязвимым и победил могущественного соперника Ниватакавасу. В описываемом обряде очищения принимает участие не только вода, но и огонь, так как происхождение оружия и металлических предметов имеет прямое отношение к стихии огня. Степень проявленности мифологемы огня может носить различный характер: например, огонь реально присутствует в обрядах Одолан (наряду с водой) – ароматные травы и угли деревьев, обладающие сильным запахом, дымят в храмах и за их пределами на протяжении всего празднования Одолан. Кроме того, в качестве символа огня могут выступать крысы, оружие, а возможно, и другие артефакты из металлических сплавов.

В данном контексте особую роль играют музыкальные инструменты, присутствующие в обрядах очищения. Согласно представлениям индонезийцев музыкальные инструменты обладают особой магической силой, участвуют в обряде и своим внешним видом и прежде всего издаваемым ими звуком. В распространении «святого» звука участвует, в той или иной мере, все окружающее пространство. Оно как бы пропитывается «святой» водой, окуривается «святым» огнем и очищается «святым» воздухом. В таком контексте более понятным становится смысл выражения о человеке, который прошел «огонь, воду и медные трубы», то есть человек не только выдержал все возможные испытания, но и прошел полный обряд очищения. При этом именно звук, проникающий и взаимодействующий на физическом уровне с различными частицами среды, выступает в качестве третьего элемента системы – синтезирующего, объединяющего начала.

Поскольку звук механически воздействует на все известные среды, то, возможно, по этой причине различные природные катаклизмы пытаются нейтрализовать громкими криками, шумами, пением, игрой на музыкальных инструментах. Данное предположение соответствует мнению Э. Кассирера о том, что магия слова и имени, то есть изначально звука, являются составной частью магического взгляда на мир¹.

В индонезийской мифопоэтической картине мира вполне явственно прослеживается связь мифологемы воды и оркестра гамелан, участвующего в представлениях теневого театра ваянг и в трансовых драмах. Существует миф о происхождении гамелана из воды: «в небольшой горной деревне в округе Клунгклунг (Klungklung) гамелан известен под названием Лорд Маджапахит (Ratu Majapahit), он был подарком морского бога

¹ Кассирер Э. *Философия символических форм* // Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. Т. 2. С. 223.

Дева Лаут (Dewa Laut)¹. Следует отметить, что согласно представлениям индонезийцев вода жизни, находящаяся в центре мироздания (в недрах мировой горы, в стволе или в основании корней мирового дерева) – это двуединство противоположных элементов – воды и огня, и она обладает амбивалентными качествами, являясь одновременно и мертвой (убивает Богов), и живой (возрождает их к жизни).

В данном контексте образ «кипящей воды» – сплава – может рассматриваться как синтез воды и огня, воплощения единства противоположных начал. Именно поэтому гонг как основа любого гамелана² несет сложную сакрально-мистическую нагрузку, связанную, с одной стороны, с магическими свойствами его звучания, с другой – с материалом и изготовлением. Изготовление гонгов и клавиш для металлофонов требует специального мастерства и является традиционным ремеслом бронзовых кузнецов (pande Krawang). Эти специалисты – члены почитаемого pande-союза; они должны уметь отливать оружие, работать с золотом, серебром, железом и создавать музыкальные инструменты, где используется сплав краванг (в основном он состоит из десяти частей меди и трех частей олова). Формулы сплавов держат в строгом секрете и передают из поколения в поколение. Для других инструментов, входящих в состав гамелана, используется Беси (Besi) – железо, магически опасный, но также магически «защитающий» металл; из него делают крысы. Куниган (Kunigan) – латунь – используется в производстве цимбал и подставок для небольших колоколов, иногда включаемых в состав гамелана. Процесс добычи медных и оловянных руд, необходимых для выплавки основного сплава, – бронзы, – с древности предварялся специальными медитациями и молитвами, чтобы умилостивить подземных духов при вторжении в «тело» Земли (горы). Нельзя не отметить интересный факт: в результате продолжительной игры на гонгах наблюдается скопление жидкости в кривых сгибах корпуса

¹ MacPhee C. Music in Bali: a Study in Form a Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music. New York: Da Capo Press, 1976. P. 258.

² Кроме того, отношение индонезийцев к гамелану как к сакральному объекту подтверждается включением его в индонезийский космогонический миф о Серат Маник Майе, который создал двух антропоморфных существ – Маника и Майю. Упорядоченное звучание трех гонгов «божественного» гамелана, соответствующих трем мировым уровням (Небу, Земле, Подземному царству), помогало Манику управлять миром. Известно также, что гамелан в эпоху Матарамы (VIII–X века) выступал в функции важнейшего сакрального объекта, являясь магическим достоянием правителя – наместника Бога на Земле.

инструментов. Кроме того, в Индонезии существуют ритуалы вызывания дождя, предполагающие длительную игру на инструментах.

Роль третьего – синтезирующего элемента индонезийской мифопоэтической картины мира – можно проследить также на примере существующей у носителей культуры классификации оркестров и входящих в их состав инструментов на «громкие», «тихие» и «молчаливые». Однако инструменты оркестра, имеющего статус «молчаливого», по свидетельству К. Макфи, обладают особой сакральной значимостью, они хранятся в строжайшем секрете, их нельзя увидеть, услышать, поскольку нарушение этих условий (согласно представлениям индонезийцев) может нарушить целостность космического мироустройства. Существует практика проведения ритуала, в котором участвуют три сакральных оркестра – кадж (каја), тенг (tenga), келод (kelod). Один из них может реально отсутствовать (его инструменты не выносятся из храма), но номинальное присутствие обозначено – вместо инструментов присутствуют исполнители. В этом смысле полезно было бы провести параллели с коммуникативной функцией инструмента в индийской музыкальной культуре. Таким образом, понятие «молчаливый» может выступать как третий синтезирующий элемент в бинарной оппозиции «громкий–тихий».

Кроме того, в отличие от большинства существующих традиций коллективного музицирования, исключительность гамелана заключается не столько в противопоставлении дуальной оппозиции «громкий–тихий», сколько в соединении посредством самого гамелана двух составов инструментов в единый комплекс. Отмеченная функциональная особенность оркестра гамелан вполне соответствует роли третьего – синтезирующего – элемента двух-, трехчленной индонезийской модели мира.

Большое распространение в Индонезии получил культ гор – на Яве это нашло выражение в поклонении естественному горному массиву Пенангунган, олицетворяющему образ мировой горы, на Бали образ мировой горы воплотился в вулкане Гунунг Агунг. В Индонезии мифологемы мирового древа и мировой горы, по сути, тождественны и нередко выступают в сочетании: важнейший театральный аксессуар яванского и балийского театра ваянг – кайон (дерево) или гунунган (гора) – изображает дерево, вырастающее из вершины мировой горы. Специфику функционирования этой мифологемы можно продемонстрировать на примере праздника урожая (по явано-балийскому календарю вуку), неотъемлемой частью которого является проведение особого спектакля теневого театра ваянг кулит. Индонезийцы верят, что представление этого театра обладает могущественной очистительной силой. В свою очередь, даланг (руководитель представления) наделяется способностями жреца,

обладающего столь могущественной силой, что ему разрешается общение с миром духов. Ни одно из представлений ваянг кулит не обходится без первоначальной установки своеобразного оберега, в качестве которого выступает кайон – символическое изображение дерева жизни. Пока длится «танец» мирового дерева, даланг произносит непонятные для зрителей заклинания на санскрите или древнеяванском языке, с помощью которых призывает духов земли, духов матерей и священных мест в союзники и просит их исполнить все его просьбы. Именно мифологема мирового дерева (мировой горы) призвана моделировать особое ритуальное время-пространство, после чего становится возможным проведение необходимой церемонии.

Таким образом, можно наблюдать, что в индонезийской мифопоэтической картине мира отмеченные мифологемы (мифологемы воды, огня и мировой горы/мирового дерева) образуют единую универсальную систему и реализуются в различных воплощениях, ни одно из которых «для мифопоэтического сознания не является полностью независимым»¹.

Возвращаясь к исходной идее единства и многообразия космоса и выражению этой идеи особым образом в индонезийской двух-, трехчленной мифопоэтической картине, представляется весьма интересным продемонстрировать одно из отмеченных явлений – явление диффузности применительно к средствам музыкальной выразительности в контексте трансовой драмы Рейонг Понорого².

Анализ структурирования звуковысотного пространства и характера интонационной реализации ладовых структур требует адекватных методологических подходов, сформулированных в контексте проблемы «мифологическое–внемифологическое». Существенными для собственно музыкального анализа были идеи С.П. Галицкой о диффузности в модальности и понятие «ладоакустическое поле» (разработанное Е.М. Алкон), а также концепция темброформы³. Результаты анализа темброформы,

¹ Мифы народов мира. Т. 2. С. 161.

² Музыкальный материал трансовой драмы Рейонг Понорого в партитурной нотации содержится в работе Маргарет Картоми: *Kartomi M. Performance, Music and Meaning of Reyong Ponorogo // Indonesia. 1976. № 22. P. 85–130.*

³ Под термином темброформа (в узком смысле) понимается качественная характеристика звука, которая включает следующие параметры: тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм. Темброформа во многом зависит от устройства инструмента. В широком смысле этот термин, учитывая диффузную сущность «парада всех знаковых систем» в ритуале, может трактоваться в качестве объединяющего, синтезирующего начала,

ритма, ладоинтонационности уникального действия Рейог Понорого показывают специфическую взаимосвязь всех элементов представления, включая его структуру, цветовую символику и т.п.¹

Наиболее показательным примером диффузного взаимодействия всех составляющих Рейог Понорого элементов, по нашему мнению, является соотношение цветовой символики и темброформы. В зависимости от разнообразных способов звукоизвлечения выделяется несколько видов темброформы. В тех номерах действия, где преобладает символика красного цвета, ведущей темброформой является модель o-p-t (o – удар по краю барабана, не приглушается; p – очень сильный удар по краю, не приглушается; t – сильный удар четырьмя пальцами левой руки с опорой на большой палец, приглушается), что позволяет говорить о соответствии данной модели темброформы указанному цвету. Семантика красного цвета для индонезийцев связана с эмоциями гнева, ярости, и в таких сценах принимают участие главные герои трансовой драмы.

В области взаимодействия ритма и темброформы наблюдается следующая закономерность: взаимоотношения этих двух параметров базируются на обратно пропорциональной зависимости. В разделах драмы, где содержится все многообразие темброформ, в области ритма наблюдается достаточно устойчивая модель, представленная восьмыми и четвертями. В других разделах, где темброформа, как уже было указано, соответствует красному цвету и ограничивается определенной моделью o-p-t, ритмическая составляющая демонстрирует все многообразие возможных вариантов – паузирование, триоли, синкопированный ритм, шестнадцатые и т.п.

Если говорить о достижении определенного результата всеми участниками трансового действия, в том числе и музыкантами, то этот результат наблюдается на уровне структурирования звуковысотного пространства: в симметричной составной тритоновой ладовой модели происходит

включающего в себя помимо средств музыкальной выразительности и другие возможные средства воздействия, например параметр цвета. Темброформа обладает коммуникативными возможностями и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира». См.: *Алябьева А.Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Монография. Краснодар, 2009. С. 70.

¹ Более подробно о специфике трансового действия Рейог Понорого см.: *Алябьева А.Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии... С. 214–247.

своеобразная трансформация: наблюдается сужение ее внутреннего объема от кварты до терции, при этом внешние границы ладовой модели остаются без изменений. Выскажем предположение, что таким образом происходит своеобразное моделирование специфического времени-пространства на уровне звуковысотной составляющей.

Необходимо подчеркнуть, что выявленные взаимосвязи цвета и темброформы отчетливо указывают на глубинную основу рассмотренного действия, в качестве которой выступает близнецный миф. Так, в различных обрядах, связанных с культом близнецов, было распространено раскрашивание тела и лица в разные цвета, причем имя героя-близнеца обозначало эту цветовую двойственность. При этом подобное разноцветье символически олицетворяет сверхсилу и обладает андрогинной семантикой. Данная цветовая символика является преобладающей в действе Рейог Понорого, что позволяет также отнести эту форму к феноменам, в основе которых лежит близнецный миф.

Анализ трансового действия Рейог Понорого показывает, что темброформа (o-p-t), ладовая модель (тритон), ритмическая модель (две восьмые, четверть) и цвет (красный, красный на белом фоне) носят константный характер. Учитывая сформулированный Ф.Х. Кессиди принцип «все во всем», характерный для мифологического мышления, каждый из названных параметров может выражать себя друг через друга. Результаты анализа убедительно подтверждают наличие своеобразной единой-раздельности знаковых систем в рассматриваемом трансовом действе. В частности, выявленная диффузная взаимосвязь темброформы и цвета указывает на глубинную основу Рейог Понорого, в качестве которой выступает близнецный миф. Особая роль темброформы в условиях гетерофонии в принципе заключается в образовании определенной функциональной структуры, которая предполагает взаимодействие темброформы практически со всеми элементами трансового действия и выводит в сферу сущностных мифопоэтических параметров произведения, способствуя раскрытию «информационного кода безграничного мира» (по выражению Ю.М. Лотмана).

Таким образом, ключом к интерпретации изучаемого явления, зашифрованного с применением самых замысловатых методов, может стать характер функционирования элементов окружающего мира и способ моделирования микро- и макрокосмоса.

Приведенные в статье аргументы могут являться еще одной причиной, чтобы при словосочетании «ночь и тень» в нашем представлении тьма не становилась всепоглощающей, а наоборот, возникали ассоциации со светом, даже если это свет «в конце тоннеля».

Т. Сергеева
Из истории ночного музицирования
в испанской культуре

Образы южной испанской ночи, связанные с темой природы и любовных переживаний, широко культивировались в поэзии и музыке романтиками, а позднее были подхвачены импрессионистами. В какой-то мере они стали частью стереотипа восприятия Испании и испанского (в большей степени южно-испанского, андалусского) иностранцами. Вспомним «Ароматы ночи» из «Иберии» К. Дебюсси, «Прелюдию ночи» из испанской рапсодии М. Равеля, «Ночь в Мадриде» М.И. Глинки и др.; из вокальных миниатюр: «Ночной зефир» М. Глинки и А. Даргомыжского, «Я здесь, Инезилья» М. Глинки, «Испанскую серенаду» М. Балакирева и др.

Да и в самой испанской музыке семантика ночи стала «общим местом». Для примера можно привести «Ночи в садах Испании» М. де Фальи; Фанданго при свечах» из первой фортепианной сюиты «Гойески» и «Маха и соловей» Э. Гранадоса и др.

Подобный образный мир Испании связан с аурой общесредиземноморской природы южных городов, для которых характерно праздничное отношение к ночи (прохлада, звездное небо, ароматы растений, морской бриз и т.д.), что накладывало отпечаток и на ночную активность жителей городов и их развлечения.

Однако мы остановимся не на общеизвестном уровне восприятия испанской музыкальной культуры, а на малоизвестном, который связан с тем, что проросло в ней, но ушло в ее глубинные слои, хотя и сохранилось до наших дней в виде практики и смысловой семантики определенных явлений. Речь идет о традициях арабской Испании, которые стали культивироваться и распространяться на Пиренейском полуострове с VIII–IX веков.¹

¹ О формировании и развитии арабо-испанской (андалусской) музыки см.: Сергеева Т.С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань, 2008.

Интересные сведения, связанные с ночным музицированием, сохранились в историческом материале по средневековой Андалусии. Начнем с традиции проведения музыкальных *маджлисов*. Ее истоки уводят нас в Арабский халифат династии Омейядов (годы правления – с 661 по 750), и еще глубже – в Сасанидский Иран (Сасаниды правили Персией с середины III по середину VII века).

Слово *маджлис* происходит от арабского слова *джаласа* – «сидеть». Оно стало применяться для обозначения литературно-музыкальных кружков-собраний, которые складывались при дворе и при домах знатных и богатых меценатов, любителей науки, словесности и музыки. В эпоху Аббасидов (с 750 по 1258) существовали различные маджлисы: правоведов и теологов, писателей и поэтов, музыкальные (*маджалис ат-тараб*)¹. О последних и пойдет речь.

Маджлисы проводились во дворце или в загородной резиденции², чаще всего в помещении или иногда под открытым небом. Они могли продолжаться всю ночь, и тогда музыкантам предоставляли отдельные комнаты, где они ожидали своей очереди или могли уединиться, чтобы прямо там сочинить заказанную меценатом новую песню. Особенно интересными были вечера, устраиваемые в саду, когда исполнителей и слушателей вдохновляла окружающая ночная природа, или маджлисы подобного рода, проводившиеся под открытым небом: в лодке, у реки, на мосту и т.д. Характерно то, что музыканта могли вызвать на маджлис в любое время дня и ночи, независимо от его состояния.

Маджлисы представляли собой камерные собрания избранных людей и их приближенных. Хотя, как исключение, устраивались музыкальные вечера и с большим количеством исполнителей и слушателей. Маджлис являлся формой объединения людей, где происходил не только интенсивный обмен мнениями по вопросам различных наук, но и прежде всего складывалась среда. Такие собрания-слушания проводились регулярно, где присутствующие общались между собой, слушали классическую музыку и достигали состояния наивысшего эмоционального переживания – *тараб*

¹ Сведения о маджлисах эпохи Аббасидов, основанные на «Книге песен» ал-Исфакхани, широко освещаются и анализируются в книге Г. Саувы [6]. Более подробно об этом см.: Сергеева Т.С. Придворная музыкальная традиция на средневековом мусульманском Востоке: этикет исполнения и слушания классики (на материале средневековых источников) // Музыковедение. 2008. № 6. С. 56–62.

² У Аббасидов это был летний дворец в Самарре, у Омейядов Кордовы – дворцовый комплекс Мадинат аз-Захра.

(с араб. – букв. «экстаз»), что отражало влияние на музыкальную практику традиции мистической медитации.

Некоторые специфические особенности музыкальной классики позволяют говорить о том, что она была рассчитана на медитативный способ восприятия, иными словами, служила своеобразным «инструментом для медитации». Однако техника «вхождения» в медитативные состояния рассматривалась, мы согласны с мнением М. Назарли, не столько как средство психической саморегуляции, сколько (и в первую очередь) как средство познания. Поэтому чувственное восприятие (через слух, обоняние, созерцание) и сама медитация являлись в первую очередь средствами мистического постижения Универсума. И не случайно музыка в реальном художественном акте всегда включалась в систему других средств выразительности (имеется в виду ее сочетание с визуальным и пластическим рядом, со вкусовыми ощущениями и ароматами). Таким образом, маджлис – это не просто развлечение, а ритуал, организованный по всем правилам, почти сакральное событие.

Как подтверждают арабо-испанские источники, в средневековой Андалусии традиция проведения маджлисов вводилась постепенно. Первые упоминания о «концертах» певиц относятся ко времени правления ал-Хакама I (795–822), а регулярное проведение литературных и музыкальных собраний (*маджлисов*) при дворе в Кордове ввел Абд ар-Рахмана II (822–852). О традиции проводить музыкальные вечера во дворцах знати и домах представителей высшего общества как общепринятом и обычном явлении пишет в начале XI века андалусский философ и поэт Ибн Хазм (ум. 1063). Севильский поэт ал-Му‘таид (1012–1069) оставил высокопарные описания подобных ночных празднеств конца периода халифата – начала периода независимых княжеств (XI в.). Главным украшением этих праздников были концерты певиц и певцов (*ситары*¹) под аккомпанемент восточных инструментов.

Однако в более поздних андалусских источниках чаще упоминаются ночные концерты, сопровождавшиеся танцами. Их называли в Андалусии с XI века *замбра* (другое название – *лейла*)², то есть «ночная музыка», или

¹ *Ситара* – от араб. «занавес» – в ранний период Аббасидов этим термином стали обозначать ансамбль, состоящий из инструменталистов и вокалистов, первоначально находившихся за занавесом.

² Термин *лейла* относится к арабскому слову *лайла* (ночь – мн. *лайāли*), в то время как *замбра* происходит от арабского слова *самар* или *мусāмара*, что означает «ночной разговор» [7, 77].

музыкальные вечера с танцами, они проводились во дворцах и частных домах. *Замбра* и *лейла* так глубоко вошли в обычаи Андалусии, что продолжали существовать и после падения Гранады (1492), в основном среди мусульман, оставшихся жить на территории Испании. Этот факт подтверждает текст сохранившегося декрета, направленного против традиций мусульман: «Запрещается [мусульманам] устраивать шумное веселье и *лайали* с инструментами» [3, 316].

Историки упоминают, что нередко знаменитый грозный ал-Мансор (ум. 1002) и его гости развлекались, устраивая шумные вечера с пением, танцами и вином [5, 113] – типичные андалусские *замбры*. Описание одного из музыкальных вечеров приводит Ахмад аш-Ширвани (XIII век) в своем труде *Хадикат ал-афрāх* («Сад радостей»), пересказывая историю писателя, посетившего Малагу в 1016 году, который не мог заснуть ночью из-за шума *замбры*, проходившей в соседнем доме. Зачарованный доносившейся музыкой он выходит из дома и наблюдает происходящее, которое в дальнейшем описывает в своем рассказе. Он видел, как посреди просторного жилища в центре большого сада расположились в ряд 20 гостей, перед которыми стояли кубки с вином, фрукты и сласти. Молодые девушки с *удами* и *тунбурами* (лютнями), *мизафом* (цитрой) и флейтами находились поодаль. Рабыня-певица с удом на коленях сидела рядом с ними, и гости, обратив все взгляды на нее, внимательно слушали ее песню, которую она сопровождала игрой на своем инструменте [5, 119–120].

Рассказ Ширвани подтверждает многочисленные свидетельства о том, что в XI веке в Андалусии *увлечение музыкой переходило всякие границы; и даже ночью* (курсив мой. – Т. С.) невозможно было найти ни одного тихого района, улицы или уголка в городе, где бы ни слышались музыкальные инструменты и песни [5, 120]. Похожую характеристику дает Севилье XII века кордовский историк и поэт аш-Шакунди (ум. 1231). Таким образом, можно определенно ответить на вопрос: «Как проходила ночь в средневековом андалусском городе – в объятиях ли Морфея?». Действительно, Испания – особая страна, отличная от остальной Европы.

Другое проявление «ночного музицирования» находим в контексте легенд, связанных с иррациональной стороной творческого процесса. Так, под влиянием мистико-магической атмосферы восточной школы выдающийся андалусский музыкант Зирьяб (789–857) уверял, что его вдохновение проявлялось во сне, когда джины посещали его жилище и дарили ему волшебные мелодии. Поэтому у него существовала привычка просыпаться среди ночи, для того чтобы исполнить «ночные прозрения» [4, 28].

Существуют легенды, согласно которым музыканты-мужчины, подчиняясь овладевавшему их ночному «вдохновению джиннов», настоятельно созывали певиц, чтобы продиктовать им песни до того, как они исчезнут из их памяти. Такие легенды присутствуют в биографиях многих выдающихся музыкантов арабского Востока, среди которых Зирьяб и Исхак Маусили [7, 30]. Отсюда становится понятным высказывание последнего: «Музыка подобна книге, которую мужчины задумывают, а женщины регистрируют»¹.

Андалусская практика ночного музицирования получает естественное продолжение в испано-цыганской традиции, которая известна сейчас как фламенко. Уточним, что цыгане пришли на Пиренейский полуостров с Востока в XV веке.

Зрелище под названием *самбра* продолжало существовать в Гранаде и представляло собой в XIX веке традиционные спектакли гранадского квартала Сакромонте. Это были ночные праздники. Вот как их описывает Эль Монте Анди: Танцевали во внутренних двориках патио, сцена украшалась цветами. Представления для гостей обычно устраивались друзьями или родственниками артистов, и начинались они с разговоров о секретах этого искусства и шумных споров о достоинствах того или иного артиста. Затем звучала гитара, сопровождаемая ритмом, отбитым на столе, прищелкиванием пальцев или хлопками ладоней. Возгласы «Оле!» воодушевляли и музыкантов, и танцовщиков, и устанавливали атмосферу сопричастности между исполнителями и слушателями-зрителями. Танцы требовали накала атмосферы до предела, необходимого как для исполнителей, так и для зрителей-участников, и поэтому продолжались до утра. Атмосфера интимности и восторга была свойственна этим праздникам [2, 82]. Не правда ли, это описание во многом напоминает маджлис?

Подобные ночные праздники также называли «танцы при свечах», поскольку площадки освещались свечами или масляными лампами, подвешенными на стены [2, 83]. Ночное функционирование подчеркивало закрытость и ритуальность действия. Однако со второй половины XIX века фламенко, понемногу преодолевая изоляцию, стало приспосабливаться к публичным представлениям. Появляются вечера с танцами и пением в кафе-кантанте, а на самом деле, это были ночные концерты, центром которых до наших дней остается Севилья. Правда, в современной Испании (и не только в Андалусии) эти кафе называют «таблао», или ночные клубы со специальной сценой для представлений фламенко.

¹ Цит. по: [7, 30].

Со временем произошла трансформация и самого термина замбра. Сейчас *замбра* – также известная, как *мавританская замбра* – это танец фламенко, исполняемый цыганами Гранады, который происходит от более ранних мавританских танцев. Хотя в Марокко на магрибско-арабском диалекте *замбра* до сих пор означает «вечеринку» («party») [8].

Культуру фламенко можно назвать ночной по многим характеристикам:

- по функционированию: начиная с кузниц¹, через самбры и кафе-кантанте к современным таблао;
- по связи с демонической (темной) силой, которая проявляется в *дуэнде* («душа», «дух»), особом состоянии исполнителя, и сопряжена с ночным функционированием²;
- по звуковой эмоциональной экспрессии, напрямую связанной с *дуэнде*. Легендарного певца Мануэля Торре (1878–1933) называли «мастером мрачных звуков», а сам он уверял, что «всюду, где мрачные звуки, – там *дуэнде*»³;
- по содержанию – Мануэль Торре так выразил суть канте хондо: «Я пою изнутри одиночества, потому что в глубине моей ночи, в глубочайшем истоке моего пения хондо я одинок. Потому что мои пшеничные поля, мои подсолнухи, наполненные солнцем, скрыты во мраке»⁴.

Остановившись на музыке, звучащей ночью, невозможно ни коснуться колыбельных, хотя, безусловно, это тема стоит особняком и требует отдельного исследования. В андалусской культуре существует особая – мужская колыбельная. О М. Торре «рассказывают, что соседи по дому ожидали его до глубокой ночи, желая услышать звуки его удивительного и загадочного голоса, которым он начинал шептать колыбельную песню своим детям» [2, 66]. Мужская колыбельная входит в сарсуэлу, основанную на андалусских сюжетах.

В заключение подведем итог всему вышесказанному. Несмотря на то что ночное музицирование для Средиземноморья было общей традицией, однако в южной Испании оно приобрело самобытные черты благодаря арабским и цыганским влияниям.

¹ Кузница традиционно рассматривается как место, где родилось пение фламенко. См.: *Эль Монте А. Фламенко: тайны забытых легенд*. Тула: Мусалаев, 2003. С. 49.

² Приведем параллель с Ф. Гойей, про которого говорили, что его посещал дьявол вдохновения во время ночной работы над картинами.

³ Цит. по: *Эль Монте А. Фламенко: тайны забытых легенд*. С. 66.

⁴ Цит. по: Там же. С. 44.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Назарли М.Д. Два мира восточной миниатюры. М., 2006.
2. Эль Монте А. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: Мусалаев, 2003.
3. Cortes G.M. Organología oriental en al-Andalus // Boletín de la Asociación Española de Orientalistas. Año XXVI. Madrid, 1990. P. 303–332.
4. Guettat M. La música andalusí en el Magreb. Sevilla, 1999.
5. Ribera y Tarrago J. La música árabe y su influencia en la Española. Madrid, 1985.
6. Sawa G. Music Performance Practice in the early Abbasid era 132–320 ah / 750–932 ad. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1989.
7. Shiloah A. Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study. Detroit, 1995.
8. Zambra. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Zambra>

А. Сиюхова
ОБРАЗ ПТИЦЫ В НОЧНОЙ СИМВОЛИКЕ
АДЫГСКОЙ МИФОЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Традиционная система символов любого этноса строится на отражении значимых элементов среды обитания через придание им особого смысла для преодоления первородного хаоса и обеспечения порядка в жизненном мире человека. Многообразные виды живой природы – животные, птицы, насекомые и проч. – вовлекаются в мифологическую картину мира естественным образом, представляя собой угрозу, либо необходимое условие выживания племени. Мифологическое сознание строится на «ночном» интуитивном способе восприятия¹, вследствие чего продуцируемые в мифе символы и образы прямо или косвенно могут быть определены как выражение архетипов ночи.

В данной статье мы рассмотрим особенности претворения образа птицы в адыгской традиционной системе мифологических символов, воплощенных в сказаниях, а также в толкованиях сновидений, являющихся фактором образно-символического конструирования жизненного мира этноса. Для этого нам необходимо указать основные свойства птицы как носителя некоторых эстетических признаков, важных для мифологизации данного персонажа. Значение птицы как символа определяется: наличием крыльев и способностью к полету; связью с воздушной средой; свободой, легкостью и скоростью передвижения; способностью к пению и «речевому» общению². Важным фактором определения мифологической сущности образа птицы является ее отношение к биологическому

¹ Пивоев В.М. *Философия культуры: Учебное пособие для вузов.* М., 2009. С. 333.

² Энциклопедия символов. Птицы // URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/> [Электронный документ; дата обращения: 17.03.2012].

виду: водоплавающих или неводоплавающих, летающих или нелетающих, певчих, хищников или стервятников и проч. В зависимости от комплекса эстетических и биологических признаков птица может символизировать многообразные духовные конструкты, связанные с образами создания и разрушения мира (демиурга), создания рода (тотемизм), трансляции знаний и мудрости, воплощения человеческой души и проч.

Наиболее ярким и универсальным символом, представляющим мифологизированному сознанию в образе птицы, является птица Симург (Сенмурв, Самгур и т.п.) – «существо горнего мира, прилетающее на помощь людям в мир земной, существо говорящее, мудрое, приносящее победу, целитель, заживляющий раны, и вместе с тем – гигантская птица»¹. Подобный персонаж существует в адыгской мифологии, представляя собой универсальный образ грозной ночной природы, который претворяется через типаж огромной птицы, закрывающей своими крыльями свет солнца и насылающей на землю тьму. Так, в нартском сказании о Петерезе великан Пако, почитающий себя богом и люто ненавидящий нартов, имел у себя на службе сторожевого орла. Рефреном на протяжении всего сказания звучит повествование о том, что «был он (орел) так велик, что крылья его едва помещались в ущелье, закрывали свет». Желая освободить своего предводителя, плененного великаном Пако, и добыть украденный им огонь, самые смелые нарты пошли в набег. «Пако, как только увидел их, выпустил сторожевых орлов. Крыльями своими закрыли они солнце – стало темно, как в дождливую ночь. (Много достойных людей погибло)». В финале сказания в игру вступает нарт Петерез, вызывая на бой самого Пако и его орла. В третий раз орел предстает как провозвестник ночи: «Вдруг наступила темнота. Это взмыл в воздух могучий орел Пако. Чем ближе подлетал он к богатырю, тем гуще становился мрак». Эмоциональная динамика переводит ощущение ночной неопределенности на грань могильного мрака – близости смерти. Тем ярче воспринимается победа нарта над силами тьмы: «Тогда вскинул Петерез лук и пронзил стрелой крыло орла. Словно утро вернулось в мир. Вторую стрелу он вонзил в голову орла, и день родился заново»². Хозяин могучего орла Пако в адыгской мифологии выступает в качестве божества погоды. Исследователь А.С. Куёк считает, что между хозяином и слугой прослеживается генетическая связь. Если Пако при желании меняет

¹ Образ птицы Симург в зороастрийской мифологии // URL: http://www.blagoverie.org/articles/opinion/simurg_print.phtml [Электронный документ; дата обращения: 17.03.2012].

² Сказания и сказки адыгов. М., 1987. С. 24.

погоду, бгэж (орел) тоже влияет на нее. Ведь взмах его крыльев «нагнетал буран, день превращал в ночь, тепло в холод»¹. В сказании противопоставление тьмы и света реализуется многослойно: огонь – символ света и жизни, крадет у нартов великан Пако; Петерез идет добывать огонь, побеждая тьму (орла). Таким образом, ночь в образе огромной птицы в данном сказании выступает в деструктивном, разрушающем гармоничности жизни качестве.

В другом адыгском сказании о Шауае также присутствует персонаж орла Ан-Ака, несущего мрак. Имя Ан-Ак созвучно с именем мифологического существа арабских и персидских легенд Анка, еще одного воплощения Симурга. Автор статьи «Образ птицы Симург в зороастрийской мифологии» пишет, что «в грузинских и армянских словарях, очевидно, под влиянием арабских и персидских бестиариев, говорится, что это существо называется и “Анка”, и Симург, оно водится в Эфиопии, имеет тело льва, голову, крылья и клюв орла. Это существо способно переносить человека в “светлый мир”»². Мифологическое совмещение признаков разных существ говорит о более древнем его происхождении, нежели орел Пако в предыдущем случае. Однако метафоричность ночи и тьмы в данном случае более отдалена, но натуралистически ужасна, что свидетельствует о более позднем проникновении данного персонажа в адыгский эпос и восприятии его в более реалистичном виде. Герой в поисках своей возлюбленной подошел к скале, на которой сидел орел. Птица-великан обращается к Шауаю: «Кто ты, посмевавший вступить на мою землю? Маленький человек, я подниму тебя на скалу и раздеру на куски, выключу твои глаза». Лишение зрения становится символом погружения во тьму и небытие. Об особой ценности зрения можно прочесть в сказке «Кто нужнее?». «Недаром говорят старые люди: Лучше жизни лишиться, чем лишиться глаз. Не видать света – все равно, что лежать в черной земле»³. Таким образом, грань между ночью, тьмой и смертью вовсе стирается. Коварство и жестокость орла – провозвестника смерти – вызывает ответную хитрость и коварство Петереза, притворившегося спящим, тем самым усыпив бдительность птицы и внезапно поразив ее насмерть⁴. Яркую характеристику Ан-Аку мы встречаем у А.С. Куёка, который пишет: «Звери и люди не могли бороться с ним, ни витязю, ни зверю ни пройти мимо

¹ Куёк А.С. Мифические образы адыгского эпоса «Нартхэр» // Мир культуры адыгов. Майкоп, 2002. С. 60.

² Образ птицы Симург в зороастрийской мифологии.

³ Сказки адыгских народов. М., 2003. С. 271.

⁴ Сказания и сказки адыгов. С. 53.

владений орла. Немало нартов погибло от него. В небесах Ан-Ак сильнее и отважнее всех. Когда он выходил в небеса, ни одна птица не взлетала, ни один зверь, ни один человек не шевелились. Налетая, Ан-Ак убивал одиноких всадников, душил их когтями, острым клювом выкалывал глаза, ударами огромных крыльев разбивал тела. ... Бгэж (орел) жил на вершине огромного дерева на высокой неприступной горе. Здесь находилось его гнездо. Оттуда он сбрасывал останки съеденных им людей и зверей. Их кости заполнили все основание горы, очень большой, крутой и отвесной. Никто не мог забраться туда»¹. Такая характеристика легко ассоциируется с ночью в горах, таящей в себе разнообразные смертельные опасности, подстерегающие незащитных людей. Не случайно победить Ан-Ака, то есть саму ночь, мог только сильный, а главное, хитрый нарт.

Орел в адыгских сказках и сказаниях стабильно ассоциируется с образом ночи и его крайнего воплощения – символа подземного (загробного) мира. Однако данный персонаж раскрывается амбивалентно – не только со стороны воплощения зла, но и в отражении позитивных сил борьбы с несправедливостью (предательством) в человеческих взаимоотношениях. Так, в сказке «Батыр сын медведя» главный герой из-за предательства товарищей оказывается в загробном мире. Там он проявляет благородство, спасая от змея птенцов огромной орлицы – хозяйки подземного мира. Та в знак благодарности помогает Батыру вернуться в наземный дневной мир, буквально относит его туда на своей спине. Попав назад в родные края, Батыр убивает бывших товарищей, бросивших его из-за сокровищ на верную смерть в глубоком колодце, тем самым восстанавливая справедливость. В данном сказании мы встречаемся с древним представлением о крылатом существе Анка, способном перенести героя в «светлый мир»².

В подтверждение мысли о том, что образ огромной птицы является универсальным для многих этнических символических систем, приведем слова А.С. Куёка, который говорит о том, что образ гигантской птицы напоминает мифического орла Самгура. Ученый цитирует слова Ф.И. Кочетова: «Самгур олицетворяет собой прошлое и будущее человечества. Одним глазом он видит прошлое, другим будущее. Синий огромный Самгур живет тысячелетиями»³. Символизация прошлого и будущего человечества в условиях мифа может расцениваться как бытие без

¹ Куёк А.С. Мифические образы... С. 60.

² Образ птицы Симург в зороастрийской мифологии.

³ Цит. по: Куёк А.С. Мифические образы... С. 61.

человека, то есть во мраке отсутствия света и сознания. Цвет птицы – синий – и указание на то, что Самгур живет тысячелетиями, то есть вечно, дополняет ассоциативный ряд с образами ночи и смерти, дающей основу для возникновения дальнейшей жизни.

Представляя собой один из системообразующих символов адыгского эпоса, птицы также являются значимым символом в толкованиях сновидений. Проведенный нами опрос выявил, что такой образ сна трактуется как «вещий» 17% респондентов, однако орел прямолинейно никогда не указывается, возможно, в силу первородного страха перед образом смерти, какой он часто в себе несет. В сновидениях современных адыгов чаще придается символический смысл образу *голубя*, который в основном объясняется как предвосхищение новостей. Подобное толкование является наиболее распространенным в разнообразных сонниках, что склоняет к пониманию данного символа как универсального. Так, в «Соннике Юноны» читаем: «Увидеть во сне голубя, который несет что-то, – означает, что вас ждет приятная новость от старого друга, с которым вы давно не виделись... Голуби сидят на крыше – хорошие известия»¹. Однако символ голубя не ограничивается отражением архетипа приятных новостей. В этом же соннике голубь представляется и символом мира, любви и доверия. Существует мнение, что придание голубю значения символа вестей связано с древней практикой использования голубей в качестве «почтарей». Например, библейский сюжет о благой вести связан именно с выпущенным с корабля голубем, который принес в клюве ветку оливы, это означало, что суша находится неподалеку от Ноева ковчега.

Анализируя сущность символа голубя в адыгском мифологическом сознании, необходимо отметить, что функция голубя-почтальона, приносящего письма, для адыгов не была актуальна, так как до XIX века у них не существовало обиходной письменности. Функцию распространения новостей выполняли джегуако – бродячие музыканты и сказители, имеющие негласный иммунитет в ситуациях войн и междоусобиц. Очевидно, что приписывание голубю символики вестей является результатом аккультурации адыгов, то есть усвоения некоторых культурных кодов совместно проживающих с ними этносов, в частности русского.

Л. Лавров в своих исследованиях отмечает, что в адыгских культах существует намек на почитание птиц, а именно голубя, так как в его

¹ Сонник Юноны // URL: <http://junona.org/modules.php?name=Sonic&pa=word&link=d093d0bed0bbd183d0b1d18c> [Электронный документ; дата обращения: 25.03.2011].

адыгском названии включено слово «бог»¹. Это не противоречит принципу универсальности, так как многие авторы указывают, что птицы как воплощение божества играют важную роль в мифах о создании мира. Если проследить упоминание голубя в адыгском эпосе, то становится ясным особое отношение этносознания к данному символу. Наиболее развернутый сюжет с участием голубей имеется в сказании «Приключения Задеба»². Юноша вопреки велению отца вошел в тайную комнату и увидел трех прекрасных голубей – каждый привязан за ножку. Таким образом, голуби в тексте представлены в связи с темнотой и тайной. «Затрепетали птицы, увидев юношу, захлопали крыльями, заговорили человеческим голосом: – Кеблаг, кеблаг»³, Задеб, отпусти нас на волю, мы тоже тебе когда-нибудь в трудную минуту пригодимся. Отпустил Задеб голубей». Голуби в этом случае – это архетип пленения красоты, сокрытия ее от чужих глаз, незащищенность красоты от грубой силы (использование пут). Красота голубей ассоциируется с красотой девушек, похищенных влиятельным и жестоким мужчиной против их воли. Ассоциация голубь-девушка может подтверждаться сюжетами других сказок, где девушка превращается в голубку (например в сказании «Озермес»⁴).

