

Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма

Коллективная монография



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма

Коллективная монография

Издательские решения
По лицензии Ridero
2020

УДК 004
ББК 32.973
И86

Государственный институт искусствознания

Рецензенты: кандидат исторических наук И. Н. Захарченко
и кандидат философских наук О. В. Строева.

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

**Искусство в контексте пандемии: медиатизация и курс
катастрофизма** : Коллективная монография. — [б. м.] :
Издательские решения, 2020. — 664 с.
ISBN 978-5-0051-3127-0

Под ред. Е. В. Сальниковой, В. Д. Эвальё, А. А. Новиковой.
Авторы книги предлагают культурологическое осмысление феномена пандемии и его предыстории, образов катастроф и эпидемий в кино, виртуализации духовной деятельности, роли экранных медиа в условиях изоляции. Подробно рассматриваются формы присутствия популярной и классической музыки в медиа периода карантина. Адресовано культурологам, искусствоведам, практикам массмедиа.

**УДК 004
ББК 32.973**

16+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

© Татьяна Панова, иллюстрации, 2020
© Татьяна Панова, дизайн обложки, 2020
© Государственный институт
ISBN 978-5-0051-3127-0 искусствознания, 2020

ЕКАТЕРИНА САЛЬНИКОВА

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, зав. Сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ, ИЛИ ГУМАНИТАРНЫЙ «ДЕКАМЕРОН»

Аннотация: Автор рассматривает различия понятий дистанционного, виртуального и удаленного, обозначает радикальную перемену мифологии компьютера и интернета, окончательно перекодирующихся в спасителей и волшебных помощников. Очерчивает изменение параметров бытия городской медиасреды, переживающей пандемию и карантин. В частности, фиксирует отмену концепта «открытого мира» и наслаждения повседневным жизненным пространством. Вероятна трансформация обыденных форм поведения, селекции физических контактов, привычных ритуалов коммуникации. Также автор делает краткий экскурс в ряд исследований последнего времени, соотносящихся с тематикой данного коллективного труда.

Ключевые слова: виртуальное, дистанционное, удаленное, изоляция, цивилизация, повседневные формы поведения, открытый мир, гигиеническая революция, интимная коммуникация, мифология интернета, деструкция, Смутное время, авторская рефлексия.

19–20 мая на платформе Zoom состоялся круглый стол «Новая виртуальность: искусство и художественные практики в режиме изоляции», в котором приняли участие около 30 ученых Москвы, Санкт-Петербурга, Киева. Однако, по точному за-

мечанию одного из участников, Л. И. Сараскиной, можно было бы назвать наше заседание «Декамероном». Основной принцип, воплощенный в знаменитом сборнике новелл Дж. Боккаччо, действительно повторился – в период эпидемии в безопасном месте собирается небольшой круг лиц и рассказывает истории. Безопасным местом стало не загородное поместье, а единая интернет-среда, в которую каждый попадал из своей квартиры или из дачного дома. Наиболее же существенным явилось то, что в отличие от рассказчиков Дж. Боккаччо, мы выбрали предметом своих «историй» именно прошлые эпидемии, искусство, говорящее о вирусах и эпидемиях, особенности дистанционных форм творчества и художественные практики в режиме изоляции. Это как если бы герои Дж. Боккаччо рассказывали исключительно о том, что приключалось с людьми в чумной Флоренции, а также в других городах и селениях, переживавших в разные годы аналогичные или другие ужасы, вроде извержения вулканов, землетрясений и наводнений...

Итак, данная книга написана коллективом авторов в период карантина марта – июня 2020 года. Она содержит в себе как черты академического труда, так и критические и эссеистические материалы, рожденные в процессе наблюдения гуманитарных ученых за жизнью культурного пространства в ситуации пандемии. Мы надеемся, что все это может быть полезно не только для научного сообщества, но и для более широкого круга читателей, интересующегося искусством, спецификой современного мира и историей – потому что все то, о чем мы здесь пишем, скорее всего, превратится в историю к моменту публикации книги. История свершается ежеминутно. История культуры, искусства и науки не исключение. Вехи истории, ближней и далекой, в ракурсе катастрофического начала – в поле нашего внимания.

Позже о периоде пандемии будет написано, быть может, более основательно. Он будет осмыслен и проанализирован все-

сторонне. Однако для начала полезно обратить внимание на то, что мир меняется так стремительно и дарит нам столько неожиданного, что человечество, видимо, просто не успевает осознать всю глубину своего непонимания происходящего. Вернее, это способны почувствовать и признать очень немногие. Примерно десять лет назад об этом говорил Зигмунт Бауман, ему не нужно было переживать пандемию для того, чтобы ощутить непредсказуемость перемен, «застающих нас врасплох» [1].



Илл. 1. Кадр из заставки к сериалу «Безопасные связи» (К. Богомолов, 2020)

В разгар пандемии эту тему по-своему продолжал Михаил Ямпольский: «Мне кажется, что кризис эпидемии, как и все подобные экзистенциальные кризисы, обнаруживает нищету нашего знания, наших политических и экономических институций и позволяет на короткое время прикоснуться к истине бытия в сартровском смысле. Но это озарение бытия дается нам сегодня в странном режиме, когда часть людей (врачи и заболевшие) непосредственно соприкасается с ледящим холодом непроницаемой темноты, а часть отделяется от него странным режимом

карантинной изоляции, полностью прерывающей всякий непосредственный контакт с тем, что есть. Люди в изоляции следят за происходящим опосредованно, через посты в Фейсбуке, однообразные репортажи о политиках на трибунах или о пустых улицах городов, слушают экспертов, которые знают немногим больше, чем они сами. Изоляция – это идеальный режим проникновения псевдознания в зазор между человеком и непосредственным опытом жизни. И все же сама ситуация изоляции, утраты свободы, а главное, способности предвосхищать будущее многое говорит об истине бытия. Даже в самом отделении от мира есть тревожащее присутствие сартровской темноты бытия. Изоляция, в которой мы в той или иной степени проживаем нашу жизнь, неожиданно становится видимой, угнетающей и осознаваемой.

Несмотря на весь ужас происходящего (но и вопреки ему), мы вдруг обнаруживаем слабую возможность начать думать о мире чуть-чуть правдивее, чуть-чуть адекватнее. Я понимаю, что на фоне происходящего это маленькое утешение. Но все же – хоть какое-то» [2].