В сказке о Задебе голуби помогают герою в трудном деле заставить заговорить Молчаливую Сурет не просто умными, но изощренно находчивыми советами и действиями. Здесь оправдывается общепринятая мысль о том, что в роли инструмента передачи божественной мудрости, да и просто полезной информации, птицы часто выступают воплощением божества предсказаний и «субстратом» самих предсказательных практик. Нередки также представления и о том, что птицы выступают в роли соглядатаев, сообщающих о делах и намерениях своих подопечных⁵. Возможность незаметного присутствия голубей в спальне Молчаливой Сурет в сказке о Задебе позволяет им овладеть нужной информацией и передать ее своему хозяину. Как видим, в данном случае можно говорить о все-таки имеющемся основании воспринимать символику голубя как предвестника новостей. Таким образом, весьма завуалированно, но эстетически ярко голуби являют собой ночной символ сложного комплекса

¹ Лавров Л. Доисламские верования адыгейцев и кабардинцев // Религиозные верования адыгов. Хрестоматия исследований. Для средних и высших учебных заведений. Майкоп: Изд-во АГУ, 2001. С. 273.

² Сказания и сказки адыгов. С. 96.

³ Кеблаг – добро пожаловать (адыг.).

⁴ Сказания и сказки адыгов. С. 160.

⁵ Энциклопедия символов. Птицы.

женской сущности в понимании адыгов, воплощающего в себе внешнюю красоту, физическую хрупкость и слабость, но силу ума и духа.

Самой известной «функцией» птицы является олицетворение ею человеческой души: представление сколь древнее, столь и распространённое¹. Душа как категория этносознания в адыгской культуре существует и имеет высокую ценность. Так, Б. Бгажноков указывает, что «элементом древнейшей религиозной системы является и клятва душами усопших предков: «Айтэч мыгъуэм и хьэдрыхэпсэ» (Айтека покойного загробной душой клянусь)... Забота о чистоте души, о том, чтобы она предстала перед Тха (богом. – С. А.) и предками в достойном виде – первостепенная задача каждого человека»². Однако связь души с символикой птицы, в частности голубя, в адыгской традиции прослеживается весьма отдаленно, – только в качестве чистоты/красоты, присущей образу голубки и праведной душе. Нам представляется, что душа предка в сознании древнего адыга ассоциировалась с живой личностью самого предка, находящегося после смерти в загробном «нижнем мире» в целостном облики. Об этом свидетельствуют многие эпические сказания, где герои попадают в подземный мир и там продолжают существовать и действовать, как живые. Вследствие этого душа не отделяется от человеческой сущности и не воплощается в метафорические образы, будь то птицы, бабочки, и в других существ и явлений.

В различных мифологических системах особую роль выполняют водоплавающие птицы. Например, в урало-алтайской мифологии самым древним является миф о двух водоплавающих птицах, олицетворяющих солнце и луну. Эта мифологема, по мнению В.Г. Котова, связана с прауральским космогоническим мифом о двух ныряющих за землей птицах. «Они являются, очевидно, создателями земли и жизни»³. Русский фольклор также представляет разнообразные примеры использования персонажей уток, гусей и лебедей, воплощающих идею субстанции жизненного начала (смерть Кошечья на конце иглы, игла в яйце, яйцо в утке...), средства переноса человека в потусторонний мир (гуси-лебеди уносят Иванушку в избушку Бабы Яги), любовно-лирическое начало (частушки «Летят утки») и т.д.

¹ Энциклопедия символов. Птицы.

² *Бгажноков Б.* Религиозная система черкесов // URL: <http://virt-circassia.ucoz.com/publ/3-1-0-96> [Электронный документ; дата обращения: 18.07.2011].

³ *Котов В.Г.* Урало-алтайская мифологическая основа башкирского эпоса «Урал-батыр» // Известия Алтайского государственного университета. 2009. № 4–1. С. 126.

В отличие от мифологических систем других этносов, в адыгской мифологии образ водоплавающей птицы (утки, гуся) не столь значим. Хотя яркая образность данных персонажей подтверждается тем, что существуют имена с «гусиным» корнем (Казбек), а также несколько бытовых комических баек, рассказывающих о том, как в том или ином адыгском селенье гуси наелись отходов от браги, опьянели и уснули. Хозяйка, подумав, что они отравились и издохли, ощипала их и выбросила в овраг. За ночь гуси проспались и пришли «гусяком» на родной двор, вызывая общий хохот. Не столь интенсивная включенность в мифологическую систему символов водоплавающих, а также домашних птиц (куры, индейки) подтверждается и тем, что их не используют в качестве жертвенного животного. Из диалектической пары «курица–яйцо» для мифологии адыгов «яйцо» более значимо, так как именно оно участвует в обрядах, связанных с плодородием и с исцелением больных и травмированных.

Рассмотрев специфику претворения образа птицы в ночной символике адыгской мифоэпической традиции, необходимо отметить следующее. Мифологические птицы (орел, голубь) являются «божьиими птицами», то есть в обиходной жизни рода они не используются в качестве источника пищи. В сказаниях акцентируются их сущностные элементы, эстетически выражающиеся через мифологические действия: огромные крылья орла закрывают солнце; огромные острые когти уносят на высокую гору, либо в подземный мир богатырей; воркование голубя как человеческая речь передает тайны, советы, указания и проч. Важным эстетическим фактором являются размеры птиц – очень большие – обволакивающие собой весь мир, либо миниатюрные, почти незаметные. В гендерном отношении образ огромной птицы решается амбивалентно, – это может быть и орел, и орлица. Причем орел, как правило, выполняет функцию разрушителя, врага нартов, а орлица, напротив, помогает нартам выбраться из подземного мира в благодарность за спасение пленцов. Образ голубя ассоциируется с женственностью. Только женские персонажи обращаются в голубок и, как верные подруги, помогают своими советами и наставлениями героям-мужчинам. В заключение необходимо заметить, что «ночное» мифологическое сознание исторических создателей адыгского эпоса через символику орла или орлицы выражало космогонические смыслы места рода во Вселенной, а образ голубей связывался с выражением особой ценности человеческой личностной жизни здесь и сейчас. Тем самым выстраивалась многоуровневая гармоничная картина мира этноса.

РАЗДЕЛ III

НОЧЬ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

Е. Хайченко

СПЕКТАКЛЬ КАК СОН – СПЕКТАКЛЬ КАК ЯВЬ

Ночь как время театральных развлечений – явление, возникшее в истории театра довольно поздно. На протяжении более чем тысячелетия, во времена не только Софокла, но и Шекспира, спектакли шли в дневное время, так как напрямую зависели от дневного освещения. Открытый тип театра исключал возможность манипуляции со светом. Так называемые «ночные сцены» обозначались текстом, который произносили персонажи, сменой костюмов и использованием соответствующих атрибутов. Городские власти следили, чтобы зрители покидали театр до наступления темноты. Спектакль вечерний, привычный в обиходе сегодняшнего дня, в репертуаре публичной сцены утвердился лишь в XVII столетии наряду с театральным зданием ярусного типа, где место неба занял потолок. В какое бы время не начиналось представление в венецианском театре времен Гоцци и Гольдони, зрительный зал обязательно погружался в темноту (своего рода ночь), а действие происходило на ярко освещенной сцене.

Однако представление о театре как о развлечении ночном, своего рода сновидении, рождается гораздо раньше. В комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1595) образ сна, как известно, господствует над всем происходящим в пьесе. От первых слов Ипполиты:

Четыре дня в ночах потонут быстро;
Четыре ночи в снах так быстро канут...¹

и до финальной тирады Пэка:

¹ Шекспир У. Полное собр. соч. В 8 т. Т. 3. М., 1958. С. 133.

Представьте, будто вы заснули
И перед вами сны мелькнули.
И вот, плохому представленью,
Как бы пустому сновиденью,
Вы окажите снисхождение...¹

все здесь пронизано очарованием ночного освещения. Причем луна в комедии Шекспира – это не только поэтический образ:

Луна как будто плачет в высоте.
Она в слезах; цветы полны тоскою
О чьей-нибудь погибшей чистоте...²

но и персонаж «прежалостной трагедии» о Пираме и Фисбе, которую афинские ремесленники разыгрывают на бракосочетании своего герцога. «Вот этот мальй – Лунный Свет; при нем – / Терновый куст, фонарик и собака...»³, – представляют луну в прологе, сама же она характеризует себя так:

Двурогую луну фонарь являет сей,
А я – тот человек, что обитает в ней⁴.

Спектакль ремесленников заканчивается за полночь. «Ах! Полночь языком своим железным двенадцать отсчитала», – говорит Тезей, замечая, что «пьеса сократила ночи ход»⁵. Тема сна как представления и представления как сна неоднократно возникает у Шекспира. Это и пролог к «Укрошению строптивой», где, затевая потеху с бродячими актерами для развлечения пьяного медника Слая, лорд замечает: «Сочтет все волшебством иль сном чудесным»⁶. И знаменитые слова Просперо из «Бури»:

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь...⁷

¹ Шекспир У. Полное собр. соч. В 8 т. Т. 3. М., 1958. С. 209.

² Там же. С. 167.

³ Там же. С. 199.

⁴ Там же. С. 203.

⁵ Там же. С. 207.

⁶ Там же. Т. 2. С. 185.

⁷ Там же. Т. 8. С. 192.

Интерпретация сновидения как внутреннего театра человека достаточно распространенная в современной психологии, находит немало подтверждений и в произведениях искусства. Ведь сон – это область игры воображения, абсолютной раскрепощенности творческого духа, беспредельной свободы, где возможны любые парадоксы времени и пространства, самые невероятные смысловые нелепости, столь привлекательные для художника, уверенно разрушающего представление о театре как о зеркале, в котором отражается действительность.

А сон, податель пьес неутомимый,
В театре, возведенном в пустоте,
Прекрасной плотью облачает тени...¹ –

слова эти, принадлежащие современнику Шекспира – испанскому поэту Луису де Гонгоре, как нельзя лучше отражают суть театрального искусства эпохи маньеризма и барокко.

Образы сна и ночи занимают существенное место и в искусстве эпохи романтизма от ночных пейзажей К.Д. Фридриха до «Гимнов к ночи» Новалиса (1800) и «Ночных бдений» Бонавентуры (1805). Ночь у Новалиса – царство сна, самозабвения, магического приобщения к тайне смерти. Но одновременно ночь – прародительница дня. Свету положены пределы, сон длится вечно. «Сон святой, не обездоливай надолго причастных Ночи в тягостях земного дня», – восклицает он². Комментируя Новалиса, Н.Я. Берковский пишет: «Человек глубже дня и всего дневного, человек старше дня, корни человека ночные, из ночи он приходит и в ночь уходит... Ночь у Новалиса – и покой, и Эрос, и единение человечества, и уход в другое бытие. Отказ от суетности»³.

Образ человека, «затерянного в ночи», появляется и на страницах «Ночных бдений» Бонавентуры – анонимного романа, автором которого считают Шеллинга. Одинокий страж ступает по гулким мостовым погребенного в ночи города, с одной стороны, содрогаясь от ужаса, и с другой, радуясь своему одиночеству. Ведь ночь – это время поэтов, когда из тьмы неизвестного рождается дух творчества.

Обращение к месяцу открывает четырнадцатое «бдение», так как творить при свете луны, как замечает автор, и дешевле, а заодно и поэтичнее. Тема театра и актерства постоянно возникает на страницах «Ночных

¹ Цит. по: *Борхес Х.Л.* Письмена Бога. М., 1992. С. 408.

² *Новалис.* Гимны к ночи. М., 1996.

³ *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 198, 199.

бдений» Бонавентуры. Ведь театр как метафора жизни определяет самую суть романтического мирозерцания. Романтический герой – это актер на сцене жизни, постоянно меняющий свои маски и костюмы, пытающийся под видом другого сыграть самого себя. Однако момент наивысшего слияния с ролью, как правило, оборачивается для него гибелью.

История актера, взявшегося за роль Гамлета, дабы излить свою желчь в молчаливый партер, и актрисы, поверившей в свое наигранное безумие, закончится у персонажей четырнадцатого «бдения» ничуть не менее трагично, чем у их сценических героев. Напрасно стремился режиссер отлучить свою примадонну от ее роли. «Могучая рука Шекспира, этого второго создателя, схватила ее слишком крепко...»¹ Переписка двух обитателей сумасшедшего дома, которую каждый ведет от лица своего героя: Гамлет Офелии и Офелия Гамлету, – безусловно, несет на себе долю иронии по отношению к релятивизму новой философской школы. Гамлет уверяет Офелию, что не симулирует безумие, как это было в театре, а действительно помешался, «настолько все заключено в нас самих, а вне нас ничего реального». А Офелия, обращаясь к Гамлету, мучительно пытается доискаться до самой себя: «Ты мне только помоги перечитать мою роль в обратном порядке и дочитать до меня самой. Существуют ли я вне своей роли, или все только роль, и я сама тоже... Ты реплика в моей роли, и я не могу тебя вырвать, как не могу вырвать листов из пьесы, где записана моя любовь к тебе. Если уж нельзя мне добраться до меня самой, перечитай роль в обратном порядке, придется дочитать ее до конца...»²

В конце четырнадцатого «бдения» Офелия уходит из жизни. «Слава Богу, – говорит она, – я выхожу из пьесы и слагаю свое заимствованное имя...»³ И хотя на страницах «Ночных бдений» Бонавентуры, как и в романтизме в целом, неоднократно возникает тема маски, как личины, облекающей Ничто, в нем присутствует и другое – представление о роли как о некоем могучем властелине, способном отобрать у ее создателя его собственную душу, подобно тому как это происходит с исполнительницей роли донны Анны в «Дон Жуане» Гофмана, умирающей на сцене по окончании спектакля.

«Небывалый случай, происшедший с неким путешествующим энтузиастом», описанный Гофманом в новелле «Дон Жуан» (1806), – это гимн театральному искусству, которое оказывается реальнее самой жизни, что совсем не отменяет представления о нем как о сладостном обмане,

¹ Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 134.

² Там же. С. 141, 144.

³ Там же. С. 146.

упоительном сновидении, уводящем наше «я» за границы рационально постигаемого. Обнаружив донну Анну у себя в театральной ложе, автор восклицает: «Мне не приходило в голову раздумывать над тем, как могла она в одно и то же время находиться на сцене и в моей ложе. Как в блаженном сне сочетаются самые несоединимые явления, но чистая вера постигает сверхчувственное и без усилия включает его в круг так называемых естественных жизненных явлений, так и я близ этой удивительной женщины впал в своего рода сомнамбулическое состояние, и мне стало ясно, что мы с ней связаны тесными, таинственными узами, которые не позволяют ей, даже появляясь на сцене, разлучаться со мной»¹.

Драма Гамлета, Офелии и донны Анны состоит в том, что они дают свое представление не для зрителя, а для самих себя, словно в сновидении, где мы являемся как актерами, так и зрителями в одно и то же время:

Жизнь и надежда –
При солнечном дне,
Смерть моя – ночью
В священном огне².

Однако в романтическом понимании театра есть и другой не менее существенный аспект, связанный со стремлением разбить пресловутое представление о театре, как о зеркале, в котором отражается действительность, обнажить механизмы сценического действия, дать возможность актеру не только играть, но и переписывать играемую им роль, ну а зрителю – попробовать себя в качестве актера. Ведь, по точному замечанию Н.Я. Берковского, Гофман «предугадывал принципы и Станиславского, и Мейерхольда»³.

«Люди, львы, орлы и куропатки...» Вы, наверное, думаете, что это строка из монолога Нины Заречной о Мировой душе из «Чайки» Чехова, написанной в самом конце XIX века? Отнюдь нет. Это перечень действующих лиц из театральной сказки Л. Тика «Кот в сапогах» (1797), написанной на сто лет раньше. Среди действующих лиц пьесы Тика три группы персонажей: это зрители, пришедшие в театр посмотреть сказку о коте в сапогах; люди театра – молодой автор, машинист сцены и актеры; и, наконец, герои самой сказки, среди которых есть не только люди, львы, орлы и куропатки, но и слоны, медведи и другие птицы. Используя сложившуюся еще

¹ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М., 1991. С. 86.

² Новалис. Гимны к ночи.

³ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 464.

в ренессансном театре модель изображения сцены на сцене, Тик передает ей новые черты. Действие пролога к этой пьесе, по ремарке автора, разворачивается в партере, где собирается пришедшая в театр публика.

Зрители оживленно переговариваются друг с другом, здороваются с вновь прибывшими, обсуждают зрелище, которое им предстоит увидеть, вступают в диалог с высывающимся из-за кулис автором. В своей пьесе Тик впервые в европейской драме показал, что происходящее в зрительном зале во время представления – это тоже представление, и сделал объектом изображения на сцене саму публику. В ходе диспута о достоинствах и недостатках исполняемой на сцене пьесы один из персонажей так и говорит: «В ней хорошо изображена публика». Эта публика не безлика, она персонифицирована. По замечанию А. Карельского, «в зале сидят господа, чьи фамилии – в их взаимном сочетании – для немецкого слуха звучат так же, как для русского слуха прозвучал бы ряд Иванов, Петров, Сидоров»¹. Фишер, Мюллер, Шлоссер, Беттихер, Лейтнер, Визенер олицетворяют собой мещанское самодовольство и весьма распространенное вплоть до наших дней представление о том, что театр – это зеркало обыденности. Конфликт пьесы, как известно, возникает из стремления публики вывернуть логикой реальной жизни тот фантастический сказочный материал, который предлагает ей молодой романтический поэт. Публика требует от него «хорошего вкуса», эта формула настойчиво повторяется ею по ходу действия (впоследствии Тик назовет одну из своих пьес «Путешествие за хорошим вкусом»), но «хороший вкус», как выясняется, это тот, который совпадает со сложившимися драматургическими стереотипами, то есть с мещанской драмой Иффланда и Коцебу, заполонившей сцены немецких театров той эпохи. Романтик Тик бунтует против «коцебятины», высмеивает ее на все лады.

Вспомнить хотя бы монолог Мельпомены из пьесы Тика «Шивортовыворот»: «Я из очень хорошей семьи. Отец мой был при дворе и дал мне несравненное воспитание. Ах, как счастлива была я в родительском доме и как старалась быть доброй, нежной дочерью! И возлюбленный у меня был, но он оставил меня из гордости, когда получил дворянство; родители мои после этого умерли с горя. Добрый человек, наш домашний врач, отнесся ко мне с участием, но он был слишком беден, чтобы жениться на мне; так и пришлось с отчаяния пойти в музы»². Но у публики свои резоны, она упрекает действие в несообразности, в отсутствии здравого

¹ Карельский А. Комедия не окончена // Немецкая романтическая комедия. СПб., 2004. С. 7.

² Немецкая романтическая комедия. С. 92–93.

смысла и оживляется только тогда, когда машинист сцены демонстрирует ей декорационные эффекты. Справедливости ради, надо заметить, что время от времени публика стихийно отдается происходящему на сцене, открывая в себе способность к сопереживанию и восхищению:

«*Визинер* (хлопая в ладоши)! Любовник здорово выложился... Тыфу, черт, я так хлопал, что ладони горят.

Сосед. Вы слишком неумеренны в изъявлении восторгов.

Визинер. Да, уж я таков.

Фишер. Ах, вот это было для души! Я просто ожил!

Лейтнер. Сцена поистине классическая.

Мюллер. Но так ли уж она необходима для единства действия?

Шлоссер. А мне плевать на единство. Если я плачу, то плачу, и все тут. Сцена была божественная!»¹

Другое дело, что предмет восторгов, может быть, того не стоит. Да и расчувствовалась публика, как скоро выяснится, ненадолго. На призыв поэта «снова стать детьми» публика отвечает: «Но мы как раз благодарны господу, что уже вышли из детского возраста», нарушая, таким образом, главные законы зрительского восприятия – непосредственность и непредвзятость.

Робкая догадка одного из зрителей, Шлоссера, о том, что «это пьеса о революции», по ходу действия подтверждается неоднократно. И дело здесь не только в аллюзиях по поводу недавно завершившейся Французской революции, которые действительно есть в пьесе. По словам Гофмана, «это “poleмическая сказка, написанная в форме комедии”, она произвела настоящую революцию в отношении к театру, разрушив традиционное представление о том, будто цель театра – иллюзия правдоподобия»². Тик показал всеиллие театральной иллюзии, опьяняющую власть театрального гипноза, через... разрушение его. В начале третьего акта «Кота в сапогах» Гансвурст пытается уговорить публику, ставшую случайной свидетельницей разговора автора с машинистом сцены (занавес открыли слишком рано), «стряхнуть с себя театральную иллюзию», так как все, происходившее на сцене, «не в счет». Но где они, границы театральной иллюзии? Величие театральной реальности способно подчинить себе реальность самой жизни.

В пьесе Тика «Шиворот-навыворот» (1799) театральные игры продолжаются на еще более высоком уровне сценической условности. Сцена театра

¹ Немецкая романтическая комедия. С. 54.

² *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980. С. 97.

вновь изображает сцену. Правда, партера на этот раз мы не увидим, но присутствие в нем зрителей активно ощущается во всем последующем действии. Спектакль на этот раз начинается Эпиграфом, который спрашивает публику: «Ну-те, господа, как понравился вам наш спектакль?» А затем подбадривает растерявшегося зрителя словами: «И пусть не смущает вас то обстоятельство, что саму пьесу вы еще не видели, ведь, надо надеяться, образованы вы достаточно, чтобы судить о пьесе, наоборот, даже не видев ее»¹. Совет для иных театральных критиков весьма не бесполезный и сегодня.

Все в этой пьесе происходит «шиворот-навыворот». Скарамуш не хочет изображать самого себя, претендуя на роль Аполлона. Его собрат Пьеро вообще отказывается играть, так как хочет «хоть разок побыть зрителем», поэтому совершает прыжок в партер, приветствуемый расположившейся там публикой. Дальше – больше. Один из зрителей, Грюнхельм, наоборот, решает стать на этот вечер актером и поднимается на сцену, чтобы сыграть роль Скарамуша. Публика с одобрением встречает эту революцию, и когда обиженный Поэт объявляет ее за все происходящее в ответе, заверяет: «За все ответим – не сомневайтесь».

Отвечать приходится за многое. Ведь музы из свиты Аполлона, Мельпомена и Талия, решают попробовать себя в мещанской драме. Одна из них перевоплощается в Каролину, злою судьбой, как мы помним, разлученную с женихом, а другая в ее верную служанку Лизетту. Скарамуш, он же новоявленный Аполлон, обуржуазивает Парнас: устраивает у его подножия пивной заводик и пекарню, запрещает выпас общинного скота на лугах, переводит Пегаса на закрытую кормежку, сдает помещение на Парнасе музам и т.д. А настоящий Аполлон (по определению соперника, «существо из невежественных, мифологических времен») пасет стада в садах Адмета. На сцене появляется и сам Адмет в сопровождении своей жены Алкесты, а также аркадские пастухи Авлик и Миртилл, остриженные собственными овцами, а также Пекарь, Пивовар, Трактирщик, Приезжий, Лев, Леопард, Тигр и многие, многие другие. В какой-то момент по сцене проносится кавалькада всадников в масках – «кто рыцарь, кто мавр, одна маска изображает смерть, за ней несколько чертей». Словом, великий театр мира, и актерами, и зрителями которого являемся мы сами. Ближе к финалу Мельпомена и Приезжий (ее бывший возлюбленный) устраивают на сцене спектакль, чтобы разжалобить жестокосердного отца молодого человека и получить согласие на брак. «Чудеса, да и только! – восклицает один из зрителей – Сцевола. – Глянь-ка: все мы тут зрители,

¹ Немецкая романтическая комедия. С. 85.

смотрим пьесу, а в той пьесе тоже сидят зрители и смотрят пьесу, а в той третьей пьесе тоже разыгрывается пьеса перед актерами второй пьесы»¹. Так что разделение на актеров и зрителей в пьесе Тика оказывается весьма условным.

В финале на сцене появляется Пролог, но говорить ему не с кем, так как все зрители к тому времени уже переместились за кулисы. Пролог кланяется пустым скамьям и уходит, не замечая единственного оставшегося в зале зрителя – Грюнхельма (в недавнем прошлом Скарамуша), который собирается домой рассказать жене о своих необыкновенных приключениях на театре. В конце концов, замечает он, «связь с Талией была лишь сюжетным ходом в комедии – и только».

Драматургия Тика сценического успеха не имела. Комедия «Кот в сапогах» «была впервые поставлена в 1844 году в Берлине по распоряжению прусского короля Фридриха Вильгельма IV – вопреки желанию Тика, опасавшегося провала пьесы. Опасения эти оправдались – после трех спектаклей пьесу пришлось снять с репертуара, потому что, по словам Тика, «публика вела себя примерно так, как это изображено в самой комедии»².

В лице Тика, а затем и Гофмана романтизм востребовал тот театр, «где сразу же объявляется, что мечи не причиняют никакого вреда, что Пирам не будет убит по-настоящему и что на самом деле этот Пирам вовсе и не Пирам, а ткач Основа», как скажет Гофман в своей новелле «Совершенный машинист» (1814)³. Такой взгляд на театр окажется необычайно близок режиссерским исканиям XX столетия. На традиции Гофмана, как известно, опирался Вс. Мейерхольд, и псевдоним его – доктор Дапертутто, принятый в пору создания журнала «Любовь к трем апельсинам» и студии на Бородинской, был заимствован у Гофмана. Общеизвестно – это новое имя стало знаком перехода Мастера на позиции условного театра, творимого им при посредничестве Гофмана и Гоцци. Но почему же именно «доктор Дапертутто» – имя, выбранное Мейерхольдом по совету М. Кузьмина, стало символом реформ, повлиявших на весь ход современного театрального развития?

На страницах повести Гофмана «Приключение в ночь под Новый год» (1814) образ Дапертутто рождается из снопа разлетающихся искр. «Перед ним стоял высокий сухопарый человек с ястребиным носом, сверкающими глазами и тонкими губами, искривленными в язвительной гримасе»⁴, –

¹ Немецкая романтическая комедия. С. 126.

² Там же. С. 682.

³ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. С. 81.

⁴ Там же. С. 281.

пишет автор. Нельзя не подивиться внешнему сходству этого портрета с Мейерхольдом. Правда, главное сходство заключается в другом. Перед нами маг, волшебник, чудодей и, что самое главное, похититель зеркальных отражений.

История Эразмуса Шпикера, не без помощи таинственного доктора Дапертутто утратившего свое зеркальное отражение, у Гофмана ничуть не менее драматична, чем «Удивительная история Петера Шлемеля», рассказанная А. Шамиссо (1814). Не случайно в финале повести Эразмус Шпикер и Петер Шлемиль, встретившись, решают побродить по земле вместе, дабы один отбрасывал на дорогу тень за обоих путников, а другой обеспечивал бы им обоим отражение в зеркале. Правда, как замечает автор, из этого ничего так и не вышло.

Рассказ этот, полный муки, восторга, томления и отчаяния, как признается нам сам автор, помимо столь привычного для Гофмана фантастического смысла несет в себе и вполне определенный эстетический посыл. Главный герой, в начале повести входя в небольшой берлинский погребок, формулирует его совсем по-будничному: «Будьте так добры, завесьте ваше зеркало». В разворачивающемся на страницах этой повести споре между Эразмусом и рассказчиком относительно цели, задач и назначения искусства содержится недвусмысленный призыв уйти от эстетики зеркальных отражений. «Какая нелепость!.. Какое безумие!.. Кто это может украсть из зеркала отражение? Кому это под силу? Уж не о черте ли ты думаешь, в конце концов? – восклицает Эразмус, разгневанный замечанием своего оппонента по поводу разительного сходства портрета принцессы, написанного юным живописцем, с оригиналом, так что возникает полное ощущение, что перед вами “украденное зеркальное отражение”. – Ха-ха, братец! Да ведь он бы расколол своими грубыми когтями зеркальное стекло, и тонкие руки этой барышни поранились бы об острые осколки и были бы залиты кровью. Дурацкое предположение...»¹

Сравнение театра с зеркалом сопутствовало театральному искусству на всем протяжении многовековой его истории. Уже римский оратор Цицерон, по свидетельству более позднего автора Элия Доната, определял комедию как «воспроизведение жизни, зеркало нравов, образ истины»². Шекспир, сознательно или бессознательно следуя за Цицероном, утверждал, что цель театра «как прежде, так и теперь была и есть – держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси – ее

¹ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. С. 272.

² Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 63.

же облик, а всякому веку и сословию – его подобие и отпечаток»¹. Со временем ровная поверхность зеркала начинает трансформироваться, под влиянием новых эстетических учений становясь то «концентрирующим зеркалом» романтика В. Гюго, превращающим «мерцание в свет, а свет в пламя»², то увеличительным стеклом театральной сатиры В. Маяковского.

В статье «Сверчок на печи, или у замочной скважины» (1914–1915), написанной Вс. Мейерхольдом от лица доктора Дапертутто, режиссер-реформатор утверждал, что искусство, заставляющее зрителей забыть о том, что они в театре, и восхититься тем, что перед ними на сцене «сама жизнь», таковым, по сути дела, не является. Создатель этого неприемлемого для него театра, по словам Мейерхольда, пододвинул к замочной скважине мягкое зрительское кресло, погрузил зал в черную темноту, чтобы зритель мог, не краснея, подслушивать и подглядывать за чужой жизнью, протекающей на сцене. В своей программной статье «Балаган» (1913) Мейерхольд требует обнаженных театральных пространств, грубых апартаментов, ему не нужна стыдливая темнота, неизменно сопутствующая изображению интимных коллизий частной жизни. Его метод – гротеск, который «углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное»³.

Актер в его театре – восприимчивый того идеального романтического театра, где господствует марионетка, лишенная физиологии тела – у нее только платье и душа. По словам Гофмана, пища, болезни, страдания для марионетки – это чистая фикция, совсем иное – душевные раны, их-то она и в состоянии выразить. Развивая эту мысль на страницах «Балагана», Мейерхольд писал: «Когда кукла плачет, рука держит платок, не касаясь глаз, когда кукла убивает, она так осторожно колет своего противника, что кончик шпаги не касается его груди, когда кукла дает пощечину, то краска не отваливается от щеки побитого, а в объятиях кукол-любовников столько осторожности, что зритель, любясь их ласками на почтительном расстоянии, не спрашивает соседа – чем могут кончиться эти объятия»⁴.

Сознательное разрушение сценической иллюзии, близкое по духу брехтовскому очуждению, да и сама модель театрального пространства, заданная Гофманом и Тиком, окажется сродни режиссерским исканиям не только Мейерхольда, но и Брехта. Создаваемый им театр предполагает

¹ Шекспир У. Полное собр. соч. Т. 4. М., 1960. С. 75.

² Гюго В. Собр. соч. В 15 т. Т. 14. М., 1956. С. 109.

³ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.1. М., 1968. С. 226.

⁴ Там же. С. 216–217.

наличие в нем яркого равномерного освещения и на сцене, и в зрительном зале, о котором скажет Б. Брехт в стихах из «Покупки меди» (1940):

Осветитель, дай нам побольше света на сцену!
При полутьме представлять наши картины жизни?
Мертвенный сумрак наводит на зрителя сон. Нам же нужно, чтобы
Был бодр он и бдителен. Пусть же
Он мечтает при свете¹.

Отсутствие полумрака, считал Брехт, заставит актеров играть особенно мастерски, ведь «актеры шекспировского театра «Глобус» играли всегда при трезвом свете лондонского дня»².

¹ Брехт Б. Театр. В 5 т. Т. 5/2. М., 1965. С. 452.

² Там же. С. 534.

Е. Сариева
БУРЛЕСК – «ЗЛОБА НОЧИ»

Бурлеск давно живет собственной жизнью, независимо от породившей его литературной среды, дав, в свою очередь, рождение другим разнообразным формам и жанрам ночной развлекательной культуры. Модным словом бурлеск можно назвать сегодня многое – стриптиз, травести-шоу, КВН, Comedy Club, «Большую разницу», «Кривое зеркало», то есть все, что имеет отношение к пародированию, травестии, кабаре-формам и наготы на сцене. Недавно вышедший фильм «Бурлеск» с Кристиной Агилерой и Шер, полный красок, блесков и перьев, музыки и танцев, воспроизвел на экране целое бурлеск-шоу, стильное и впечатляющее.

С 90-х годов XX века бурлеск именуют необурлеском, или новым бурлеском, который выступает в роли подзабытого старого, о чем свидетельствует и генезис самого термина «бурлеск».

Бурлеск (фр. burlesque, от итал. burla – шутка) – вид комической поэзии, сформировавшийся в эпоху Возрождения. Комизм бурлеска строился на том, что серьезное содержание выражалось несоответствующими ему образами и стилистическими средствами, а «возвышенные герои» классической античной либо неоклассической (реже – средневековой) литературы низводились до уровня современных типов, оказывались как бы «переодетыми» в шутовское, чуждое им одеяние. В литературной комедии жанр бурлеска был развит Полем Скарроном (поэма «Вергилий наизнанку», 1648) и Пьером Мариво («Илиада наизнанку», 1732), писавшими преимущественно для буффонных комиков. Имея свои корни в театральной традиции комедии дель арте, бурлеск усиленно культивировался французскими ярмарочными театрами XVII–XVIII веков – *Italien*, *De la Foire* – и был направлен на разрушение канонически застывших форм театральных представлений и «высокого» стиля «Комеди Франсез».

В бурлеске возвышенная тема излагалась низким языком, буффонными театральными приемами. «Так постепенно определилась эстетическая сущность бурлеска – литературно-театрального жанра, построенного на комическом несоответствии содержания и формы, предмета и манеры его изображения»¹, – пишет Е.Г. Хайченко.

Наибольшего расцвета театральный бурлеск достиг в викторианской Англии. Он не допускался на сцены привилегированных театров – Ковент-Гарден или Друри-Лейн, а игрался на сценах Олимпика, Хеймаркета, позже – Рояль Странд, Лицеума и Гейите. По сути это были пародийные переделки пьес, опер, балетов с широким использованием музыкальных и танцевальных номеров, с частым цитированием текста или музыки оригинала. В первых бурлесках тексты песен писались на популярную музыку, как это было сделано ранее в «Опере нищего» (1728) Джона Гея. Музыкальное оформление бурлесков XIX века было разнообразно – от торжественных хоров из опер, тирольских песен до шотландских баллад. Многоактные бурлески чаще называли феериями за роскошь костюмов, декораций и сценических эффектов.

Люция Элизабет Ветриса – английская актриса и оперная певица (Lucia Elizabeth Vestris, 1797–1856) – арендовала лондонский театр Олимпик в 1831 году и выпустила на сцену серию бурлесков начиная с «Олимпийских пирушек или Прометей и Пандора» Дж.Р. Планше, где Олимп переносился на улицы викторианского Лондона. Нелепости возникали с самого начала, когда на сцене облаченные в греческие туники небожители Олимпа вполне обыденно играли в вист. За «Олимпийскими пирушками» последовали «Олимпийские дьяволы, или Орфей и Евридика» того же Планше. Уместно вспомнить, что написаны и поставлены викторианские бурлески были за четверть века до первой, чисто бурлесковой оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду».

Авторов бурлесков – Г. Байрона, Г. Симса, Ф. Бурнанда, В. Гилберта, Ф. Лесли и др. более всего вдохновляли оперы. Вслед за громкими премьерными в течение месяца игрались бурлески, где с неистощимой изобретательностью выворачивались наизнанку оперные сюжеты. Хотя пародии на шекспировские пьесы появились уже при жизни самого Шекспира, расцвет принадлежит именно викторианскому бурлеску, когда шекспировская пьеса – только повод для создания комического представления с множеством танцевальных и вокальных номеров. «Большинство

¹ Хайченко Е.Г. Низовые жанры английского театра первой половины XIX века (мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1996. С. 140.

шекспировских бурлесков строилось прежде всего на снижении стиля шекспировской трагедии, обытовлении ее поэтического языка, комической перелицовке трагического, введении современных аллюзий, широким использовании музыкальных номеров – от мюзик-холльных песен до оперных арий»¹. Например, бурлеск «Ромео и Джульетта» (1859) содержал 23 музыкальных номера – из опер (таких, как серенада из «Дон Паскуале», оперы-буфф Доницетти) и традиционных популярных песен того времени, включая «Buffalo Gals», и «Nix my Dolly».

Мода на травестию пола проникла и в бурлески. Ярко выраженная эротическая окраска и игровая двусмысленность бурлесков магически воздействовали на чувственность зрителей. Главный эротический эффект заключался в амплуа *principal boy* – заглавной мужской роли, по традиции исполнявшейся женщиной-актрисой, тогда как роли пожилых женщин – дам – оставались прерогативой мужчин. В викторианском обществе, «где женщина облекала свое тело в многослойные и пышные одежды и не имела права поднимать юбку выше лодыжки, да и то лишь, когда она переходила улицу или садилась в экипаж, нарядить эту женщину в узкие обтягивающие брюки было заметной смелостью, отвечавшей тайным устремлениям мужской половины зрительного зала»². Более того, в бурлесках групповые хореографические номера исполнялись полураздетыми танцовщицами, пленяющими зрителей красотой и физическим совершенством. И это при том, что зажигательный канкан, обошедший в XIX веке все танцевальные залы и сцены мира, не прижился в викторианской Англии, а породил свой антипод – юбочный танец (*skirt dance*). Юбочный танец с движениями канкана и с элементами акробатики также исполнялся в бурлеск-театрах. При этом танцовщицам приходилось манипулировать длинными юбками (для изготовления такой юбки требовалось 10 метров ткани). Чтобы эффектнее преподнести «течение» ткани, танец исполнялся в затемненном театральном зале с цветной подсветкой прожекторов. Лучшие исполнительницы юбочного танца – Кейт Вон (*Kate Vaughan*) и Летти Линд (*Letty Lind*) ценились за искусство в складках ткани прятать ножки от зрительских глаз.

В начале 1890-х бурлески вышли из моды в Лондоне, а в театрах бурлеск изменен на новый, современный, но не менее литературный жанр музыкальной эдвардианской комедии.

¹ Хайченко Е.Г. Низовые жанры английского театра первой половины XIX века (мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1996. С. 152.

² Хайченко Е.Г. Викторианство в зеркале мюзик-холла. М., 2009. С. 142.

Викторианский бурлеск проник в Америку благодаря «выдающемуся комику из Covent Garden» Уильяму Митчеллу, открывшему Олимпийский театр на Бродвее в 1839 году, где игрались «сумасшедшие пародии на некоторые любимые пьесы, оперы, балеты, романы или народные сказки»¹. Но по-настоящему бурлеск стал популярен в США после гастролей труппы Лидии Томпсон.

Лидия Томпсон, Элиза (Lydia Thompson, 1838–1908) родилась в Лондоне в районе Ковент Гарден. Отец владел публичным домом Шеридан Ноулз. Когда он умер в 1942 году и мать повторно вышла замуж, Лидия покидает дом, присоединившись к профессиональной труппе. В 14 лет она уже танцовщица кордебалета театра Ее Величества, а в 16 получает ангажемент в Сент-Джеймском театре для участия в бурлесках Томаса Селби «Испанские танцоры» и Ганема «Раба любви». Ее выступления принесли процветание театру, который до этого считался «самым невезучим» в Лондоне. Она гастролировала по Европе в течение трех лет – в России, Германии, Скандинавии и других странах. За искусство, красоту и темперамент была признана «Таймс» одной из самых выдающихся английских танцовщиц. В августе 1868-го Лидия Томпсон отбыла в Америку во главе небольшой театральной труппы представлять викторианский бурлеск для средней американской публики с добавлением популярных американских песен. Труппа Томпсон, называемая «Британские блондинки», стала самым популярным развлечением в Нью-Йорке в 1868–1869 театральный сезон. «Пантомима и бурлеск – в их любопытном сочетании, комедия, пародия, сатира, импровизация, песни и танцы, различные пьески, переодевания, экстравагантные сценические эффекты, рискованные шутки и дерзкие костюмы – в то время достаточно хорошо знакомые британской аудитории, взяли Нью-Йорк штурмом»². Шестимесячный тур закончился только через шесть лет, привлекая огромное количество публики в ведущие театры США вопреки критике поборников нравственности, а может, и благодаря ей.

Бурлеск «Иксион – экс-король Фессалии» в исполнении труппы Л. Томпсон впервые занял программу всего вечера, его притягательной силой были ловко включенные в сюжет прямые обращения к «усталым бизнесменам», занимавшим первые ряды партера. В труппе началась карьера

¹ *Bordman G.* American Musical Comedy. From «Adonis» to «Dreamgirls». New York; Oxford: Oxford University Press, 1982. P. 9.

² *Hoffos S.* Desperately Seeking Lydia // The Friends of Kensal Green Cemetery Magazine. Vol. 43. Autumn 2006. P. 3 // http://www.kensalgreen.co.uk/documents/FOKGC43_Thompson.pdf

комика Вилли Эдвина, а также нескольких актрис – Паулины Маркам, Алисы Бурвилль и Роуз Коглэн. Эти красотки, мастерски владеющие искусством двусмысленностей, делали многозначительные жесты и дерзкие высказывания с самым невинным видом! Но никаких вульгарностей или непристойностей не допускалось. Сексуальный подтекст был очень силен, но он был «для пушшего смеха». «Британские блондинки, – пишет историк американской музыкальной комедии, – предвосхитили будущий кордебалет и добавили будущей музыкальной комедии явную или скрытую сексуальность»¹.