Виртуальное, дистанционное, удаленное

Вынужденная самоизоляция была похожа на беду, «накликанную» во всех смыслах. Многие современные люди давно уже предпочитали проводить максимально возможное время за компьютером, выполняя с его помощью самые разные операции, работая, развлекаясь, общаясь. Бесконечное множество трудов было написано и, вероятно, будет еще создано на тему опосредованных форм коммуникации, не подразумевающих телесного контакта с объектом взаимодействия. Лев Манович еще в книге 2013 года написал о том, что современное общество – это общество компьютерное, общество электронного программного обеспечения, поскольку именно эти программы играют центральную роль в формировании некоей целостности взаимодействия «материальных элементов и нематериальных структур», которые вместе и составляют то, что можно назвать культурой [3].

Обозначениями «дистанционное» и «виртуальное» пестрят страницы научных и не только научных статей, поскольку оба определения стали все более активно применяться к широкому кругу явлений окружающей реальности. И тут мир оказался вынужден срочно освоить еще и понятие «удаленного». Ведь все то, от чего современный человек был склонен отворачиваться, чем он нередко пренебрегал, будучи уверен, что окружающая действительность в ее предметно-пространственных параметрах никуда от него не уйдет, вдруг оказалось недостижимым, «унесенным пандемией» из настоящего – в неопределенность. Итак, сложилась триада: виртуальное, дистанционное, удаленное.

Применительно к экранной компьютерной реальности принято определение «виртуальная». Также принято говорить о дистанционных формах визуальной культуры, имея в виду их физическую недоступность для телесного взаимодействия с реципиентом, воспринимающим экранные формы. В период же пандемии стало широко употребляться выражение «удаленный». Нередко все три понятия используются как синонимы. Их часто употребляют в переносных значениях, и это закономерно, поскольку все они фиксируют актуальные новые качества явлений нашего жизненного пространства. Попытаемся все-таки в очередной раз остановиться на нюансах.

Все данные понятия объединяет то, что они выражают специфику различных форм реальности, по отношению к которой реципиент / пользователь / зритель находится на той или иной дистанции, то есть не может коснуться объекта наблюдения, вступить с ним в прямое физическое взаимодействие. В то время как это потенциально возможно в случае восприятия живого представления, происходящего «здесь и сейчас», скульптуры, живописного произведения, архитектурного сооружения и пр.

Однако понятие «виртуального» подразумевает, что наблюдаемая реальность (взаимодействует ли с ней реципиент, или нет, в каких-либо форматах) и не может быть физически такой же доступной, как живой театр, произведение в традици-

онном музее. Виртуальная реальность — то, что существует вне реального трехмерного пространства, принадлежащего тому же измерению, что и тело реципиента. Виртуальное изначально создано или стихийно сформировалось в экранных носителях, а не просто отображено, запечатлено и / или транслируется ими — и никак иначе, в непосредственной трехмерной реальности жить бы не могло. Виртуальна реальность компьютерной игры или анимационного фильма, к примеру. Когда данное понятие применяется к тем явлениям, которые расположены в посястороннем трехмерном мире, вступают в силу метафорические оттенки смысла, и слово «виртуальность» логично брать в кавычки, или же эти кавычки подразумеваются.

Дистанционное может быть как виртуальным, так и относящимся к непосредственной трехмерной реальности окружающего мира, однако воспринимаемым опосредованно, с помощью каких-либо искусственных носителей. Например, дистанционно можно воспринимать спектакль, идущий на сцене театра, но транслируемый по телевидению или в кинотеатре. Дистанционно мы воспринимаем доклады, произносимые в ходе конференций из различных реальных пространств и транслируемые на тех или иных компьютерных платформах. Дистанционным стало восприятие через интернет живых концертов, записанных исполнителями, которые не смогли выступать в традиционных концертных залах или на стадионах, но желающих продолжить выступать для своей аудитории. Однако сами музыканты и певцы при этом остались реальными людьми, а не сконструированными бесплотными образами, обитающими лишь в экранном измерении. Мы можем говорить о том, что период карантина породил *движение вынужденной трансформации живых форм исполнения и демонстрации произведений в формы дистанционные*. Однако искусство было к этому уже подготовлено.

На протяжении последних двух десятилетий мы все чаще убеждались в том, что не только экранные произведения, но изобразительное искусство и зрелищно-игровые формы могут существовать и активно развиваться вне тех пространств,

который традиционно мыслились их основным «домом». Так, фотография, разговорная эстрада и музыкальная эстрада уже давно осуществляют активную экспансию в интернете, рождая множество новых форматов. Идет процесс гибридизации виртуального и дистанционного, когда у концерта, клипа, или фотографии, одновременно есть и качество виртуального произведения, которое во всех своих деталях и подробностях может существовать именно как экранная форма (например, с активной игрой динамическими полиэкранными композициями, фокусами, монтажом кадров, применением эффектов коллажа и пр.), но вместе с тем произведение активно демонстрирует и свое внеэкранное происхождение из «реала», из частных интерьеров, с балконов квартир и т. д.

Наконец — «удаленное». Это, конечно, менее всего похоже на научный термин, чаще встречается в публицистических материалах и в документах, обозначающих форму работы. Но вместе с распространением этого выражения в повседневной речи и документации пришли некие новые настроения, которые, в свою очередь, были инспирированы ситуацией пандемии. Выражения «виртуальное» и «дистанционное» не имеют смыслового оттенков «отнятое», «недоступное», «увеличенное расстояние». А при разговоре об «удаленности», возникает ощущение некоторого разрыва, недостижимости то ли человека для мира, то ли окружающего мира для нас. В этом выражении чувствуется драматическое переживание нарушенного прямого контакта, непрерывного бытия человека внутри большого мира. Мир оказался удаленным, *от-даленным*, и современный человек ощущает это как *«дефицит большой реальности» в своем личном жизненном пространстве*. А ведь еще недавно она обнимала нас со всех сторон, мир казался таким открытым и довольно-таки безопасным...