Добавим, что бурлеск оставил в наследство мюзиклу в том числе и остроу трюковку современных проблем. Если костюмы актеров в бурлеске «Иксион – король Фессалии» возвращали к Позднему Средневековью, то действие происходило на фоне нью-йоркских достопримечательностей, и немалая часть диалогов касалась современной коррупции и экономических проблем. Например, поставленный в 1931 году мюзикл «О тебе я пою» Дж. Гершвина, Д.И. Кауфмана и М. Рискина «развивал традиции бурлеска, изображая в карикатурном виде американскую избирательную систему и закулисную сторону политической жизни»².

В 1876 году Томпсон вернулась в Лондон на театральную сцену Фоли-театра, который приобрел ее муж. Фоли-театр стал театром бурлеска, и Томпсон выступала в главных ролях. Иногда она наезжала в Нью-Йорк, где продолжала пользоваться популярностью. Выступала в эдвардианских комедиях «Модель художника» Сиднея Джонса и «Свадебный марш» Гильберта в Лицеум театре. Последний раз вышла на сцену в 1904 году, ей было 66 лет.

Успех «Британских блондинок» вдохновил американского продюсера Михаэля Левитта (Leavitt, 1843–1935) создать в 1870 году женскую труппу менестрелей Мадам Рентц (Madame Rentz's Female Minstrels)³, сохранив неизменный трехактный формат «шоу менестрелей». Первая часть представления состояла из ансамблевых пения и танцев и комических скетчей, или «эпизодов» (инсценированных «соленых» мужских анекдотов, полностью основанных на двусмысленностях и балаганных приемах). Вторая часть, носившая испанское название *olio* (всякая всячина), представляла собой серию эстрадных номеров – «иллюстрированных» песенок,

¹ *Bordman G. American Musical Comedy. P. 18.*

² *Э. Кампус. О мюзикле. Л., 1983. С. 31.*

³ Существует версия, что такое название женская труппа менестрелей получила по названию немецкого цирка «Rentz's Circus», который гастролировал в США в 1870 году.

монологов, комедийного финала в исполнении всей труппы и «дополнительного угощения» в виде кулачной потасовки (бокса) или «горячительного» (экзотического) танца. В третьей части давались одноактные бурлески – от шекспировских до музыкальных – Гильберта и Салливана¹. Вел шоу известный комик – церемониймейстер (stand up comic), ему помогали трое-четверо не столь знаменитых, в комедийном гриме, мешковатых штанах, с накладными носами и в нелепых париках (baggy-pants comics). В мужских труппах менестрелей женские роли исполнялись мужчинами, в труппе Левитта – наоборот, женщины играли мужчин. Труппа давала представления в клубах и кабаре, а также концертных залах и театрах. «Девушки были одеты в белые платья и в цветные – красные или синие – чулки. Они... в антрактах должны были занимать и развлекать гостей в отдельных кабинетах, ничего предосудительного при этом себе не позволяя. Это условие жестко контролировалось», – пишет историк эстрады С.М. Клитин о женских труппах менестрелей².

Левитт назвал шоу бурлеском, установив тем самым стандарты для бурлеск-шоу и бурлеск-театров. Также он создал компанию сети театров бурлеска Rentz-Stantly наподобие сети водевиль-театров в США театральных менеджеров Э.Ф. Олби и Б.Ф. Кейта.

В таком виде в начале XX века американский бурлеск процветал, но с увеличением внимания на женскую наготу. Сексуальные коннотации начали превалировать, танцовщицы стали позволять себе срывать с себя подвязки и бросать их в зал и иногда даже выходили без чулок. За что не раз арестовывали звезду бурлеска начала XX века – привлекательную брюнетку и отличную танцовщицу – Милли ДеЛеон. Так, бурлеск подарил миру танцы топлес и стриптиз (разумеется, если не считать стриптизом Танец семи покрывал Саломей).

Помимо жанра стенд-ап комеди в бурлеске появился гэг (gag) – «комический трюк», развитый в дальнейшем в эксцентрике американского кинематографа начала XX века. Кстати, один из первых фильмов Чаплина 1915 года называется «Бурлеск о Кармен», у нас в прокате известный как просто «Кармен».

Американцы сочиняли свои собственные бурлески. Чрезвычайно популярными оказались «Эванджелина» (1874) и «Адонис» (1884), партитуры которых состояли не из популярных мелодий, а музыки, сочиненной одним композитором. Композитор-любитель Эдвард Э. Райс, не зная

¹ Kenrick J. A History of The Musical Burlesque // <http://www.musicals101.com/burlesque.htm>

² Клитин С. История искусства эстрады. СПб., 2008. С. 107.

нотной грамоты, записать музыку просил своего секретаря. Бурлеск по идиллической поэме Г. Лонгфелло «Эванджелина» впервые в практике американского театра назывался также музыкальной комедией. Главную мужскую роль и здесь играла женщина, а центральным персонажем была королева в исполнении двух акробатов. «Эванджелина» завоевала огромную популярность и, пережив бесчисленные возобновления и гастроли, продержалась на сценах 30 лет. Сюжет «Адониса» – история статуи, которая оживает, но приходя в отвращение от человеческой глупости, решает вернуться в мрамор. Бурлеск выдержал более 500 спектаклей на Бродвее, ездил с гастролями до конца столетия и сделал красавца актера Дикси идолом своего времени. «Адонис» – веселый и невинный, местами желчный и саркастичный отвечал моде того времени и был рассчитан на молодую аудиторию. «Его музыка была разработана (или переработана) в значительной мере так, что песни могли быть «проговорены»». Исследователи называют «Адонис» последним бурлеском Америки, чаще – первым мюзиклом, который «отлил погребальный колокол для бурлеска»¹.

По проторенному пути Левитта идут другие американские продюсеры – братья Мински² (Minsky's Burlesque). Благодаря им бурлеск превратился в серьезный бизнес, существенно изменились стандарты выступлений актрис и гонорары. Братья Мински из еврейской семьи, выходцы из России начинали как владельцы сети многоцелевых театров в Нью-Йорке – Никелодеонов³. Их отец приобрел в 1912-м Национальный Зимний сад (National Winter Garden) на Хьюстон-стрит. Старший сын – Билли (Абраам), посетивший в Париже «Мулен-Руж» и «Фоли-Бержер», арендовал театр у отца, решив стать вторым Зигфельдом (на Бродвее были популярны шоу Зигфельда – Ziegfeld Follies («Безумства Зигфельда»), в 1919 году начнет работать шоу Джоржа Уайта – George White's Scandals («Скандалы Джорджа Уайта»). Но публику Мински из среды бедных иммигрантов не учили ценить чистый бурлеск, и Билли не собирался учить их. Соотношение комедии и эротики в бурлеске всегда было в пользу комедии. Однако театр был расположен на шестом этаже, и он понял, что заставить публику туда подняться может только количество женщин,

¹ Bordman G American Musical Comedy. P. 31.

² Абраам Беннет (1880–1949), Михаэль Вильям (1887–1932), Герберт Кей (1891–1959), Мортон (1902–1987).

³ Nickelodeon (никель – пятицентовая монета, одеон (греч.) – крытый театр) – многоцелевой театр, популярный в 1900–1914 годах, специализировавшийся на показе кинофильмов, иллюстрированных песнях, слайд-шоу и лекциях.

представленных в шоу. Вывеска при входе гласила: «Бурлеск, который вам понравится, – не семейное шоу». На представления не допускались молодые люди младше 18 лет. Переход старого викторианского бурлеска к стриптизу был постепенным. Сначала девушки в полупрозрачных костюмах демонстрировали свои фигуры во время пения и танцев. Чулки, подвязки, корсеты, шифоновые пеньюары, парики, перья мирно соседствовали с песнями и интермедиями, полными простонародного добродушного юмора и непристойных движений, далекими от пластического совершенства очаровательных артисток.

Каждую ночь Билли рисковал потерять или лицензию, или клиентов. Знаменитый налет произошел в апреле 1925 года и вдохновил на создание романа, а потом и фильма «В ночь облавы на заведение Мински»¹.

Великая депрессия положила начало величайшей эры для бурлеска и бурлеска Мински, в частности. Мало кто мог позволить себе посещать дорогие бродвейские шоу, но люди жаждали развлечений. Кроме того, теперь, казалось, неограниченно количество безработных девушек, стремившихся заполучить стабильную работу, предлагаемую бурлеск-театрами. Бурлеск пришелся кстати как развлечение для средней публики, бурлеск-шоу стали с иронией называть «Безумства бедных» (roo man's Follies). Когда братья Мински завершили расширяться, они контролировали более десятка театров – шесть в Нью-Йорке, а также Балтиморе, Филадельфии, Олбани и Питтсбурге. А театр Республики (Republic Theater), открывшийся в 1931 году на 42 улице, стал главным театром бурлеска в США.

Большие изменения произошли в моде. На смену длинным юбками пришли короткие, и демонстрация просто обнаженных женских ножек для публики утратила свою привлекательность. Теперь сложные феерические костюмы дивы бурлеска меняли прямо на сцене – как правило, в сторону уменьшения количества прикрывающей их одежды. Постепенно становилось допустимым снимать с себя все больше и больше, пока стандарт не свелся к тому, чтобы оставаться в маленьких трусиках (стрингах) и прикрывающих соски украшениях, часто с прикрепленными к ним кисточками, которыми можно было вращать. Бурлеск и стриптиз стали словами-синонимами. Л. Трауберг писал: «Стриптиз превратился в главный номер бурлеска, последний потерял все свои шедшие от народных представлений признаки. Поэтому в новой своей форме с максимальной ориентацией на секс – бурлеск продолжал существовать. Стриптиз вполне

¹ Роман Поулэнда Бэрбера (опубликован в 1960), фильм реж. Вильяма Фредкина и прод. Нормана Лира (1968).

сочетался с остатками эстрадных жанров, создавших бурлеск, он только позаботился о подчинении ему даже лучших номеров программы»¹. К этому времени уже разрешили женщинам в шоу Зигфельда, Джорджа Уайта и Эрла Кэрролла, а также в бурлеск-театрах появляться топлес, но до тех пор, пока девушки не двигаются. Аналогичная «смена приоритетов» в балетных ансамблях в Лондоне была показана в фильме «Миссис Хендерсон представляет» (1937). Танцовщицы бурлеска перестали быть танцовщицами. О позировании ничего не упоминалось, поэтому артистки, еле прикрытые бусами и веерами, стояли неподвижно, пока зрители наслаждались их позами и красотой. Названия эстрадных программ театра Республики носили откровенные названия – «Разум на матрасе», «Качания плоти», «Адские трусики», «Платье на каникулах» и т.д.

Известные звёзды бурлеска того времени – Темпест Сторм, Бетти Пейдж, Лили Сент Кир, Энн Корио, Джорджия Сотерн, Джипси Роуз Ли и другие начали в подростковом возрасте и превратились в звезд с недельным заработком 400 долларов. В конце 1930-х в бурлеск-шоу обычно работало до шести стриптизерш, один или два комика (baggy-pants comics) и церемониймейстер (stand up comic). Считаясь малопрстойным развлечением, бурлеск, тем не менее, стал школой для многих звезд музыкальной комедии, ревью, кино и радио. Начинали в бурлесках в качестве комиков будущие звезды мюзиклов и кино: Фанни Брайс, Мэй Уэст, Эдди Кантор, Эббот и Костелло, Джеки Глисон, Дэнни Томас, Берт Лар, Фил Сильверс, Дэнни Кэй, Ред Скелтон и Софи Такер и др.

Каждый год различные нормативные акты сдерживали бурлеск. Но они были нечасты, и театральные менеджеры не видели необходимости смягчать шоу. В апреле 1937 года стрептизерша Абэ театра Мински в Гарлеме была замечена на сцене, не прикрытой даже фиговым листочком. Мэр Нью-Йорка Ла Гуардия под влиянием группы разгневанных граждан лишил лицензии Мински и других владельцев бурлеск-театров. После нескольких обращений Мински и их соперникам возобновили лицензии, но с условием, запрещающим стриптиз. Бизнес стал настолько плох, что бурлеск-театры закрыли свои двери навсегда.

Сексуальность и прелестную наготу королей бурлеска 20–30-х годов воспел на холсте «Тулуз-Лотрек американского бурлеска» Реджинальд Марш. Известный артист и художник, выставывавший картины и рисунки, посвященные будням бурлеск-театра на выставках в Нью-Йоркском

¹ Трауберг Л. Мир наизнанку // Трауберг Л. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1988. С. 339.

музее Современного искусства, Бостонском музее и музее Бруклина, считал бурлеск «частью американской жизни»¹.

Воссоздать, казалось бы, канувший в Лету дух бурлеска стремились голливудские фильмы. Например «Я не ангел» (1933), «Леди из бурлеска» (1943) с Барбарой Стенвик в главной роли (одним из сценаристов этого фильма была бывшая звезда бурлеска – Джипси Роуз Ли), фильм «Стрипорамма» (1953, в главной роли – звезда театра Мински Джорджия Сотерн) или «Джипси» (1962) с Розалинд Рассел и др. Благодаря им была популярность бурлеска возродилась в начале 90-х годов.

Необурлеск постепенно перерос в самую модную тенденцию в мире шоу-бизнеса. По мнению Роуз Аподака Джонс (Rose Apodaca Jones), лос-анджелесского фэшн-редактора, курировавшей выставку *The Velvet Hammer: A Peep at the Neo-Burlesque Show*, объясняется это тем, что многим танцовщицам стриптиза в разных уголках мира в какой-то момент надоело просто раздеваться, и они обратились к бурлеску. Необурлеск возродил антураж классического американского бурлеска первой половины XX века, сохранив при этом скетчи, танцы, вокал, стриптиз, но избегая полной наготы.

По всему миру открываются бурлеск-клубы, ночные клубы проводят ночи бурлеска, марафоны бурлеска, бурлеск-карнавалы и т.д. Без бурлеска не обходятся показы мод, презентации, фотосессии и светские события. Существуют школы бурлеска, фан-клубы бурлеска. По всей Северной Америке одна за другой создаются труппы бурлеска (например филладельфийская агитпроптруппа – «Кабаре Красного фонаря», включающая в шоу политическую сатиру и бурлеск). Ночные роликовые дерби тоже проходят с элементами бурлеска. 3 января 2011 года на Трафальгарской площади в Лондоне прошел «массовый бурлеск»: более двухсот исполнительниц бурлеска как профессионалок, так и любителейниц, в соответствующих костюмах устроили шоу, которое вошло в книгу рекордов Гиннеса как самое массовое костюмированное танцевальное шоу в мире. В Калифорнии открылся музей, а по всему миру проходят ежегодные фестивали бурлеска. В 2011 году в Москве прошел слет профессионалов бурлеска, а ночной клуб «Бурлеск» – один из самых популярных в столице.

Современное бурлеск-шоу включает три разновидности номеров. Во-первых, эпатажные площадные скетчи (иногда с травести-элементами) с характерной фарсовой грубостью и сальными шутками, ошеломляющей наглостью и эротическим подтекстом. Бурлескные скетчи – пародии на современные эталоны красоты и сексуальности – исполняются

¹ *Minsky M., Machlin M. Minsky's Burlesque. New York. 1986. P. 107.*

специальными труппами, куда входят девушки и женщины всех возрастов, всех форм и размеров («от пышек до худышек»), а также мужчины. Обилие ретро-нарядов, «клоунский» грим, наличие «людей-аномалий» и «кабинета диковин» («женщина-мужчина», «женщина-трофей», «бородатая женщина», «страстные пожиратели огня» и т.д.) превращает выступление такой труппы в «цирк-балаган для взрослых».

Во-вторых, сольные или групповые (шоу герлз) хореографические номера, искусство провокационного эротического перформанса, где фривольная чувственность и эротизм смягчаются юмором, тонкими намеками, веселой игривостью, присущими жанру бурлеска. Пристанищем такого бурлеска является парижское кабаре «Crazy Horse» («Бешеная лошадь») с утонченно-сексуальными и изысканно-ироничными номерами, где девушек «одевают» свет и лазер, а эротика выступает как инструмент для пародии и гротеска. Красивые девушки, неуловимо похожие друг на друга, искусно скрывают свои прелести в игре цвета, света и тени, мастерски создавая безупречное и чувственное искусство наготы.

В-третьих, «винтажный» стриптиз, когда девушки выступают преимущественно сольно в духе невинного фетишизма, снимая с себя под музыку чулки, корсеты, подвязки, пёрышки, кисточки. Однако последние предметы одежды если и снимаются, то за кулисами и многозначительно выбрасываются оттуда в зал. Иногда актрисы используют в номерах речь или вокал, но это, как правило, пластический номер. Для усиления зрелищного эффекта актрисы появляются из огромных ракушек, катаются на разукрашенных пони, купаются в бокале мартини или в ванне из пузырьков и т.д. Самые известные сегодня королевы бурлеска – Дита фон Тиз (США), Иммодести Блейз (Великобритания), обладающие стандартными фигурами для бурлескного стриптиза – «песочные часы» (как известно, такой стандарт для манекенщиц – 90-60-90).

Но надо сказать, что если в скетчах еще как то присутствует комизм и травестирирование, то бурлеск-стриптиз – просто кричащая эротика, правда, вне пошлости и вульгарности, где «бурлескный» образ создается при помощи внешних факторов – «винтажного» костюма (стразы, перья, кружева, блестки, головокружительные каблуки) и особого яркого макияжа женщины-вамп – темная подводка глаз и яркая «полированная» помада. Но по большому счету, это не бурлеск, а стриптиз в стиле бурлеск.

Сегодня действительно можно говорить о стиле бурлеск, который сформировался под влиянием гламура. Кристина Агилера, Мадонна, Пинк, Гвен Стефани, Елена Ваенга («Абсент») выпустили клипы в стиле бурлеск. На конкурсе «Еurovision» в Москве презентация песни команды Германии проходила в стиле бурлеск с участием Диты фон Тиз. В глянцевах

эротических журналах (например Playboy) появляются фотосессии в стиле бурлеск.

Бурлеск нашел свое отражение в высокой и повседневной моде. Жан-Поль Готье, Карл Лагерфельд, Джон Гальяно и другие модельеры представляли коллекции в стиле бурлеск. Что касается повседневной моды, то в последнее время стали довольно популярны бурлеск-костюмы в качестве нарядов для вечеринок или для домашнего стриптиз-шоу, магазины белья и аксессуаров для бурлеска и т.д.

В общем, как справедливо отметил историк мюзик-холла Жак Шарль: «Мински, который создал бурлеск смешной и добродушный, был бы весьма удивлен, что многие нынешние зрелища носят имя бурлеска»¹.

¹ *Jacques-Charles. Cent ans de music-hall. Paris, 1956. Цит. по: Клитин С. История искусства эстрады. С. 352.*

А. Крылова

МУЗЫКА НОЧИ: ОТ МЕТАФОРЫ К СОБЫТИЮ

Где и когда родилась метафора «музыка ночи»? Откуда пришла? Должно быть, из поэзии романтизма. Но сначала была просто ночь. Две грани этого архетипического образа питали воображение поэтов, художников, музыкантов. Первый – эсхатологический, ассоциирующий ночную тьму с концом мироздания, жизни, силами потустороннего мира. Пример тому – шабаш ведьм из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза или «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского. Блистательно раскрыт данный ракурс Саломеей Нерис в «Эгле, королеве ужей»:

Папоротник в чаше
Ночью расцветет,
Огонек дрожащий
Всех с пути собьет.

Черный ад сегодня
Соберется тут.
Духи преисподней
Игры заведут.

Из глуши еловой,
Смутно озарен,
Девятиголовый
Выползет дракон.

Не пробраться пешим,
Конный не пройдет
В глушь,
Где ведьмы с лешим
Водят хоровод.

Второй – эротический, синонимизирующий ночь и любовь, как в стихотворении А. Фета, вдохновившего С. Рахманинова на создание известного романа:

О, долго буду я, в молчанье ночи тайной,
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
Перстам послушную волос твоих густую прядь,
Из мыслей изгонять, и снова призывать!

Музыка в соединении с ночью рождает метафору, в которой любовное начало приобретает интеллектуальный окрас. Ночь, полная изумляющих воображение звуков, перестает быть лоном любви как плотским чувством, она сама – произведение искусства – симфония, соната.

«Я шел один. Ночь светлая. Настроение тоже просветленное. Небо окутано зеленоватым туманом. Кое-где звезда, будто заблудившаяся, попавшая в сети мушка, трепещет золотыми крылышками, а в самом центре луна-паук смотрит значительным, мигающим большим глазом. И всё происходит в какой-то священной тишине», – так описывал ночь, исторгая на холст свои визуальные о ней впечатления, облакаемые в музыкальные формы, М.К. Чюрлёнис (см. картины «Соната звезд», цикл «Знаки зодиака»).

Более того, в романтическом восприятии ночь способна сама творить музыку:

Слышал ли в сумраке глубоком
Воздушной арфы легкий звон,
Когда полночь, ненароком,
Дремавших струн встревожит сон?..
Ф. Тютчев. «Проблеск»

Для поэтов, перешагнувших временной порог романтизма, «музыка ночи» – метафора-символ утраченного идеала красоты, овеванного тоской по брезжащему где-то в туманной дымке прошлому, насыщенному романтическим чувством, которому нет места в жестком урбанистическом контексте постиндустриального общества:

Мне музыку ночи шептали
Лимонные лунные дали
О счастье туманном, далеком,
О чем-то родном и высоком.
Волной уплывали печали
В лимонные лунные дали.
Е. Макеева «Музыка ночи»

Притягательная сила образа ночи, усиленная музыкальной составляющей, основала образную константу мощной силы воздействия. Музыка, «разлитая» природой ночи, порожденная ею, становится объектом обостренного внимания музыкантов, стремящихся запечатлеть ее совершенство в нотных знаках. Подобно Пифагору, способному услышать и воспроизвести космическую гармонию Вселенной, композиторы, ориентированные на романтическую традицию, пытаются уловить и воплотить «музыку ночи». Так, в ряду множественных ракурсов образного воплощения ночи в музыке рождается еще один, акцентирующий музыкальную сущность ночной тишины, сотканной из призывков, игры шорохов и вздохов, трепета крыльев ночных существ и иного, что подвластно не взору, а слуху. Он постепенно обретает свои архетипические черты. Понимая научную емкость проблемы архетипа, выведение которого требует не рамок статьи, а масштабного исследовательского поля, рискнем все же поставить акцент на некоторых инвариантных особенностях музыкального воплощения ночи в очерченном ракурсе. Для этого произведем сравнение ряда сочинений, вдохновленных звуками ночи, сделав спонтанную выборку сочинений на данную тему. В результате такого подхода, лишённого временного, историко-культурного и стиливого ориентиров, в поле нашего внимания оказываются русские классики (М. Глинка, П. Чайковский, С. Рахманинов) и западноевропейские романтики (Р. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон), импрессионисты (К. Дебюсси, М. Равель, М. де Фалья), нововенцы (А. Шёнберг), классики советского времени (С. Прокофьев, Г. Свиридов) и представители электронной музыки (А. Артемьев, Э. Артемьев). Оправдано это тем, что ночь как архетипический образ остается в вечности неизменной художественной и общечеловеческой ценностью.

Итак, вопрос состоит в том, каковы инвариантные черты воплощения «музыки ночи»? Сравнительный анализ музыкальных средств воссоздания данного образа обнаруживает ряд удивительных совпадений, позволяющих констатировать общность музыкальной палитры у художников самой разной стилиевой направленности. Суммируя эти константные черты, получим вполне конкретные характеристики. Но прежде отметим, что во всех случаях мы имеем дело с музыкальной живописью, со стремлением к картинности образа, вызывающего к синестетическим ассоциациям слушателя. Поскольку «дыхание», «звучание», «ароматы» ночи есть некая рожденная природой объективная данность, то единство этих впечатлений порождает и общность музыкальных аналогий, актуализирующих адекватные им средства музыкальной выразительности.

В вербальных характеристиках их можно описать такими словами, как «трепет», «тишина», «блики», «шорохи», «тени», «томление», «шелест» и тому подобное. Музыкальная трансляция звуков ночи сопряжена, как уже было сказано, с использованием ряда инвариантных музыкально-языковых средств. Такими выразительными константами является трехдольная ритмическая пульсация с преобладанием метрической опоры на восьмые (размеры 3/8, 6/8, 9/8, 12/8). В редких случаях использования двудольных метров, как правило, возникает триольное движение, преодолевающее их статику. Эффект трепета, звенящей тишины, мерцающего света ночных светил эквивалентен мелкой ритмической пульсации, представленной в трех типовых фактурных формулах – аккордовых фигурациях, репетиционном движении, пульсирующих гармонических комплексах. Но это лишь иллюзия движения, которое есть жизнь, ведь ночь – это сон, то есть застылость форм, что не отрицает, однако, возможности экзотического переживания, сила которого в глубине прочувствования каждого оттенка ощущений.

Сказанным предопределена темповая палитра, колеблющаяся между медленным и очень медленным движением. Добавим к сказанному опору на колорит сложных неустойчивых гармоний эллиптического типа, предполагающих, с одной стороны, терпкость, необычность ощущений, с другой – олицетворяющих «движение на ощупь», непредсказуемость следующего шага. Присовокупим к этому разнообразию красочных штрихов и приемов звукоизвлечения (партаменто, стаккато, флажолеты, засурдиненные звучности, двойные штрихи и проч.) при шкале громкости от трех пиано до меццо-форте – и общая палитра инвариантных средств воплощения ночи в музыке будет почти полной.

Харизматичность образа звучащей ночи предопределила эксплуатацию его и в рамках массовой культуры. Естественно, что отмеченная утонченность живописания ночного звукового пейзажа не нашла свое место в рамках музыкального продукта, адресованного массовому слушателю. Главным здесь становится передача общего характера поэтического образа в рамках того или иного стиливого ракурса – попсы, рэпа или иного. Художественная значимость этого музыкального пласта неравнозначна. Так, своего рода границей между академическим и массовым искусством является «Музыка ночи» из мюзикла Л. Уэббера «Призрак оперы».

Значительно ниже этой весьма высокой качественной планки – бум ночи, представленный в клиповом формате. Музыкально-визуальные фантазии отечественных метров попсы на эту тему столь обильны, что возникает впечатление «моды» на ночь. Это ночное изобилие широко

представлено на сайте clipland.ru¹, где соседствуют клипы «Ночь» группы CENTR, «Ночь нежна» Валерии, «Дорога в ночь» Сergy, «Лучшая Ночь» Максима, «Лунная ночь» Наташи Королевой, «Спокойная ночь» Алисы, «Наступает ночь» Светланы Разиной, «Седая ночь» Юрия Шатунова, «Темная ночь» Басты, «Ночь» Децила и множество других.

Популярность ночной темы делает ее притягательной и в качестве «упаковки» музыкальных событий. Так свершается «постепенная модуляция» от метафоры «музыка ночи», от ее воплощения в музыкальных текстах к проектным формам, инкрустирующим «созвездия» музыкальных событий во временные и символические рамки Ночи.

Сегодня никого не удивляет обилие таких проектов, как Ночь рекламы, Ночь музеев, Ночь шопинга и иных аналогичных, в ряду которых справедливо главенствует Ночь музыки, без которой не обходится ни одна из ранее названных. Их тиражирование объясняется конкурентной борьбой за зрителя, формат ночи для которого неизменно привлекателен, поскольку окутан аурой тайны, запретности, иллюзией вседозволенности. С точки зрения теории маркетинга – это пространство, способное существенно активизировать коммуникацию со слушателем, поскольку относится к категории так называемых «специальных мероприятий»². Дополнительный акцент ставит необычность времени события, создающая для участников комфортное ощущение своей исключительности, индивидуального превосходства в силу причастности к тому, что недоступно спящему большинству. Разбросанные в реальном пространстве Ночи музыки концертные площадки представляются своего рода маящими огнями, дающими возможность выбора между предлагаемым в рамках проекта «меню удовольствий». Наполнение подобных ночных музыкально-концертных мероприятий столь же разнообразно, сколь и их география. Чтоб избежать голословности, дадим краткую аннотацию некоторым ярким событиям, именуемым «Ночь музыки». Одно из наиболее грандиозных – ежегодный зимний фестиваль в Петербурге. В 2010 году он был посвящен 170-летию со дня рождения П.И. Чайковского и стартовал 11 декабря в 14 часов исполнением «Детского альбома» П.И. Чайковского в ДМШ № 25 г. Павловска, а завершился под утро – в клубах города. Разноплановыми мероприятиями было задействовано более 100 площадок. Кульминацией события было выступление в зале театра Петербургской консерватории «звездного дуэта» Анны Нетребко и Эрвина Шротта.

¹ <http://clipland.ru/index.php>

² *Котлер Ф., Шефф Дж.* Все билеты проданы: стратегии маркетинга исполнительских искусств. М., 2004. С. 242.

По масштабности питерский ночной фестиваль сравним только с мюнхенским проектом «Длинная ночь музыки», в рамках которой (и это еще один привлекающий публику момент) возможно с одним билетом получить доступ более чем к 100 музыкальным сценам. Расположенные в самых различных местах – от ресторанов и баров – до церквей и музеев, они предлагают ночным меломанам не менее разноплановые слуховые впечатления.

Интересна тенденция корреспондирования и даже слияния ночных мероприятий. Нередко Ночь музыки бывает инициирована Ночью музеев. Например, в рамках Международной акции «Ночь музеев» в концертном зале Российской национальной библиотеки Петербурга состоялся ночной музыкальный марафон под названием «Ночь музыки Баха», посвященный 325-летию со дня рождения композитора, представивший слушателям антологию жанров и форм великого немца в исполнении известных музыкантов и коллективов.

С 2010 года Государственный музей-заповедник «Гатчина» организует «Ночь музыки». Первая из них была посвящена П.И. Чайковскому. В исполнении ведущих симфонических оркестров на сцене, расположенной прямо на глади Белого озера, всю ночь звучала музыка великого русского композитора. По свидетельству СМИ, это красочное ночное музыкальное зрелище посетили, по разным оценкам, от 15 до 20 тысяч зрителей.

Ночь в театре и Ночь музыки – «два в одном» были представлены коллективом «Квintет-а-тет» в Российском академическом молодежном театре. Этот проект, получивший название «Ночь французской музыки и поэзии», был анонсирован в прессе следующим образом: «Музыка Дебюсси – тонкая, изящная. Безмерная свобода и импульсивность поэзии Рембо, а после антракта с шампанским изящный и мелодичный французский джаз сделают “Ночь в Театре” незабываемой для публики»¹.

Ночь музыки становится популярной формой концертной презентации музыкального искусства в рамках разного рода проектов и акций. Так, традиционная Таллинская неделя музыки в 2011 году представила зрителям большое количество музыкальных стилей, в том числе ночной концерт звезд классической музыки в концертном зале «Эстония». Кстати, тесное сосуществование разных стилей – тоже прерогатива раскованности ночного пространства.

Цикл ночных концертов, осуществленных оркестром Kremlin под руководством М. Рахлевского, был представлен в рамках проекта названием «Дирижер отдыхает». Каждый вечер коллектив предлагал публике музыку

¹ <http://www.timeout.ru/journal/feature/20879/>

определенного жанра или композитора. Оригинальность этого замысла привлекла внимание дизайнера Александра Васина, который создал цикл афиш в цветовых тонах ночи – черном и белом, анонсирующих ночные события. Слоган проекта: «Хорошая музыка в правильное время».



Широки и стиливые границы Ночей музыки. С 2006 года успешно функционирует ежегодный Всероссийский фестиваль ресторанной музыки «Ночи Домбая». В рамках Сочинского фестиваля «Юр-рок» в сентябре 2011 года одним из значимых событий явилась «Ночь музыки», в рамках которой выступали молодежные рок-ансамбли.

Итак, перекинув арку от метафоры «музыка ночи» к событиям, именуемым Ночь музыки, мы убеждаемся, что притягательность ночи неисчерпаема, как неисчерпаемы ее флюиды, возбуждающие творческое воображение музыкантов, художников, поэтов.

О, эта тайна, разлитая дивной мелодией в безмолвии ночи, притягательная и непостижимая, инициирующая звуки – строки – звуки – строки...

Звуки скрипки так дивно звучали,
Разливаясь в безмолвии ночи.
В них рассказ убедительно-лживый
Развивал невозможную повесть,

А.Н. Толстой

Или из современного:

Я придумаю музыку ночи.
Нотный стан нарисуют кометы,
И скрипичным ключом между строчек
Разместятся парадом планеты.

.....

...Ты услышь эту музыку ночи,
Ту, что сердце на скрипке играет,
И пьянящей мечтой многоточий
Блюз ночной для тебя сочиняет...

*Современный автор, представляющий себя
в интернет-пространстве под псевдонимом Танитта¹*

¹ <http://www.stihi.in.ua/avtor.php?author=45495&poem=76016>

М. Катунян
«ОБРАТИ ДЕНЬ В НОЧЬ»:
РОМАНТИЧЕСКИЕ ИНВЕРСИИ
В СЮЖЕТАХ И СТРУКТУРАХ

«Ночь» бывает разная. Есть «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», а есть «Дышала ночь восторгом сладострастья». Или есть «Ночь на Лысой горе», а есть «Лунный свет». И еще: есть «Маленькая ночная серенада», а есть «Сумерки богов». Модусы и топосы «ночи» складываются под влиянием места и времени – то есть контекста. Об одном из контекстов «ночи» идет речь в предлагаемой статье.

Ночь – время инверсий. ИНВЕРСИЯ АРХЕТИПА

Выражение «Обрати ночь в день» фигурирует в истории музыки XV–XVI веков как ключ к расшифровке загадочного канона¹. Ключ маскировался под ремаркой, аллегорическим изречением, а то и рисунком. Разгадав его, надо было из одноголосной строчки вывести остальные голоса канона. В тайнописи «Noctem in diem vertare» скрывается ключ к канону в увеличении, ее надо читать: «переведи черные ноты в белые», то есть короткие длительности в крупные. Своего рода – «от мрака – к свету» XV века!

Но поставим рядом с этим выражением другое: «Всегда будьте полной противоположностью тому, чего от вас ожидают». Оно вложено в уста одного из персонажей романа Стендаля «Красное и черное» – русского князя и обращено к молодому герою – Жюльену Сорелю, которого князь

¹ См.: *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки / Сост. Ю.К. Евдокимова, В.В. Задерацкий, Т.Н. Ливанова. М., 1978. С. 142.

учит, как следует себя вести, чтобы быть успешным в современном обществе. Таким образом, средневековую загадку в инверсии – «Обрати день в ночь», вынесенную в заглавие настоящей статьи, надо понимать как метафору положения вещей в мире, увиденного глазами романтиков.

Инверсия есть невыполнение элементом системы своей функции или неправильное ее выполнение, «вплоть до наоборот». Это действие по *принципу избегания*. Избегание правила полагает непременно условием знание правила, тогда этот принцип обнаруживает свою собственную логику и не смешивается с произволом или ошибкой. Так что инверсия, избегание по своей сути концептуальны, ибо они могут быть истолкованы как нарушение только в контексте общеизвестных установок о том, что хорошо, а что дурно. Концептуально, например, выражение Марко Гальяно «неправильные красоты», адресованное свободным диссонансам в музыке начала XVII века. Действительно, в оптике ренессансного строгого письма – своего рода, большого стиля XVI столетия, на котором воспитаны многие поколения музыкантов, – новшества наступившего XVII столетия являются ошибкой, но для композиторов *Musica nuova* они желанны и культивируемы как особые *фигуры* музыкальной речи. Выражение «неправильные красоты» инверсионно, контекстно и концептуально, так как возникло на рубеже двух эстетик: старой и новой. Ситуация концептуальности налицо: надо знать запреты *первой практики*, чтобы оценить новую красоту *второй практики*.

Принцип инверсии в XIX веке, в частности в романтических сюжетах и структурах, был таким же нарушением по отношению к классицизму – нарушением, открывающим новые смысловые горизонты и источники новой выразительности как неправильные красоты *Musica nuova*. Для того чтобы остановиться на этом подробнее, надо в качестве отправной точки рассмотреть структуру классических сюжетов. А поскольку последние опираются на мифологический архетип, то обратимся к нему.

Сюжетные конструкции многих мифов и сказок имеют один и тот же структурно-сюжетный мотив-архетип: присутствие, исчезновение и возвращение¹: + – +. Первое звено триады – это характерное для сказок начало словами «жили-были», «в некотором царстве, в некотором государстве жил-был...» Точно так же былины и мифы начинаются описанием оседлой жизни персонажа в своей среде, где он родился и живет. Второй член триады – исчезновение – имеет сюжетные варианты: отъезд, отплытие,

¹ См.: Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

У Фрейденберг двучлен «исчезновение – возвращение».

похищение, превращение, переход в другую ипостась, захват в плен, смерть и проч. Эта фаза повествования богата вариантами коллизий и перипетий, в которые герои попадают и которые обязательно преодолевают, чтобы в третьей фазе возвратиться домой, принять первоначальный облик, обрести свободу, проснуться, воскреснуть, преобразиться... Примеры бесчисленны: «Одиссея», «Притча о блудном сыне», «Волшебная флейта», «Садко», «Гуси-лебеди», «Руслан и Людмила», «Пер Гюнт», «Черевички», «Царевна-лягушка», «Снежная королева», «Халиф-аист», «Белоснежка и семь гномов», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Как крокодил солнце проглотил», «Тараканище», «Муха-цокотуха»...

Все эти сюжеты, как и многие неназванные, строятся на мифологической триаде, являющейся структурно-сюжетной матрицей для множества конкретных сюжетных воплощений. По О. Фрейденберг, сюжетный мотив «исчезновения – возвращения» или «смерти – воскресения» уходит корнями в солярные мифы и связанные с ними древние ритуальные действия, игры, хороводы, шествия, процессии, отождествляющиеся с круговоротом – суточным или годовым, с ходом солнца. Круг солнечного движения: рассвет – заход – рассвет, день – ночь – день, лето – зима – лето, – образует триаду, где оппозиция получает разрешение в виде замыкающего звена – возвращения. В этой же матричной структуре можно увидеть мотив инициации, тоже связанный с исчезновением, в перипетиях которого молодой герой получает приобщение к знанию, проходит посвящение и, возвращаясь, обретает статус взрослого члена социума. Его истории происходят где-то там, в перипетиях, у Бабы-яги, у Кашея Бессмертного, у Черномора, у семи богатырей или у семи гномов, у Заратро, у Снежной королевы. Герои попадают за тридевять земель, в тридцатые царства, оказываются в дремучем лесу, на дне колодца, под землей, на небе, в пучине моря-океана...

Из бесконечного круговорота жизни + – + – + – +..., свойственного циклическому, солярному, мифологическому сознанию, нововременное линейное сознание классицизма выбрало позитивную триаду: + – +, то есть однократный круг, соразмерный с человеческой жизнью.

Архетипический конструкт «бытие – исчезновение – возвращение», или символически: день – ночь – день, можно обобщить, представив схематично как: да – нет – да.

В искусстве классицизма мотив триады получил множество интерпретаций и воплотил собой главные мировоззренческие и эстетические устои эпохи: позитивный, солнечный взгляд на мир, объективный, всеобщий закон бытия, разумно выстроенные основы мироздания, порядок,

правильность, справедливость. Он означает утверждение жизненного начала, витальность, энергию, душевное здоровье, деятельность, активность, благородство. В доказательство – светлый итог: зло повержено, добро побеждает.

В сравнении с этим, XIX век, эпоха романтизма, дает нам совершенно иную картину. Из бесконечного циклического потока жизни + – + – + – +... романтизм выбрал тоже однократный и тоже соразмерный человеческой жизни круг, но в противофазе классицизму – инверсионный, с противоположными знаками: – + –.

Романтические инверсии сюжетных архетипов выглядят как: отсутствие – появление – исчезновение. Их можно выразить противоположной метафорой ночь – день – ночь или противоположными значениями: нет – да – нет.

Сюжеты

Прежде всего обратим внимание на то, что сказочное «жил-был» космогонично, оно – как начало мира, и при этом хотя и указывает на мифологическое время-пространство означает рождение героя или, так или иначе, его укорененность, оседлость в родной среде, откуда он пускается в некое мифологическое «далеко». В конце же сказки он возвращается на прежнее место и продолжает мифологически «жить-быть». Приключение благополучно закончилось к общей радости, и дальше жизнь потекла в заведенном порядке. Сказка заканчивается, не заканчиваясь. Присказки «тут они стали жить-поживать...» или «жили они долго и счастливо...» или «устроили пир на весь мир» – тоже означают континуальность мифологического пространства-времени.

В соответствии с этим классицистское единство времени, места и действия есть своеобразное преломление матричной триады на ином культурно-историческом материале (специфические черты, которые, безусловно, отличают классицистские сюжетные построения от сказочно-мифологических, здесь мы оставляем в стороне, это отдельная тема).

В сравнении с архетипом мифа и каноном классической литературы большинство сюжетов эпохи романтизма – иного, скажем так: *инверсионного* типа. Его триада, повторим, состоит из противоположных значений: отсутствие – появление – отсутствие. Романтические герои не оседлы. Романтические герои странствуют, путешествуют, скитаются, находятся в изгнании, в ссылке: это герой записок Карамзина, характерен жанр

дневниковых заметок, посвященных описанию путешествия самого автора, «Скиталец» Шуберта, его же мельник и шарманщик, моряк-скиталец Вагнера, Печорин Лермонтова... Они всегда вводятся в повествование во время движения, на пути откуда-то в пространство действия, для совершения той или иной истории, чтобы стать ее центральной фигурой, и удаляются в неопределенное куда-то, исчезают или погибают... Они здесь, с нами временно, как бы проездом. Таковы, например, Чайльд Гарольд Байрона, Мельмот-скиталец Чарльза Метьюрина, Чацкий, Онегин, Печорин, такова, позднее, Мелизанда Метерлинка... Их путь: там – здесь – там.

В отличие от сказки и от классического героя, романтический герой не родился – он *пришел*. Романтический герой – незнакомец, чужак, скиталец, паломник, странник, изгнанник. Его приход для этого мира – приключение, тогда как для мифа приключением было исчезновение героя. Так и для сюжета: его приход – толчок к завязке, тогда как для сказки завязкой было похищение, исчезновение... Романтический герой приходит в этот мир овладеть им, завоевать его, а в конце сюжета он из этого мира уходит. Для этого мира его приход – исключительная, чудесная, странная, скандальная, страшная, таинственная... история. Пушкинское «блеснуть, пленить и улететь» – из этого же ряда. Вагнеровский Лоэнгрин спустился из Святого Грааля как незнакомец и, непонятый, покинул здешние пределы, возвратился назад в горнее царство. (Словно «сошел с небес» и обратно «восшел на небеса» – архетип для Вагнера более чем прозрачен. Вся его пространственная траектория иероглифом вычерчена уже во вступлении к опере.) Его маршрут: Грааль – Брабант – Грааль.

Онегина мы впервые застаем летящим «в пыли на почтовых». Он для нас – некий «молодой повеса». Или Чацкий, прибывший «с корабля на бал», в тот же день устремляется «вон из Москвы». Пребывание героя описывает характерную для инверсионной триады траекторию: там – здесь – там, то есть: корабль – бал – карета.

Или пушкинский Дон Гуан, вернувшийся из дальних краев инкогнито. Или пронесшийся, словно комета, Чичиков, своей скандальной историей наделавший в обществе много шума. Как, впрочем, и Хлестаков. Печорин, истинный *герой нашего времени*, в каждой части романа приезжает и уезжает. Рыцарь-поэт Вальтер фон Штольцинг прибывает в город Нюрнберг издалека. Здесь он незнакомец, пришелец. Таков же и Моряк-скиталец. Тристан и Изольда прибывают на корабле к берегам короля Марка и покидают земной предел. Знаменательно, что из

средневековой легенды о Тристане и Изольде, в которой сюжетное построение ближе к архетипу, Вагнер выбирает лишь центральный фрагмент (начиная его с корабля), характерный для инверсионной поэтики романтической эпохи.

Инверсионное повествование дается, таким образом, как бы с многоочия, как фрагмент. У всякой фабулы есть предыстория, и она лежит за пределами действия. Герои приходят, чаще всего отягощенные прошлым, каждый со своей исключительной судьбой, о которой рано или поздно мы от них же и узнаем, чаще всего в разгар действия, на пике развязки. Но поначалу она скрыта от нас. Но в ней-то и вся интрига. Именно отсюда – интересная бледность, задумчивость, таинственность, молчаливость, инкогнито и тому подобное, что несет в себе скрытую причину разворачивающихся событий. Вспомним полковника Бурмина из пушкинской «Метели», чье бурное прошлое делает его интересным, достойным повести. Или Голландца из оперы Вагнера, чье прошлое обрекло его на вечное скитание.

Развязки. Мифологический мир уравновешен противостоянием сил добра и зла, света и тени: Финн и Наина, Зарастро и Царица ночи. При этом злодей всегда повержен, а добро торжествует. То же и в классицизме – побеждает свет: злые козни всегда обречены на провал, терпят крах (Тартюф), а их инициаторы и исполнители несут заслуженную кару (маркиза де Мертей, Вальмон в романе Шодерло де Лакло «Опасные связи»).

Романтический герой чаще проигрывает, остается ни с чем, погибает, но, так или иначе, – *он уходит*. Правда, Вальтер в «Майстерзингерах» выигрывает состязание¹. Но данное исключение лишь подтверждает правило.

ГЕРОИ

Инверсионный характер эпохи лепит образы центральных персонажей по своему образу и подобию, делает их героями своего времени. Любопытнейшее сравнение литератур классической и романтической проводит Пушкин в кратких, но емких характеристиках сюжетов и героев. Всего две строфы – и перед нами две разные эпохи: «бывало» и «нынче». Два портрета: один – инверсия другого.

¹ Сюжет о средневековой Германии, о поэте Гансе Заксе трактован Вагнером как эстетический манифест, рожденный в полемике с Гансликом. Вальтер должен победить, ведь его прототип – сам Вагнер.

«Евгений Онегин», глава 3-я, строфы XI–XII:

XI
Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец.
Он одарял предмет любимый,
Всегда несправедливо гонимый,
Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом.
Питая жар чистейшей страсти,
Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой,
И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок.

XII
А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен, и в романе,
И там уж торжествует он.
Британской музы небыллицы
Тревожит сон отроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный,
Иль Вечный Жид, или Корсар,
Или таинственный Сбогар.
Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

Кстати, самому Пушкину больше по душе архетипическое строение сюжетов, о чем он говорит в следующих двух XIII и XIV строфах.

XIII
... Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства...

XIV

Перескажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слезы примиренья,
Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец...

Инверсионно и поведение героев. Не с точки зрения читателя, а с точки зрения изображаемого общества, с которым читатель – по романтическим законам – себя не ассоциирует. Читатель стоит, как и герой, над средой, и волей автора дистанцируется от общества и сочувствует герою, а то и вовсе видит в нем воплощенное «Я», отождествляет себя с ним.

Романтический герой не адаптируется в чуждой среде, он не понят, не встречает доверия, не принят обществом, одинок. Именно это делает его интересным, достойным обсуждения, хотя нередко и осуждения. Но о нем говорят, и это – главное. Если героя ждет повышение по карьерной лестнице, а он вдруг оставляет службу, о нем говорят: чудак, но чудак опасный, быть может, вольнодумец («Горе от ума»). Хорошо быть непредсказуемым и поступать не по общепринятой логике, а *вопреки* ей, но согласно *своей логике*, тогда вас заметят, вы станете фигурой, быть может, властителем дум...

Напомним в этой связи приводившуюся в начале статьи фразу из романа Стендаля «Красное и черное» и процитируем ее еще раз ради слов, предшествующих ей, но намеренно пропущенных нами при первом упоминании. Слова же эти – манифест всего XIX столетия. [Стендаль. «Красное и черное». Глава XXIV, «Страсбург»: «Не забывайте *великое правило нашего века*: всегда будьте полной противоположностью тому, чего от вас ожидают» (курсив мой. – М. К.)]

Несколько в ином ключе, но столь же категорично это сформулировано в романе Достоевского «Идиот» (Ганя Иволгин): «Нет ничего обиднее для человека нашего времени и нашего племени, чем сказать ему, что он обыкновенный человек».

Если классический герой вписан в традицию, в привычный уклад жизни и он позитивен, то герой романтический противопоставлен среде и привычному укладу жизни. Романтизм говорит миру: «Нет»!

Ты – враг наш,
День светлый!
Коварный и злобный,
Ты мне ненавистен <...>
Вечно да будет ночь!¹
«Тристан и Изольда»

Вспомним также иронический пересказ от лица повествователя поэмы Верховенского: она «странная, но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали». Вот фрагмент пересказа.

«Наконец, сцена вновь переменяется, и является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? Ответствует, что он, чувствуя в себе избыток жизни, ищет забвения и находит его в соке этих трав; но что главное его желание – поскорее потерять ум (желание, может быть, и излишнее). Затем вдруг въезжает неописанной красоты юноша на черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. Юноша изображает собою смерть, а все народы ее жаждут»².

СОПОСТАВЛЕНИЯ

Ночь – время инверсий. Романтизм нарушает классический закон. Об этом говорит семантика ночи: сумерки, тьма, сон, смерть, разлука, забвение, морок, безумие, слепота, немота, болезнь, старость, зима, женское начало, злое начало (Царица ночи, Наина – старуха)...

Продолжая пушкинское сравнение, сопоставим мировоззренческие и культурные эстетические категории века XVIII и XIX, которые представляются прямо противоположными.

КЛАССИЦИЗМ – РОМАНТИЗМ

Рациональное – интуитивное

Норма – нарушение

Порядок – хаос

Классический ордер в архитектуре – своеволие, свобода от ордера

Классический дворец – руины классического (античного) дворца

¹ В русском переводе жестче: «Вечно да будет мрак!» // Клавир. М., 1968.

² Достоевский Ф. Бесы. Часть 1. Глава 1.

Мир центричный – ацентричный, акцент перенесен на периферию
 Культура – природа
 Классический регулярный парк – романтический пейзажный парк
 Подстриженный газон – заросли, заросший сад
 Проспект – аллеи и тропинки
 Причинно-следственные связи – инверсия, действие вопреки
 Точные науки – антропология, история, психология
 Универсализм – исключительность, единичность
 Объективное – субъективное
 Центр – края
 Культ современности – культ прошлого и будущего
 Европоцентризм – бесконечный мир
 Активное действие – созерцательность
 Модус времени в музыке: Аллегро – Адажио
 Утверждение – вопрос
 Знание – сомнения
 Бодрствование – сон, забвение
 Явь – сновидение, греза
 Солнечное сияние – лунный свет
 День – ночь, вечер, сумерки
 Жизнь – смерть.

Даже если классическое произведение называется «Eine kleine Nachtmusik», то это всего лишь жанр вечерней музыки и не имеет никакого отношения к ночи как мировидению. Напротив, это одна из самых солнечных композиций Моцарта.

Если сконцентрироваться только на музыке XIX века, то перечисленный ряд оппозиций можно продолжить:

Абсолютная музыка – синтез музыки и слова, сюжетность,
 нарративность, программность, литературоцентризм,
 Сонатная форма, симфония – поэмные формы, сюитные циклы,
 Тональность – функциональная инверсия.

Мы видим, что вся правая колонка представленных выше оппозиционных пар объединяет многие сюжетные мотивы романтических опер и балетов, программных симфоний, философскую проблематику инструментальной музыки под знаком *ночного мировидения*. Но последнее сказалось в музыке не только на типах повествования. Отдавая дань программности, явной или скрытой, композиторы облекли свои замыслы

в жанры, так или иначе связанные с ночным мировидением. Это: ноктюрн, серенада, колыбельная. Программные названия также стали характерным признаком века: «Вечером», «Warum?», «Тайна», «Загадка», «Грезы», «Серые облака», «Сумерки богов» (перевод точнее, чем «Гибель богов»), «Лунный свет»...

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Термин Ю.Н. Холопова «функциональная инверсия», адресованный одной из сторон романтической гармонии, метко схватывает существо мировоззрения человека XIX века, спроецированное на музыкальную материю. Вся философия романтиков здесь отразилась, как мир в капле воды. Это мир, перевернутый с ног на голову. Классическая формула гармонического каданса архетипична: «устой – неустой – возвращение устоя». Но у романтиков она претерпевает инверсионную трансформацию: неустой – устойчив – возвращение неустоя.

Пример: «В сиянье теплых майских дней» Шумана из цикла «Любовь поэта». Образ мечты, грезы, образ далека, немецкое *dahin*, туда с неопределенно вдаль направленным вектором, – переданы гармонической инверсионной структурой. Ум занят периферией, отсюда нет начала и нет конца, как герой, кочующий из ниоткуда в никуда. Господствует «минус», ничто не утверждается, музыка выражает несбыточное. Светлое мечтание постоянно сменяется горьким сомнением, предчувствием несбыточности.

Законы классической формы – функциональность и иерархичность. Есть главное и подчиненное. Центр и периферия. Аналог этому – классический парк с его центричностью и геометрически расчерченным пространством. В центре – скульптура, от которой расходятся дорожки по кругу, символизируя солнце и его лучи. Всё пространство стягивается к центру. С любой точки парка виден центр, затеряться в нем невозможно, и каждый на виду. В сравнении с классическим парком романтический – пейзажный парк организован как естественная природная среда, лес с перелесками, горками, с дорожками, мостиками через ручей, глухими тропинками, неизвестно откуда и куда ведущими, где легко укрыться, единиться с книгой, раствориться, мечтать...

Классики говорили на одном универсальном языке. Соотнося себя с ними, опираясь на них как на объективное и закономерное, как на общеизвестный контекст, романтики развивали собственные языки. Они развивали периферию классического, его края – область неустоя, хроматики,

диссонанса, образно говоря, его «ночь», которая таила в себе возможности для поиска индивидуального самовыражения и поэтому оказалась весьма плодотворной. И языки каждого из них узнаваемы. Закон един, а пути нарушения его разные. Как у Толстого: «Все счастливые семьи счастливы одинаково, все несчастные несчастны по-своему».

Общее, что объединяет все языки романтиков, – переключение плюса на минус. Все гармонические техники романтиков направлены на преодоление тонального принципа: разные способы организации гармонического процесса вне тяготения к центру или вне разрешения в него. Децентрализация – главный вектор. «Багатель без тональности» Листа и «бесконечная мелодия», а на деле – бесконечная гармония Вагнера – разные ответы на общий философско-эстетический запрос века. Эта общая тенденция – сгущение сумерек к концу XIX века – позднему романтизму и модернизму.

Интересно, что сумерки и ночь выразились в тональности *Des dur* и объединили многие произведения образной сферы ночи. Это «Вечером» Шумана, финал его же цикла «Любовь поэта», Ноктюрн Ре-бемоль мажор Шопена, Колыбельная Шопена, «Сумерки богов» Вагнера (финал), «Лунный свет» Дебюсси, его же «Терраса, посещаемая лунным светом», «Волшебное озеро» Лядова (как место, пугающе таинственное, лишенное человеческого присутствия). Этот ряд можно продолжать.

Что-то подобное романтической ночи можно найти у венских классиков, но исключительно в областях маргинальных или где-то во внутренних разделах. Одно такое место есть в Фантазии Моцарта до минор. KV 475. Гармоническое развитие *начальной темы* направляется не классическими универсальными формулами, а индивидуально избранным только для данной пьесы конструктивным принципом: движением баса по хроматической гамме. Линия баса петляет, как тропинка в дебрях, словно повинувшись случайной прихоти. Очевидно, что не тональная логика «от... – к...» ведет эту последовательность: главная тональность *c moll* показана только в самом начале двумя аккордами, и через мгновение мы оказываемся в *Des dur*. Моцарт, словно войдя в парк *c moll*, сразу же свернул в боковую аллею, а вскоре и вовсе сошел с нее, чтобы далее, все более и более забираясь в глушь, оказаться в нехоженных местах. И действительно, классическая тональность такими путями – наобум, куда выведет – еще никогда не шла. Она любит прогуливаться по геометрически прочерченным аллеям регулярного парка, с любой точки которого всегда виден центр. Моцарт явно забрел в какой-то чужой парк, очень похожий на парк романтический (к тому же через *Des dur*). Логика здесь – *избегание центра*. Она *инверсионна*.

Направляясь вперед – к XX веку, следуя установленному вектору инверсионности, укажем хрестоматийное атональное сочинение с характерным «ночным» названием – «Лунный Пьеро» Шёнберга. Его образный строй – уже не романтические грезы, а урбанистические видения – ночь, улица, фонарь... И атональность.

Вместо заключения хотелось бы подумать и о рассвете. Лучше всего состояние перехода к рассвету запечатлено в словах Валентина Сильвестрова «Музыка – это пение мира о самом себе». А полнее и красноречивее всего – в воззвании к композиторам-современникам, в котором обратим внимание на то, что семантика утра ассоциирована с воскрешением жизни:

«Дорогие коллеги! Зима уже давно кончилась. Пора листики выпускать. Музыка не может больше отражать только напряжение, ужас, шипение, гудение, она не в состоянии лишь царапать, скрежетать, пусть и в структурно оформленном виде. Естественный период заморозков прошел. Необходимо, чтобы на музыкальном континууме вновь расцвели цветы, а то и плоды. Предлагаю свой опыт выпускаания листиков»¹.

¹ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Беседы с М. Нестьевой. Киев, 2004. С. 160.

И. Горная
СЕМАНТИКА НОЧИ В ФИНСКОЙ
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Особую роль ночи в жизни северных народов отметил еще классик финской литературы С. Топелиус: «Суровая северная природа, обладая восхитительной, но короткой весной, не может позабыть своей длинной зимней ночи. Точно так же и житель севера не в состоянии всецело предаться радостным впечатлениям»¹.

Симптоматично, что среди «ночных» песен у финских композиторов наиболее часто встречается название «Летняя ночь». В антологию «Летних ночей» внесли свой вклад поэты и композиторы разных поколений: Сибелиус («Летняя ночь» на слова Рунеберга), Куула («Летняя ночь на церковном кладбище» на слова Коскенниemi), Килпинен («В летнюю ночь» на слова Коскенниemi и «Летняя ночь» на слова А. Сергеля), Э. Кауппи («Летняя ночь» на слова Л. Похъянпяя), Х. Клеметти («Летняя ночь» на слова П. Ханникайнена), Э. Мелартин («Летняя ночь на церковном кладбище» на слова Коскенниemi), А. Мериканто (две песни «Летняя ночь» на слова А. Хеллаакоски и К. Вала), Э. Марвиа («Летняя ночь» на слова Э. Айнамо, «Дом в летнюю ночь» на слова Э. Вуорела), Э. Раутаваара («Летняя ночь» на слова Хеллаакоски, представляющая тот же текст, что и песня А. Мериканто), Х. Сарманто («Летняя ночь» на слова А. Хеллаакоски), Л. Сайккола («Летняя ночь» на слова Л. Похъянпяя), Й. Сермиля («В пронизывающую летнюю ночь» на слова В. Кирстиня).

Восторженное описание темных вечеров и ночей встречается в финской музыке весьма редко. Пожалуй, только Сибелиуса волновала та ночь, что, по выражению А. Пушкина, «лавром и лимоном дышит». Поклонение

¹ Топелиус З. Страна // Финляндия в XIX столетии, изображенная в словах и картинах финляндскими писателями и художниками. СПб.; М., 1894. С. 93.

чувственной роскоши, пышному цветению Юга воплотилось в песне Сибелиуса «Ночью» (ор. 38 № 3). Поэтический текст Рюдберга, бесспорно, рисует южный пейзаж, который, не будучи географически обозначенным, интерпретируется как идеальный: «Тиха роща и море, как в поцелуе. Томный прибрежный ветерок молчит... Тихие звезды выплывают из моря, не колышутся кроны пальм, там внизу, в миртовой роще вновь вздыхает и замолкает ветерок. Покой, дремлющий покой». Последняя стихотворная строка («Покой, дремлющий покой») выступает в четырехстрочном произведении в качестве рефрена. Правда, музыкальное воплощение данного пейзажа оказывается достаточно неожиданным. Сибелиус отказывается от традиционных в таких случаях мелодической кантилены, воздушных фигураций в аккомпанементе, гармонических средств, подчеркивающих состояние неги и томления. Семантическим отголоском последних можно считать, пожалуй, присутствие гармонического мажора¹. Шеститактное вступление в романсе Сибелиуса представляет собой монодический напев, изложенный в глухом басовом регистре в октавном удвоении (большая и контроктава). Размеренный ритм, остигатное вращение мотивов, преобладание секундово-терцовых шагов указывают на эпический модус. Партия фортепиано и после вступления голоса продолжает вариантное переизложение исходного напева. Единственной данью стиху с разлитой в нем тишиной оказываются ремарки *pianissimo e dolce*, а при вступлении голоса — *mezza voce*. Внутренние акценты в пейзажной лирике заметно меняются. Создается своеобразный контрапункт «роскошного» пейзажного стиха и сдержанной, эпической по складу музыки.

В круг исключений входит и песня Сибелиуса «К вечеру» (ор. 17 № 6) на стихи А.В. Форсмана-Коскимиеса. Красота звездного неба столь велика, что наделяет светлым восприятием даже серый цвет: «Тихо опускается красивая ночь, разливается по воздуху ночное золото. <...> Когда ночь своим черным крылом накрыла все, и долины, горы оделись в серое, о, вечер дорогой, тогда я мчусь к тебе!» Приподнятая гимничность, патетическая восторженность создаются звонкой триольной репетицией тонического трезвучия (оно повторяется 45 раз), которое и в нижнем слое фактуры не выходит за границы первой октавы. Несмотря на учащенную ритмическую пульсацию, здесь царит статика. Лишь несколько аккордов выдерживаются менее двух тактов. Среди них оказывается минорный D₆,

¹ Эту его особенность в увертюре М. Глинки «Ночь в Мадриде» очень тонко подметил В. Берков: «Появление фа-бекар словно ассоциируется с ощущением разлитой вокруг мягкости ночи, неги, чего-то таинственного». См.: Берков В.О. Гармония Глинки. М.; Л., 1948. С. 106.

Он приходит здесь в момент нарастания силы чувства, в момент кульминации сочинения – со словами «и ночь погружает все в темноту». Мягкость, мечтательность, свойственные мажоро-минору, обнаруживаются более всего в связи с этой гармонией.

Известный в XIX веке журналист и переводчик О.М. Сомов (1793–1833) замечательно определил сущность северного лета: «...незаходимый день и нерассветающая ночь делят там годовые времена»¹. У финнов, как и у других народов Европы, зимнее и летнее солнцестояние были древнейшими и самыми главными из календарных праздников, магическая суть которых не исчезла с принятием христианства. Лето и зима противопоставлены друг другу, как день и ночь. В песне А. Ярнефельта «Лицо Родины» на слова Коскенниemi именно белые летние ночи становятся символом Финляндии.

Финские поэты находят для белых ночей множество эпитетов и характеристик: свет ночи сравнивается с белизной лилий, с цветущим вишневым деревом. Только белая ночь облагораживает обыденные предметы, покрывает «чудесным светом, сказочным блеском» деревенский двор, заборы, колодезный журавль.

Вспоминается замечательное высказывание С. Топелиуса: «Кисть живописца не в силах передать волшебного впечатления такой ночи, когда все предметы кажутся самосветящимися и свет исходит не из одной определенной точки, а одновременно отовсюду»².

Великолепно описал летнюю ночь знаменитый финский писатель, Нобелевский лауреат Ф.Э. Силланпяя: «Вряд ли на севере бывает летняя ночь, есть только дряхлый, чуть темнеющий вечер, но в легких сумерках своя невыразимая словами яркость. Она как предчувствие приближающегося летнего утра. Когда музыка полусвета погрузится в фиалково-темное пианиссимо... вот тогда-то пробуждается первая скрипка, издающая высокий нежный звук, к которому вскоре присоединяется виолончель, и эта внутренне ощутимая музыкальная картина получает внешнюю поддержку: с тысячи веток, из воздуха разливается трельями тысячеязыковый аккомпанемент; уже утро, хотя только что был вечер»³.

Выразительное описание Силланпяя перекликается с песней А. Мерианто «Летняя ночь» на слова Хеллаакоски. «Фиалково-темное

¹ *Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство: очерки о национальном пейзаже середины XIX века. М.: Наука, 1972. С. 9.

² *Топелиус З.* Страна. С. 20.

³ *Варпио Ю.* Страна полярной звезды: введение в историю литературы и культуры Финляндии. СПб., 1998. С. 49.

пианиссимо» пронизывает все произведение. Элегическая вальсовая тема нигде не выходит за пределы динамики *pp*, инструментальное сопровождение голоса затихает до *ppp*. Переключка у фортепиано хроматических линий в интервале уменьшенной децимы сообщает сумрачный колорит. Чрезвычайно характерной чертой становятся паузы, создающие эффект вслушивания в тишину. Ее всепоглощающее действие выражено через общее для голоса и фортепиано продолжительное паузирование. Пленэрные эффекты проявляются в использовании крайних регистров — четвертой и субконтроктавы. При всем различии музыкального языка произведение Раутаваары на тот же текст опирается на аналогичные динамические (*pp*) и фактурные элементы.

В «Летней ночи» (ор.90 № 5) Сибелиуса на слова Рунеберга волшебная красота лесного озера, застывшая гладь воды обрисованы мягко вибрирующими, невесомыми цепями трезвучий. В музыкальной ткани широко применяются гармонические и мелодико-гармонические фигурации. Десятикратный показ арпеджированного Es-dur'ного трезвучия и его обращений сменяется столь же детальным показом септаккорда II ступени. Даже прямая речь дрозда, призывающего заметить чарующую красоту летней ночи, выражена через битональное сочетание трезвучий Ges-dur и es-moll, повторяющихся на протяжении шести тактов одиннадцать раз (с ремаркой *dolcissimo*). Кружение на остинатном гармоническом фоне носит магически-суггестивный смысл. Данные гармонические средства наделяются символистским ощущением мгновения как бесконечности. В этом слуховом созерцании должно открыться совершенство природного универсума. Здесь нельзя не вспомнить замечательное наблюдение М. Эпштейна о том, что «через отражение в воде природа согласуется сама с собой, обретает полную цельность, завершенность, самодостаточность. Тихая, успокоенная гладь воды нужна природе, чтобы любоваться собой...»¹

Особо почитают финны ночь *Иванова дня*, или Юханнуса. В песне Марвиа «Середина лета» (название выступает как синоним Иванова дня) бóльшая часть текста Вуорела направлена на панорамное описание расцветавшей под незаходящим солнцем природы, на осознание себя малой частицей природного универсума: «Ворота света открыты, день в ночи прячется, долины покоем дышат. Ветер спит на лугах, леса сном забылись, туман отдыхает на болотах, тихие лесные озера сверкают. <...> Создатель улыбается всему, время стоит на месте». Музыкальное воплощение стиха

¹ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. С. 133.

исполнено покоя. Струящиеся на динамике от *p* до *pppp* фигурации с неспешной сменой гармонической вертикали (главная тональность Des-dur) обрисовывают идиллическую картину.

С многочисленностью ночных песен Юханнуса («Девушка гадает обвязкой в ночь перед Ивановым днем» Палмгрена, «Ночь Иванова дня» Каски, «Ночь на Иванов день» Нумми, «Ночь Иванова дня» Песола, цикл «Ночь Иванова дня» Соннинена) могут сравниться только рождественские песни.

Отмечаемый в первую субботу после дня солнцестояния Юханнус уходит своими корнями к языческим традициям и ассоциируется с обрядами, призванными обеспечить богатый урожай, обильный удой молока и удачное замужество. Финны верят, что самая короткая ночь в году (по определению поэта В. Колийонена, «жемчужно-серая») таит в себе волшебство. Чтобы приворожить жениха, девушка должна ночью повалиться обнаженной на поле, которое принадлежит понравившемуся молодому человеку. Осенью, когда желаемый юноша будет вкушать хлеб из зерна того самого поля, в его сердце непременно вспыхнет любовь к той, что так старалась в ночь на Юханнус. В эту волшебную ночь молодые пары также могут понять, кто более всего подходит им в жены. Для этого нужно забраться на камень, окруженный со всех сторон водой, или залезть на крышу трижды перестроенного дома. Облик прекрасной девушки обязательно посетит будущего жениха. Молодые люди могут кидать в родник через кольцо булавки. После девятой следует посмотреть через кольцо в воду, где и появится лицо невесты.

По народным поверьям, в ночь на Юханнус можно загадывать желания. Девушки собирают букет из семи полевых цветов и кладут его под подушку, чтобы увидеть во сне своего суженого. Если дать каждому цветку имя, а утром посмотреть, какой из них самый свежий и непримятый, то будет известен не только внешний вид жениха, но и его имя¹. В песне Палмгрена «Девушка гадает обвязкой в ночь перед Ивановым днем» весьма подробно описывается обряд обвязки молодых стеблей зеленых всходов шелковыми нитями разных цветов (красного, черного, зеленого). Если за ночь вырос зеленый стебель любви, то сердце девушки ликовало.

Считалось, что ночь Юханнуса столь же опасна, как Вальпургиева или пасхальная, ибо все нечистые силы грозят простым смертным неистовым разгулом. Высокие костры как раз и были призваны отгонять демонов и ведьм. Вокруг костров водили хороводы. Известно, что коллективные

¹ Гусатинская Э. Юханнус // URL: http://www.spektr.net/spektr/05_03/anastasia.html

пляски с построением участников в круг возникли в глубокой древности. В крестьянской среде они были тесно связаны с аграрной магией календарных празднеств. Обрядовые хороводы выполняли охранительные функции, так как в пределы магического круга не могли проникнуть злые духи. Круговые танцевальные фигуры восходили к культу солнца, являясь движениями символическими. Кульминацией праздника становилось венчание свадебных пар.

Состояние восторженности в песнях Юханнуса часто изливается в патетических выражениях. Характерный пример представляет «Песня Иванова дня» (1946) Х. Каски на слова Ялканена: «Ты принесла весну, ты одарила меня полным счастьем, и я поверил в жизнь! Так ярко и днем, и ночью – ты дала солнце! Твоими дождями я украшал свою голову, и сердце мое было полно радости! Работа была для меня как игра! Не пугает меня ночь в глухом лесу, не угрожают мне гнетущая тоска и одиночество!» Тема радостного упоения жизнью воплощается Каски с помощью мажорного лада, широкой пластичной мелодии, опирающейся на звуки мажорного трезвучия. Полнозвучие фортепианной партии усиливается в репризе простой трехчастной формы долгими арпеджированными аккордами, ассоциирующимися со звучанием кантеле.

Сочинения, посвященные Юханнусу, обычно несут на себе печать массового действия и эпической монументальности. Всё это ярко демонстрирует цикл «Ночь Иванова дня» А. Соннинена на слова В. Колийонена, воплощающий картину праздничного действия. Названия четырех частей сочинения – «Таинственно», «Любимая вода» (здесь легко читается и иной смысл, связанный с давним поверьем, что в ночь на Юханнус вода в родниках превращается в вино), «Дым Эхятюса»¹, «Танцы» – отражают эмоциональные и обрядовые сферы праздника – от мистического таинства до веселого танца. В произведении наблюдается опора на ритмику тяжеловато-торжественной поступи и характерные интонации таких жанров коллективного действия, как марши, шествия, хороводы. Здесь затейливо переплетаются песенное и плясовое начало, инструментальные наигрыши и сигналы, возгласы, передающие энергию стихийных сил. Таким образом, в песнях Иванова дня охватываются все жанровые линии праздника – от гимна до танца.

Картины северной летней ночи, которая сама «удивляется своей яркости», не всегда побуждают финских композиторов к восторженному гимну. Наоборот, – к «оплакиванию лета», а вместе с ним и уходящей молодости, неразделенной любви. Летняя ночь у Коскенниemi «веет, дышит

¹ Эхятюс – деревня в Восточной Карелии, славившаяся своими танцами.

горячей тоской», а «душа попадает в большую, беззвучную, ясную тоску ночи, как ребенок укладывается в постель».

В песне Куулы «Ночь» на слова Лейно сумеречный свет, упоминаемый в стихе, подтолкнул композитора к выбору *es-moll* в качестве главной тональности. Первая строфа печального монолога («Ночь наступает. День на исходе, сумерки ложатся на глаза. Уже далеко где-то слышится звук от дальних огней») в жанровом отношении близка к хоралу. Плотные аккорды фортепианного сопровождения расположены исключительно в низком регистре. Сдержанность высказывания создается не только обилием восходящих и нисходящих квартовых ходов, но и отсутствием в партии голоса VI ступени лада, порождающей лирическую напевность. Последняя появляется во второй строфе, когда монолог приобретает еще более интимный тон: «в странных мечтах моя душа поет». Сосредоточенность лирического героя на грустной мысли о своем одиночестве – «совсем один сижу я дома, нет милой подруги рядом» – отзывается в музыкальной ткани сочинения тонально-гармонической статикой.

В произведениях Куулы слово «ночь», не будучи вынесено в заглавие, часто содержится в тексте стихотворений. В романсе «Бейся, сердце» (ор.16 а № 2, 1906 г.) эта лексема повторяется трижды, причем с качественным прилагательным «длинная». Обращает на себя внимание и стоящая в начале произведения ремарка «страшно», данная на финском языке. В музыкальной ткани сочинения «длинная ночь», ее томительность выражены через разрешение D_9 с секстой в тонику *c-moll*, причем секстовый тон дублирован в вокальной партии «удлиненным» (пунктир) ритмическим рисунком. Здесь доминанта с секстой выступает в роли «знака патетики», «риторической фигуры романтического века», в том «семантическом амплуа», о котором пишет М. Арановский¹. Она акцентирует повышенное аффективное напряжение.

Летний ночной пейзаж тесно связан с жанром элегии. Поэтические тексты рисуют окутанные сумерками луга и поля, тихую гладь воды, в которой отражаются погрузившиеся в сон деревья и кусты. Краткость чудесного летнего времени вызывает состояние печали, что сказывается и на выборе тональностей. Это *es-moll* в романсе Куулы «Ночь» и *a-moll* в его же «Ночь над вересковым кустом», *a-moll* в «Летней ночи» А. Мериканто на слова Хеллаакоски, *d-moll* в «Летней ночи» Килпинена.

Описание летнего вечера, переходящего в ночь, усиливает трагическое одиночество человека. В песне Э. Линко «Вечер» на слова Л. Онерва

¹ Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 199.

поначалу видится лишь картина умиротворяющей вечерней тишины: «День опускается, наступает время чудесное, в вечерней заре плывут острова заплаканные. Не слышен шум серпа, работа закончилась. Деревенское крыльцо спряталось под покровом ночи. Всё тихо. Домишки сонные стоят». Однако постепенно раскрывается и подтекст. Знаковым является, по всей видимости, образ облаков. Приметы окружающего мира неуловимы, изменчивы в вечерних сумерках. Тонально-гармонический язык песни предсказывает смысловые метаморфозы стиха, в конце которого так ясно обозначилось состояние человеческого одиночества: «Звездам одним собака лает, робко под окошком девочка прячется в мокрой траве». Малоподвижные аккордовые комплексы (началом их выступает фригийский тетракорд) соединяются с мелодией речитативного склада, которая из них же и произрастает. К концу песни ассоциация с хоралом заметно усиливается, так как окончания стихотворных строк отмечены ферматами.

С летней ночью обычно связаны печальные размышления о скоротечности жизни, недолговечности счастья. Вероятно, здесь проявляются романтические традиции, ведь, как пишет К. Азадовский, «...немецкие романтики провозгласили ночь и темноту символами истинного бытия, когда пробуждается и активизируется человеческий дух»¹.

Мотивы природного и жизненного круговорота тесно смыкаются с другой излюбленной темой финского национального романтизма – темой смерти, ведь природа так же вечна и беспредельна, как смерть. В вокальном цикле Марттинена «Летние облака» на стихи Хеллаакоски неумолимо текущее время ассоциируется с плывущими облаками: «Вместе с мыслью о счастье время бежит вперед, золотые дни, дорогие дни убегают, пропадают». Вспоминается наблюдение Асафьева: «Элегический тонус... обусловлен созерцанием неизбежности “вечного превращения” жизни в смерть»².

Особенно часто образ смерти присутствует в романах Куулы. В песне «Летняя ночь на церковном кладбище» только белая северная ночь может заставить лирического героя принять смерть «с улыбкой счастья на устах, благословляя день прошедший». Семантический блок «Ночь – Смерть» имеет в поэтическом искусстве очень давнюю традицию. Бесспорно, поэту была известна гётевская метафора, определяющая ночь,

¹ Азадовский К.М. Пейзаж в творчестве К.-Д. Фридриха // Проблемы романтизма 2. Сборник статей / Сост. А.М. Гуревич. М.: Искусство, 1971. С. 113.

² Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. М.; Л.: Искусство, 1966. С. 204.

как дочь смерти. Она же присутствовала, по словам В. Жирмунского, и в «Ночных думах» Э. Юнга¹. Жанр элегии драматизируется, усложняется психологически, соединяется с исповедью, молитвой, возвышенными медитациями, философским раздумьем.

Таким образом, центральным жанром летних песен оказывается элегия, семантическим ядром которой выступают чувства одиночества и неразделенной любви, воспоминания о прошлом, размышления о бренности жизни. Подобная жанровая направленность, несомненно, отличает финскую «летнюю» песню от большинства «летних» песен, созданных европейскими мастерами.

Осень у финских композиторов, как правило, сопряжена с таким эмоциональным состоянием, которое лучше всего выразила дневниковая запись Сибелиуса: «Осеннее солнце и горькие мысли...»² В финской музыке не встречается, говоря словами Асафьева, «любовь к осени как времени сосредоточения творческих сил и творческого размаха», которые ученый связывает с именами А. Пушкина и А. Глазунова³. В изобразительном искусстве Франции и Италии осень ассоциируется с вином, виноградной лозой. Финским композиторам чужда «рубенсовская вакханалия осени» (выражение Асафьева). Трагическая семантика осени у финских композиторов и поэтов была весьма стойкой. Знаковыми деталями осенних песен оказываются особый час дня (вечер, ночь), дождь, туман, тишина, лунный свет, картина обветшания, увядания (опавшая листва), развалины, холод, заунывный ветер над голым полем. К группе осенних ночных песен примыкают многочисленные песни, заголовки которых представляют атрибуты ночи – луну, звезды, семантически включающие понятия истинного, чистого, печального, одинокого. Контрасты темноты и света часто организует членение стиха. В песне Сипиля «Осенней ночью» на слова Хеллаакоски строка «Погас вечерний закат, в темноте берега, вода» обрамляет произведение.

Общая черта «осенних» песен – «оплакивание лета». Соединение в одном тексте двух временных единиц – осени и ночи – вносит в семантику песен печальные обертоны. Смысл такого сочетания объясняется в одном из писем Куулы: «Чему нас учит осень? Мне кажется, что осень учит нас намного большему, чем весна, а вечер учит большему, чем может научить утро. Когда мы думаем об осени и о вечере, в нас возникают

¹ Жирмунский В. Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. С. 45.

² Тавастшерна Э. Сибелиус / Пер. Ю.К. Каява под ред. Г.М. Шнейерсона. Часть 1. М.: Музыка, 1981. С. 189.

³ Асафьев Б. Музыка моей Родины // Советская музыка. 1984. № 6. С. 182.

мысли о смерти»¹. Слова композитора находятся в русле известной мифологемы романтического сознания.

Осенне-зимняя ночь выступает как «немая ночь смерти». Хотя песня Килпинена «Ночь» (ор.17 № 17) на слова Ялканена и начинается с пейзажного описания («Молчалив лес, безмолвны волны, тихо поблескивают на небе звезды»), она вся направлена на это ключевое слово. Данное семантическое ядро порождает и музыкальный язык песни. Особая роль в создании образа ночи с ее пугающей таинственностью отводится партии фортепиано. Отсутствие тональной опоры, преобладание пустотных интервалов создают ощущение одинокого блуждания в пространстве. Центральным элементом является тритон, который господствует на большей части произведения, начиная и заканчивая его.

В кругу «осенних» песен особняком стоит масштабное сочинение Сибелиуса «Осенний вечер» на слова Рюдберга. В поэтическом тексте явления природы наделяются человеческими эмоциями: «облако плывет с печальными чувствами», «дождь, падающий на камни, просеивает грустные предания», «вздыхает ручеек», «голоса, дрожащие от боли, звучат в шторме, исходящем из глубины леса». В картине природы, нарисованной поэтом, есть эпическая широта: лес, гряда холмов, пустынные шхеры, расселины скал, горы, равнины, покрытые соснами, ручеек, протекающий через заросли вереска и мха, облако, плывущее через «пенистое море». Панорамный пейзаж соответствует романтической потребности раздвинуть границы видимого, передать бесконечное в конечном. Вид сверху, с птичьего полета, создает впечатление простора, манящей дали, общего величия природы, но «скорбящая осень» окутывает всю эту панораму состоянием элегической печали.

Яркий контраст мертвенной неподвижности аккордов (инициальное T^5_3 длится 4 такта) представляет мелодия, развертывающаяся в диапазоне малой квартдецимы. Движение по аккордовым тонам рождает ощущение большого пространства. Пространственные ассоциации вызываются и регистровым отрывом мелодии от аккордового фона, и продолжительными эпизодами ее сольного звучания. Вместе с тем мелодия (в большей части ее протяженности) обладает коротким дыханием. Регулярное членение по два такта, акцентированное долгими паузами, созвучно перечислительному синтаксису эпического рассказа.