Город, интернет и мы. Смена мифов и настроений

В последние годы мы могли ощутить и даже регулярно использовать черты «открытого мира». И глобализация настойчи-

во продвигала эту концепцию. Для одних больше, для других меньше, но открытый мир действительно существовал. Количество открытых информационных ресурсов, количество возможностей онлайн и шансов на прорыв к возможностям в реале, культ туризма на любой кошелек, культ активного использования самой городской среды как пространства повседневной жизни, работы, досуга – все это заявляло о себе активно, если не сказать назойливо. Многие жили на два города или на две-три страны, считая это совершенно нормальным и само собой разумеющимся.

Заметной тенденцией организации городской повседневности последних лет стала забота о внешнем благообразии и комфорте прогулочных зон, парковых и прочих досугово-развлекательных территорий. Бесконечные клумбы и дорожки, велосипедные трассы, открытые летние кафе, фонтаны, лавочки, детские площадки и площадки для выгула и тренировки домашних питомцев, площадки со спортивными тренажерами плотной сетью покрыли городские просторы. Словно устроители пиршества повседневных удовольствий начитались «Системы вещей» Ж. Бодрийера, где говорилось, в том числе, о том, что с помощью рекламы город как бы транслирует идею любви к своему населению [4]. Помимо рекламы, которая призывает тратить деньги, современный мегаполис воздействует на своего обитателя, постоянно приглашая наслаждаться и развлекаться бесплатно и как бы независимо от личного социально-экономического благополучия, политических взглядов и возраста.

И вот в период карантина мегаполис превратился в опустевшую декорацию мегаполиса – воспринимаемую дистанционно и кажущуюся временами почти «виртуальной». Редкий прохожий автоматически сделался в ней экскурсантом или посетителем некоего госпиталя, полулегально навещающим изолированного больного (в его роли и выступал сам город). Пустые торгово-досуговые центры, с магазинами, опоясанными полосатыми заградительными лентами, с выключенными эскалаторами и молчаливой работой клинеров, перманентно чистя-

щих стены и полы, выглядели и того хуже — то ли как места преступления, то ли как пространственные «трупы», обмываемые перед погребением. Поход в супермаркет или аптеку, расположенные в торговом центре, стал своего рода выходом в разведку, на опасную территорию.

Город и его публичные интерьеры, даже доступные для проникновения, утратили самые важные составляющие — свободно фланирующие толпы и атмосферу беззаботной суеты, когда люди чувствуют себя в полном праве выбросить из головы на время все нерешенные экзистенциальные вопросы, все глобальные проблемы и побеспокоиться о чем-то принципиально неважном, несерьезном и необязательном. О том, какой из модных фасонов выбрать, о том, какой столик предпочесть на фуд-корте, какой тип еды и напитков заказать, как подняться на верхний этаж, в прозрачном лифте-капсуле или по эскалатору, плывущему мимо рекламных плакатов или экранов. Современный обитатель мегаполиса, приученный жить в *дискурсе развлекательной культуры*, внезапно окунулся в атмосферу *мобилизационной культуры*, с множеством обязанностей и ограничений. Однако диктует ограничения уже не государство как таковое, — оно лишь транслирует то, что считает нужным транслировать научная мысль по поводу целесообразности тех или иных поведенческих паттернов. Если мобилизационная культура советского времени была пропитана идеологическими посылами, то нынешняя мобилизационность увязывается прежде всего с медициной и постоянно обновляемой информацией о вирусе и способах сопротивления ему. Как иронично написали в одном объявлении о закрытии фотостудии на период карантина, «все ушли на борьбу с вирусом» (что является перефразированным «все ушли на фронт»).

Понятие дистанционности, одно из ключевых для изучения медиасреды, обнаружило не замечаемые ранее нюансы. В середине 2010-х автором данного текста предпринималась систематизация экранных устройств по степени дистанционности от индивида [5]. Мобильный телефон был отнесен к сфере *интимной коммуникации*, самой близкой, подразумевающей каса-

ния лица, тесный контакт пользователя со всем «телом» телефона. Теперь это означает и то, что телефон (впрочем, как и банковские карты, ноутбуки, шариковые ручки, фотоаппараты и пр.) относится к предметам личной гигиены, вроде расчески и маникюрных ножниц. Его не следует давать никому в руки, как не стоит брать в руки и чужие гаджеты.

В канадском сериале «Хроника эпидемии» (*Épidémie*, реж. Я. Л. Тургеон, 2020) показано, как готовность одолжить телефон незнакомой девушке для срочного звонка может стоить жизни владельцу телефона. Обычная ситуация курортов, когда незнакомые люди просят кого-то из прохожих сделать снимок на их же телефон или фотоаппарат, — теперь это ситуация риска. А чужие предметы, предлагаемые для мимолетного контакта, оказываются, как сказал бы Норберт Элиас, опасной зоной. «Чувство неприятного вызывают формы поведения, предметы, стремления, с ранних лет нагруженные страхом, — вплоть до того, что такой страх воспроизводится автоматически в сходных с запретами детских лет обстоятельствами, подчиняясь своего рода „условному рефлексу“» [6]. Раньше человек в ситуации просьбы сделать фотоснимок на чужой аппарат совершал выбор между «не трудно» и «неохота», решал, нравятся ли ему незнакомцы или не очень, считает ли он себя в праве проигнорировать их просьбу или ему приятно быть для кого-то полезным, доставить кому-то небольшое удовольствие, оказать услугу — то есть, чувства приятного / неприятного и решение об их выражении / подавлении реализовывались в этико-эстетическом ключе.

Н. Элиас, кстати, настаивал и на том, что «чувствительность к неприятному», к примеру, при еде с общего блюда или из общей миски, как и от запачканных пальцев при еде руками, в прошлом не имела ничего общего со страхом заразиться какими-либо болезнями. На переломе от Средневековья к Новому времени происходили трансформации бытового обихода, не связанные с идеей чистоплотности как таковой. «На какую-то форму поведения налагается запрет, но не потому, что она вредна для здоровья, а потому, что она неприятна для окружающих

или рождает отвратительные ассоциации» [7]. К этим традициям эстетического, скажем условно, отношения к формам повседневного поведения в Новое и Новейшее время все активнее примешивались доводы рациональные, связанные с понятиями грязи, чистоты, стерильности, а главное – индивидуальной защищенности от чужой грязи. И более того – от своей же «прошлой грязи»: растущее обилие вещей для одноразового использования тому доказательство.