В камерно-вокальном наследии финских композиторов зимние ночные пейзажи наблюдаются значительно реже других календарных сезонов. Картина зимней ночи («Зимняя ночь» Марвиа, Ранта, «Зимней

¹ *Elmgren-Heinonen T. Toivo Kuula // Porvoo: WSOY. 1983. С. 118.*

лунной ночью» Мадетойи, «Лыжник зимней ночью» Соннинена) обычно связана с трагическим настроением человеческой души. Все стихи о зиме пронизаны грустным воспоминанием о прошедшем лете или призывом к радостям грядущей весны... в европейской поэзии зима однозначно отождествляется со смертью, а почти все стихи, посвященные ей, носят характер эпитафии»¹. Не случайно песня «Зимняя ночь» на слова К. Моргенштерна включена Килпиненом в цикл «Песни Смерти».

В вокальной музыке финских композиторов описания зимы обычно не имеют той степени подробности, которая свойственна другим календарным сезонам, и часто сводятся к упоминанию отдельных примет, таких как снег, лед, иней, мороз, метель, вьюга. Примечательно, что в темное время суток пейзажные детали становятся как будто невидимыми, плохо различимыми.

Свет и радость освещают только рождественскую ночь. Кроме религиозного начала финское Рождество знаменует и важнейшее природное событие – поворот к большей долготе дня, когда свет начинает побеждать тьму. Известно, что мрачный декабрь финны называют волчьим месяцем, так как состояние тоски ассоциируется с волчьим воем. Об этом, в частности, пишет финская писательница А. Каллас в своем рассказе «Невеста волка».

Лютеранская церковь началом Рождества считает первое из пяти воскресений, предшествующих ему (так называемый период Адвента), а кульминацией – сочельник, день накануне Рождества. В ритуал сочельника обязательно включается посещение сауны, которая очищает не только тело, но и душу. Дым топящихся бань является существенным элементом деревенского пейзажа в рождественскую ночь.

Весь рождественский период пронизан музыкой. Наряду с обработками, аранжировками немецких и шведских рождественских гимнов в музыкальный быт праздника прочно вошли оригинальные сочинения финских композиторов. Тексты этих песен, как правило, более разнообразны, часто содержат пейзажный зачин с картиной зимы: «Снега, сугробы высокие, / И солнце редко восходит, / Трещат морозы жестокие, / Но блещут звезды далекие, / И Рождество к нам приходит! (перевод Э. Иоффе). Финская рождественская песня может звучать и как патриотическая ода. В песне К. Коллана «Рождественская песнь Сильвии» на слова С. Топелиуса противопоставление Севера («На Севере милом сейчас Рождество <...> Там свечи горят и кругом торжество за праздничным щедрым

¹ Юкина Е. М. Эпштейн. Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 202.

столом») и далекого роскошного Юга («А здесь круглый год зеленеет весна <...> и, в море играя, смеется волна в сиянии дня золотом. Здесь Этна искрится у края небес, струит аромат кипарисовый лес, и розы купаются в жарких лучах и сладкою негой здесь песни звучат») завершается клятвой верности стране Суоми: «Прекрасна земля, где золотая весна, но сердцу милее родная страна. О ней буду петь до последнего дня, пока бьется сердце в груди у меня».

Множество финских рождественских песен адресовано музыкантам-любителям, исполняющим их в кругу своей семьи и друзей. Большинство таких сочинений близко хоралу, имеют небольшой объем (например рождественская песня Сибелиуса «Снега, сугробы высокие» не превышает 10 тактов), ясно очерченную мелодию, удобный певческий регистр, простую фактуру аккомпанемента, нередко дублирующую вокальную строку. Характерной чертой песен является многострофность текстов (вполне обычными являются 4–5 строф), причем какой-либо строке отводится функция рефрена. Все это позволяет присоединяться к исполнению песни тем, кто слышит ее впервые.

Характерно, что зимние пейзажи в финской вокальной музыке несут в целом куда более светлое мироощущение, чем осенние, даже в изображении такого времени суток, как вечер или ночь («Зимним вечером» Марвиа, «Зимней лунной ночью» Мадетойи и «В зимнюю ночь» Раутаваары).

На рубеже XIX–XX веков тема весеннего обновления была особенно востребована в финском искусстве, что отразилось в огромном числе «весенних» песен. В самом этом факте как будто нет ничего необычного, ведь и другие европейские композиторы посвятили множество песен безостановочному круговороту, совершающемуся в природе. Финские композиторы (Сибелиус, Ярнефельт, Куула, Марвиа, Мелартин, О. Мериканто, А. Мериканто, Палмгрен, Килпинен, Сипиля) поклоняются огню не абстрактной весне, а северной. Стихотворные тексты финских «весенних» песен часто содержат такие пейзажные детали, которые присущи только северу: березы, осины и ели, стаи птиц на болоте, крики гагары на ручье.

В финской музыке первого десятилетия XX века тема весны имеет глубоко символический смысл, выражая мечту о национальной независимости. Весенние песни финских композиторов обретают эпическое звучание, наивысшей формой воплощения которого становится гимн. Подобная ассоциативная связь кажется естественной, так как именно в «весенних» песнях более всего встречаются упоминания Финляндии, страны Суоми. Характерно, что весенние песни обычно связывались с таким временем суток, как утро, ночь представлена единичными образцами.

Трагические ноты звучат и в «Весенней песне» гениального ученика Сибелиуса Куулы. Середина произведения (главная тональность с-moll), несомненно, обусловлена строкой: «Когда ночь покроев тенью день, еще жарче станет тоска». В крайних разделах сочинения, решенных в жанре баркаролы, господствует гармонический C-dur. Понижение шестой ступени придает волнообразным фигурациям печальный оттенок. Семантика гармонического мажора соприкасается здесь с тем кругом значений, которые Л. Мазель отмечает в романсах Глинки, связанных с пейзажной лирикой¹.

Итак, в «летних», «осенних», «зимних» и «весенних» ночных песнях финских композиторов действует определенный жанрово-ассоциативный комплекс (выражение Е. Назайкинского), вследствие чего каждая песенная группа тяготеет к конкретному жанру: «летние» и «весенние» ночные песни к элегии, «осенние» к хоралу-маршу и лишь «зимние» песни, в зависимости от семантической направленности, обнаруживают две ветви – траурный хорал или эпический гимн.

¹ Мазель Л.А. Заметки о мелодике романсов Глинки // Статьи по теории и анализу музыки. М.: Советский композитор, 1982. С. 97.

А. Василенко
МЕТАМОРФОЗЫ «НОЧИ» В ПРОСТРАНСТВЕ
ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ Б. БРИТТЕНА

Ночь в музыкальном искусстве – особенное магическое время, время любви и сказочной фантастики, время, когда приоткрывается завеса над тайной мироздания. Тема ночи и сопряженные с ней мотивы снов, видений, озарений, откровений и предчувствий постоянно выступают в качестве одной из главных смысловых констант вокальных циклов английского композитора Бенджамина Бриттена.

Вербальный текст вокальных сочинений композитора представляет собой своего рода метатекст, в котором сконцентрировалась авторская концепция. Отличительной чертой его стиля является либо традиционное использование в качестве первоисточника стихотворений одного автора в конкретном сочинении (иногда – из поэтического цикла), но столь же часто – стихотворений разных поэтов, создание своего рода поэтических антологий, где тексты связаны какой-либо важной для автора мыслью. В поэтике вокальных циклов можно увидеть три важнейшие антиномии: художник / общество, реальное / иллюзорное, ночь / сон. Среди них именно последняя является ключевой для понимания первых двух.

На протяжении всего творчества тема ночи претерпевала различного рода метаморфозы. Скажем, что «ночные» стихотворения Бриттен выбирал из английской, французской и даже русской поэзии. Поэтический мир его музыки чаще всего связан с национальной традицией и простирается от средневековых песенок-считалок и анонимных текстов до вершин современности, причем в этот спектр включается и шотландская, и ирландская, и даже та, что считается американской – поэзия У. Одена и Т. Элиота. В ранний период это стихотворения У. Одена; в зрелый – целая антология английских имен: Р. Бёрнс, У. Блейк, Б. Джонсон, Дж. Китс, П. Шелли, С. Кольридж, Т. Мидлтон, У. Вордсворт, У. Оуэн, У. Шекспир

и другие; в поздний – лирика У. Блейка, У. Сотера. В это список попадают лишь два «неанглийских» имени – А. Рембо и А.С. Пушкин. Таким образом, стилиевой спектр включает поэзию анонимных средневековых авторов, классическую, романтическую, символистскую и современную автору поэтику.

Столь устойчивый интерес к этой теме связан с особым типом художественной личности Б. Бриттена и с его мировоззрением. «Ночная сторона души» интересовала его с ранней юности и в итоге стала одной из центральных тем в творчестве. Интереснейший парадокс: выбирая стихотворения ночного спектра, композитор преимущественно обращается к текстам поэтов-романтиков. При этом никогда его внимание не привлекают столь популярные любовные образы, и результат чаще всего выходит за границы романтического стиля.

Ночь у композитора представляет собой очень важное семантическое поле, не совпадающее со сложившейся в европейской музыке традиции, и фрагментарно совпадающее с традициями русской музыкальной культуры. Вспомним ночные церковные службы и серенады Средневековья, ночь и сопряженный с ней мотив сна в барочной опере (в котором героям являлись вестники, помогающие им принять важные решения). Концентрацией ночной темы был европейский XIX век, жанром «ночи» стал инструментальный, а позже – вокальный ноктюрн. «Ночь» была сферой таинственной фантастики (в операх К.М. Вебера, Г. Маршнера, Дж. Мейербера, Ш. Гуно, инструментальных сочинениях Ф. Мендельсона и др.); была сферой видений («Фантастическая» симфония и драматическая легенда «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза); таинством ночных образов Р. Шумана, временем вечерних балов и любовных свиданий опер Дж. Верди. Первым рубежом стала «вокально-симфоническая поэма» «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, герои которой стали стремиться к царству *Liebestod*, называя день «коварным разлучником», а ночь понимая как возможность свободы и любви. На рубеже XIX–XX веков символизм расцвел новые грани в этой теме, ночь стала сферой непознанного, необъяснимого (например «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси); в начале XX века символизм уступил место экспрессионистской трактовке темы ночи, предельно обостренной эмоционально («Лунный Пьеро» А. Шёнберга, «Воцтек» и «Лулу» А. Берга). В жанре вокального цикла приоритетной была любовная ночная лирика, отступлением от нее стали вокально-симфонические произведения Г. Малера, где ночь выступила в трагически-философском ракурсе.

Однако можно констатировать в европейской традиции существенный количественный перевес «чувственной» ночи над «рациональной». В этом ракурсе русская музыка выглядит иначе: в XIX веке ночные

явления призраков «Пиковой дамы», сны и видения «Бориса Годунова» связаны с осознанием этого времени как момента открытия границ между тем и этим миром; вокальная лирика XIX века ориентирована на любовное начало, а на рубеже XIX–XX веков включает в свой спектр символистское мироощущение. Интереснейшим образом Бриттен ассимилировал различные тенденции и создал свой неповторимый колорит ночи.

Эта «английская» ночь – многолика, изменчива, она – ближайший интерес композитора. Еще во время формирования личности его интересовала проблема вины–невиновности, правильного–неправильного, поскольку это было сопряжено с психофизиологическими особенностями его личности. И если сперва Ночь была интуитивным временем свободы, то затем она стала квинтэссенцией смысла в творчестве.

Каким образом это произошло? Бриттен принадлежит к числу тех музыкантов, которые очень остро воспринимают современную действительность. Слова, сказанные им о различных великих деятелях искусства, можно с уверенностью отнести к нему самому. *«Художники являются художниками, потому что они обладают некоей сверхчувствительностью. <...> У больших художников есть не совсем приятная привычка понимать многие вещи гораздо раньше своих современников»*¹. Бенджамин Бриттен, которому выпала честь после почти двухсотлетнего «молчания» в английской музыке стать возродителем традиции, оказался героем, почувствовавшим напряженный пульс эпохи. Одной из главнейших целей его творчества было стремление показать несовершенство существующего мира и дать те нравственные ориентиры, к чему следует стремиться – говоря об этом и прямо, и аллегорически.

Подобное мироощущение привело к тому, что самый сокровенный и подлинный смысл того, что хочет сказать композитор своему слушателю, выражается в произведениях «ночного» ареала. Безусловно, эта тема реализована и в оперной музыке Бриттена, однако камерно-вокальная лирика всегда обладает качеством интимности, порой даже автобиографичности, и потому именно она стала концентратом нравственных принципов английского музыканта. Более того, поскольку диапазон стилизованных пристрастий в выборе текстов чрезвычайно широк, он обусловил разнообразие музыкальных реализаций концепций ночи в творчестве композитора. Проследим метаморфозы, которые претерпевает данная тема в пространстве вокальных сочинений Б. Бриттена.

Скажем, что поэтика ночи в вокальных циклах автора принципиально отличается от существующей в подобного рода музыке до него.

¹ Холст И. Бенджамин Бриттен / Пер. с англ. В. Ашкенази. М., 1968. С. 63.

Обратимся к художественному миру стихотворений: выбраны тексты, где нет фиксации на женском и мужском начале, абсолютно отсутствует любовный аспект каких бы то ни было взаимоотношений и, главное, отсутствует типичный «романтический» герой, даже в случае выбора романтических стихотворений. Герой циклов Бриттена выступает в качестве того, кто осознает всю глубину падения и разрушения всех человеческих ценностей в современном ему обществе. Осознание это осуществляется в трагическом модусе, и потому цель автора – вернуть обществу утраченную им нравственную чистоту.

Проследим, каким видится в циклах окружающий героя социум. Он наделен очевидными приметами бездуховности, разложения, утраты морали и нравственности. Это – своего рода инвариант, отдельные же качества этой системы эволюционируют и наделяют ее новыми смыслами.

В ранний период творчества эта тема имеет «реалистическое» воплощение благодаря поэзии У. Одена. Современное общество разрушает героя, им верховодят те, кто «командует крысами»¹ (№ 2 из цикла «Наши отцы – охотники»). Это общество жестоких убийц, танцующих «Танец смерти» (№ 4 там же), или же лживый мир продажных подлецов, игроков – мир, где «Соловей нем, и ангел – не придет» (№ 2 из цикла «На этом острове»), где «всюду – грязь и ложь, а ты живешь и пьешь, как в сплошном тумане» (№ 5 там же).

В 30-е годы тема общества включает в себя новые мотивы, в частности мотив города. Каким он предстает? В вокальном цикле «Озарения» есть строки: «Вакханки предместий рыдают, луна пылает и воет» <...> «здоровеннейшие пройдохи, многие из которых эксплуатировали ваши миры» населяют город (№ 2 и 8 из цикла).

В следующие годы (1940–1950-е) реализация темы общества или социума выходит на иной уровень (поскольку меняется герой, чьими глазами мы видим окружающий мир). Бриттен выбирает такие тексты, в которых мотив «обличения» современного сознания читается между строк. Это жалобы матери на бедность, нищету и жалкое будущее ее ребенка («Очарование колыбельных»), это бездуховный мир людей, забывших Бога – в кантиклях, это страшные пророчества, которыми внушает человечеству страх герой «Серенады» и «Ноктурна».

В поздний период обращения к вокальному циклу тема общества достигает своей трагической вершины. «Мотив города», где «я вижу нищету кругом, я вижу горестные лица» («Песни и пословицы У. Блейка»,

¹ Во всех случаях, кроме особо оговоренных, перевод стихотворений наш.

№ 1). Общество, которое не слышит гласа поэта, полное полуглупцов, полуневежд – таким оно предстает в пушкинском цикле Бриттена. И наконец, страшный мир войны и насилия, убийства и смерти, мир, видимый глазами детей, которые не могут понять и принять этого (в цикле «Кто эти дети»): «Смерть идет и разрушает города» (№ 6), «есть ли сцена более страшная, чем мир в состоянии войны?» (№ 9), «Они лежат на улице около щебня: кровь детей смотрит на нас» (№ 11).

Герой, наделенный «иным», чем остальные, чувством мира, впервые появляется в «Озарениях» – раннем вокально-симфоническом цикле, написанном на слова А. Рембо. Позже – в качестве героя «Серенады», «Ноктюрна» – он начнет пророчествовать о катастрофах – прошлых и будущих. Кульминации его понимание мира достигнет в позднем цикле, написанном в 1970-е годы, «Кто эти дети?» – о невинности, убитой войной.

Процесс взаимодействия разного рода тематических аспектов неминуемо приводит к моменту рассмотрения смысла сквозь призму реального и иллюзорного, которые, очевидно, представлены и в стихотворной, и в музыкальной поэтике вокальных циклов.

В поле реального попадает множество других мотивных констант. Реальное чаще всего сопряжено с несчастливым настоящим. Герой цикла «На этом острове» видит современный ему мир как дисгармоничный хаос, в цикле «Озарения» настоящая реальность катастрофична, а в «Шести фрагментах Гёльдерлина» реальное – это мрачное, зимнее или осеннее безнадежное настоящее. Герои цикла «Песни и пословицы У. Блейка» и «Зимних слов» наблюдают современную им Англию – мир греха, отчаяния, нищеты, скорби. Наконец, в цикле «Эхо поэта» реальность – это немотствующее в ответ на голос художника бездуховное общество.

В этот семантический ареал включается образ толпы как чего-то, противостоящего герою: рыночная площадь и толпа стихотворений Гёльдерлина, продажный мир и толпа цикла «На этом острове», дикая толпа городов в «Озарениях».

Реальное чаще всего представлено следующей лексикой: отчаяние, грех, страдание, боль, зима, осень и др. Ощущение, которое постоянно сопутствует герою, – одиночество.

Иллюзорное у Бриттена амбивалентно. Эта двойственность сложна: с одной стороны, иллюзорное – это то, чего не существует в настоящем; это романтический мир мечты, грезы, почти всегда в этом случае – мир прошлого. С другой стороны, существует иллюзорное, сопряженное с ночью и / или сном, и вот парадоксальным образом оно по-настоящему реально, именно эти моменты являются ключевыми в понимании

концепции композитора по отношению к миру¹. Для Бриттена это время, когда открываются границы между этим и тем миром и герою являются призраки или пророческие откровения, в которых чаще всего раскрываются духовные катастрофы XX столетия. Подобные примеры мы встречаем в циклах «Серенада» (№ 4, Погребальная песнь), «Ноктюрн» (№ 5, Прелюдия Вордсворта), «Озарения» (Города), где герою раскрывается подлинный разрушительный и греховный характер города, в котором он живет.

Приметой иллюзорного мира, где герой может спрятаться от страданий, является мотив острова. Остров – красив, спокоен, неприступен, закрыт от волн и ждет своего путника. Но тот может лишь издалека грезить о нем. Герой часто находится в поиске этого идеального несуществующего мира. Но в отличие от героев-романтиков, он спокойно и отстраненно принимает тот факт, что мира этого найти не может.

Все аспекты взаимодействия художника и общества в ракурсе иллюзорного или реального рассматриваются за счет сопряжения с главной темой – Ночи и мотивом Сна.

Безусловно, это разные категории сознания, разные ассоциативные поля. Ночь является носителем «некоего содержательного поля, чье присутствие в жизни как бы само собой разумеется»². Ночному чувству Бриттена свойственно преобладание иррационального, интуитивного, устремленность в прошлое. Таким образом, мы выйдем на еще один важный мотив творчества композитора: время незнания / время невинности / дохристианское время. Он прослеживается в трех циклах: в «Озарениях» (интуитивное знание мира, которым обладал человек до принятия Христианства), в «Зимних словах» (№ 8) – время, когда ни один человек не знал ни страданий, ни горя, ничего того, что связано с разумом, и косвенно он является надтекстом в «Песнях и пословицах У. Блейка» – несмотря на то, что все выбранные композитором стихотворения принадлежат песням опыта, слушатель и читатель понимают, какова их противоположность.

На протяжении всего творчества тема Ночи претерпевала различного рода метаморфозы. Проследив их в контексте эволюции, мы можем

¹ Подобная художественная парадигма продолжает романтическую традицию, но и в искусстве XX века характерна для многих художников, например сюрреалистов (С. Дали, Л. Бунюэль).

² Сальникова Е. Культ ночи – наследие романтизма в XX веке // От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен. Сборник статей. СПб., 2005. С. 22.

выделить несколько основных ее характеристик. Ночь выступает как:

- 1) видение, ясновидение («Озарения»);
- 2) данность, объективность, перед которой все равны («На этом острове», «Песни и пословицы У. Блейка», «Зимние слова»);
- 3) детства – время детских снов, ночь – колыбельная («Очарование колыбельных»);
- 4) предчувствие – бессонница (близкая символистской трактовке);
- 5) бессонница / сон / пророчество или свидетельство прошлых / грядущих катастроф (апокалиптическое, с образами смерти, разрушения, гибели), сопряжена со снами-открытиями границ между этим и тем миром.

Поскольку проблема оппозиции день / ночь попадает в творчестве Бриттена в оппозицию реального и иллюзорного, можно с уверенностью констатировать, что Ночь для композитора становится временем реальным, подлинным; временем, когда человеку открывается подлинный смысл бытия.

Этим коннотациям темы ночи соответствуют устойчивые лексические ряды:

- 1) А. Рембо («Озарения»): «Вот города! Кортежи Маб в рыжих и опаловых одеждах поднимаются из оврагов <...> Вакханки предместий рыдают, луна пылает и кричит» (перевод М. Кудинова);
- 2) У. Оден («На этом острове»): «Сейчас, в нежном объятии ночи, спит земля и все её океаны» <...> «спит справедливый и несправедливый, лучший и худший», «усни и ты»; У. Блейк: «Каждую ночь и каждый день рождаются страдания и наслаждения (темной ночью и чуть свет, люди явятся на свет, а вокруг ночная мгла, и одних ждет счастья свет, а других – несчастья дня);
- 3) Ночь детства: «Очарование колыбельных»: У. Блейк: «Спи! В твоём сне плачут маленькие печали», Р. Бёрнс: «Спи, крошка, через горы и долины ты поедешь на чужбину», Р. Грин: «Не плачь, горе будет, когда ты подрастешь», Дж. Рэндольф: «Спи, иначе сожмет тебя хвостом змея», Дж. Филип: «Спи, мой малыш, а я буду хранить тебя от всех зол и бед»;
- 4) А.С. Пушкин: «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы»

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
<...>
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?

От меня чего ты хочешь?
 Ты зовешь или пророчишь?
 Я понять тебя хочу,
 Смысла я в тебе ищу...

5) «Серенада»: невидимый червь в ночи, пожирающий сердце розы (У. Блейк), погребальная песнь – «и каждую ночь Господь получает твою душу» (Аноним, XV век), полночный сладостный бальзам ночи (Китс); Святые сонеты Дж. Донна: «вдруг в эту ночь мир обратится в прах» (пер. Козаровицкого). «Ноктюрн»: Сон Кракена в бездонном море (А. Теннисон), Странствия прелестного мальчика (С. Кольридж), Полночный колокол (Т. Мидлтон), ночное бдение-предчувствие, видение Апокалипсиса, голос, который кричит: «Никогда больше не спать!» (прелюдия У. Вордсворта), невинно убиенные души и льющая кровь (У. Оуэн), сладкий сон, который скрывает всё это (Дж. Китс, У. Шекспир); У. Сотер, «Кто эти дети»: «Ночной кошмар»: расколотое топором дерево с льющейся из его раны кровью.

Приближение ночи связано с мотивами угасания дня осенью или зимой. Тогда лексический ряд использует обороты, имеющие явный негативный оттенок: гаснущий свет, облетающие листья, холодный снег, голые деревья. Лишь иногда ночь воспринимается позитивно, как мир грёз.

Сон – иная категория. Это способ, которым герой попадает в ирреальный мир, соответственно, либо в сон – перевернутую явь, либо в сон откровений, видений. Еще раз обратим внимание, что никогда понятие сна у Бриттена (как и понятие ночи) не связано с любовными грёзами романтиков. В его снах вообще отсутствует мотив чувственности. В этом уже упомянутый интереснейший парадокс его творчества: частое обращение к поэтическим текстам романтиков никак не затрагивает тему любви. Сон выступает и в значении вечного сна или покоя. В цикле «На этом острове» звучит метафора покоя-смерти, который можно найти на ледяной Сон-горе; в цикле «Шесть фрагментов Гёльдерлина» сны детства ассоциируются с утраченным покоем. Сон может выступать и в функции «моста смерти», по которому герой попадает из нашего мира в пространство мертвых.

Метаморфозы стихотворной поэтики вызывают метаморфозы музыкальной реализации этой темы – в первую очередь это касается жанрового и стиливого оформления. Нужно отметить, что «ночные» жанры у композитора представлены и как конкретные номера циклов, и как циклы в целом – «Озарения», «Серенада», «Ноктюрн» – развернутые

в пространстве вокально-инструментальные ноктюрны. Обратим внимание на то, что все жанры, выбранные композитором, романтические, а реализация их чаще всего лежит за пределами этого стиля.

Мы можем представить следующую типологию:

- Колыбельная – связана с мотивом сна, решена либо как ритуал, охраняющий ребенка (что репрезентировано в структуре: рефренные, рондальные формы, или формы с большим количеством повторов отдельных разделов формы); либо как необходимый момент «засыпания» для открытия границы. Чаще всего маркирована определенной ритмической и мелодической структурой. Подобного рода примеры мы можем встретить в циклах «Очарование колыбельных», «Серенада», «Ноктюрн». Ритмические «покачивания-синкопы», нисходящие интонации засыпания, в случае оркестрового воплощения – тембр струнных инструментов в среднем или высоком регистрах.

- Ноктюрн – один из центральных жанров, является главным смысловым центром циклов, где представлены ощущения героя. Связан либо с озарениями-предчувствиями, либо с моментом «перевернутой яви», которая для композитора важнее реальности. Часто сопряжен с типической фактурой этого жанра: мелодический голос сопровождается остинатной фигурой, однако может быть решен и в имитационном ключе. Ноктюрны в «Серенаде», циклах «Ноктюрн» и «Озарения» связаны с моментом открытия границ или с моментом прощания-засыпания; в цикле «Эхо поэта» на слова А.С. Пушкина ноктюрн – последняя, заключительная часть цикла – символистская реализация идеи предчувствий.

- Пассакалия и марш – ключевые в качестве реализации угроз, пророчеств, катастроф. Всегда отличаются сложным интонационным, ритмическим комплексом, с остинатной фигурой, в случае не фортепианного, а инструментального сопровождения голоса – с тембром валторны или литавр (пассакалия «Погребальная песнь» в «Серенаде», пассакалия-марш «Полночный колокол и Прелюдия» в «Ноктюрне», пассакалия «Смерть, не кичись» в «Сонетах Дж. Донна»).

Значительные трансформации претерпевает и стилевое решение в циклах. Так, в ранний период творчества можно увидеть романтическую реализацию поэзии современника и друга композитора, У. Одена, и неоклассическую – французской поэтики А. Рембо, по мнению одного из исследователей творчества Бриттена, близкую живописи Т. Руссо¹, при этом quasi сюрреалистические, подсознательные видения Рембо

¹ *Palmer Chr. Embalmer of the Midnight: the Orchestral Song-cycles // The Britten Companion / Ed. by Chr. Palmer. London, 1984. P. 312.*

оказались для Бриттена яркими картинками (это первый цикл, в котором вместо рояля использован струнный оркестр).

В зрелый период стиль и идеи усложняются, и в циклах мы можем встретить претворение фольклорного начала («Очарование колыбельных») – они написаны в стиле шотландских колыбельных, но гармоническим языком XX века; концепции средневекового театра в «Серенаде», где начало и итог цикла связаны со звучанием валторны за сценой, ассоциирующиеся с выходом и уходом актеров-менестрелей; в «Ноктюрне» слышатся отголоски экспрессионистского стиля. В последнем цикле композитор объединяет восемь частей-поэм одной повторяющейся лейттемой Сна, которая является своего рода подвижной границей пророческого сновидения.

В поздний период творчества Бриттен подводит итоги претворения этой темы, переходя к грани символистского мироощущения: в текстах на слова А.С. Пушкина и У. Сотера. В последнем идея гибели и разрушения человечества в условиях современного автору бездуховного времени достигает своей кульминации.

Скажем также, что постепенно в музыкальной концепции Бриттена появляются многослойные тексты, где «ночь» формально не заявлена, однако из жанрового, мелодико-ритмического, гармонического и фактурного оформления мы можем понять, что речь идет о тех самых пророчествах, которые высказывает композитор. Так, например, в одном из ранних циклов на слова У. Одена – «Наши отцы-охотники» – кульминационная Пляска смерти решена как марш-пассакалия, а в позднем цикле – «Кто эти дети?» на слова У. Сотера есть части, выполненные как страшные экспрессионистские ноктюрны, и речь в них идет о страшных картинах войны, видимых глазами детей, или же рисуется жуткая картина расстрелянных детей, когда «смерть вышла из неба ярким днем».

Очевидно, что Ночь для английского композитора Бенджамин Бриттена – важнейшая константа, которая, претерпев на протяжении всего творчества значительную эволюцию, оформилась концептуально и музыкально в законченную форму, став при этом знаком или символом того, что музыкант хотел сказать своему слушателю.

Д. Журкова
АТТРАКЦИОН ИНФЕРНАЛЬНОСТИ В КЛИПАХ
НА КЛАССИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ

Видеоклип стал символом современного мировосприятия, не случайно и в научном дискурсе, и в обиходном языке так часто возникает понятие «клиповое сознание». Под этим словосочетанием подразумевается предельная образно-информационная насыщенность пространства и вместе с тем абстрагированность воспринимающего субъекта, который не погружается в мелькающие образы, не пропускает их через себя, а скользит взглядом по касательной, созерцает все с дистанции.

Видеоклипы на классическую музыку образуют относительно тонкий слой в общем массиве музыкального видео, так как при «конвертации» классики в клиповый формат возникает целый ряд принципиальных противоречий.

Главной проблемой в данном случае становится соединимость художественно-выразительных средств классической музыки и видеоклипа. Жанр музыкального клипа прежде всего обусловлен запросами популярной музыки. В ней одним из ключевых средств выразительности является ритм, как раз и подчеркиваемый клиповым монтажом. В классической же музыке роль ритмической основы не доминирует над другими параметрами музыкального языка, ее семантика разворачивается нелинейно, а многоуровнево. И если клип основывается на мгновенной смене кадров, максимальной плотности (нарезке) визуальных образов на единицу времени, то звуковые образы, для того чтобы состояться и быть воспринятыми, обычно занимают значительно больший временной промежуток.

Во-вторых, хотя клип в силу своей «всеядности» может не иметь внятного завершенного сюжета, тем не менее, пусть не подлинная сюжетность, но ее видимость в клипе зачастую моделируется. И обычно

нагромождение визуальных образов пытается создать событийную канву, отталкивающуюся от текста песни. В свою очередь, классическая музыка, особенно если речь идет не об оперной или программной, а о так называемой автономной музыке, редко может предоставить «готовый» сценарий для клипа. Конечно, в каждом музыкальном произведении заключено определенное содержание, но оно отнюдь не всегда переводимо и выразимо в нарративных или визуальных образах. Подобрать пусть и условный сюжет для классического произведения намного труднее, нежели для эстрадной песни, где на помощь воображению всегда приходят слова.

Еще одной проблемой совместимости становятся строгие временные рамки клипового формата, которые не могут быть сопоставимы с хронометражом большинства форм классических произведений. Поэтому клип, за исключением музыкальных миниатюр, в основном снимается на фрагмент какого-либо целого произведения – на избранный номер из цикла, арию из оперы или часть сонатно-симфонического произведения.

Наконец, в клипе все должно находиться в непрерывном движении, которое создается не только за счет «измельченного» монтажа, но и благодаря действию, происходящему внутри кадра. А визуальная событийность исполнения классического произведения, с точки зрения клипа, минимальна, изначальная аттрактивность такой «картинки», по клиповым параметрам, предельно низка. Следовательно, в отношении классической музыки возникает принципиальный вопрос: как нивелировать статичность академических музыкантов, через какой фильтр следует пропустить их игру, чтобы сделать ее визуально насыщенной и динамичной?

Одним из таких способов «оживления» и одновременно мифологизации классической музыки оказываются различные inferнальные образы. Так, клип Райдана «O, Fortuna» (на знаменитый номер из кантаты «Кармина Бурана» К. Орфа) насыщен всевозможными готическими символами. Это очертания каменного замка в густом тумане, полнолуние, тяжелые тучи, гонимые ветром сухие листья, черные вороны, а для большей зрелищности сюда же вводятся эффектные огненные взрывы. На этом фоне колоритно выделяется фигура героя – лошеного блондина в белоснежной рубашке и элегантно костюме, ведущего за собой безликую массу людей в длинных плащах с капюшонами. Или в клипе на сонату Тартинни «Дьявольские трели» Ванесса Мэй появляется в образе соблазнительного дьявола в виде собственного альтер-эго, как бы управляющего игрой прилежной скрипачки, придающего исполнению особую

темпераментность и даже экзотичность¹. А в клипе Мейры (Meуга) на парафраз «Адажио» Альбини певица предстает в образе инопланетной посланницы, появляющейся из шара светящихся лучей, умеющей летать, отделяться от своего тела и взмахом рук извергать искры.

Данный список примеров можно продолжать достаточно долго. Объединяет их всех появление в кадре потусторонних сил, несущих в себе темное, порой пугающее или даже разрушительное начало. Герой клипа может быть преследуемым таинственными незнакомцами или призраками, что является своеобразной трансформацией романтической идеи фикс². Или герой может отправляться на поиски некоего ускользающего видения³, а порой и сам выступать в качестве фантастического создания⁴. Клипмейкеры довольно часто интерпретируют образы, почерпнутые из готического, «страшного» романа. В клипе создаются аллюзии на характерное место действия – старинный замок, порой превращающийся в храм или дворец, но главное, чтобы интерьеры вырывали разворачивающийся сюжет из контекста обыденности и повседневности⁵. Нередко выбирается ночной, сумеречный фон и вводятся многочисленные inferнальные символы вплоть до таких устрашающих атрибутов, как череп и ворон⁶. В этой стилистике даже музыкальные инструменты намеренно «состариваются» и несут на себе следы разрушения. При этом единственной фигурой, пышущей полнокровием и реальностью, как правило, остается только сам исполнитель.

Чтобы понять роль и содержание демонического начала в клипах на классическую музыку, необходимо обратить внимание на ту потребность в inferнальности, которая существует в современном обществе.

На сегодняшний день западная цивилизация достигла такого уровня благосостояния и комфорта, что проблема непрерывной борьбы

¹ Здесь также прочитывается трансформация романтического мотива двойничества.

² См., например, такие клипы, как Дэвид Гаррет «The 5th», Виктор Зинчук «Полонез Огинского», Ванесса Мей «Storm».

³ См., например, клип М. Мрвица «Хабанера».

⁴ См., такие клипы, как Меуга «Адажио», Анастасия Максимова «Аве Мария».

⁵ См., клипы: Виктор Зинчук «Полонез Огинского», Меуга «Адажио», Анастасия Максимова «Аве Мария», Rhydian «O, Fortuna», Myleene Klass «Toccata».

⁶ Наиболее насыщены подобной символикой следующие клипы: Ассия Ахат «Увертюра», Rhydian «O, Fortuna».

за существование, стоявшая перед человеком прошлых эпох, сменилась установкой на получение максимального удовольствия от жизни. Реклама, поп-культурный мейнстрим и вся индустрия развлечений трубят о радости, беззаботности и приятности пребывания в современном мире, оснащенном всевозможными достижениями технологического прогресса. В этом конструируемом мире нет места для тревоги или отчаяния, жизнь до краев заполнена положительными впечатлениями и бесконечными наслаждениями.

Но в определенный момент тотальный позитив может надоесть, и человеку станет просто-напросто скучно постоянно находиться в «тепличном» режиме потребления материальных благ и развлечений. На этот случай существуют всевозможные инфернальные образы и проявления потусторонних сил, предусмотренные в качестве альтернативы сплошного оптимизма бытия. Ведь без них мир удовольствий рискует стать слишком «приторным», мелькание ярких картинок может оказаться монотонным, перестанет «цеплять», а значит, и развлекать. Иллюзии инферальности необходимы для сообщения большей духовности и содержательного объема миру удовольствий и потребления, который слишком материален и физиологичен. Сегодня «эстетизированная» тьма становится синонимом духовности и сохранения сакрального оттенка у жизни, сама по себе уже ставшая предельно профанной и секуляризированной.

Жажда сверхъестественного, непредсказуемого и пугающего в современном обществе утоляется с помощью бесконечных астрологических прогнозов, сообщений о паранормальных явлениях, литературой в жанре фэнтези, фильмами ужасов и т.д. Существуют также отдельные субкультуры (готы, металлисты, doom, emo), которые выбирают темное, сумрачное начало как основу для своих миропредставлений и имиджа. Но Р. Мюшембле пронизательно замечает, что за транслируемой поп-культурой инферальностью стоит отнюдь не истинный страх, а скорее желание игры с острыми ощущениями: «дьявольская тематика открывает дверь навстречу случайному, непредвиденному, управляемому богами или демонами, позволяющими почувствовать свое незримое присутствие в нашей обыденной жизни. Драматическое по сути, но зачастую смешное по форме, это присутствие будоражит нас, притягивает, но не вызывает сильных эмоций, не повергает в ужас, а просто позволяет с комфортом выскользнуть из ярма повседневности <...> [позволяет] без вреда для себя прикоснуться к материям, наделенным определенной сакральностью»¹.

¹ Мюшембле Р. Очерки по истории дьявола: XII–XX вв. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 520–521.

Тем самым обращение к демоническим силам уже не чревато страхом смерти или вообще какой-либо угрозой, инфернальное используется в качестве «декора», привносящего в повседневность экстремальные ощущения, «щекочущего нервы» и «подперчивающего» серые будни.

Но вернемся к классической музыке. Еще с древнейших времен музыка понималась как синкретический канал для связи с потусторонним миром и наделялась магической силой. Недаром героини античной мифологии с помощью музыки могли останавливать реки и ветра, двигать скалы (Орфей) и укладывать камни в стены строящегося города (Амфион). Таинственность, неуловимость, мистицизм, ассоциируемые с музыкой, не в последнюю очередь определялись сложностью ее фиксации, то есть невозможностью существования музыки вне процесса ее исполнения. Тем не менее в самых различных культурах музыка понималась скорее как божественное искусство, способствующее просветлению и очищению души, – именно такая музыка должна была звучать при общении человека с богом. Хотя непрестанная борьба за «чистоту» музыки, которую в западноевропейской культуре вели служители церкви, подразумевала существование и богонеудобной, дьявольской музыки, пробуждающей плотские страсти и влечения.

Собственно классическая музыка соотносится с демоническими образами двояко. С одной стороны, здесь существует внушительный пласт образов, сюжетов и персонажей, отсылающих к инфернальным силам, начиная с «*Dies irae*» («День гнева») как номера католической мессы и сверхъестественных персонажей барочных опер (кентавров, драконов, тритонов, всевозможных чудищ), через фантастических героев моцартовских опер («Дон Жуан», «Волшебная флейта»), включая романтизм, где инфернальные образы начинают править балом композиторского воображения (пляски смерти, ундины и гномы, Мефистофель и демон, ночные призраки и т.д.). Демоническая тема в творчестве композиторов возникла отнюдь не случайно, как и сам дьявол, который вплоть до XVIII века был знаковой и вполне реальной фигурой в жизни людей¹. А для романтиков после развенчания дьявола рационализмом эпохи Просвещения инфернальный мир стал неисчерпаемым источником образов и тем художественного творчества².

¹ См.: *Мюшембле Р.* Очерки по истории дьявола.

² С одной стороны, романтики отождествляли инфернальные, зловещие и неотвратимые силы с устремлениями и ценностями буржуазного общества. Поздние романтики одушевляли мир вещей и предметов, но вселяемые в вещи духи намеренно оказывались сомнительными,

С другой стороны, несмотря на обширный круг inferнальных образов, присутствующих в содержании классической музыки, в современном восприятии она сама, как таковая, с демонизмом вовсе не ассоциируется. На фоне музыкальных субкультур готов, Emo, Doom с их экзальтацией мрачного, упаднического и демонического, классическая музыка выглядит очень светлым и «уравновешенным» искусством. Причины этого феномена кроются отнюдь не в изменении степени «мрачности» эпохи, а в отношении к творчеству, понимаемому через призму массовой культуры.

Классическая музыка по праву считается искусством, требующим многочасовых занятий, усердия и терпения. Причем необходимость неустанного, кропотливого труда распространяется не только в отношении обыкновенных людей, занимающихся музыкой, но и на творчество гениев, так как наличие большого таланта не освобождает от труда, а наоборот, интенсифицирует его. Сочиняя музыку, композиторы прошлого ориентировались не столько на вдохновение, сколько на законы ремесла – на правила композиции и должное их применение. Музыкальное произведение понималось не только как результат природного дарования автора, но в еще большей степени как объект приложения его интеллектуальных усилий, творческой воли и профессиональной выучки.