Теперь, похоже, спектр запретных форм поведения получит тенденцию к расширению. Некоторые, еще недавно естественные и повсеместные, привычки будут считаться дурным тоном, чем-то в высшей степени эгоистичным или отвратительным потому, что могут оказаться действительно вредны – способствуя переносу инфекции и, в перспективе, началу пандемии. Впрочем, учитывая наш политкорректный и высоко вариативный мир с многообразием модных трендов, часто взаимоисключающих, можно предположить, что в обществе сложатся как круги адептов гигиенической осторожности и крайней избирательности при физических бытовых контактах, так и протестующих против диктата санитарии, в том числе в силу этических и «атмосферных» переживаний. Ежеминутная забота о физической защите от инфекции подразумевает тотальное недоверие всех ко всем, разъединяет людей и возводит вокруг каждого человека «дезинфекционный слой» и пустоту, что не может не повлиять на напряжение в публичном повседневном пространстве цивилизации.

Тем не менее, вероятно, гораздо чаще в решении о повседневных физических контактах в силу будут вступать соображения гигиены и самосохранения. Многие ритуалы типа рукопожатия станут ритуалами старого допандемического мира. «Опасная зона» рационализируется. Мы находимся на пороге очередной «гигиенической революции» – очередного пересмотра принципов самоограничения индивида XXI века в его повседневных физических взаимодействиях.

Кроме того, так случается, что с телефоном, планшетом и ноутбуком у человека иногда более тесный и свободный кон-

такт, нежели с фрагментами собственного тела, с руками и лицом. Телефон может стать нам немного ближе и роднее, нежели собственные конечности и физиономия. Дело не только в расстоянии от предмета до предмета, от человека до вещи, от кисти руки до гаджета или собственного лица. Важно наличие или отсутствие промежуточных слоев, материи, которая вклинивается между лицом и рукой, между рукой и телефоном, рукой и ручкой, рукой и остальным миром, — предохраняя, защищая, устанавливая барьер между потенциальной инфекцией и человеком, или нужной вещью. Но если эта материя мешает, если человек привык всю жизнь жить без этого тонкого, но неумолимо ощущаемого слоя, все операции становятся трудными, неудобными, не приносящими удовлетворения.

Руки в перчатках, лицо в маске — это, быть может, самый тяжелый для адаптации, самый некомфортный тип дистанционности новейшей эпохи. Сколько томов написано за последнее время о дистанционном общении, дистанционных видах работы, обучения, восприятия искусства... *А период пандемии поставил человека перед необходимостью дистанционного взаимодействия со своим собственным телом.* Пускай в основном это касается публичных пространств, публичных видов деятельности, но ведь такие виды деятельности являются неотъемлемой частью нашего социума и требуют многочисленной рабочей силы. Дистанционность по отношению к собственному телу в течение всего рабочего дня — это довольно суровое испытание.

До эпохи пандемии шло неуклонное наращивание психофизического комфорта в публичном разомкнутом городском пространстве, в публичных интерьерах. Многие оккупировали кафе, торговые центры, а в хорошую погоду парки и скверы, сидя там часами за ноутбуками или со смартфонами, проворачивая дела, встречаясь с партнерами по работе, планируя отдых и развлечения, или просто отрешаясь от всего, как бы уходя на тайм-аут — и при этом чувствуя себя даже лучше, чем дома или в офисе. Это была территория «ничейная» и всеобщая, ассоциирующаяся с комфортом, индивидуальной безответственностью и безопас-

ностью — это было как бы продолжением дома, как бы личным отелом и внутренним двориком без названия и замков, всегда готовым впустить к себе любого платежеспособного или просто «непроблемного» клиента, фланера, пользователя, наблюдателя.

Пандемия упразднила свободную текучесть города, в котором неуловимо переходят друг в друга территории дома и публичных открытых пространств. Чтобы «грамотно» ступить за порог, надо надеть не только уличную обувь, но перчатки и маску, а также вооружиться флаконом антисептика. Такого выхода нельзя не заметить. Все, что за порогом своего дома, тем самым, кодируется как *опасность, экстремальность, зараза, грязь, неизвестность*. А ведь только что нам казалось, что в современной цивилизации немало общедоступных зон, где ничего этого нет, риски минимальны, опасности пригашены.

Попробуйте насладиться чашечкой кофе, выпитой после того, как маска приспущена на подбородок и шею. Пить кофе так можно — но о наслаждении придется забыть, если только не обладать сверхмощными способностями абстрагирования от всего, что мешает, раздражает, утомляет. Попробуйте взять рукой в одноразовой перчатке самоклеящийся чек на весах овощного отдела супермаркета, приклеить на пакет с картофелем или яблоками — и не приклеиться к нему перчатками.

Мы привыкли к беззаботности и даже наслаждению при походе в магазин. Даже те, кто глубоко презирает массовую культуру и общество потребления, в душе нередко испытывали немало позитивных эмоций от простых бытовых акций в современном городе. Быт в мегаполисе за последние двадцать лет стал проще, комфортнее, незаметнее. Теперь же мы снова его то и дело ощущаем как тягостную ношу. Необходимость что-то потреблять превратилась на период карантина в проблему — решаемую, и даже успешно. Но проблему.

Потребление, в котором современное общество привыкло искать наслаждений и развлечений, перестало вызывать удовольствие и развлекать. Стало очевидно, что потребление — это не награда, не аттракцион и не право, а неизбежность, усложня-

ющая жизнь. *Мы больше не «общество потребления», мы – общество, обреченное на потребление.*

В 1980-е Э. Тоффлер писал в «Третьей волне» о перспективе тенденций, противоположных мегаполисным: «Поскольку средства коммуникации начинают заменять поездки, мы можем ожидать, что расположенные по соседству ресторанчики, театры, пивные и клубы станут процветать, оживятся церковные приходы и деятельность групп добровольцев – и все это, или почти все, на уровне живого общения» [8]. Однако мегаполис, во всяком случае, российский, продолжал жить по своей логике. Цивилизация стала густой сетью накрывать самые отделенные его территории. Каждый район обзавелся одним или несколькими торгово-досуговыми центрами, множеством салонов красоты, кафе. Во многих районах строятся церкви. Иногда открываются театры или выставочные галереи, притом размещаются в самых ранее немыслимых местах, включая те же торгово-досуговые центры. Однако все же основные очаги культурного досуга по традиции в основном воспринимаются связанными с центром города – театры, концерты, музеи, активно функционирующие выставочные комплексы, большие библиотеки «остались» там. Это вдруг стало очень далеко, как на другом континенте, – учитывая, что в период карантина был необходим специальный пропуск для проникновения в метро, специальное разрешение для использования такси.