Массовая же культура представляет процесс сочинения музыки как озарение, как некое снисходящее на музыканта вдохновение, ведь одним из главных приемов массовой культуры является мифологизация – объяснение посредством необъяснимого, невыразимого и загадочного. Массовая культура не верит в одну только силу человеческого духа и в профессиональные навыки – это было бы слишком просто и скучно. В творчестве должны присутствовать мистика, волшебство – одним словом, нечто, далеко уводящее воображение публики от прагматизма и расчета, лежащих в основе самой поп-индустрии. У поп-идола должен быть не просто талант, который обязывает трудиться и превращает творчество

мелкими, неопределенными и причастными к дьяволиаде (см.: *Федоров Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М., 2004. С. 113). Тем самым конфликт между духовными ценностями художника и получившими «душу» материальными ценностями перемещался в метафизическую сферу и становился все острее, глубже и непреодолимее. Вместе с этим существовала и другая тенденция, связанная с поэтизацией образа демона. Демон, заведомо отвергаемый обществом, в глазах романтиков приобретал ореол страдающего героя, обреченного на непонимание и вечное одиночество, что сближало его с фигурой самого художника, так же непризнаваемого и отовсюду гонимого.

в повседневную работу, поп-идол должен быть сверхчеловеком, обладать непостижимым, магическим дарованием. А творческий процесс должен быть спонтанным и бурным, а не рутинным и методичным.

Стихия и инферность, которые клип выбирает в качестве символов творческого процесса, необходимы для того, чтобы у рядового индивида создалась иллюзия, что в этом насквозь структурированном мире еще существуют необузданные, свободные, не вписывающиеся в общепринятые каноны личности, которым подвластно без особых усилий и напряжения быть на волне удовольствий и всеобщего интереса, и это у них получается как бы само собой, так как им покровительствуют высшие силы. При этом рядовой индивид обретает возможность мысленно отождествлять себя с этими сверхличностями, мечтать о том, что он мог бы так же, как они «выскользнуть из ярма повседневности», и все его проблемы и дела решались бы не им самим, а волей потусторонних сил. Демоническое, инферное начало в этом случае еще более притягательно в сравнении с природной стихией, так как наряду с опасностью обладает ореолом некой запретности, несет с собой открытый протест, вызов устоявшимся нормам и правилам. По сути, оно порождает иллюзию управления миром путем энергетического воздействия на него. Исполнитель, приносящий в свой имидж инферные аллюзии, тем самым воплощает мечты рядового индивида о безграничной, сверхъестественной власти над законами бытия.

В свою очередь клиповая реальность, являясь, по меткому выражению Ю.С. Дружкина, одновременно пылесосом и мясорубкой визуальных образов¹, охотно заполняет недемоническую основу классической музыки готическими символами, так как без них видеоряд рискует быть слишком статичным, аморфным и унылым. Но инферность, предъ-являемая в клипах, при всей своей эффектности и «натуралистичности» отнюдь не вызывает ужаса или страха. Из демонических символов оказывается выхолощенным какой-либо содержательный пафос, теперь этими символами можно жонглировать, не вкладывая в них особого смысла. И нагнетание темных сил вместо большего драматизма, наоборот, преподносит классическую музыку в русле иронии, забавы, экшена, как бы снимает, нивелирует ее содержательный слой, максимально облегчает ее восприятие, достигая исключительно физиологической реакции на

¹ Дружкин Ю. Песня от 1970-х до 1990-х. Что дальше? (Кризис отечественной песни и его культурно-исторические корни) // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. Сб. ст. Вып. 1. М., 2010. С. 11.

слышимое-видимое. Все нагромождение темных сил и их атрибутики призвано придать зрелищности, развлекательности, доставить публике побольше удовольствия, при этом внимательное всматривание в «картинку», вслушивание в музыку или сопереживание разворачивающемуся действию становится вовсе не обязательным.

Е. Петрушанская
Ночь, улица, СВЕТОИНСТАЛЛЯЦИИ, ХАЙ-ТЕКИ...

Сочетание элементов, обозначенных в названии статьи, становится все более частым в XXI веке; они привлекают внимание толп зрителей и средств массовой коммуникации. Ранее такой сильнодействующий конгломерат казался лишь декоративным, ярким аттракционом, – пока не познакомились с творчеством каталонской группы La Fura dels Baus. Удивительно, что составляющие массовых действ, используемые также и Фурой, словно выросли из реалий в знаменитых строках А. Блока¹: «Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет. / Живи еще хоть четверть века – / Все будет так. Исхода нет. // Умрешь – начнешь опять сначала, / И повторится все, как встарь: / Ночь, ледяная рябь канала, / Аптека, улица, фонарь». И трагический взор поэта, и интересующая нас группа фиксируют в своем творчестве элементы, которые, по

¹ Обращение к теме этой статьи произошло до знакомства с работой Е.В. Николаевой «Огни большого города: семантика культурных форм», предназначенной для предыдущего выпуска сборника, посвященного теме ночи. В этой статье четко обозначены основные параметры и свойства ночных уличных действ, в том числе их связь с тем, что «в городские мифы вплетаются образы ночного света, почерпнутые из поэзии и классической литературы, фольклора и кинематографа (такие, как блоковские строки “Ночь, улица, фонарь, аптека / Бессмысленный и тусклый свет...”» (указ. статья, рукопись, с. 9). Потому не случайным оказалось совпадение во внимании к стихотворению Блока как знаковому, даже кодовому для темы ночи. Но хотелось бы показать, как уникальный художественный опыт названной группы выходит за рамки общих тенденций данного направления, в чем особенность его трактовки темы монографии.

сути, олицетворяют вечные («как встарь») жизненные стихии. Это воздух и вода (ночь, действия в воздухе, «канал», водяные эффекты), земля (улица, «аптека» как аллегория афродизиаков), огонь (фонарь, светоинсталляции). Но при сходстве этих опор различие «угла зрения» принципиально и симптоматично.

В этом сборнике внимание к художественной деятельности *La Fura dels Baus* обусловлено странно ускользающим от исследователей обстоятельством: Ночь и Тьма являются для творческого коллектива важнейшим, исходным смысловым полем. Казалось бы, что в том странного? Ведь все светоинсталляции могут происходить только на фоне темноты, и там постоянно важен божественный потенциал огня, который «фиксирует утраченную сакральность» и, освещая «ночь мегаполиса – и древнего, и современного – маркирует особые локусы города, некие сакральные “вечные” места, которые должны присутствовать в зримом пространстве всегда как знак незыблемости мироустройства», – как описала Е. Новикова в предыдущем выпуске материалов конференции¹. Но помимо этого, ощущая в работах каталонской группы особую «чреватость трансцендентностью» каждой детали, хочется всмотреться в творческий опыт *Фуры*, вдуматься в послания ее уличных ночных действий.

Ведь неспроста почти все инициативы коллектива начинаются или происходят на фоне мрака, возникают из Ночи, прорезая, фантастически раскрашивая ее, словно прозрение слепого или озарение нормального, но, на деле, духовно слабовидящего человека². Обращены они к огромной аудитории, чаще – к уличной толпе, а также пользователям Интернета. Иной их характерной приметой являются эффекты, возникающие при подвешенности участников зрелищ, символических механизмов в темном небе, когда публике кажется, что нарушаются законы силы тяжести и земного притяжения. Не случайно и среди интерактивных «жестов» *Фуры* – водные эффекты, использование поэтики психоделики.

Однако сначала кратко ознакомим с историей и деяниями *La Fura dels Baus*. Уникальная группа постановщиков зрелищ глумливо и вызывающе назвалась самыми низменными из существ в темной материи, «паразитами из канализации» (перевод словосочетания *La Fura dels Baus*), – что

¹ Николаева Е.В. Огни большого города: семантика культурных форм. С.

² О существенной роли рождения из темноты в поэтике их сценографических и режиссерских решений в сфере оперного театра см. нашу работу: *Петрушанская Е.М.* Перевал тысячелетий: вершины музыкального театра в новых интерпретациях // Высокое и низкое в художественной культуре / Отв. ред. Ю.А. Богомолов. Т. 3. СПб.: Нестор-История, 2013.

парадоксально не соответствует значимости и яркости их свершений. Члены группы декларируют себя нарочито «антиромантически», развенчивая, казалось бы, силу человека, яркий вызов в его самовыражении, – приниженно, в духе поэтики трэша. Вспомним: и вне метафоры, в реальности, паразиты перерабатывают отбросы цивилизации, очищая мир от скверны.

Среди подобных, этот коллектив отличает ранее не существовавший высочайший уровень художественной эффективности, креативности. Похоже, принципиально скрыты здесь отдельные личности участников – создателей действ. Кроме двух известных режиссеров, Карлуша Падрисса и Алекса Олье, а также музыканта Мики Эспума, имена всех остальных членов Ла Фура – многочисленных и талантливых художников, гимнастов-эквилибристов, светоинженеров, специалистов по электронным технологиям, цирковым трюкам, светоинсталляциям, высотной технике, авторов уникальных костюмов, декораций, механизмов, конструкций, а главное, концепций, – не известны. Тут встречаемся с решительной анонимностью, уходом в тень, принижением отдельного *Я* ради общей значительной эстетически-философской цели.

Вызывает удивление, что огромного охвата работы группы, основанной еще в 1979 году в Барселоне, не получило основательного искусствоведческого осмысления. Возможно, изначально художественный сервис, выросший из расширения эстетики рекламы, казался недостойным серьезного внимания? А между тем клипы и документальные материалы, дающие яркие и разнообразнейшие представления о *Фура*, богато представлены в Интернете¹. Судя по хронологии работ, первые годы и десятилетия группа занималась сугубо прикладными проектами, оформляя различные события. Набирая мастерства, авторитета, она стала создателем крупных шоу для таких компаний, как Pepsi, Mercedes Benz, Peugeot, Airtel, Volkswagen, Swatch, Microsoft, Absolut Vodka, Columbia Pictures, Warner Bros, празднования в порту Барселоны, Telecom Italia, Sun Microsystems и др. *Фура* доверяли производство больших рекламных проектов и демонстрации их по всему миру. Последнее десятилетие особенно насыщено поразительными открытиями группы в постановках и сценографиях классических и современных опер, на все более значительных сценах мира, в сотрудничестве с такими дирижерами-звездами, как Зубин Мета, Валерий Гергиев.

¹ См.: <http://www.lafura.com/web/eng/home.php> <http://www.inoekino.ru/genre.php?id=8,549> www.youtube.com/watch?v=-1USLUdFO84 www.youtube.com/watch?v=Bn8dy2wIXwk http://www.torontowagner.org/images/WN_Aug09.pdf

Эта группа первой делала решительные эстетические жесты, первой применяла новейшие технологии в своих действиях, – не спонтанных, даже если и достигался эффект импровизации, – а продуманных, тщательно проверенных, доведенных до максимальной простоты и внятности. Устремляясь к своему варианту тотальной театральности, *Фура* задействовала в художественном пространстве не только вечные, но и современнейшие визуальные и звуковые приметы ночи. Такова, например, команда байкеров Хорди Аркаронса, участвовавшая в макроспектакле *L'Endergoc* (1993), где они стали персонажами на фоне темноты; также несколько экскаваторов и духовой оркестр города Бельвитж (реж. К. Падрусса). В его же постановках *MTM* и *de las BOM EXPERIENCES* впервые применена инновационная технология: спектакли шли одновременно в разных местах и были объединены между собой видеомостом.

Основные черты стиля, технологические горизонты *La Fura* определились к началу 1990-х годов; важным этапом, убедительной победой предстала в 1992 году «зрительная симфония» церемонии открытия Олимпиады в Барселоне (тогда К. Падрусса вместе с А. Олье руководил представлением группы, названным *Mar Mediterrani, mar Olímpic* на музыку Рюити Сакамото). Оно широко транслировалось по миру; его наблюдали более 500 миллионов зрителей. Отметим, что именно *Фуре* удалось в 2011 году удовлетворить требования организации роскошного шоу к 35-летию Рамзана Кадырова и украсить чеченскую ночь светом европейской праздничности.

В первое десятилетие XXI века *La Fura dels Baus* осуществляла множество проектов, направленных на развитие концепции тотального театра, сочетающего в себе широкий спектр ресурсов классической идеи всестороннего шоу. При этом масса общественно значимых мероприятий, осуществленных группой, где аудитория могла принимать активное участие в действиях, интересно и удачно адаптирует ночные архитектурные характеристики пространства, в котором происходит каждый конкретный спектакль-зрелище.

Здесь используются броские приемы уличного театра, карнавальные приемы, эффекты световых электронных калейдоскопов при работе на открытых пространствах и создании прежде невообразимых, будто пришедших из психоделических сборищ видений. Реализуя, казалось, вышеназванный «блоковский ряд», – иным наполнена ночь в творениях нашей группы. Тут нет места пассивности, благородной усталости, насыщенной, отягощенной памятью прошлого. Каталонскому коллективу свойственна другая эстетика, когда темноте противопоставлена безудержная яркость фантазмагорически крупных «мазков» содержательного

свето-цветового наполнения, изобразительность плаката соединена с броскостью балагана, находками циркового искусства (близкими солнечному и неожиданному «цирку du soleil»), – и все поднято на новый уровень с помощью передовых электронных технологий. Своеобразный стиль *Фуры* рожден новаторством их идей. Смесь техники и художественной дисциплины известна как *lenguatge Furer* («фурановый язык»); термин стал использоваться позже для описания подобной работы других театральных трупп¹.

Выделим существенные признаки «фуранова языка».

Продукция труппы соединяет в себе поэтику уличного, площадного метафорического театра, традиции мистерий, карнавалов (поднятые на высокий профессиональный уровень и радикально авангардные), использование приемов и техник китайского несимметрично сбалансированного цирка, цифрового кинотеатра, гигантских светоинсталляций, тотального театра, а также выразительные средства эквилибристики в воздухе, что реализуется при помощи высотных строительных конструкций. Большинство действий *Фуры* содержит воздухоплавательные элементы: гигантские структуры-аллегории из тел гимнастов-эквилибристов, отдельные знаковые фигуры и «формы в воздухе» – соответствующие названию авангардистского фортепианного цикла (1915) русского, а впоследствии американского композитора Артура Лурье. *La Fura*, помимо вышесказанного, с редкой инженерной выдумкой реализовала изобретенных ей «сквозных персонажей» многих организуемых или ею продюссируемых действий. Ее фирменными «знаками» стали несколько выразительных, многозначных символов.

Один из них – гигантская, около 10 метров высотой, движущаяся пропорциональная фигура человека-великана, светящегося теплым живым светом, обмотанного некими канатами-шлангами и потому похожего на огромного симпатичного инопланетянина, на космонавта в обтягивающем костюме будущего времени или на мифологического предка человека, – предшествующий нам крупнокалиберный вариант земного существа, осуществленный неким Божественным экспериментом. Как и у других огромных лейт-героев *Фуры*, предками исполина, конечно, являются простодушные, не претендующие на «художественность» ярмарочные аттракционы, изобретения народных ритуалов, шествий, гуляний. А «фуранов великан», – не раблезианское порождение, а Гулливер, символ Человека и, как представляется, символ веры в великое будущее Человечества, искуснейше управляется снизу незримыми людьми-кукловодами,

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/La_Fura_dels_Baus%20%20language

в сравнении с ним анонимными лилипутами, обеспечивающими удивительную плавность, изящество, величие и аллегоричность его спокойных, вовсе не пугающих движений. Нередко появляется в мероприятиях, оформляемых *Фурой*, и большущее катящееся колесо с людьми внутри (тоже родом из низовой, цирковой атрибутики!). Оно в контексте зрелища становится важным элементом, символизирующим движение Вселенной, – и естественна его связь с Колесом Фортуны, ведущим элементом кантаты Кармина Бурана Орфа (группа осуществляла ее инсценировку).

Наряду с фурановыми уличными композициями одной из особенностей оперных постановок группы является помещенная в центр сцены монументальная многофункциональная фигура, монументальная конструкция, масштабное электронное изображение. Характерно, что по ходу действия такие центры раскрывают свою полифункциональность. Так, гигантский манекен обнаженного женского торса в постановке *Фурой* оперы «Grand Masacre» Лигети трактуется то подобно возвышенному воплощению судьбы, жестокой или сочувствующей, то становится невыносимо огромным гниющим отбросом, из отверстий которого персонажи выползают, словно трупные черви. А в сценографии «Осуждения Фауста» Берлиоза центральный трехступенчатый прозрачный короб не только очень удобен для размещения, звучания хора, роль которого в этом опусе велика, – но предстает и кухонного типа чистилищем, и кругами ада с его низменными подробностями, и каналом «возгонки» к высотам духа. Щедро рассыпаны в зрелищных текстах *Фуры* индексы будущего, не только в замечательных творениях художников по костюмам: становящиеся художественными элементами, реалии хай-тека и компьютерного мира – их примечательная черта.

Грандиозности смелых замыслов и их высокотехничной реализации соответствуют цели: высокого духовного полета общезначимая тематика, простые и эффективные способы изложения идей для большой массы людей. В сочетании с метафорическими визуальными эффектами на огромных мониторах эта мощная смесь воссоздает ощущение сна, – сна, потрясающего воображение своим величием, фантастического, радостного. Это ночные Утопии, близкие психоделическим бдениям («аптека»!); экосистемы, рождающие свет и уверенность в человеческих силах...

Характерно, что даже и мрачные фантазии Фуры, связанные с тем, что более соответствует взгляду на мир «паразитов из канализации», вызывают необыкновенный прилив энергии, энтузиазма, вплоть до эйфории у зрителя, благодаря интенсивности, яркости, смелости творческой фантазии и масштабу обобщений. Приобщение к столь могучей энергетике приводит к некоему размыванию границ между зрителями и актерами. Чаще всего действия, организуемые трупной, происходят на открытом

пространстве, на улицах, площадях или в огромных помещениях, потому необходимыми участниками их являются толпы зрителей, зараженные силой звукозрительных откровений и, в свою очередь, заражающие своим восторгом и актеров, и исполнителей трюков¹.

В чем причины повсеместного успеха, энтузиазма такого «драйва» у присутствующих на действиях или даже внимательно следящих за следами работы группы в Интернете? Помимо прочего высокая художественность фурановых творений, из каких бы низовых истоков они ни извлекали свои идеи, воздействует на ключевые моменты – точки соприкосновения людских судеб со Стихией НОЧИ. Лишь наметим их.

Это стык «ночь и смерть» (ночь – танатос). Ночь является периодом, когда человек, спящий или бодрствующий, чаще оказывается ближе к смерти, нежели днем. После переживаний и страданий трудной ночи, по данным специалистов, на период рассвета приходится самое большое число смертей. Ночь, темнота, морок сна – ежедневное переживание смерти, привычная ее репетиция. Так и фурановы действия, подобно поэзии в высказывании И. Бродского, чреваты «опытом умирания».

Развеивание, высветление темноты становится в их работах не формальным, а содержательно обусловленным, необходимым драматургическим мотивом представления. Оттого контекст реализуемых группой видений-снов, галлюцинаций подчас словно иллюстрирует сцены адских мук в бесконечной ночи.

Так, и в самом недавнем (март 2012) действе Фуры, и в шокирующем представлении Фуры «Империя насилия» (соединяя латынь и английский – *Imperie of Violence*) постановочные участки не собраны на едином пространстве подиума, а рассредоточены как своего рода островки сцен в духе *horror* внутри людской толпы. Непосредственно, вплотную к наблюдающим творятся (разумеется, технически блестяще, лишь *имитируются*) страшные насилия, открываются в темноте яркие проблески зловещего мрака. Потому каждый зритель своим состраданием и испытанием чувства ужаса перед тем, что рядом происходит, проживает близость

¹ «La Fura dels Baus» по этим причинам закономерно привлекается для организации и оформления крупномасштабных выступлений, например грандиозных культурных событий в честь начала нового тысячелетия. Таков массовый праздник Дома *mil.leni* (2000), прошедший в Барселоне, который привлек аудиторию из более чем 20 000 человек; действо «Божественная комедия» во Флоренции перед более чем 35 000 зрителей; «La Navaja ан-эль-Ойо», которым открылась биеннале Валенсии и который наблюдали вживую более чем 20 000 зрителей.

и страх смерти, боли, бессилия, отчаяния. Вовлеченность толпы в действие, имитирующее спонтанную чудовищную жестокость, столь мощна, что заставляет пережить «опыт умирания». Такая шоковая терапия в целях борьбы со страхом смерти, тем не менее, идеально организована по законам зачаровывающей красоты и драматургической внятности (что и создает зазор между «только эффектом» и «художественностью»).

Здесь проходит и тема «ночь и эрос», неразрывная с танатосом. Благодаря выразительности, балетной отточенности жестов и символичности внешнего антуража фурановой постановки сцены кажутся всплывающими не то из темноты исторической дали времен дикости, времени тьмы «Борьбы за огонь», не то пророчеством нашествия человекообразных перевертышей без жалости и страха Божьего. А ведь сначала собравшаяся толпа просто любит идеальными красивыми телами гимнастов. Они спускаются в толпу на длинных лонжах, будто материализовавшись из воздуха, и начинают заниматься танцами – любовными сценами акробатов, танцовщиц, обликом своим будто схожих с ангелами. Приглядевшись, видим, что объятия нарочито техничны, до механистичности, напоказ. И лишь постепенно осознается, что многие из них – «перевертыши», падшие ангелы. Безлюбая техничная похоть перерастает в изысканный садизм, опасные ночные игры, потом переходит грань жизни...

Сила воздействия обостряется в представлении *Imperie of Violence* и потому, что заражение насилием происходит, по сюжету, совершенно внезапно, беспричинно и бессмысленно, однако столь очевидно и так непосредственно касается всех наблюдателей действия (начинающих всерьез опасаться, что сейчас примутся за них), что обязательно возникает реакция протеста. Подобные «метаморфозы ночи» дают действенный урок. Вытанцовывание, раскрашивание, заклинание темноты осуществляется спектаклями-светоинсталляциями и в целях борьбы со страхом смерти, и для символизации реальности в целях ее приятия и осмысления... Такое массовое шоу близко тематике «ночь и безумие».

«Ночные преображения», ночные видения в творениях Фуры обретают и иной аспект. Вспомним, к примеру, в действие «Полет валькирии», происходящее под звуки оркестровой версии вагнеровской сцены. Музыка, как отмечено в интервью создателей фурановых постановок, является для группы изначальным стимулом, «нечто вроде основополагающего текста», прочтение которого определяет, организует видеоряд, драматургию, отбор выразительных средств. Потому любопытно увидеть, как трактована известная по опере мифологическая сцена, когда, по сюжету, в темном небе на конях мчатся девы-воительницы, собирающие павших героев с поля боя.

Шумящая толпа собирается на огромном пространстве близ реки. Изначально довольно темно, потому, очевидно, «героиня» представления остается незамеченной зрителями. Поражает внезапное появление идущей к толпе гигантской фигуры, озаренной ровным, теплым внутренним светом. Она идет мягко, спокойно, совершенно не воинственно, ее величина не менее десяти метров высоты, а движения совершенно схожи с человеческими (такова отработанность действий незримых, из-за темноты, людей-«кукловодов» на земле и в воздухе). Ясно из предыдущего рассказа о «фирменных знаках» группы, что перед нами женский вариант гиганта.

Аттракцион? Да, несомненно, шествие великанши выросло из ярмарочных представлений, средневековых мистерий, народных и карнавальных обрядов. Персона кажется одетой в серебристый облегающий наряд – кольчугу? Скафандр? Комбинезон из латекса? Воистину, время происходящего не существенно. Просто Великая Женщина, нормальный сверхчеловек, горделиво, достойно, неторопливо шествует в Ночи. Они по своей сути родственны. Это не Царица ночи, она – царствует над ночью. Мрак, безусловно, побежден женщиной, вечно женственным. И не нужны особые знаки властности, победительности. Их добавляет музыка и ночная стихия, скрывающая ненужные частности.

Очертания грандиозной Валькирии отражаются в темной воде. Ее явление подавляет? Нет, скорее внушает чувство гордости, восхищения, упоения. Ее красота, совершенство пропорций, реально воплощенный «внутренний свет», ее величавость, покой – уж не желанная ли счастливая Фортуна это? – внушают уверенность в правильности и единстве картины мира, закономерности, разумности мироустройства. Это оживленная аллегория Утопии: великого человека будущего или великого будущего человечества. И, похоже, потому люди, наблюдающие ее шествие-полет, объединяются в ощущении восторга, счастья, преодолевая свое одиночество и ничтожество в ночи.

Оттого толпа зевак становится единой, следя за ошеломляющим аттракционом с музыкой «Полета Валькирий», – словно видит сон наяву; осуществляется коллективная грёза о величии человеческой породы. Объятие гигантского купола ночи, присутствие людей на открытом воздухе около воды и дама-великан задают масштаб происходящему. Вероятно, тогда отступают личные боли, проблемы, амбиции, и, словно в ночном забытии, зрители с наслаждением впадают в детство, чувствуя себя маленькими, очарованными таинством детьми.

На иные насущные потребности современного сообщества отвечает другой фирменный знак языка «паразитов из канализации». Это

подвешенная высоко в воздухе гирлянда гимнастов-эквилибристов, собирающаяся в некое подобие сети или значимого кружевного рисунка. Human net, придуманная и доведенная до совершенства *Фурой*, стала простой, динамичной, допускающей массу вариантов сочетаний фигур и в то же время совершенно фантазмагорической конструкцией из цепочек людей, зафиксированных и висящих на лонже. Гимнасты-эквилибристы, которых издалека можно ощутить просто знаками, элементами в орнаменте, синхронно меняют позы, что создает уникально выразительные, емкие образы. Фуранова «сеть» используется группой чрезвычайно многообразно, она семиотически многозначна: символ Вселенной, логин единства мироздания, взаимосвязи людского сообщества, и не только...

Так, в клипе одного из действий лета 2010 года на ставшем международным ежегодном празднестве в Киеве, Гогольфесте видим некую систему вариантных преобразований «ключевых слов фуранова языка». Действо, разумеется, происходит на ночной, заполненной толпой улице, причем на Майдане, локусе исторически и актуально значимом. Из большой конструкции с перекрытиями наподобие решетки, снизу вверх по перекладинам и лестницам быстро и плотно поднимаются люди в светящихся одеждах-комбинезонах. Обнаруживается, что они не только метафорически, а реально связаны между собой и как-то подвешены к незаметному в ночи высотному крану, – ибо, словно полотнище из решетчатой чаши, человеческая сеть начинает неспешно взмывать в небо. Human net разворачивается подобно знамени, и становится заметно, что окраска полотнища схожа с национальным голубо-желтым колором Украины.

В центре действа, на земле – удивительная, овальная, прозрачная монументальная конструкция, состоящая из пяти-шести ярусов, на которых размещены артисты *Фуры*. Некоторые из ярусов оказываются вариантами «колес Фортуны», только поставленными горизонтально (на площади, впрочем, есть и вертикальное колесо) и двигающимися в противоположные стороны. Замечаешь, что их движение обусловлено шагами, усилиями ходящих по ним людей, – ДВИГАТЕЛЕЙ своей судьбы. Возгласы с участием слова «Раша!» сменяют колокольные звоны и низкие звуки, унтертона электроники... Огни фейерверков и, в контексте этого праздника, особо значимое словосочетание в светящихся буквах на крыше («Гоголь, Украина, отель» – то есть Украина, как гоголевский дом) отражаются в темной ряби водной глади перед освещенным высоким зданием...¹

¹ http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=q_09zScvsDA
<http://www.youtube.com/watch?v=zYYAnH5m6wA>

В другом случае наблюдаем, как фуранова вертикальная сеть способна подниматься очень высоко и сосредотачиваться в горизонтальной плоскости на огромном – то светящемся, то мигающем в темноте неба – параллелепипеде, вроде платформы с подвесками для крепления людей. Человечки кажутся совсем крошечными с земли, почти исчезают их очертания, и тогда обнаруживается: людские фигурки на платформе стали подобны хаотично движущимся щупальцам некоего существа. Движения организованы искусно и просто, платформа то вытягивается, то изгибается, обретая сходство с гигантским червяком, огромным «паразитом» не то земной, не то иной цивилизации. Однозначно объяснять эту метафору бессмысленно, но ее мощь поражает.

Неудивительно, что фирменный знак фуранова языка, людская сеть, постоянно используется и преобразуется в их действиях. Ее многозначность и возможность из самого простого материала – из живого человеческого тела – создавать сложные понятия можно также прочесть как выражение, утверждение креативности, свойственной венцу земного творения.

La Fura погружает, таким образом, человеческие массы в пространство гигантских и общезначимых метафор, простых и внятных аллегорий бытия, мироздания, мироустройства.

Рождаемая этим картина мира содержит упоительную надежду, веру в будущее, хотя «сеть единения» иногда способна показывать иные свои опасные возможности: трансформации в клетку-тюрьму (это мы видели в их постановке вагнеровской тетралогии в театре Валенсии), в угрожающую гусеницу, некоего червяка-великана, в котором, словно в единомобразном механизме, индивид становится лишь щупальцем для неких зловещих целей.

И в качестве последнего в статье примера – еще одно свойство НОЧИ, раскрываемое в действиях нашей группы. Его лучше показать, рассказав о совсем недавнем действе, организованном Фурией для открытия года культуры Европы в Португалии (это церемония ежегодного перемещения, согласно уставу ЕС). Судить о том можем по выложенным в You Tube видеорепортажам, фильмам-клипам, снятым повседневными мобильными средствами связи на празднестве, состоявшемся 21 января 2012 года. Тогда люди собрались на огромной площади Ларго дуль Тураль в городе Гуймараше (Guimarães). Даже сквозь призму любительского клипа поражает мощь, величие, обобщающая сила фурановых титанических образов.

Впрочем, в отзывах некоторых близоруких очевидцев поражает то, как внимание обывателей привлекают в основном незначащие мелочи, сколь слепы и глухи способны быть к грандиозности явления, его духовным

посланиям¹. Несмотря на это, в наблюдении над действием откроем наш взор, стремясь осознать происходившее.

Неудивительно, что все происходит на фоне ночи. Первый световой акцент *Фуры*: в мрачном воздухе видим живую фигуру гимнаста в роли рыцаря, вооруженного конквистадора в блестящем плаще, поднимающегося в отблесках света в темное небо по сильному лучу прожектора. Он (естественно, благодаря тросам с высоченных кранов) летает, размахивая мечом, подобно Бэтмену или оперному Руслану в воздушном поединке с колдуном. Без Черномора, зато над неизмеримой, сплошной, восторженной толпой. На иной плоскости загорается схематическое изображение в форме сердца как знак душевного тепла. Экраном служит протяженное, метров в двести, здание на площади. Оно расцветает, преобразаясь многократно красивейшим орнаментом. Зрелище развивается по нарастающей, извлекая крики восторга, но не провоцируя агрессивность толпы, ибо столь интересно, насыщено мыслью и духовностью, что требует размышления, разгадки, поражает изысканной красотой; чувство счастья и единения переполняет наблюдающих, преобразая их в участников действия.

И вот таинственное, волшебное переплетение светящихся гибких металлических прутьев начинает возвышаться над людскими головами. Еще не определимый, уже словно танцует проволочный остов, управляемый с помощью системы высоких шестов людьми². Это поднимается с земли, среди толпы, гигантская лошадь, составленная из «кружев» световодов с непостижимым изяществом. Удивляет грациозность огромной марионетки, естественность движений ее прекрасного летящего тела и стройных ног, которыми манипулируют невидимые «кукловоды». Оживший миф, конь-великан распрямляется, перебирая легкими конечностями, вытягивает лебединую шею. Кружевной круп переливается разноцветьем меняющегося освещения сосудов-проводов. По всей площади города раздается призывное, светлое «ржание» – знак активизации внимания.

¹ <http://translate.google.com/translate?hl=ru&sl=en&u=http://juliedawnfox.com/tag/la-fura-dels-baus/&ei=hyY5T5>

² [juliedawnfox.com/tag/la-fura-dels-baus / http://www.google.com/imgres?imgurl=http://static.centraveller.ru/iblock/b82/b82d7baa7f1f547f0dac6d4601136](http://www.google.com/imgres?imgurl=http://static.centraveller.ru/iblock/b82/b82d7baa7f1f547f0dac6d4601136); <http://www.firstpost.com/topic/place/portugal-la-fura-dels-baus-capital-europeia-da-cultura-guimaraes-2-video-fngBnZwsUzg-78-1>; <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=XF9FYJbiBqM>

И пока лошадь куда-то устремляется, пробираясь через толпу, интерес зрителей переключается на масштабную динамичную инсталляцию на стене длиннейшего здания, похожего на старинный заводской корпус. Не отвлекательная игра светоцветовых эффектов, а могучее, поражающее воображение зрелище прочерчивает линию от совершенства меняющихся графиков, архитектурных проектов, перетекающих в греческо-римский, безукоризненно гармоничный стиль. Назовем эту инсталляцию фигуративной сьютой видений о возникновении человека, страны, о формировании культуры; здесь потрясает богатство и содержательность цветовых разливов, изобретательность световой графики¹.

А в это время среди массы людей обнаруживается фуранов великан, словно Гулливер рядом с лилипутами. Фигура эта и кружевная лошадь величественно шествуют по направлению друг к другу сквозь толпу входящих в экстаз зрителей. Великан протягивает к умному животному руки, словно сама Цивилизация навстречу Природе. Несмотря на гигантские размеры фигур, их движения полны плавности, достоинства. Животное сначала уклоняется от попыток «сближения», это выглядит как пантомима, благородный танец искусственных созданий *Фуры*. Когда же наконец лошадь с удивительной нежностью льнет к Человеку, а он ее гладит, небо словно взрывается фейверками радости, звучит живой оркестр...

Ночь, огромная шапка темного неба, в таком повествовании становится, на наш взгляд, аллегорией окружающего Землю пространства космоса. Именно ночью, особенно звездной, ясной, ощутимо, что вокруг земного человечества, – неизмеримое поле возможностей, пути во Вселенную; людям предстоит еще более расширить свой взгляд на мир в преддверии открытий.

Вероятно, разумеется, и другое, более прагматически-конкретное прочтение фуранова действия к открытию культурной столицы Европы: вместе с кризисом на этом континенте сгущается «ночь культуры»; прорезание темноты фурановыми метафорами словно указывает пути ее преодоления.

Но все же уличная Утопия буквально материализует некоторые основополагающие понятия бытия. Видим в том такие символы: «сверхчеловек», шагающая в темноте огромная статуя Гулливера (женский вариант ее – победительная Валькирия); мифологический конь – символ управляемой людьми Природы; сила судьбы в образе «колеса Фортуны»; реальная плоть технического могущества, информационной «сетевой системы». Варианта

¹ Не можем судить о звукомызыкальной составляющей целого по имеющимся в Интернете материалам.

белые единицы фуранова языка гласят о далеко выходящем за границы аттракциона, в пространство оживших МЕТАФОР мироздания, важнейших общечеловеческих символов.

Читателю, думается, вряд ли может показаться, что уличные шоу стоят в одном ряду с потоком словесности «для развлечения», в том числе разведках такого плана в сфере ночи. Пустой мрак массовой литературы, имитирующей опору на мифологию, паразитирует на прежнем, ныне ощущаемом как мелодраматическое, переживании ночи жизни, определенного этапа цивилизации, помрачения собственной судьбы¹. Сколь отлично это от источника мелодраматизации – предельно искренних стихов Блока, трагически безнадежных по отображенному состоянию невозвратимого слома эпохи! Не только в строках русского поэта, но и в кажущихся столь далекими от его мира творениях каталонской группы ощущаем некий «трепет в предчувствии потугостороннего»². Тогда признаками настоящего искусства являются три свойства, связанные, представляется, и с темой ночного творчества: суггестивность (энергия волевого внушения), пророчество (приоткрытие тайн грядущего) и благословение (излучение доброты в материале творчества, совершенстве воплощения замысла).

На уровне человеческих деяний поиск смысла происходящего равен преодолению смерти. Блок, как явственно слышно в его стихотворении-манифесте, в период создания этих поэтических строк отобразил в них горестное состояние человека и человечества, видел в окружающем лишь разрушение и пел мрачный гимн бессмыслице жизни. В отличие от такого восприятия Ночи как мрачного итога бытия, поиск во Тьме иных метафор, устремленных в будущее, наполненных новым светом, сравнимо

¹ Приведем пример такого текста: «Коварство тьмы заключалось еще и в том, что она ловко притворялась светом. Вечная ночь втянула Странника, как болото, чмокнула и сыто облизнулась ...Ночь символизирует хаос. Она родилась из хаоса и породила двух древних богов, Танатоса, бога смерти, и Гипноса, бога сна. ...Смерть и сон родные братья. Есть у них еще брат Мом, бог злословия. Она связана с самыми темными глубинами зла, с подземными безднами Тартара. Слепые дети, безусловно, несли на себе знак тьмы. Они жили во тьме еще более безнадежной и страшной, чем прочие гоминиды, и ангелы внутри них страдали нестерпимо» – см.: Дашкова П. Вечная ночь. Москва: АСТ–Астрель, 2010. С. 387, 386.

² Это выражение употребил Р. Шуман, говоря о своих ощущениях при слушании музыки Бетховена. См.: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-А. М., 1978. С. 54.

с творением смысла из Ничего, из первозданного Хаоса. Создание мультимедийным коллективом нового смыслового пространства способно задействовать не только четыре «основные» стихии: смыслопорождающей становится и стихия Ночи, используется как выразительное средство интерактивного воздействия и стихия Толпы. Сочетание замысла огромного, масштабного и притом предельно продуманного, четко организованного, с включением в четкий план спонтанной, казалось бы, но прогнозируемой реакции толпы – характерно для начала третьего тысячелетия; в деятельности данной группы оно проявляется с истинным совершенством. По словам С.С. Аверинцева, «новоевропейский художник влечется к такому материалу, материальность которого не говорит слишком громко своим собственным языком – языком природных стихий. Это вполне логично, ибо “творчество” протекает как раз в соперничестве со стихиями...»¹

¹ Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 407

Е. Савицкая
РОССИЙСКИЕ ОУПЕН-ЭЙРЫ ДО И ПОСЛЕ ПОЛУНОЧИ

Ночь сильнее дня

Ночь, темнота, сумрак – не только метафоры, часто встречающиеся в рок-поэзии, но и одни из самых сильных художественно-выразительных средств рок-музыки, активно используемых в творческом процессе. «Темнота – друг молодежи» (и не только), причем как в фигуральном, так и в буквальном смысле. Исследователи уже давно обратили внимание на то, что в принципе любое зално-концертное пространство моделирует ситуацию «искусственной ночи», пусть даже среди бела дня (об этом пишет Е.В. Дуков¹). Но на рок-сэйшенах эта особенность проявляется особенно отчетливо. В отличие от академических концертов, где сцена чаще всего ярко освещена, пространство рок-сцены, как и зала, заполнено полумраком. И полумрак этот не статичен. Сценический свет, видеоинсталляции, пиротехника становятся своеобразными «помощниками», оттеняющими «инаковость» этого пространства, так непохожего на обычную реальность. Причудливая игра света и тени создает на сцене на время концерта особый яркий мир, не имеющий ничего общего с «миром серых будней», который зритель оставил за пределами зала. Специальные лайт-шоу, широко применяющиеся на рок-сцене с 1960-х годов, позволяют создать иллюзию «переливающегося звука или звучащего света»

¹ См: Дуков Е. Размышления о мифопоэтике популярной музыки // Мифологические представления в народном искусстве. М., 1993; *Он же*. Ночь и город // От заката до рассвета: Ночь как культурологический феномен. СПб., 2005; *Он же*. Ночь как ритуал // Ночь: Ритуалы, искусство развлечения. Глубины темноты. М., 2009.

(В. Кузьмина¹). «Искусственная ночь» длится на протяжении всего концерта и исчезает при включении «верхнего» освещения – этот момент, как правило, и обозначает истинное окончание шоу куда вернее, чем любые прощальные слова и поклоны музыкантов.

Музыка против тишины

Но оставим за рамками клубную ситуацию, поговорим о ночи настоящей, природной и о феномене фестивалей под открытым небом, или, по уже прижившейся кальке с английского, оупен-эйрах². Сейчас сложно установить, когда точно в России был проведен первый оупен-эйр, если рассматривать это понятие в широком смысле, а не только как рок-фестиваль на открытом воздухе. Вероятно, прототипом стали туристические слеты и фестивали авторской песни 1960–1970-х годов (в частности знаменитая «Грушинка», о которой еще пойдет речь далее, Ильменский фестиваль и др.), танцплощадки на открытом воздухе (которые в 80-е годы прошлого века сменились дискотеками) и даже массовые мероприятия советской эпохи довоенного времени³. Однако оупен-эйр в лесу и оупен-эйр в городе – это, как говорится, две большие разницы, и отличия здесь продиктованы в первую очередь правилами общежития в городском пространстве, которые во многом лимитированы законодательно.