В месяцы самоизоляции доступный мир для многих сжался до нескольких кварталов. До тех улиц и перекрестков с магазинами и аптеками, куда можно пойти, не садясь в транспорт, не спускаясь в метро. Не надо в центр, нельзя в другие районы, на другой конец города, вообще всюду, куда идти долго. Культурный центр оказался отрезан от спальных районов. Цивилизация же, теперь повсеместная, осталась с горожанином в тех формах и учреждениях, до которых можно пойти пешком.

Человек начала XXI века получил уникальный опыт почти средневекового бытия безлошадного горожанина, чей кругозор

ограничен небольшим пятачком городской среды, примыкающей к дому, ближайшему храму и рыночной площади.

Однако это отнюдь не означает, что мир соседства стал ближе и роднее. Говоря об утопических проектах содружества жильцов многоквартирных построек, в частности, послевоенного проекта Марсельского дома Ле Корбюзье, С. Батракова отмечала идеалистичность и нереализуемость: «Предполагалось, что все жители марсельского дома будут связаны постоянными и прочными узами. Им предстояло встречаться в кафе и на торговой улице, вместе гулять, загорать, заниматься спортом, разыгрывать любительские спектакли. <...> но мечта о гармоничном образе жизни продолжала оставаться только мечтой... Торговая улица пустовала, магазины оказались нерентабельными, предприятия бытовых услуг закрывались. Обитатели дома не обнаруживали никакого желания налаживать друг с другом контакты и вообще жить как-то иначе, чем раньше» [9]. Удивительно, с какой регулярностью творческая мысль философов и художников создает утопические проекты общежития единым домом, единым кварталом, единой улицей, — а реальность отвергает возможности, кажущиеся такими реализуемыми. В период карантина еще раз была перечеркнута перспектива перенесения акцента из большого мира урбанистического центра, из мест скопления людей для работы и развлечения в мир местных, районных, квартальных «малых радостей», камерного общения. Теперь уже не только в силу отсутствия духовного родства тех, кто рядом «по месту жительства», а по причинам медицинского характера.

Соседи — возможность контакта на лестничной клетке, у мусоропровода, в лифте — возможность заражения. Из общения с соседями и тотального «необщения» в реальном пространстве большинство выбирало последнее. Вместо активизации коммуникаций в ближнем мире за пределами семьи и квартиры произошла очередная активизация виртуального общения и поглощения дистанционных образов. Герои книг, фильмов, сериалов и видеоигр в очередной раз стали продол-

жением духовного мира индивида, его родственных связей и дружеских контактов.

Еще недавно все, кто изучал электронные медиа и экранную культуру, сталкивались с носящимся в воздухе критическим мифом об этой сфере. Сидение за компьютером, интенсивная жизнь в интернете, неумеренное пользование мобильной связью многими воспринималось в контексте понятий *греха, мании, зависимости, патологии, опасности, мнимости*. Причем, критический дискурс объединял как простого обывателя, так и многих ученых.

В период вынужденной изоляции от многих прямых, «живых» сфер коммуникации произошло стихийное перекодирование электронных и экранных медиа на новых основаниях — *безальтернативные «соломинки», необходимая связь с окружающим миром, повседневные спутники и партнеры, спасители*. Нравятся телевизор и компьютер или нет, теперь не важно. Гораздо важнее, что без них просто невозможно обойтись.

Люди стали делиться уже не на тех, кто пользуется электроникой, но без энтузиазма, тех, кто пользуется с энтузиазмом, и тех, кто принципиально не пользуется. Теперь образовались другие «лагеря»:

— те, кто *сучает* по недистанционным формам коммуникации с внешним миром;

— те, кто сильно *страдает* без привычной недистанционной деятельности;

— те, кому вполне *комфортно* на карантине, потому что дистанционная деятельность и дистанционное восприятие всего на свете уже давно превалировали в их индивидуальной повседневности и без всяких карантинных.

Есть еще когорта лиц, испытывающих *комплекс вины перед внешней физической реальностью* за то, что мало ее ценили, любили, редко пользовались ее возможностями. Не дожили в окружающем «реале» эпохи бесстрашного открывания дверей и нажатия кнопок руками без перчаток... Не часто гуляли и ходили в гости, смотрели кино по интернету, а не в кинотеатре, редко

наведывались в театры и музеи. Не побывали в новых зонах отдыха или особо рекомендуемых друзьями кафе, не всю одежду перетрогали и перемеряли в бутиках. Не «допутешествовали».

Не досидели в библиотеках...

Гуманитарные исследования на необъявленном переломе эпох

За один-два года и даже совсем незадолго до весны 2020 года выходили труды, которые сегодня воспринимаются как итоговые для периода до пандемии, хотя на момент написания и публикации самих книг никто еще не подозревал об ожидающих нас потрясениях. Так, книга Е. Бобринской «Душа толпы: искусство и социальная психология» охватывала историю понимания толпы и эволюцию ее образов в искусстве [10]. В настоящем совершенно очевидно, что именно феномен толпы будет подвергнут пересмотру как в социальной действительности, так и в художественной реальности. Масштабное исследование А. Ушкарева «Аудитория искусства в социальных измерениях» было посвящено исключительно живым, непосредственным формам восприятия искусства, оставляя в стороне феномен дистанционности, уже активно развивающийся в культурном пространстве [11]. И если до пандемии эта работа еще могла прочитываться как посвященная современной культуре, то в нынешний период окончательно ясно, что книга сосредоточена на истории жизни искусства: отныне весьма затруднительно рассматривать непосредственные формы восприятия в отрыве от дистанционных.

Авторский энциклопедический словарь О. Кривцуна «Основные понятия теории искусства» включил статьи по той тематике, которая в большой мере обладает непреходящей значимостью. Однако именно сегодня актуальность многих статей предельно возрастает. Прежде всего это относится к вопросам о целях и предназначении искусства, о специфике различных отраслей гуманитарной науки, изучающей художественные формы творчества. Как пишет О. Кривцун, «антропология искусства исходит

из того, что главный стимул художественного творчества во все времена — это противоречие между языковыми возможностями искусства и экзистенциальным чувством жизни. Меняется историко-культурное самочувствие человека, и тут же весь прежний эстетический лексикон оказывается жалким, музейным, из него выветриваются смыслы» [12]. Уже в процессе карантина 2020 года стало понятно, что происходящие события являются импульсом для поиска художниками разных видов искусства новых выразительных средств, новых жанров и форматов, эстетически адекватных обостренному чувству драматизма и, при этом, физически осуществимых в сложных обстоятельствах вынужденного ограничения свободы перемещений в пространстве.

«Современный художник отягощен болью, тревогами о пороге человеческих смыслов в современном мире, но зачастую вся его творческая энергия сводится только к посылу сигнала SOS. В связи с этим критиками и искусствоведами обсуждается вопрос: не обстоит ли дело так, что антропологическое и эстетическое измерения искусства сегодня находятся в остром столкновении, противоборстве и чрезвычайно редко — в симбиозе? В какой мере нынешней практикой раздвигаются сфера художественного и сфера эстетического?» — размышляет автор словаря [13]. В поисках ответа на вопросы о творческих установках художника «за пределами сигнала SOS» необходимо отметить глубокую потребность творческого человека в переживании драматического, конфликтного, катастрофического как неких символических моделей жизненной динамики, без которой жизнь и искусство в ней принципиально не способны быть полноценными. Так, Сюзан Сонтаг давно уже описала прелесть деструкции и аннигиляции всего, моделируемую в искусстве и являющуюся неотъемлемой частью нашей рефлексии [14].

Правда, стоит отметить, что период пандемии существенно отличается от любого иного относительно мирного периода, когда человеческой жизни ничто конкретное и смертельно опасное не угрожает, и когда вполне закономерна позиция научной

объективности и взвешенности в суждениях об известной необходимости и плодотворности всего разрушительного. Сейчас форсирование этого аспекта выглядело бы не вполне адекватно, поскольку баланс созидательного и разрушительного и так смещен в сторону последнего. Гуманитарная же наука каждого исторического периода связана с атмосферой своей современности и внутренне ориентирована на рефлекссию о том, что является «нерешенной проблемой» действительности, ее конфликтным полем. Так что размышления о позитивной составляющей катастрофического начала, хотя и будут присутствовать в статьях данной книги, но многие авторы сосредоточатся именно на драматической и сумрачной составляющей катастрофы.

Показательно, что вообще катастрофическому началу в культуре и художественном творчестве все чаще посвящаются научные труды. У науки каждого времени — свои «любимые» катастрофы. Еще недавно в центре ключевых трудов был феномен исторического слома эпох, своего рода общественные катастрофы. Взрывной характер кризисных проявлений в отечественной культуре, в том числе в искусстве, уже подвергался глубокому анализу, в частности, в книге Ю. Лотмана «Культура и взрыв» [15], а также в ряде коллективных трудов постсоветской культурологии и философии. В частности, в 2003 году вышел весьма знаменательный сборник «Переходные процессы в русской художественной культуре» [16], в котором И. Кондаков писал об амбивалентности Смутного времени, сыгравшем «исключительно важную роль в переходе русской культуры к Новому времени, причем не вопреки, а благодаря драматическим и катастрофическим событиям, потрясавшим Русское государство и подводившим его на край гибели. Впрочем, „смутные времена“ на Руси лишь субъективно казались предвестьем гибели. На деле же все, что происходило в переходные периоды русской истории, было далеко... не только катастрофичным. Одно временно с разрушением старого шло созидание нового, еще не осознаваемого в этом качестве» [17]. Эта формулировка применима и к позднейшим кризисным периодам, будь то годы ре-

волюции или крушение советского уклада. (Когда-нибудь и о нынешнем периоде пандемии напишут нечто подобное, с исторической дистанции будет очевиднее полезная составляющая этого события).

Как правило, исторический катастрофизм – это *процессуальный катастрофизм*, часто скрытый, во всяком случае, неочевидный напрямую, проявляемый отнюдь не обязательно, или не только в каких-то конкретных материальных разрушениях, насилии, гибели каких-либо существ. Можно говорить о том, что в большом серьезном искусстве нередко существует огромный зазор между глубинной сущностью отображаемых социокультурных процессов – и их внешним выражением, их зримыми проявлениями, связанными с жизнью ограниченного количества персонажей. Такова, к примеру, модель катастрофы в «Вишневом саду» А. Чехова. Крупным планом показана малая часть глобальных деструктивных процессов, продвигающих Россию в направлении тотального исторического кризиса 1910-х годов, но носящих подчеркнуто обыденные, внешне неброские формы распада устоявшейся жизни в одном имении, в одном небольшом, сугубо приватном человеческом сообществе.

Постидеологическая эпоха рубежа XX–XXI веков побудила искусство и гуманитарную науку обратить внимание на ряд катастроф, происходящих в первую очередь в жизни природы, экосреды, климата [18], и параллельно исследовать катастрофы и апокалиптические ситуации как архетипические модели, как проявление антиутопизма, актуального в современном искусстве. В известной мере данная тематика определяет лицо современной науки в России и за рубежом [19].

В своей диссертации «Проявление «Не-Я-Концепции» и переживание катастрофы в европейских художественных практиках XV – XX веков» (защитавшейся в июне 2020 года, в разгар пандемии) Г. Консон справедливо связывает катастрофизм с внутренним состоянием личности, в Новое время особенно явственно выраженным в искусстве эпохи романтизма. Принципиальным представляется и вывод ученого о том, что «транс-

миссионерно-позитивный смысл авторской рефлексии на катастрофическое в жизни... в конечном счете служит укреплению защитного пояса культуры: ноосферы (разума) и пневмосферы (духа)» [20], что косвенно обосновывает бурную популяризацию мотивов катастрофизма во многих видах искусства XX-XXI веков.