«Пионером» в деле «открытых» рок-мероприятий в бывшем СССР стал, вероятно, I Всесоюзный поп-рок-фестиваль, организованный в 1981 году Стасом Наминым на велотреке города Еревана и продолжавшийся с 12.00 до 2.00 ночи⁴. Первые «большие» рок-оупен-эйры в России с участием иностранных групп (Международный фестиваль мира в 1989 году

¹ Кузьмина В.А. Мистерии звучащего свет // Ночь: Ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты. С. 274.

² Оупен-эйр (англ. open – открытый, air – воздух; дословно – проводимый на открытом воздухе) – музыкальное событие, концерт, фестиваль, который проходит вне помещения, на свежем воздухе.

³ Размышляя об исторических корнях оупен-эйров в целом, можно провести аналогии и с языческими обрядами, ночными деревенскими гуляниями на Руси, и с традициями европейских вечерних концертов на открытом воздухе, часто сопровождавшихся фейерверками, и с карнавальными шествиями.

⁴ Подробнее см: http://www.stasnamin.ru/producer%20and%20promoter/yerevan_81/index.html.

в Лужниках; знаменитый фестиваль «Монстры рока», прошедший в августе 1991 года на поле московского аэродрома Тушино с участием Metallica, AC/DC и Pantera; фестиваль радиостанции «Европа Плюс» на стадионе «Динамо» в июне 1995 года, в рамках которого в России впервые выступила группа Deep Purple, и др.) завершались с наступлением темноты в районе 23.00, нередко с использованием эффектного салюта и даже пушечной пальбы (выступление AC/DC)¹. Все эти мероприятия сопровождалось большим стечением народа; например в Тушино, по неофициальным данным, было до 1 миллиона человек. Первыми регулярными оупен-эйрами в России стали фестивали «Крылья» (2000–2007, Тушино), «Нашествие» (2000 – наст. время, Московская область и близлежащие регионы) и EthnoLife (2002–2010, Московская область, Абхазия). Старейший на территории бывшего СССР «открытый» фестиваль – «Казантип», уже более двадцати лет проходящий в Крыму, безусловно, должен был бы занять в этом списке почетную верхнюю строчку, однако по причинам сугубо формально-территориальным в данной статье не рассматривается.

Регламент городских массовых действ на открытом воздухе уже в 1990-е годы, вероятно, был ограничен правилом «не шуметь после одиннадцати», хотя законодательного определения ночного времени в Москве еще не существовало. Однако 12 июля 2002 года власти столицы приняли Закон от № 42 «Об административной ответственности за нарушение покоя граждан и тишины в ночное время в городе Москве», определявший ночное время в столице периодом с 23.00 до 7.00² (в некоторых источниках указывается период с 22.00 до 6.00) и запрещавший нарушение покоя граждан в это время, в том числе с помощью средств звукоусиления, игры на музыкальных инструментах, пения, свиста и т.д., за что предусматривались серьезные штрафы. Данные ограничения действуют и в настоящее время, в связи с чем фестивали, проходящие в черте города, как, например, «Джаз в саду Эрмитаж», фолк-фестиваль «Урожай», мигрировавший из парка Тропарево в Коломенское, или же мультимедийный «Пикник Афиши», обосновавшийся в том же Коломенском, должны заканчиваться не позднее 22.00. А дальше, как говорится – тишина... Радость сыграть при

¹ Подробнее об истории рок-фестивалей в России см. статью: Кузьмина В. Рок-фестивали в СССР и России: от 1960-х к 2000-м // Эстрада сегодня и вчера. Сборник статей. Москва, 2010.

² См. Нормативные правовые акты Российской Федерации: http://zakon.scli.ru/ru/legal_texts/legislation_RF/printable.php?do4=document&id4=6fdc7074-2b77-48a5-8075-3f26642b9ade

полноценном сценическом свете и большом стечении народа выпадает лишь нескольким завершающим командам.

Поэтому перейдем к фестивалям, проходящим, так сказать, в условиях дикой природы. Лесная поляна, поле или луг у реки – другое дело! Здесь музыканты никого не потревожат своими звуками даже в 3 часа ночи. Поэтому основной центр музыкальной активности, время, в которое происходят центральные события фестиваля, смещается с вечера ближе к полуночи и даже позднее. Но перед этим вернемся к поэтической метафоре, использованной в заглавии статьи.

«Ночь в июле только шесть часов»

Фраза «Спи, ночь в июле только шесть часов» – из стихотворения Расула Гамзатова, на которое композитор Оскар Фельцман написал в свое время замечательную песню. Ее исполняли многие наши известные певцы, от Муслима Магомаева до Людмилы Гурченко, но наиболее известной она стала в 80-е годы благодаря ВИА «Цветы». И сегодня эта мелодия звучит на бардовских слетах и посиделках у костра; например, очень тонко и прочувствованно ее исполняет бард из Казани Юлия Зиганшина. Вообще, ночь (а также вечер, утро и сам месяц как таковой) в июле – это устойчивая метафора, своеобразная мифологема в поп-музыке. «Ночь в июле» – одна из сильнейших баллад Валерия Кипелова (альбом «Кипелов/Маврин»), в которой слегка уставшие от жизни музыканты вспоминают, как мечтали «раскачать безумный этот мир». Знаменитое «Июльское утро» английской группы Uriah Heep – гимн любви на все времена. «Song For July» шведской группы Musical Companion – воспоминание о коротком и долгожданном северном лете. Ночь в июле – нечто яркое и скоротечное... Но, пожалуй, именно песня Фельцмана наиболее точно и бережно передает состояние хрупкого волшебства, очаровательной магии жаркой летней ночи. Не надо спать, надо слушать музыку, гулять, общаться, влюбляться... А где это делать, как не на оупен-эйре?!

Сезон оупен-эйров в России длится с мая по октябрь, и, несмотря на некоторую экстремальность весенних и осенних мероприятий, такое времяпрепровождение пользуется у публики (в основном молодежной) огромной популярностью. Конечно, наибольшее количество мероприятий сосредоточено в июле – «макушке лет» – как наиболее подходящем с точки зрения погодных условий месяце, но не менее востребованы также июнь (особенно вторая его половина) и начало августа.

Упомянутые шесть часов в широтах средней полосы распределяются следующим образом: темнеть начинает примерно в 22.00, в 23.00 устанавливается долгожданная темнота и возможности сценического света, проекторов, спецэффектов проявляются по максимуму, а в 4.00 небо уже светлеет и начинается рассвет. Да и самый заядлый меломан к тому времени устает и отправляется в палатку спать. Это значит, что в условиях довольно плотного расписания в лучшее время успеют сыграть три, максимум четыре команды. Зато их яркие шоу, возможно, останутся в памяти посетителей на всю жизнь.

Внимание публики усиливается с наступлением вечера. Все, кто предавался днем сну, общению, не связанными с музыкой развлечениям и веселью, в темноте собираются у освещенных сцен и жаждут зрелищ. Если аудитория в прямой близости от типичной сцены оупен-эйра может составлять днем от ста до пятисот человек, то ночью эти цифры достигают уже нескольких тысяч.

В России в данный момент существует множество фестивалей под открытым небом, у каждого есть своя индивидуальность, неповторимый облик, который раскрывается прежде всего ночью. Расскажем о некоторых из них.

«ГОРА, ГОРИ!»

Одной из первых в России массовых культур, породивших фестивали под открытым небом, стала авторская песня. Ее квинтэссенция – фестиваль авторской песни им. Валерия Грушина, он же «Грушинка» или просто «Груша», проходящий под Самарой с 1968 года. Лес, природа и ночь – естественная среда для жанра, распространенного среди туристско-походников. Песня, исполненная при свете ночного костра, без звукоусиления, под одну акустическую гитару, передаваемую из рук в руки в тесной компании, – идеальное живое выступление для бардов. В процессе исполнения создается особая интимность, доверительность, стирается дистанция между автором и слушателем. Каждая песня словно рождается «здесь и сейчас», на глазах у слушателей, которые тут же становятся зрителями (см. об этом исследования Ю.С. Дружкина¹, Л.И. Левина² и др.). «Думается, что характерный для того времени (1960-х гг. – Е.С.) взрыв самодейтельного

¹ Дружкин Ю. Песня как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. 2010. № 3.

² Левин Л.И. Авторская песня // Энциклопедия сайта Gromko.ru. <http://www.gromko.ru/done/showbook/article5357.html>.

туризма и альпинизма также был вызван все теми же потребностями становления личности, а не внезапно вспыхнувшей тягой к познанию красот природы. Здесь, вдали «от шума городского», от привычной суеты и обязательств, в необыденных, порою экстремальных, условиях проходила проверку на прочность, на верность избранным принципам и группа в целом, и каждый входящий в нее», – справедливо замечает Л.И. Левин.

Посиделки у костра и камерные выступления на небольших сценах – это один полюс «Грушинки». Другой полюс – масштабный гала-концерт на так называемой «Горе» – склоне высокого берега реки Волги, выступающим идеальным естественным амфитеатром. Выступления начинаются в 21.00 и заканчиваются уже за полночь. Внизу находятся артисты – они выступают на площадке, расположенной прямо на воде. Знаменитая сцена в форме гитары с парусом подсвечивается прожекторами. Лучшие барды страны сменяют друг друга, исполняя и свой материал, и «вечнозеленую» классику жанра, которой подпевают вся Гора. По рассказам очевидцев, еще лет десять назад на этом концерте собирались до ста (!) тысяч зрителей, и когда все они в нужный момент доставали зажигалки, Гора вспыхивала ярким блеском. Известный современный бард Андрей Козловский посвятил этому моменту композицию «Гора, гори», ставшую неофициальным гимном фестиваля.

Подобные моменты единения, слияния на почве любви к музыке, на верное, уже не удастся воссоздать на «Грушинском». Виною тому банальная смена поколений – авторская песня интересует всё более «возрастную» аудиторию, у молодежи другие пристрастия, и если она и продолжает приезжать на знакомую площадку под Самарой, то ищет уже совсем иные музыкальные стили. После спорной истории с расколом «Грушинского» на два параллельных, проходящих в одно время недалеко друг от друга фестивалей (оба устраивают свой гала-концерт, и даже сцена в форме гитары есть в обоих местах!), их суммарная посещаемость резко упала, и мероприятие перестало нести прежний объединяющий смысл. Хотя даже в нынешнем формате фестиваль являет собой впечатляющее зрелище – десятки тысяч фэнов, множество сцен, звучащая на них разнообразная музыка, палаточные лагеря и стационарные кемпинги, а также рынки, торжища, развлечения...

Холмы, полные секретов

Крупнейшие в России оупен-эйры на настоящий момент – фестивали «Нашествие», «Рок над Волгой», «Кубана» и «Пустые Холмы». Уже упоминавшееся выше «Нашествие», впервые состоявшееся в 1999 году

в ДК Горбунова, с 2000 года регулярно (за исключением 2003 и 2007 годов) проводится в разных местах Московской области и близлежащих регионов. Однако, несмотря на массовость (мероприятие собирает до 100 тысяч человек), с точки зрения интересующей нас темы фестиваль «Нашествие» наименее интересен: выступления на нем прекращаются достаточно рано (основная сцена заканчивает работу в час ночи), а строго регламентированный характер мероприятия не подразумевает никакой дополнительной активности ни музыкантов, ни тем более зрителей. То же можно сказать и о большинстве «форматных» рок-фестивалей, устраиваемых профессиональными организаторами с задействованием спонсорских средств и направленных в первую очередь на отражение музыкальных вкусов массовой аудитории, прежде всего поклонников так называемого «русского рока».

Другое дело – «неформатные» фестивали, не ставящие себе никаких стилевых рамок и устраиваемые непрофессиональными организаторами. Один из таких фестивалей – «Пустые Холмы». Фестиваль стартовал в 2003-м и с тех пор неуклонно набирает обороты, собрав, например, в 2011-м, по разным оценкам, от 30 до 70 тысяч человек. Подсчитать точное количество невозможно, поскольку «Холмы», как и подавляющее большинство других «неформальных» оупен-эйров – бесплатный. Фестиваль идет круглосуточно в течение нескольких дней. Из года в год команда волонтеров и организаторов собирается всякий раз в разных местах, за 200–300 км от Москвы, чтобы воплотить в жизнь самые безумные мечты и творческие фантазии. Лучше всего понять идею «Холмов» поможет девиз создателей: «холмовских человечков», деревянного символа-сувенира фестиваля: «Радость можно только подарить»; распространение «человечков» происходит не в форме купли-продажи, а в форме актов добровольного взаимного дарения. Так же, на добровольно-волонтерских началах, происходит и подготовка к фестивалю, и его техническое обеспечение, и сами выступления артистов. А самое частое слово на «Холмах» – это свобода. Свобода от музыкального формата, от законов коммерции, от «офисных» правил поведения, свобода творчества и самовыражения – об этом можно рассказывать бесконечно.

Среди моментов творческого выражения – не только концертная программа, но сделанные по индивидуальным проектам деревянные сцены, разнообразные «арт-объекты». Наконец, что важно применительно к данной теме – огромная сеть ночного освещения, которое электрики протягивают, запитав от мобильных электрогенераторов, вдоль главных дорог фестиваля. Вместо стандартных уличных фонарей на «Холмах» можно увидеть светящиеся произведения искусства, каждый

из которых кажется пришедшим из сказки: причудливые плетеные и расписные шары-фонарики, огненные чаши, спрятанные в неровностях местности, висящие на огромной высоте на деревьях «плоды» и разноцветные гирлянды. Часто тропинки ночью обозначаются чередой зажженных свечек-плошек, и всегда яркий свет исходит от многочисленных музыкальных сцен. На одном из фестивалей можно было видеть «вделанные» в склон речного берега окна, за которыми светились зажженные огни, словно в нём поселились некие речные духи. Человек, впервые оказавшийся на «Холмах» ночью, долго не может поверить в реальность происходящего. А вечерние и утренние туманы и вовсе превращают «холмовскую» действительность в нечто сказочное, когда люди бродят, выплывая из плотного «молока» пространства и вновь в нем исчезая... В 2011 году на «Холмах» использовалось мощное лазерно-световое шоу, превращавшее огромную территорию фестиваля в некое подобие космодрома.

Размах фестиваля «Пустые Холмы» позволяет воплотить самые масштабные сценические замыслы, подчеркнуть происходящее интересным освещением. Многие артисты практикуют театрализованные постановки, а в 2009 году на «Холмах» можно было видеть чисто театральную сцену, где проходили драматические спектакли, пантомимы и разного рода мультимедийные перформансы. Среди артистов, успешно совмещавших музыку с театром, надо отметить арт-рок-театр «Кафтан Смеха». Каждое из выступлений команды (а играли они с 2005 по 2008 год; в 2011-м на «Холмах» выступил проект экс-вокалиста группы А. Рясова – «Шепот») проходило ночью на одной из центральных сцен. Перед этим два-три часа шел упорный саундчек и подготовка сцены. Свой свет, свои декорации и реквизит – всё для уникального шоу. Наконец около часа ночи начинался концерт-спектакль. Проекционный экран показывал кафкианские образы, свет выхватывал загримированные лица и расплывающиеся маски участников группы, статичные сцены-диалоги сменялись гротескным диско и миганием стробоскопа. Накрапывал дождь, но стойкая публика не желала расходиться. Только с первыми лучами рассвета трехчасовая программа «Кафтана» подошла к концу¹.

К сожалению, сейчас коллектив распался, а отдельные его участники занялись собственными проектами; да и сам фестиваль «Пустые Холмы» в 2012 году, увы, берет паузу...

¹ См. статью автора данной публикации: *Савицкая Е.* На пути к рассвету: «Кафтан смеха» // Ночь: Ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты.

Живой огонь

Другая популярная традиция, которая прослеживается на многих фестивалях, включая «Холмы», – огненные шоу. Театр огня – развлечение, словно шагнувшее к нам напрямую из Средневековья с его факельными шествиями и ярмарочными забавами... От «огнекрутов»-одиночек, вооруженных шарами-«поями», до целых «огненных театров», коллективов, исполняющих синхронные танцы с огнем под музыку – все они могут выступать как сопровождение к музыкальной программе, так и в качестве самостоятельного перформанса. На «Холмах» 2009–2010 годов для подобных проектов устраивалась отдельная «Огненная сцена» (она называлась «Марс» и «Жареный петух» соответственно). Однако лесные пожары августа 2010 года привели к ужесточению мер пожарной безопасности, и «огненные» проекты были свернуты. В качестве некоего компромисса вместо огненных шаров могут использоваться светодиодные лампочки, но для публики подобные упражнения выглядят далеко не так пикантно.

Еще одна огненная ночная забава – «китайские фонарики». Такую игрушку сейчас можно купить без труда в магазине. Фитиль поджигается, теплый воздух поднимается вверх, раздувает бумажный «шар» до полуметрового размера и увлекает его вверх. Владелец фонарика отпускает аэростат вверх, и тот летит, пока не превращается в светящуюся точку.

Продолжать перечисление ночных чудес можно еще долго, чтобы подытожить, скажем просто – если посетитель, попавший на «Холмы» днем, может удивляться и восторгаться непривычным предметам, попавшим в окружение привычных (лес, поле, река), то ночью ему придется приложить все усилия, чтобы отыскать что-то знакомое среди чарующих, пугающих и необычных явлений.

Но, пожалуй, самое впечатляющее холмовское зрелище, связанное с огнем, – сжигание... музыкальных сцен по окончании фестиваля. Правда, происходило это не на каждом из фестивалей. В частности, в 2008 году была сожжена одна из деревянных сцен, которая так и называлась – «Огонь» (как уже стало понятно читателю, все сцены на фестивале имеют различные названия). Случилось это через несколько дней после завершения фестиваля и стало зрелищем для избранных – тех, кто остался на так называемый «разбор» и просто не успел разъехаться. Вокруг горящих досок, сложенных большим шалашом, народ плясал, водил хороводы под бой барабанов и издавал поистине первобытные дикие вопли. Сакральный смысл сего мероприятия можно сравнить как с народными обрядами (жертвоприношение, купальский костер, Масленица и др.), так и с тем, что наверняка вкладывал в свои действия Джими Хендрикс, регулярно

сжигавший гитары, или Кит Эмерсон, неоднократно пытавшийся поджечь рояль (по крайней мере, на фото). Сжигание музыкального инструмента – продолжение творческого акта, высшая точка экстаза, смерть музыки (что-то сродни «так не доставайся же ты никому»). Смерть, приводящая к катарсису и возрождению на следующем концерте, в следующей песне. В этом смысле сжигание целой сцены является поистине беспрецедентным массовым творческим актом, проявлением коллективного бессознательного, смысл которого, однако, тот же – очищение, смерть и возрождение, прощание со старым и готовность принять новое.

ФЕСТИВАЛИ С МАЯ ПО ОКТЯБРЬ

Подобных «Холмам» фестивалей существует еще несколько – в разных регионах России, посвященных разным жанрам, более мелких и сравнимых по масштабу. У каждого, как правило, есть своя специфика. Например, проходящий обычно через неделю-две после «Пустых Холмов» в Московской области фестиваль «Купала на Рожайке» приурочен к славянскому празднику «Купала». В откровенно языческом духе – прыжки через костер, который разводится неподалеку от сцены. Некоторые прыгают в голом виде, а потом ныряют в холодную речку «Рожайку». Масштабы «Рожайки» намного меньше, чем у «Холмов»; на фестивале одна-две сцены и особых изысков освещения не найти. Традиционный оранжевый сценический тент напоминает огромную сложившуюся крылья ночную бабочку, присевшую отдохнуть у реки. В качестве основного источника ночного освещения используется гигантский надувной (!) фонарь, кочующий с мероприятия на мероприятие.

Еще один небольшой оупен-эйр – «Космофест», фестиваль, посвященный теме Космоса. На миниатюрной «Научной сцене» ночью и днем проводятся научно-популярные лекции и дискуссии. Днем в небо запускаются модели ракет, а ночью по пространству фестиваля разбредаются люди в костюмах роботов и космонавтов, пугая своими позывными случайных зевак. Свои цели, своя публика, свои музыкальные стили у таких ставших уже традиционными оупен-эйров, как «Иван Купала», «Дикая мята», «Урожай», «Радуга», «Сотворение мира» и др.

Богатые традиции имеют фестивали тяжелой музыки. Если большой, подобный германскому Waken Open Air, хэви-метал-фест в России все никак не приживается, то крайне живучи байк-фестивали, то есть мероприятия, рассчитанные на «колесный люд», который съезжается в назначенном месте, чтобы мир посмотреть и себя показать. Возможно, самым

известным мероприятием такого рода является «Мотоярославец», фестиваль, проходящий под г. Малоярославцем (Калужская обл.). Огромное поле на берегу реки Лужа уставлено палатками, мотоциклами, ларьками; недвижимые тела отдыхающих в траве байкеров чудом остаются невредимы, когда их коллеги рассекают вдоль и поперек на своих стальных красавцах... Серьезная, вполне европейского уровня сцена с прекрасным светом и звуком, неплохой набор команд, преимущественно отечественных, но бывают на «Мотоярославце» и западные звезды. Так, в 2008 году в районе полуночи (то есть в самое хедлайнерское время) там выступал культовый экс-вокалист Iron Maiden Блэйз Бэйли. В пик его концерта разразилась гроза, зрители вымокли до нитки, но продолжали поддерживать певца, проливной дождь попадал на сцену, но под ручьями воды фронтмен продолжал показывать «козу» и, как говорится, «зажигать по полной». Бытует мнение, что байкерская публика не очень-то требовательна к уровню музыкальной программы – что же, зритель зрителю рознь. Для многих гораздо интереснее было попеть в своей палатке за компанию хиты любимой «Арии»...

Особняком в ряду оупен-эйров стоят сборища, посвященные электронной музыке. Подобно крымскому «Казантипу» в России есть свой «электронный рай», но только северный – таков один из самых ранних фестивалей «Систо Палти» (Systo Palty), проходящий в начале мая в Ленинградской области. Здесь две сцены – одна «живая», другая – электронно-танцевальная. Нам довелось посетить фестиваль 2010 года. Сразу обращает на себя внимание обилие причудливых флюоресцентных декораций, растянутых по деревьям и развешанных в пространстве у сцен. Причудливые лазерные эффекты, богатый сценический свет, проекции – всё это заставляет задержаться и у рок-сцены. А электронная площадка являет собой нечто и вовсе экзотическое: лишь высокая будка с диджейским оборудованием и странные обгорелые рожки по краям поляны-танцпола. Об их назначении можно догадаться только ночью: это газовые горелки (!), выпускавшие струи огня вверх над головами разгоряченных танцоров. Оператор, сидевший на «насесте» рядом с диджеем, орудует в такт музыке неким пультом с большими красными кнопками, каждая из которых вызывает длинный или короткий «протуберанец» из сопла горелок. Казалось, первобытный шаман верховодит неким магическим ритуалом под оглушительный бит и истеричную, не снижающую накала музыку.

Если майский трансовый «Систо» начинается фестивальный год, то завершает его «дочерний» фестиваль «Пустых Холмов» – «Город Золотой» (по строчке из песни «Аквариума»), или же «Осенние Холмы». В 2009

и 2010 годах «Город Золотой» проходил в Ферзиковском районе Калужской области, на берегу реки Оки, в конце сентября – начале октября (!). В это время еще нет снега, осенние дожди обычно уже прекращаются, и ночью могут быть заморозки, в то же время днем, если повезет, еще тепло. Тем, кому не хватило фестивального лета, представляются невероятно красивые виды «золотой осени» с высокого берега Оки, легендарные пещеры – бывшие шахты и, конечно, привычная по летним «Холмам» музыка на одной сцене. И даже в таком экстремальном случае центр фестиваля выпадает на ночь. Тепловые «пушки» помогают не оконечить музыкантам на сцене, а зрители либо танцуют с особой энергичностью, либо отогреваются чаем, глинтвейном, кутаются в пледы, собираются в кружки у костров и железных сеток с горящими углями. Так можно провести всю ночь – и фестиваль, существенно более камерный по составу (от одной до двух тысяч зрителей), ориентирован преимущественно на волонтеров и завсегдагаев «Холмов». Случайных зевак на «Городе Золотом» практически нет. Правда, в 2011 году «ГЗ» был проведен много южнее – в Крыму, на берегу моря, и, разумеется, это уже совсем другой фестиваль. Вообще, центростремительная тенденция (прочь от Москвы, и желательно подальше) характерна для оупен-эйров последнего времени, и это тоже повод задуматься...

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Оказавшись на одном из подобных загородных фестивалей, посетитель выпадает из реальности – обстановки огромного, залитого светом мегаполиса с его бесконечной гонкой, ощущением постоянного пульса событий и паутины обязанностей. Ночью эта «отрешенность» возрастает многократно. Вы перестаете думать, позвонит ли кто-нибудь по срочному делу с работы (мобильная связь почти или полностью отсутствует), ваш телефон давно разрядился, где бродят друзья, вы не знаете, а пытаетесь вглядываться в лица прохожих в темноте, скорее завяжете несколько новых радостных знакомств, чем найдете тех, кого искали. Разве только случайно. Такова магия ночи и фестиваля.

А если отойти от сцены на несколько десятков метров, можно увидеть холодную, спокойную гладь реки или озера, от которой поднимается туман, услышать пение лесных птиц, словно подражавших танцевальным мелодиям дискотеки. Что ощущает природа при людском вторжении? Каков художественный смысл такого контрастного сочетания – мертвого и живого, горячего и холодного? Хорошая возмож-

ность прислушаться к собственным ощущениям посреди этой летней ночи...

Ночь и огонь становятся централизующей идеей загородных оупен-эйров: ночь как креативное, творческое пространство, дающее возможность для самовыражения, реализации самых безумных проектов. Ночь как выход в иррациональное, ирреальное пространство, как инструмент, позволяющий разрушать привычную реальность, строгие нормы повседневности, дать выход подсознанию. При этом ночь на фестивале не вызывает страха и отчуждения – наоборот, чувство радости, любопытства, единения с природой, «иным» миром, другими людьми. И живой огонь – как символ очищения, обновления, жертвенности и самой жизни. Слияние сил ночи и огня дает возможность еще сильнее, мощнее активизировать творческие процессы, творить на карте самой земли, когда природный ландшафт становится огромной сценой для самых масштабных постановок, бесконечным холстом, на котором художники могут писать невероятные картины. Главный принцип здесь – не навреди, не переусердствуй. Оставь природе место для нее самой, для жизни, для самореабилитации, для обновления. И до сих пор устроителям и посетителям названных фестивалей это удавалось.

Восприятие музыки в такой ситуации принципиально меняется, обостряется. Здесь нет какой-то единой схемы, угадать с сочетанием музыки, времени и сцены – большое искусство, а подчас просто везение. Скажем, кто мог подумать, что постметал и стоунер, тяжелая и, казалось бы, абсолютно городская музыка, отлично сочетается с ночью и природой?

Нет и огромной дистанции между артистом и публикой, нет непродоходимых «заслонов» между сценой и «зальным» пространством. Какая разница, если артист, который сейчас на сцене, все равно на следующей группе будет так же слушать музыку рядом с вами?

Нет привычной по клубным концертам скученности, давки, духоты и накуренности. Вы можете спокойно танцевать, не опасаясь отдавить ногу соседа, можете приблизиться к сцене, отойти подальше, отправиться гулять по бесконечным тропинкам фестиваля в поисках того, что нравится. Для иных блуждания становятся самоценным занятием.

И самое главное, что надо сделать на фестивале – когда всё закончилось, отойти чуть подальше и встретить рассвет в тишине, у реки или на какой-нибудь затерянной полянке. Увидеть, как первые лучи солнца падают на верхушки берез. Услышать пение птиц, шелест листвы, первые звуки наступающего дня – вечную музыку вокруг нас. Ощутить эту музыку внутри себя.

О. Платонова

САЛЬСЕРОС: НОВАЯ НОЧНАЯ СУБКУЛЬТУРА?

(О феномене социальных танцев в России)

Ночь... Время таинственных ритуалов, разгула темных страстей, близости смерти, хаоса, дионисийства, апокалипсиса. Таково традиционное восприятие ночи. Однако сегодня ощущение ночи под влиянием развивающейся культуры мегаполиса, с мириадами огней подсветки, тысячами разномастных клубов и бурной ночной жизнью, изменилось. Она больше не пугает тьмой, наоборот – привлекает и манит, позволяя уйти от серости и обыденности рабочих будней в мир волшебных грёз, развлечений – и новых возможностей. Ведь «день ассоциируется с графиком работы государственных учреждений, трудом, мейнстримовскими культурными ценностями и т.д. А ночь – это другой мир – и реальный, и мифический»¹, причем не только в сознании приверженцев радикальных ночных субкультур, таких как панки, готы, рейверы, блэк-металлисты и т.д., но и в представлении более лояльных городских обывателей. «Делу день, а потехе – ночь»... Перефразируя известную пословицу, мы можем представить ее как один из символов существования современного общества. Днем – зарабатывать денег, плотный график, выполнение определенных обязанностей и разыгрывание социальных ролей. Вечером и ночью – не только пассивный отдых или развлечения, но и самопознание, саморазвитие и – сбрасывание всяческих масок. Порой кажется, что меняется не только само восприятие ночи, но и ее, если так можно выразиться, «качественное наполнение».

Каковы ключевые слова, связывающиеся в нашем сознании с термином «современная ночная субкультура»? Агрессия, эпатаж, гротеск, ужас,

¹ Шеметова Т. Панк в преддверии ночи // Ночь как культурологический феномен. От заката до рассвета. СПб., 2005. С. 236.

изломанность сознания, тьма, наркотики... Такой ассоциативный ряд складывается в нашем сознании на основе многочисленных печатных статей о молодежных субкультурах, публикациях в Интернете. Участник конференции «Ночь-4: Новые гуманитарные исследования» Алексей Пожаров в своем докладе «Я повернул глаза зрачками в душу: Ночь и ужас» обозначил общей чертой современных ночных субкультур наличие героя-индивидуалиста, действующего в одиночку и настроенного довольно агрессивно по отношению к абстрактной безликой массе. В принципе автор озвучил господствующую в обществе и социологии точку зрения: представители субкультур противопоставляют себя обывателям, порой достаточно резко отгораживаясь от норм и правил, принятых в обществе. Но все ли субкультуры связаны с психологией «индивидуалиста-одиночки»? Суждение довольно справедливое для многих явлений. Однако для всех ли?

Например, какой образ связывается в сознании человека со словосочетанием «ночная танцевальная субкультура»? Клуб. Дискотека. Ударная электронная музыка, поглощающая всё и вся. Кислотный свет. Искаженные фигуры и лица людей. Энергетики и легкие наркотики. Такова клубная дискотечная культура, сформировавшаяся в 90-е годы XX века в перестроечной России. И такой остается она по сию пору.

Есть и другая сторона ночной танцевальной культуры – в некотором роде более здоровая и конструктивная. Эта не та ночь, «когда “все нормальные люди” спят»¹, а напротив, та ночь, в которую все те же «нормальные люди» продолжают активно общаться и развиваться. Такова и новая субкультура, связанная с социальными танцами.

Итак, что такое социальные танцы? Социальные танцы (с англ. *Social dance*) по определению, данному в английской «Википедии»², – одна из ведущих категорий или классификаций танцевальных стилей и форм, в которых социальность (коммуникабельность, стремление человека к общению с себе подобными) и социализация человека имеет первостепенное значение. Социальные танцы чаще всего парные. Они исполняются со сменой партнеров, причем взаимодействие (ведение и следование) осуществляется в расслабленной легкой атмосфере. Главная задача современного «социального танцора» – научиться танцевать на вечеринках абсолютно с любым партнером. Еще одно важное качество этих танцев –

¹ Кузьмина В. Ночь. Время поколения «экстези» // Ночь как культурологический феномен. От заката до рассвета. С. 221.

² Со ссылкой на: Dance Terminology Notebook. Skippy Blair: Altera Publishing, 1994. P. 65.

наличие базового стиля (определенные музыкальные ритмы и танцевальные элементы) в сочетании с импровизацией.

Несмотря на то что термин «социальные танцы» довольно молодой, история этого явления в Европе насчитывает уже несколько веков¹ и связана с культурой светских вечеров, ночных балов, а также сельских праздников, на которых музыка и танцы были одним из неотъемлемых компонентов массового действия.

И если на Европейском континенте и в обеих Америках эта культура развивалась естественно и непрерывно, то в России это движение на некоторое время прервалось. Вопрос этот в социологии не исследован. Однако уже сейчас можно говорить, что если поколение наших соотечественников 40–50-х годов еще помнит такие танцы, как фокстрот и вальс, то люди, родившиеся в 60–70-е годы, отмечают, что «парные танцы» во времена их молодости сводились лишь к мерному покачиванию под какую-либо небыструю музыку.

Возвращение социальных танцев и их растущую популярность можно наблюдать в России в конце 90-х – начале 2000-х годов. Это время установления относительной социально-экономической стабильности, с одной стороны. С другой – период пересмотра многих нормативно-ценностных установок. Тенденция политического протеста, противостояния «мейн-стриму» в культуре теряют свое былое значение. Скорее наоборот, возникает реакция на издержки андеграундной культуры – зачастую слишком агрессивной и несколько обезличенной. Кроме того, возникает позитивная тенденция, заключающаяся в потребности грамотно организовывать досуг, сочетать отдых и саморазвитие. В статье «Молодежные культуры в современной России» В.А. Луков, в частности, говорит о явлении «аномии» (потеря многих нравственных ориентиров, этической базы), свойственной постсоветскому обществу. Однако он же отмечает парадоксальное явление – сочетание «актуальных оценок и глубинных ценностных предпочтений...» у наших современников².

Таким образом, рождаются не только деструктивные, но и конструктивные феномены субкультурной мозаики. Возрождение социальных танцев в России, думается, имеет глубокие причины и является одним из конструктивных путей преодоления культурной «аномии» методом социальной идентификации.

Социальные танцы – демократичны и разнообразны. В России сегодня наиболее распространены несколько видов танцев. Среди них

¹ <http://www.earthlydelights.com.au/history.htm>

² <http://psyfactor.org/lib/subkult.htm>

линди-хоп (танец «эры свинга», вновь переживающий период популярности) и вест-коуст свинг, хастл, аргентинское танго и латиноамериканская сальса. Последняя достигла пика развития в России. Остановимся на ней подробнее.

Что же такое сальса? Само слово *salsa* переводится с испанского как «соус». На сегодняшний день она представляет собой одно из основных популярных музыкально-танцевальных стилей Латинской Америки и прежде всего стран Карибского бассейна. В различных источниках (особенно на просторах российского Интернета) сальсу часто именуют «музыкальным стилем и танцем кубинского происхождения»¹. Это утверждение не совсем корректно. Корнями сальса действительно уходит в кубинскую музыку (в такие жанры, как румба, дансон и в особенности кубинский сон), однако это лишь часть «ингредиентов». Для того чтобы определить происхождение этого музыкального стиля, нужно прежде всего прояснить некоторые моменты ее возникновения.

Сам термин «сальса» появился в 70-е годы XX века, когда звукозаписывающая компания «Fania Records» (детище талантливого музыканта Джонни Пачеко и бизнесмена Джерри Мазуччи) решили возродить интерес к латиноамериканской музыке в США и занялись продвижением талантливых музыкантов, разделявших их взгляды. Среди них были композитор и певец Рубен Блэйдс, конгеро Рэй Баретто, трубачи Роберто Родригез и Ларри Спенсер, тромбонисты Барри Роджерс, Рэйнальдо Хорхе, тимбалеро (исполнитель на ударном инструменте тимбале) Орестес Вилато, пианист Ларри Харлоу, вокалисты Адальберто Сантьяго, Бобби Круз, Пит «Эль Конде» Родригез, Исмаэль Миранда, Сантос Колон, Чео Феличиано, а также знаменитый Гектор Лавоз. Это был звездный состав музыкантов – «Fania All-Stars». Первый одноименный концерт, состоявшийся в 1971 году, выпуски альбомов отдельных исполнителей и целых ансамблей породили явление, которое называют «Сальса-революцией», сначала в США, а затем и во всем мире. Среди музыкантов были не только потомки эмигрантов с Кубы и Пуэрто-Рико, но и более или менее «коренные» американцы. Это было смешение различных национальных стилей, музыки белого населения и черного. Подобное происходило, пожалуй, только во времена формирования джаза. Джонни Пачеко вспоминал: «Мы взяли кубинскую музыку и изменили ее, поскольку многие из наших ребят родились и выросли в Нью-Йорке. Мы испытали влияние рок-музыки, джаза, но выбрали иной подход. И это было звучание Нью-Йорка. Люди слышали много разного: мамбо, ча-ча-ча, гуарача. Мы взяли все

¹ <http://www.cuba.com.ua/cuba-music/musica-salsa.html>

это и поместили под одну крышу, назвав это сальса»¹. Слова Джонни Пачеко только подтверждают тот факт, что сальса – это не чисто кубинское явление, а скорее феномен культуры США. Точнее, культуры его латиноамериканского, испаноговорящего населения. Это преобразованная и по-новому осмысленная музыка повседневности, удачная попытка донести ее до европейцев и американцев, стремление навести мост между разными, в общем-то, традициями. Немалая популярность сальсы объяснялась ее зажигательностью и внутренней многослойностью. Наличие четких ритмических паттернов – и в то же время возможность импровизации; демократичность – и нетривиальность текстов (лирических и социально-политических, рассказывающих о совершенно будничных мелочах – и почти философских); открытость для различных новых влияний – и в то же время удивительная сохранность глубинных истоков, связанных с культурой Латинской Америки.

И самое главное качество, которое позволило сальсе получить признание в странах Европы и Америке, – это ее открытая эмоциональность, выражающаяся в танцевальных движениях. Сальса как танцевальный стиль фактически складывалась в атмосфере ночных вечеринок в клубах и танцевальных залах, сопровождаемых игрой сальса-бэндов различного уровня. Изначально это был танец непрофессионалов, связанный скорее с чувственным постижением музыки: «Энергия со сцены и энергия от зрителей создавала то, что я называл духовным, религиозным, восходящим потоком, если хотите. Это зарождалось где-то в животе, через эмоции и щекотало ноги так, что люди не могли сидеть на месте. Они хотели встать и танцевать, потому что для людей этой аудитории ритмы сальсы помогли убежать от повседневных забот Эль Баррио (второе название – Восточный Гарлем, квартал в Нью-Йорке, где проживали преимущественно выходцы из Латинской Америки. – *Прим. автора*)². Стили танца salsa – линейные (New York и Los Angeles), круговые (casino) – появились чуть позже. К сожалению, их разнообразие и особенности не являются объектом анализа в данной статье.

Впрочем, тесная, почти ритуальная, связь музыки и танца является своего рода символом ибероамериканской культуры. Вспомним испанское фламенко, бразильскую самбу, аргентинское танго. В таком контексте музыка и танец были для латиноамериканцев не только попыткой убежать от проблем, но и способом самоидентификации, межкультурной коммуникации: «Для латиноамериканца <...> музыка и песня, песня

¹ 22'30 – 23'00 // Д/ф «Latin music in USA». Part II. Salsa revolution.

² 23'00 – 24'00 // Ibid.

и танец – это ... неотъемлемый атрибут его социального утверждения, это своеобразная призма, через которую воспринимается и оценивается окружающий мир»¹.

Именно поэтому, когда в 1979 году компания «Fania Records» перестала существовать, слово «сальса», поначалу являвшееся «торговой маркой» и успешным брендом, не исчезло. Оно стало символом новой музыкальной культуры, у которой было свое прошлое – и свое будущее.

Прошлое сальсы было тесно связано с джазом (30–50-е гг.).

Деятельность кларнетиста и трубача Марио Бауса, игравшего в свиновом оркестре Чика Уэбба, творчество «Мачито и его афрокубинцев» («Machito and his afrocubans») дало начало афрокубинскому джазу. Введение кубинских ударных инструментов (тимбалес, конги), смешение джазовой импровизации и богатой полифонии латинских ритмов стало чертой новой музыки. По сути, 30–40-е годы стали временем взаимопроникновения двух музыкальных традиций. Без афрокубинцев невозможно было бы представить творчество Кэба Кэллоуэя, Диззи Гилеспи, Дюка Эллингтона и даже Майлса Дэвиса. Без джаза невозможно было бы появление сальсы.

В 1950-е годы связь латиноамериканской музыки с джазом стала глубже благодаря появлению мамбо. Маршалл Стернс фактически относит музыку мамбо к афрокубинскому джазу², хотя правильнее было бы рассматривать мамбо связующим звеном между джазом и собственной музыкой 70-х, которая и получила название «сальса». Благодаря двум Тито – Пуэнте и Родригесу появились новые составы бэндов. Насыщенное звучание афрокубинской перкуссии дополнялось столь же мощной секцией медных духовых инструментов, а кроме того, частым подключением фортепианных, позднее (у Эдди Палмери) – виброфонных импровизаций. Помимо всего прочего, мамбо отличал особый ритмический рисунок: синкопированные разложенные аккорды в партии фортепианного сопровождения. Этот прием перекочевал позднее в сальсу и до сих пор используется в композициях в качестве устойчивого риффа.