Не менее существенно то, что современная гуманитарная наука осознает всю условность деления на элитарное и массовое, на серьезное искусство и популярное, отмечая значимость внешне несерьезных произведений, в особенности экранных, в дискуссионном пространстве, обращенном к перспективам развития человечества и рисуя возможные сценарии будущего. К. Разлогов уже описывал свою «аберрацию» при знакомстве с передовыми научными идеями на масштабной международной конференции: «у меня возникло ощущение, что я слышу аннотации голливудских боевиков последнего времени, потому что фантастические допущения и разного рода безумные идеи, которые посещали сценаристов в самом широком жанровом диапазоне... оказались удивительно созвучны новейшим поискам ученых. Более того, они иногда даже предшествовали им» [21]. Тут, конечно, дело обстоит несколько более противоречиво, поскольку голливудские сценаристы и режиссеры нередко активно сотрудничают с самыми передовыми научными учреждениями, получают у них серьезные консультации, так что можно говорить о сотрудничестве художников и ученых в создании искусства. А фильмы, по сути, становятся визуальным полигоном для обкатки новейших научно-технических идей. Так, Д. Кирби рассказывает о трехлетнем периоде консультаций с учеными С. Кубрика, снимавшего «2001: космическую Одиссею» (*2001: A Space Odyssey*, реж. С. Кубрик, 1968) и руководствовавшегося научными выкладками, так что «по-настоящему фантастичен в фильме лишь черный монолит» [22].

Как следует из недавних исследований об интерпретации кризиса экосреды в кинематографе, современные фантастические жанры существуют одновременно в художественном

и в научном контексте [23]. Кинематографисты держат руку на пульсе новейших концепций развития человечества и вариантов бытия цивилизации в будущем. Некоторые, вроде бы чисто развлекательные научно-фантастические фильмы, тем не менее, кажутся иллюстрацией к лекционному курсу по экологии. Так или иначе научные прогнозы находят свои отражения в игровых жанрах кино. «...Междисциплинарное взаимодействие в современной культуре осуществляется не только в традиционных научных формах (семинары, симпозиумы, специализированные журналы и т.д.), но и в пространстве массовой культуры, которая по структуре своей близка к виртуальному мегаполису <...> Новые научные идеи преломляются сквозь призму научно-популярных фильмов и изданий, массовых журналов, телевизионных и радиопередач, да и повседневного общения, перерабатывающего передовые научные гипотезы в удобоваримую для всех (в том числе и деятелей культуры) форму реальных или вымышленных сюжетных коллизий...», — писал К. Разлогов [24]. В данной же книге о проблемах взаимодействия гуманитарной науки и биологии размышляет И. Кондаков.

Мы исходим из многомерности искусства, неиерархического строения медиасреды и уникально высокой значимости художественного творчества, интегрированного в глобальные социальные процессы и находящегося в диалоге как с научными изысканиями, так и с законами бытия органической материи.

Примечания:

[1] *Бауман З.* Лекция, прочитанная 21 апреля 2011 года в клубе «ПирОги на Сретенке», в рамках проекта «Публичные лекции Полит.ру» // Полит.ру. Режим доступа: <http://www.polit.ru/lectures/2011/05/06/bauman.html> (дата обращения 20.06.2020).

[2] *Ямпольский М. В.* Эпидемия: незнание и правда // Colta. 6 апреля 2020. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/society/24006-mihail-yampolskiy-o-tom-kak-pandemiya-gazrushaet-illyuziyu-znaniya> (дата обращения 23.06.2020).

- [3] *Manovich L. Software Takes Command. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2013. P. 33.*
- [4] *Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С. 141.*
- [5] *Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде: Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. С. 61–119.*
- [6] *Элиас Н. О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования. Том II. М.-СПб.: Университетская книга, 2001. С. 295.*
- [7] *Элиас Н. Цит. соч. Том I. С. 194.*
- [8] *Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004. С. 589.*
- [9] *Батракова С. П. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М.: Наука, 1990. С. 223–224.*
- [10] *Бобринская Е. А. Душа толпы: искусство и социальная психология. М.: Кучково поле, 2018.*
- [11] *Ушкарев А. А. Аудитория искусства в социальных измерениях. СПб.: Алетейя, 2019.*
- [12] *Кривцун О. А. Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 19.*
- [13] Там же. С. 22.
- [14] *Sontag S. The Imagination of Disaster // American Jewish Committee. 40, 4, 1965. Pp. 42–48.*
- [15] *Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, Издательская группа «Прогресс», 1992.*
- [16] *Переходные процессы в русской художественной культуре / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2003.*
- [17] *Кондаков И. В. «Смута»: к типологии переходных эпох в истории русской культуры // Переходные процессы в русской художественной культуре / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2003. С. 143.*
- [18] *Brereton P. Environmental Ethics and Film. London and New York: Routledge, 2015; Culture, Creativity and Environment: New Environmentalist Criticism / Eds. F. Becket, T. Gifford. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007; Ivakhiv A.J. Ecologies of the*

Moving Image: Cinema; Affect; Nature. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

[19] *Тенякова О.* Катастрофизм как мегатенденция современного цивилизационного развития. Дис. ... кандидата филос. наук. Уфа, 2003; *Пожаров А. И.* Трансформации христианского эсхатологического мифа в современном медиакультурном пространстве. Дис. ... кандидата культурологии. М., 2016; *Havert N.* The Golden Age of Disaster Cinema: A Guide to the Films, 1950–1979. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2019.

[20] *Консон Г. Р.* Проявление «Не-Я-Концепции» и переживание катастрофы в европейских художественных практиках XV – XX веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии (специальность 24.00.01 – теория и история культуры). М.-СПб., 2020. С. 259.

[21] *Разлогов К. Э.* Образ города в киноискусстве: Между «Метрополисом» и «Матрицей» // Города мира – мир города / Гл. ред. В. П. Толстой. М.: НИИ РАО; Северный паломник 2009. С. 92.

[22] *Kirby D.A.* Lab Coats in Hollywood: Science, Scientists, and Cinema. Cambridge, London: The MIT Press, 2011.

[23] *Ibid.*; *King G., Krzywinska T., Wood Ch. R.* Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace. London, New York: Wallflower, 2000.

[24] *Разлогов К. Э.* Цит. соч. С. 93.