В мамбо появился и ритм clave. Так называется ударный инструмент, состоящий из двух деревянных палочек, которые при ударе друг о друга создавали щелкающий звонкий звук: «Кубинский музыковед Фернандо

¹ Гирин Ю. Латиноамериканский карнавал и проблема этнокультурной идентификации // Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 332.

² Стернс М. История джаза. Ч. IV. Гл. 19: Афро-кубинская музыка // <http://josef-egipetsky.narod.ru/Knigi/Sterns/ABC/00sterns.htm>

Ортиц говорит, что «кэйв» – ритм (клаве. – *Прим. автора*) является душой кубинской музыки, ибо он встречается практически везде, включая афро, болеро, сон, гуарачу, мамбо, ча-ча-ча и т.д.»¹. Продолжая мысль Маршалла Стернса, напомним, что этот ритм остается неизменным до сих пор. Не только в музыке мамбо, но и в сальсе:

1. clave (2–3)



2. clave (3–2)



Музыкальная общность афрокубинского джаза (особенно мамбо) и современной сальсы не вызывает сомнения. Тем более что общими являются не только музыкальные особенности обоих стилей, но и «среда обитания» и способы распространения – массовые танцевальные вечеринки в латиноамериканских кварталах:

«На пасху 1946 г. в Манхэттен Центре устраивались танцы под общим названием “Тико тико”. Это было одним из многих типичных мероприятий. Там выступало пять афро-кубинских бэндов поочередно, каждый из которых играл по 3 часа танцевальной музыки <...> Танцы продолжались с часу пополудни и до часу ночи, но уже к трем часам дня (то есть спустя всего два часа после начала) пожарные были вынуждены закрыть двери зала перед орущей толпой из 5000 человек, каждый из которых заплатил 2,75 доллара за вход <...>, – вспоминает очевидец этих событий. К восьми вечера (спустя 7 часов после открытия) все запасы богатого бара, обслуживаемого десятью буфетчиками, оказались истощены. Различные компании из числа присутствующих <...> прямо с балкона бросали бутылки вниз на танцующих, а военнослужащие в форме просто стреляли из своего оружия в потолок. Единственным средством против этих беспорядков было продолжать непрерывно играть музыку. Когда музыка прекращалась, каждый начинал кого-нибудь колотить, но при первых же звуках музыки все сразу начинали танцевать»².

Эта полуюмористическая зарисовка имеет мало общего с тем «религиозным восходящим потоком», о котором вспоминал участник концерта «Fania All Stars». Атмосфера безудержной эмоциональности и нескончаемых танцев под музыку живых бэндов в ночных клубах или на открытом воздухе является общей и неизменной даже сейчас.

¹ Стернс М. История джаза. Ч. IV. Гл. 19: Афро-кубинская музыка // <http://josef-egipetsky.narod.ru/Knigi/Sterns/ABC/00sterns.htm>

² Там же.

После музыкальной революции 70-х годов сальса не только стала распространяться по всему миру, но и претерпела значительные метаморфозы. Родившись в Нью-Йорке и будучи преимущественно связанной с деятельностью кубинских и пуэрто-риканских музыкантов, в 80-е годы она перестает быть частью только американской музыки. Возникают различные модификации, тем не менее обладающие музыкально-стилевой общностью. Сальса оказывается подвижным стиливым явлением, которое проходит путь трансформаций, подобно джазу и рок-музыке.

На данный момент существуют две устойчивые противоположные тенденции:

1) Упрощение музыкального языка сальсы, приближение ее к массовому вкусу;

2) Экспериментирование в рамках стиля.

Свидетельством первого является возникновение таких направлений, как *salsa romantica*, близкая романтической балладе, мелодичная и мягкая, как правило, небыстрая по темпу, с сентиментальным текстом; *salsaton* – связанный больше с культурой хип-хопа, использующий рэповские речевки, с довольно простым ритмом и заменой живого звучания инструментов сэмплерами и синтезатором. Наконец, самый простой способ создания сальсы – сальса-remix'ы, созданные диджеями на темы шлягеров из европейской и американской музыки. Не будем касаться эстетической оценки данных музыкальных явлений, поскольку упрощение не всегда означает примитивизацию.

Романтические сальсовые композиции Марка Энтони, сальсатон известного кубинского исполнителя Мигеля Энрикеза «*Abre Que Voy*», сальса-ремикс Коко Фримэна «*I still haven't found what I'm looking for*» на песню группы U2 – примеры вполне качественной и любопытной музыки такого рода.

Что же касается музыкальных сальса-экспериментов, то они довольно разнообразны.

По-прежнему развиваются традиции мамбо. Облегченная джазовая оркестровка, наличие развернутых импровизационных фрагментов у отдельных инструментов (своеобразные jam'ы), практически полное отсутствие каких-либо ритмических сбивок, постоянная сохранность синкопированного ритмического рисунка в партии фортепиано или виброфона – таковы признаки этой музыки. Этот стиль развивают *New Swing Sextet*, *Orchestra Harlow*, *Baltic Salsa Orchestra* и др.

Второй путь экспериментов – углубление в традиции афрокубинской музыки, происходившее уже в 1970-е годы и связанное с развитием кубинских оркестров. Мелодичность уходит на второй план, главенствующие

позиции занимает ритм. Сальса такого рода «мужественна» и эмоциональна. В ней нередки жесткие звучания (применение гитар, ударных установок, медных духовых, синтезаторов). Зависимость от ритмических моделей часто преодолевается. В ней порой невозможно услышать ритм clave и фортепиано. Сбивки и смена размера здесь – довольно частое явление. В вокальной партии, помимо привычных запевов солиста с последующими обыгрыванием отдельных фраз у бэк-вокалистов, могут присутствовать элементы рэпа, вокализы, цитаты из ранее написанных песен, интонационные обороты гимнов сантерианским богам оришам, элементы кубинской румбы (Los Van Van, La Charanga Habanera, Bamboleo) и т.д.

Существует и третий путь – это музыканты, сумевшие связать сальсу с европейской музыкой. Шотландская группа Salsa Celtica соединяет традиции фолка и сальсы, насыщая танцевальную музыку звучанием волынки, скрипки, варгана, цитры... Calle Real сочетает ритмы Кубы с прохладной, мелодичной и четко структурированной музыкой шведского рока и эстрады.

Нельзя сказать, что намеченные нами три пути являются четко определенными и строго ограниченными. Сегодня сальса напоминает дерево с мощными корнями, уходящими в глубь музыкальных традиций латиноамериканской земли (Куба, Пуэрто-Рико). Постоянно питаемая новыми соками (джаз, рок-н-ролл, эстрада, хип-хоп, рэп, рэгги) оно растет и разветвляется, тем не менее оставаясь целостным и живым организмом.

Что же касается России, то сальса пришла в нашу страну благодаря танцам. И формально интерес к латиноамериканской танцевальной культуре подстегнули выходцы из числа кубинцев, перуанцев, мексиканцев и пуэрториканцев, оставшихся после распада СССР на территории России.

Одной из первых ночных дискотек, где звучала латиноамериканская музыка, была «La Vamba» в Москве. Крупная, но не единственная¹. Однако это были еще не сальсатеки. Музыка сальсы часто перемешивалась с меренге, кумбией, арабскими хитами и популярной испаноязычной эстрадой. Среди посетителей подобных вечеринок были и те, кто в будущем стал у истоков сальса-движения.

Например Альфонсо Абреус Молина – один из первых преподавателей сальсы в Москве, профессиональный танцор и ведущий мастер-классов, организатор вечеринок. С некоторых пор существует и «Школа Альфонсо Абреус Молина» в Москве, где танцор до сих пор ведет занятия по сальсе.

¹ <http://salsateca.livejournal.com/113016.html>

Однако Молина не единственный кубинец, сотрудничающий с Россией. Долгое время преподают Диана Родригез и Борис Кинтеро, Йоанди Виарутий и Джуниор (псевдоним преподавателя Жана Эрнста Десколлинеса). С семинарами и мастер-классами приезжают также кубинские мастера: Хорхе Камагуэй Изальгес и Янек Ревилья.

Лидером сальса-движения в России стал русский преподаватель, танцор и бизнесмен Алексей Алексенцев, сделавший сальсу коммерчески успешным проектом. Алексенцев стал организатором одной из первых танцевальных школ, в которой было положено начало преподаванию сальсы. Открытая им в 1998 году «Своя школа» заложила фундамент для дальнейшего распространения сальсы в России. Процесс этот происходит с удивительной быстротой. Если в конце 90-х годов школы сальсы едва начали зарождаться в Москве и Санкт-Петербурге, то на данный момент количество их достигает нескольких десятков: в Краснодаре, Астрахани, Самаре, Тольятти, Казани, Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Красноярске, Кирове, Новосибирске, Чебоксарах, Ярославле и т.д. Что же способствует столь быстрому ее распространению?

Передача знаний от преподавателя к преподавателю, а затем к ученикам происходит через систему мастер-классов, семинаров и индивидуальных занятий. Фестивали и международные сальса-конгрессы, ежегодно проходящие в Москве и Санкт-Петербурге с участием приглашенных преподавателей из разных уголков света, позволяют тренерам постоянно обновлять знания и совершенствовать стиль, а «рядовой» сальса-публике поддерживать ощущение праздника и новизны.

Довольно ценным источником распространения информации о сальсе, дополнительным средством организации и местом общения наиболее увлеченных приверженцев сальса-движения является также Интернет.

Простейшим средством получения знаний о сальсе является Youtube – ресурс, на котором в свободном доступе находятся материалы с мастер-классов лучших преподавателей, фрагменты шоу-номеров, а также самоучители по исполнению сальсы на музыкальных инструментах. Единственный недостаток данного способа «просвещения» – абсолютная неконтролируемость наполнения ресурсов. Наряду с ценными материалами здесь могут быть представлены и совершенно бесполезные.

Несколько более контролируемым пространством являются социальные сети, в частности сайт www.vkontakte.ru, ставший значимым источником для информирования о готовящихся крупных и локальных мероприятиях (фестивалях, совместных поездках, мастер-классах).

Помимо многочисленных групп, создаваемых различными школами для регуляции своей деятельности, отметим две наиболее интересные:

1. Salsa Dj (<http://vkontakte.ru/salsadj>) – группа, созданная Борисом Эчей, преподавателем, диджеем и руководителем петербургского бэнда «Cuba Jam». В ней выложено более 4000 композиций, ссылки на альбомы ведущих сальса-музыкантов мира, рекомендации для диджеев, переводы песен;

2. Группа-клуб «Играем латину» – представляет интерес не столько для танцоров или диджеев, сколько для музыкантов, пытающихся освоить инструменты и ритмы Латинской Америки, в том числе и сальсовые. Видеоуроки игры на инструментах, рекомендации по их приобретению и применению, видеотчеты с выступлений различных российских более или менее профессиональных (в большинстве случаев самодеятельных) коллективов – это лишь одна часть материалов. Кроме того, ценная информация содержится и в разделе «Заметки»: «адреса *играй-латиновских школ*» в различных городах России, поиск необходимых нот, упражнения по игре на инструментах, разбор исполнения отдельных композиций.

Наиболее крупными интернет-ресурсами, посвященными сальсе в России, являются порталы www.salsa-info.ru www.mambotribe.org.

1. www.salsa-info.ru (г. Москва) – ресурс, тесно связанный с деятельностью Алексея Алексенцева. Помимо основных новостей и календаря событий содержит информацию и контакты практически любой сальса-школы на территории России. В «Разделе база знаний» содержатся словарь ключевых терминов, статьи и публикации о музыке и танце.

2. www.mambotribe.org (г. Санкт-Петербург) – насыщенный информацией сайт, особенно популярный среди сальсеросов своей системой «Дневников». Наиболее ценные – дневники самого редактора портала Mambotribe, Виктора Радзюна. В них представлены отчеты о событиях и развитии сальсы в России, очерки о музыкантах и т.д. Отметим также дневник Алексея Толкачева (псевдоним Toro Dozer), содержащий ценные журналистские обзоры деятельности музыкантов и исполнителей, а также анализ отдельных альбомов.

Кроме того, у сальса-движения в России есть свое печатное издание. Журнал «Salsa-connection», издаваемый школой «Miami Dance» в Петербурге (редактор Евгения Баранова-Ройзман, также диджей и преподаватель), выходит с периодичностью приблизительно раз в полгода и посвящен наиболее крупным событиям в этой области.

У этой танцевальной культуры есть прочный музыкально-танцевальный фундамент, свои лидеры и собственные источники распространения информации. Кто же ее приверженцы?

Поскольку сальса – довольно демократичное направление, ее могут заниматься люди абсолютно разных социальных групп – от студента до

домохозяйки. Однако в большинстве случаев это представители научной или творческой интеллигенции (врачи, физики, химики, экономисты, программисты, музыканты, актеры, преподаватели), а также студенты, получающие высшее образование. Как правило, это люди, склонные не только к танцам и активному образу жизни, но и к светским развлечениям, считающие общение одной из важных ценностей и открытые для нового. Это люди достаточно взрослые (от 17 до 50 лет), не обязательно имеющие профессиональную хореографическую подготовку. Следует отметить, что эта тенденция существует и среди лидеров движения. Определенный процент русских преподавателей сальсы – самоучки, заинтересовавшиеся танцами на дискотеках и оказавшиеся не только восприимчивыми, но и талантливыми для того, чтобы передать знания ученикам.

Как и в любой субкультуре, у участника сальса-движения, будь то преподаватель или обычный танцор (это, впрочем, касается любой разновидности социальных танцев) есть две жизни. Днем – работа в государственном учреждении или коммерческой структуре, учеба в ВУЗе или ведение домашнего хозяйства. Вечером и ночью – оупен-эйры и сальсатеки.

Организованные сальсовые оупен-эйры проводятся в теплое время года, обычно с начала мая по сентябрь. Они отличаются от электронных и роковых оупен-эйров тем, что для них не создаются специальные площадки, не монтируются сцены и т.д. Открытая ровная местность, удобная для танца, и возможность подключить аппаратуру – вот единственные условия для проведения оупен-эйра. В отличие от сальсатек, оупен-эйры редко продолжаются позже одиннадцати-двенадцати часов вечера, так как проходят преимущественно в черте города, в местах довольно многолюдных. Это может быть территория парка, городская площадь, набережная. Оупен-эйры больше напоминают модель ночных музицирований и танцев в Испании (Т. Сергеева, в частности, описывает схожие ситуации в традиции Андалусии), на Кубе и в других государствах «ибероамерики».

Самыми крупными мероприятиями в России, помимо Международных конгрессов, проходящих ежегодно в Москве и Санкт-Петербурге, являются организуемые командой Алексея Алексенцева «Salsa Препод-party» и «Salsa Night Awards» (церемония награждения в области латиноамериканской музыки и танцев). В основном каждое мероприятие проходит в три дня и отличается насыщенной программой. Днем – мастер-классы и круглые столы, ночью – самое главное. Вечеринки и шоу-номера. В рамках «Salsa Препод-party» 2011 года, проходившей в Москве 25–27 ноября, состоялась также премьера танцевального спектакля «Viva la Salsa» (хореография Дианы Родригез), своего рода итог развития сальсы в России за последние пятнадцать лет. От небольших дискотек до крупных ночных

сальсатек, от ограниченного числа разрозненных поклонников стиля до сплоченного сальса-движения, от музыки сомнительного происхождения до появления «лиги» сальса диджеев, поддерживающих довольно высокий музыкальный уровень на вечеринках.

В отличие от более привычного нам образа современной дискотеки, на которой главную роль выполняет Dj, являющийся своеобразным гуру, лидером вечеринки, тем, кто создает шоу и в конце концов управляет настроением танцующей в клубе толпы, на сальсатеке акценты смещаются. Сальса-Dj также в большинстве случаев обладает собственным музыкальным видением вечеринки, своим «творческим почерком», прежде всего ориентируется на танцоров сальсы. Шоу в этом смысле создает не диджей, а танцующие пары, поэтому акцент делается не на новизну музыки, неизвестность выбранных композиций, не на микширование, соединение или укорачивание их (это как раз не приветствуется), а скорее на удобство танцоров, их возможность использовать «фишки», элементы импровизации, сольные вставки. Поэтому положение диджея двойственно. Он, с одной стороны, самостоятелен в выборе композиций и обладает собственным видением вечеринки. С другой, он отчасти выполняет ту роль, которую выполняли в свое время инструментальные ансамбли во время ночных балов прошлого. Фактически же он – заместитель живого сальса-оркестра.

Для сальсы в России наличие грамотного диджея актуально, поскольку количество групп, играющих сальсу живьем, пока невелико. Среди наиболее крупных – «Cuba Jam» и «Tres Muchachos» (г. Санкт-Петербург), «Salsaboys» (г. Москва). Всего – около 20 музыкальных ансамблей из Перми, Нижнего Новгорода, Саратова, Новосибирска, Ижевска, Екатеринбурга, Уфы, Ростова-на-Дону и т.д. Однако, обладая большей или меньшей степенью профессионализма, в основном, эти коллективы не создают новый материал, а чаще занимаются обработкой и аранжировкой кубинских и прочих латиноамериканских шлягеров, ставших для сальсы чем-то вроде «вечнозеленых» стандартов в джазе. Не исключено, что кому-то из музыкантов удастся повторить судьбу шведского коллектива Calle Real. Первоначально небольшой по составу и игравший исключительно музыку из репертуара Buena Vista Social Club, в середине 2000-х «оркестр» выработал индивидуальный стиль и выпустил несколько удачных альбомов, признанных не только среди танцоров сальсы, но и среди более широкого круга слушателей. Ближе всего к нему ансамбли «Cuba Jam» и «Tres Muchachos» из Петербурга.

Что же касается самих оупен-эйров и сальса-вечеринок, организуемых и сопровождаемых диджеями, то они являются для танцора праздником

в латиноамериканском смысле слова – «преимущественной формой культурной жизни»¹, фактором «создания качественно новой реальности», «мощной новаторской силой»². Для латиноамериканского населения США сальса стала символом культурной самоидентификации. Для сальсеросов России музыка и танец служат для этих же целей. «С развалом СССР государственно-гражданская идентичность и сопутствующая ей система ценностей, составляющих стержень социализирующих воздействий на личность, потерпели крах <...> И коль скоро традиционные факторы идентификации – школа, студенческая группа, производственный коллектив, семья и т.д. – перестают играть свою роль, <...> молодые (и не только. – *Прим. автора*) люди ищут эмоциональную поддержку в сообществах, которые могут предложить ценностные модели и образцы поведения, придать смысл жизни»³. Однако, в отличие от дискотечной культуры, да и от большинства современных «ночных тусовок», «уход» от повседневных проблем происходит не через достижение экстаза или транса, не через отрицание общества и культуры, а, напротив, через активную коммуникацию, осуществляемую посредством танца.

Любопытно, почему именно сальса в России получила столь широкое распространение? Почему, будучи, казалось бы, совершенно чуждым для России явлением (иная культура, иная музыка, иной темперамент и менталитет), она обрела такую популярность? Почему в конце концов стали так активно развиваться социальные танцы?

Причина этого довольно глубока.

В современной России практически отсутствует культура проведения праздников. Официальные праздники, как правило, носят формальный характер. Они перестали быть неким сакральным действием, ритуалом, скорее – еще одним нерабочим днем, поводом для проведения «корпоратива». Подобные процессы происходят не только в России, но и в Европе. А волнующие ритмы, эмоциональная, в большинстве своем жизнерадостная музыка, естественные и плавные движения тела, двойственное ощущение интимности происходящего (движения и взаимодействие в паре) и в то же время коллективного массового действия (вечеринка в целом) утоляют этот метафизический голод. Ю. Гиринов справедливо отмечает:

¹ Из дискуссии за круглым столом // Праздник в ибероамериканской культуре. С. 389.

² *Шемяник Я.* Латиноамериканский праздник как предмет цивилизационного исследования // Праздник в ибероамериканской культуре. С. 369.

³ Куда податься молодым? В музыкальные субкультуры // Как люди делают себя. М., 2010. С. 207–208.

«Вот в этом и состоит манящая притягательность бразильского карнавала для далеких европейских стран, в которых собственно религиозная, институциональная традиция Масленицы потеряла свою ритуальную, магическую значимость <...> Очевидно, что структурно стабилизированный западный мир потерял подпитку для своей структурированности в виде животной стихийности <...> Вот откуда странное, казалось бы, пристрастие современного цивилизованного мира к безудержно оргиастическим ритмам бразильского карнавала, породившего глагол *samba* – танцевать самбу»¹.

Эти слова справедливы не только для самбы и латиноамериканского карнавала, но и для сальсы. Стремление вновь почувствовать сопричастность, обновить межличностную коммуникацию, достигнуть творческого самовыражения – вот те причины, которые привели к появлению в России субкультуры сальсерос (*salseros*) – людей, танцующих сальсу.

¹ Гирин Ю. Латиноамериканский карнавал и проблема этнокультурной идентификации. С. 336.

В. Кузьмина
ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЕ «ПУТЕШЕСТВИЯ
ПО МИРУ МЕРТВЫХ» В ЗАРУБЕЖНОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ 1960–2000-х гг.

Неоднократно подчеркивалось очевидное тождество между ночным и психоделическим сознанием. Его образы и алгоритмы пропитывают весь пласт относящейся к нему художественной культуры, среди которых на этот раз хотелось бы выделить кинематограф. Именно здесь архетипы ночи, сна и смерти встают перед зрителем наиболее отчетливо, почти осязаемо, а сквозь правополушарную плазму проступают зыбкие, но все же устойчивые формы. Судьба психоделического направления в кинематографе не особенно отличается от его жизни в других видах искусства. По техникам и художественному методу психоделический кинематограф очень близок к мультипликации. В русле этого направления обе эти области искусства зарождались и развивались параллельно, в тесном взаимодействии друг с другом.

Между анимацией и кино – очень зыбкая грань, размываемая очень близким уровнем художественной абстракции. В мультипликации содержится много документальных кадров, создающих контраст и провоцирующих ощущение подлинности происходящего, или органичной «встроенности» его в подлинный мир. Часто их совокупный массив вполне сопоставим с совокупным массивом мультипликации – вспомним «Yellow Submarine» Х. Эдельманна, «Street Music» Р. Ларкина, «The Wall» Pink Floyd. Кино, в свою очередь, изобилует спецэффектами, в том числе анимированными вставками и компьютерной графикой, которые отражают зыбкость восприятия и некую непроявленность передаваемых событий. Очень часто психоделические спецэффекты начинают проявляться постепенно, как бы исподволь, в то время когда зритель внимательно следит за поворотами сюжета и не в состоянии с точностью обозначить момент, с которого на экране началась «магия».

Отдельно можно сказать о произведениях мультипликации, выполненных в технике ротоскопирования (художественной обработки кинокадров), фактически представляющей собой гибрид кино и анимации с очень широким спектром художественных возможностей, характеризующих оба эти направления. Здесь примерами могут служить картины Р. Бакши («Лед и пламя», «Поп Америка») и Р. Линклейтера («Пробуждение Жизни», «Помутнение»). В творческой лаборатории авторов кино- и анимационные приемы широко представлены и переплетены, дополняя и усиливая друг друга.

На тему расширенного сознания много снимали начиная с середины 1960-х, когда художники и их поклонники уже успели «распробовать» возможности новейших достижений техники и фармакологии, однако еще не успели ни пресытиться ими, ни их испугаться. Научно-технические достижения, прославившие 1960-е годы, такие как начало цифровой эпохи, массовая доступность телевидения и цветных фильмов, произвели революцию в мировом кинематографе. Фантастические операторские трюки сопровождалась дотолем неслыханными и такими же синтетическими аудиоэффектами. Использовались такие технические ухищрения, как огонь, цветомузыка, бриллианты, бусы, цветные масляные фильтры, калейдоскопы и стробоскопы. Постоянно появлялись новые профессиональные и любительские ленты, научно-популярные, художественные, бытовые, фантастические, содержащие пропаганду и контрпропаганду, арт-хаус и ширпотреб, декорированный в психоделическом стиле. В рамках данной статьи хотелось бы сделать акцент на серьезных арт-хаусных лентах, смелых и новаторских, значительно обогативших сюжетный ряд и художественный лексикон последующего кинематографа.

Первое, о чем бы хотелось упомянуть, – это три фильма: «Trip», «Psyche-Out» и «Easy Rider». Любопытно, что над ними работала практически одна команда, правда, с некоторыми функциональными перестановками, которые потребуют небольшого антропологического экскурса. Фильм «Trip», который по праву можно считать первым полноправным психоделическим киноопытом, в 1967 году снял режиссер Роджер Корман. Главные роли достались П. Фонда, С. Страсберг. Сценарий для фильма написал Джек Николсон, который год спустя сыграет главную роль (Стоуни) в фильме «Psyche-Out» Ричарда Раша в паре с С. Страсберг, а еще через год появится в роли Джорджа Хэнсона в картине «Easy Rider» режиссера Дэниса Хоппера (который в «Трипе» отметился в роли Макса). Этот фильм наряду с «Кротом» Алехандро Ходоровски составил основу жанра, который кинокритик Джонатан Розенбаум, говоря о «Мертвце» Джармуша, впоследствии назовет «кислотным вестерном». Операторская работа

в «Ездоке», так же как и в «Psyche-Out», принадлежит Ласло Ковачу, главные роли – уже упоминавшимся П. Фонда, Д. Хопперу, Джеку Николсону. Последние двое были большими поклонниками творчества Микеланджело Антониони, который в том же 1967 году приступил к съемкам своей англоязычной трилогии по контракту с Metro-Goldwyn-Mayer, («Фотоувеличение», «Забриски Пойнт» и «Профессия: Репортер»). Д. Хоппер и Дж. Николсон пригласили его на просмотр. Тот был впечатлен и, в свою очередь, пригласил Николсона сыграть главную роль в последнем из них. Про влияние этих работ на «Забриски Пойнт» не стоит и говорить – оно неоспоримо.

Среди других работ, лежащих у истоков психоделического кинематографа, отметим еще фильмы (оба 1968 года) «2001: космическая одиссея» Стэнли Кубрика (который через много лет окажет влияние на Гаспара Ноэ – по его собственному признанию – при работе над картиной «Вход в Пустоту»); и «Руководитель» (The Head) Боба Рафаэлсона – с группой «The Monkees» в главной роли, по сценарию, написанному в соавторстве с вездесущим Николсоном. В 1970 году выходит «Алекс в Стране Чудес» Пола Мазурски, в 1971-м – «Газзз... Или как пришлось уничтожить весь мир, чтобы спасти его» – еще одна работа Р. Кормана; в 1972-м – «Долина» Барбета Шредера. Эти произведения очень разножанровые, порой эклектичные, нередко откровенно экспериментальные, но в этих примерах, пожалуй, наиболее прозрачно отражаются основополагающие формы и концепты психоделического сознания.

В частности очень часто обращают нас к теме эйсид-трипа и его прочтению, как ритуальной трансформации «смерть-возрождение». Эта концепция была предложена Т. Лири в знаменитой книге «Психоделический Опыт», написанной в соавторстве с Р. Олпертом и Р. Метцнером. Это парафраз Тибетской Книги Мертвых (Бардо Тхедол), обратившей на себя внимание благодаря волне восточной философской и изотерической литературы, захлестнувшей Европу и Америку 1960-х годов. Бардо Тхедол – священный текст старейшей из четырех школ тибетского тантрического буддизма – Ньингма. Один из основополагающих концептов книги – бардо. Это некий переходный момент, промежуточное состояние между двумя разными способами существования. Традиция различает шесть бардо – это сознание сна, осознанного сновидения, озарения, умирания, загробного существования и рождения. Первые три, связанные с жизнью, потенциально доступны каждому человеку в нашем мире и в Бардо Тхедол не рассматриваются, а вот три последние – объединены в общий процесс и подробно картографированы. Процесс умирания проходит в два этапа. Загробное существование длится 14 дней, на протяжении которых

душа встречает семь добрых и семь гневных божеств. Затем следует суд – последняя возможность освободиться и, если освобождения не произошло, то процедура выбора наиболее предпочтительного воплощения и избегания нежелательных.

По мнению Т. Лири, под воздействием ЛСД человек получает подобный опыт. «Путешественник» – лиминальное существо, движущееся от «себя прежнего» к «себе зарождающемуся»; трип – это смерть или сон с последующим пробуждением-реинкарнацией. На протяжении этого времени человек попадает в разные эпизоды путешествия, встречается с богами и демонами, прорабатывает кармические долги (типичные для всех людей) и в конце концов выходит из трипа новой личностью. Количество эпизодов, составляющих плато (аналог второго бардо), – непринципиально и может варьироваться (Кен Уилбер приводит для таких случаев метафору – спектр, в котором можно разглядеть бесконечное количество разных оттенков, хотя принято вычленять всего семь основных цветов). Однако сам трип – это всегда направленное разворачивание с отчетливо выделяемыми точками отправления и прибытия; путь, в котором герой всегда одинок. Это Милбрук, в который через всю страну приехали Веселые Проказники, и доктор Лири, который так и не вышел поприветствовать их, будучи глубоко «внутри себя». Это навсегда ушедший от мира и людей Сид Барретт.

Такое прочтение психоделического опыта вполне отвечает природе кинематографа. В отличие от танцев, прослушивания музыки или просмотра изображений, составляющих основу эйсид-тестов и транс-пати, восприятие кинофильма (так же как и мультфильма), объединяя множество сенсорных функций, предполагает минимум взаимодействия с посторонними людьми. Если, например, при просмотре рисунка можно обменяться репликами, а в процессе прослушивания музыки или танца – взглядами, то с кинолентой зритель остается один на один – в кинотеатре всегда темно и тихо. Как в спальне. Или в склепе. Или – если угодно тематическое сравнение – как в иммерсионной ванне. В психоделическом искусстве очень часто отыгрывается этот сценарий или его рудименты, причем не только в динамических искусствах, но и в статических (вспомним триптихи А. Грея и свитки Л. Карлсона), однако кинематограф в этом отношении особенно показателен. В большинстве упомянутых картин – от 1960-х годов и до наших дней – прослеживаются архетипы и алгоритмы Бардо Тхедол, а также воспроизводятся образы сна и смерти, иногда – с прямыми отсылками к источнику.

Вспоминаются холодные, мрачные хорроры А. Ходоровского. Уильям Блэйк – человек, который не должен был выжить, под звуки гитары

Нейла Янга идет сквозь сцены и декорации, оставляя за собой горы трупов. Безымянный герой «Пробуждения Жизни» скитается из одного сна в другой в тщетных попытках проснуться. Неприкаянный Дух Оскара томится, запертый в пустоте ночного Токио. Это впечатление подтверждают и режиссеры: «Я вырос в условиях атеистического воспитания, но к тому времени, когда вы выходите из подросткового периода и начинаете курить „косяки“, вы также начинаете задавать себе вопросы — что происходит после смерти и возможно ли существование загробной жизни. Хотя я не принимал участия ни в каких религиозных делах, меня заинтересовали некоторые книги, в частности — Жизнь после жизни, написанная Реймондом Мууди. С возрастом страх перед смертью утихает, но мысль снять фильм, в котором от первого лица рассказывалось бы о том, что происходит после смерти, родилась в те времена»¹, — вспоминает Г. Ноэ. Трип в данных примерах не просто становится сюжетной матрицей, но возводится в степень универсального философского концепта и основной смысловой единицы.

Концепция Лири–Олперта–Метцнера оказала несомненное влияние на характер сюжетов психоделического кинематографа. Фабула в таких фильмах подразумевает главного героя, с которым вначале происходит глубокое погружение; далее следуют несколько ярких, необязательно связанных между собой эпизодов, часто подобранных по принципу контраста; каждый эпизод представляет собой самостоятельное или относительно самостоятельное приключение; развязка – часто нетривиальная и неожиданная – оставляет ощущение многоточия. Прототип формы известен по магико-мистическим практикам в традиционных культурах и ясно просматривается не только в «Книге мертвых», но и в суфийском тарикате, народных сказках и ритуалах перехода. В эту схему так или иначе укладывается большинство фильмов, упомянутых ниже. Эта линия может не быть основной, она может ломаться и обрываться по ходу развертывания сценария, но она почти всегда присутствует.

Ко второй половине следующего десятилетия интерес к психоделической тематике постепенно пошел на спад. Тем не менее внушительный реестр художественных выразительных средств, явивший себя миру в этом «большом взрыве», активно использовался художниками, но уже в других контекстах. Теперь эти приемы стали частыми спутниками сцен снов, сильных аффектов, волшебства, безумия, активно использовались в детских волшебных фильмах, музыкальных клипах и рекламных

¹ Schmerkin N. Interview Gaspar Noe // <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>

роликах – везде, где требуется особенное воздействие на сознание зрителя. Впрочем, психоделическое искусство, в том числе его аудиовизуальные формы, всегда имело с этими жанрами сопредельную область приложения и активно использовало многие вполне традиционные операторские и режиссерские трюки. Затишье продолжалось полтора десятилетия, и новый, сопоставимый по значимости всплеск произошел уже в 1990-е – на новом технологическом уровне, с новыми именами, с также причудливо сплетающимися творческими альянсами и взаимовлияниями.

В 1995 году на экраны выходит «Мертвец» Дж. Джармуша, уходящий корнями в кислотные вестерны 1960-х. С этим фильмом косвенно пересекаются две другие ленты. Во-первых, это «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» Т. Гильяма – потрясающая экранизация одноименного бестселлера Х. Томпсона, вышедшая на экраны всего три года спустя и с тем же Дж. Деппом в главной роли («Я решил, что именно Депп должен сыграть роль Уильяма Блейка, потому что знаю о его способности начать с невинности», – это меткое высказывание Джима Джармуша прекрасно характеризует Дж. Деппа в обеих картинах)¹. И во-вторых, это Блubberри, работа Яна Каунена 2003 года. Это кино, завязку которого режиссер практически буквально, и даже в деталях, копирует Джармуша, что проявляется в совпадении сюжетной линии, сцен и мизансцен, антуража, пейотной церемонией в качестве важнейшего переходного момента. В 2001 году выходит в свет «Пробуждение жизни» Ричарда Линклейтера, в 2006-м – его же «Помутнение», в 2010-м Энг Ли снимает «Штурм Вудсток», а друг Яна Каунена Гаспар Ноэ, человек, предпочитающий «говорить обо всем открыто, а не завуалированно»², создает «Вход в Пустоту».

Последняя работа – о путешествии между жизнью и смертью. Сам режиссер описывает жанр фильма как «психоделическая мелодрама». Этот фильм «о существовании, о жизни, в которой есть и любовь, и смерть. В равной степени для абсолютно каждого человека. Что самое удивительное, человек набивает шишки и продолжает жить. А когда человек начинает умирать, делать это ему совсем не хочется. И вот в процессе этого умирания такой фильм как раз и прокручивается в его голове – фильм про то, как он прожил свою жизнь, что пережил и как любил»³. Премьера черновой версии состоялась на Каннском кинофестивале 2009 года. Фильм вышел на большой экран в 2010 году. Главные роли достались

¹ Schmerkin N. Interview Gaspar Noe // <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>

² <http://www.kinopoisk.ru/level/73/interview/1350710/>

³ <http://www.kinopoisk.ru/level/73/interview/1350710/>

Натаниэлю Брауну и Пас де ла Уэрта. «Визуальными эффектами занимался Пьер Бюффа. Он же занимался спецэффектами для фильмов “2046” Вонга Кар Вая, “Бойцовский клуб”, “Комната страха”, “Александр”, “Матрица” и даже делал кое-что для “Аватара”¹.

Режиссер дает потрясающе интересные интервью, раскрывает неочевидные аллюзии и потаенные смыслы, охотно делится профессиональными секретами. «Когда мне было где-то 23 года, – вспоминает Г. Ноэ, – я, поев галлюциногенных грибов, посмотрел *Lady in the Lake* – фильм 1947 года американского режиссера и актера Роберта Монтгомери. Эта лента полностью снята от первого лица, и, под действием псилоцибина, я перенесся в телевизор – прямо в голову главного героя – даже несмотря на то, что фильм черно-белый и демонстрировался с субтитрами. Я подумал, что техника съемки, при которой действие показывается глазами главного героя, является самым прекрасным кинематографическим приемом, и что когда я сниму фильм о загробном мире, то он будет в нем показан от лица главного персонажа. Годы спустя, посмотрев “Странные дни” кинорежиссера Кэтрин Бигелоу, я убедился в эффективности этого кинематографического приема. В общем, эту мысль я обдумывал еще до того, как снял “Падаль” и “Один против всех”. Я писал сценарий на протяжении последних 15-ти лет, и даже затрудняюсь сказать, сколько у него было вариантов. Поначалу он был более повествовательным и линейным, а в последних вариантах – более абстрактным и эйфорийным. Могу сказать, что я просто задаю себе вопрос: “Что ты хочешь увидеть на экране?” И именно это и делаю»².

Сценарий картины запутан и нелинеен. Психоделический эффект достигается за счет того, что семантический аспект фильма превалирует над синтаксическим. Общую хронологию событий при желании можно легко реконструировать, но роль ее здесь чисто утилитарна и вспомогательна. Основными смыслонесущими паттернами выступают не сцена или акт, а образ и гештальт. Они представлены в определенных ярких сценах, представляющих переломные моменты из жизни главного героя. Среди таких моментов, отмеченных пиковыми переживаниями, сопровождающими ситуации импринтной уязвимости, – смерть родителей, разлука и последующее воссоединение с сестрой, сцена стриптиз-шоу и т.д. Все они исключительно важны. Они неоднократно педалируются, обрастают подробностями, получают множественные трактовки, складываются в тематические блоки, привязываются к четко прорисованной

¹ <http://www.cinematheque.ru/post/142655>

² *Schmerkin N. Interview Gaspar Noe.*

лейтмотивной системе саундтрека. Образный строй картины широк и основан на резких контрастах. Бах в нем соседствует с пси-трансом, натурализм, открытый и неприкрытый, сменяется протяженными медитативными абстрактными вставками, глубины человеческого сознания противопоставлены бездушному мегаполису, холодному и искусственному. В совокупности с общим затемненным колоритом картины это производит мистическое впечатление, завораживает.

Резюмируя, можно утверждать, что психоделический кинематограф представляет собой огромный массив информации, неуклонно вырастающий в самостоятельное, мощное и авторитетное направление, многие произведения которого стали классикой мирового киноискусства. К сегодняшнему дню он прошел долгий путь от первых экспериментов, спонтанных и неоднозначных, до серьезных работ, масштабных и проработанных до мельчайших подробностей, не утратив в процессе становления нить преемственности и неповторимую самобытность жанра.

АВТОРЫ СБОРНИКА

АЛЯБЬЕВА АННА ГЕННАДЬЕВНА – доктор искусствоведения, доцент, Краснодарский государственный университет культуры и искусств

ВАСИЛЕНКО АНАСТАСИЯ АНДРЕЕВНА – преподаватель кафедры истории музыки Воронежской государственной академии искусств, аспирантка РАМ им. Гнесиных

ГОРНАЯ ИРИНА НИКОЛАЕВНА – доктор искусствоведения, профессор, Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова

ДРУЖКИН ЮРИЙ САМУИЛОВИЧ – кандидат философских наук, старший научный сотрудник ГИИ

ДУКОВ ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ – доктор философских наук, профессор, зав. отделом ГИИ, гл. редактор журнала «Художественная культура»

ЖУРКОВА ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат культурологии, научный сотрудник ГИИ

КРЫЛОВА АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, профессор, проректор Ростовской консерватории

КАГУНЯН МАРГАРИТА ИВАНОВНА – кандидат искусствоведения, доцент МГК им. П. Чайковского.

КУЗЬМИНА ВИКТОРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат культурологии, старший научный сотрудник ГИИ

НИКОЛАЕВА ЕЛЕНА ВАЛЕНТИНОВНА – кандидат культурологии, Московский государственный университет дизайна и технологии и Институт социальной инженерии

ПЕТРУНИНА ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВНА – кандидат философских наук, социолог Государственной Третьяковской галереи

ПЕТРУШАНСКАЯ ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

ПЛАТОНОВА ОЛЕСЯ АЛЕКСАНДРОВНА – аспирантка ННГК им. М.И. Глинки (Нижний Новгород).

САВИЦКАЯ ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ

САЛЬНИКОВА ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

САРИЕВА ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ

СЕРГЕЕВА ТАТЬЯНА СЕРГЕЕВНА – доктор искусствоведения, доцент, Казанская консерватория

СИУХОВА АМИНЕТ МАГАМЕТОВНА – кандидат культурологии, заведующая кафедрой философии, социологии и педагогики Майкопского государственного технологического университета

ХАЙЧЕНКО ЕЛЕНА ГРИГОРЬЕВНА – доктор искусствоведения, профессор, проректор ИСИ

ШЕМЕТОВА ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА – кандидат культурологии, доцент ГИТР

Научное издание

**Ночь: ритуалы,
искусство, развлечение**

Выпуск 4

Редактор

Е.В. Игошина

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

И.Б. Трофимов

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 16.01.2014

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 15,0. Усл.-печ. л. 16,2

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5