Катастрофизм,
духовная деятельность
и искусство



ИГОРЬ КОНДАКОВ

Доктор философских, кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАН, Российский государственный гуманитарный университет, Государственный институт искусствознания

«ЯЩИК ПАНДОРЫ». НОВЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОСВЯЗИ КУЛЬТУРНОГО И БИОЛОГИЧЕСКОГО НА ФОНЕ ПАНДЕМИИ¹

Аннотация: Статья посвящена малоизученной проблеме взаимосвязи и взаимодействия культуры и биологии в современных условиях. В ней обосновывается новое понимание культуры как феномена, неотрывного от социального и биологического уровней мироздания. Биология в свете культурального (культурологического) дискурса выглядит как природная предпосылка культуры и как ее природная среда. Соответственно культура в свете биологического дискурса предстает как аккумуляция биологического. Биологизация культуры означает акцентирование биологической основы культурных процессов и явлений, а аккумуляция биологии — превращение биологического материала в феномен культуры.

В свете обозначенного понимания соотношения биологии и культуры — либо через посредство социального и политиче-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта проведения научных исследований («Культурно-философские основания китайско-российского сотрудничества»), проект №19-511-93002.

ского, либо помимо него, «через голову» социума, непосредственно — в истории культуры можно осмыслить и интерпретировать такие явления, как биологическая угроза культуре, борьба культуры с биологией, восстание биологии против культуры, вмешательство культуры в биологию, проявление биологического в культуре, противоречия культурного и биологического, «снятие» биологического в культуре и т. д. Кроме того на стыке биологии и культуры рождаются такие явления, как ноосфера, биополитика, биоэтика, биотехнологии, биоарт, генная инженерия, искусственная жизнь.

Одним из таких продуктов человеческого творчества с биоматериалом является искусственный коронавирус, задуманный, может быть, и с благими целями (научными, медицинскими), а может, и как образец биологического оружия. Однако, вырвавшись из-под контроля человека, искусственный вирус стал биологической угрозой всему человечеству и вызвал глобальную пандемию. Противодействие культуры биологической опасности и самосохранение культуры в условиях пандемии вызвало к жизни новую виртуальность как средство оптимизации культурной деятельности и осуществления социокультурной коммуникации в опасной биосреде.

***Ключевые слова:** культурный дискурс биологии, биологизация культуры, аккультурация биологии, биологическая угроза, биополитика, генная инженерия, геном коронавируса, гибридизация вирусов, биологическое оружие, пандемия, новая виртуальность.*

«КАРА ЭДИПА»: Биологическая угроза культуре

Э д и п

Дальнейшую мою узнайте волю:

Приказываю, кто бы ни был он,

Убийца тот, в стране, где я у власти, <...> —

Виновник скверны, поразившей город.

Т и р е с и й

Вот как? А я тебе повелеваю

Твой приговор исполнить — над собой,
И ни меня, ни их не трогать, ибо
Страны безбожный осквернитель — ты!
Софокл. Царь Эдип [1]

Никогда еще в истории человечества (начиная с его далеких истоков) биология не находилась в такой опасной близости к культуре, как сейчас. Под *биологией* в данном случае я имею в виду не науку о жизни в ее органических формах, а сами механизмы порождения и формирования, развития и функционирования, модификации и гибели жизненных форм и субстратов жизни на планете Земля (т.е. *биологическое*). Но и биология как наука об одной из важнейших для человека составляющих природы, как никогда, оказалась сегодня неотделимой от гуманитарных исследований, в том числе обращенных к культуре в целом и искусству в частности. И, конечно, особо актуальным стал тот раздел биологии, который непосредственно связан с человеком (*биология человека* как биосоциального, или, точнее, био-социо-культурного существа), включая медицинский дискурс человека, который, как показал М. Фуко, может содержать в себе клинический опыт, научные исследования и философскую рефлексию, а также дискурс биополитики [2].

Противоречия между биологией и культурой бросались в глаза гораздо реже противоречий между социумом и культурой. В последнем случае любые формы воздействия политиков на культурный процесс и художественное творчество, вмешательство цензуры и органов государственного управления, влияние экономической и политической конъюнктуры, перипетии общественного мнения и даже борьба суждений вкуса — вольно или невольно сказывались на актуальной культуре и отношении к культурному наследию. Что же касается противоречий между биологией и культурой, между медицинским, научным и художественным дискурсами, то они становились заметными, например, в ситуациях болезни и смерти деятелей культуры, когда невольно прерывался творческий процесс, оставались незавер-

шенными художественные произведения или научные открытия, когда на культурные тексты — философского ли, научного или художественного содержания — болезнь налагала печать душевного кризиса и патологии личности, творческого упадка и деградации таланта [3].

Другое дело — социальные и биологические процессы глобального масштаба, вовлекающие в себя массы людей и вызывающие к активности мощные созидательные, но чаще разрушительные силы. В социальной сфере — это войны, революции, массовые волнения и беспорядки, оказывающие прямое и косвенное воздействие на культурные процессы и явления разного уровня значимости и ценности, но особенно — эпохального размаха. Подобное же мощное воздействие на культуру производят природные катастрофы — землетрясения, извержения вулканов, наводнения, тайфуны, смерчи и т. п. — по преимуществу физического порядка, происходящие в геосфере. Сюда же примыкают и катастрофические процессы биологического порядка — различные эпидемии и пандемии вирусных смертоносных заболеваний — чумы, холеры, оспы, энцефалита, «испанки», СПИДа и др., распространяющиеся в биосфере. В этом своем проявлении конфликт общества и культуры с биологической опасностью (как правило, невидимой) происходит с особой непредсказуемостью и неумолимостью, приобретая для участников этих процессов во многом судьбоносный и мистический характер.

Столкновение человечества и отдельных человеческих особей с жестокой неумолимостью природы — в ее физических, отчасти химических и особенно биологических проявлениях сохранялось в истории человечества как трагические события планетарного порядка; отображались в литературе и искусстве как величайшие бедствия, служащие испытанием вере, гуманизму, любви, мировой гармонии, красоте, мудрости, морали; подвигали философию, религию и науки к поиску ответов на вечные вопросы и рецептов спасения. Но — в ответ на все чаемые способы спасения от массовых смертей и все профилактические меры научного, религиозного, эзотерического

и магического характера — природа (в том числе ее биологический сегмент) как будто открывала каждый раз новые резервы болезнетворных и губительных стихий всемирного хаоса. И человечество снова и снова оказывалось перед новой глобальной угрозой неизвестного происхождения и тем более неисповедимого преодоления.

Так, на смену «классическим» чуме и холере пришла «неклассическая» «испанка», а вслед за непреодоленным еще вирусом ВИЧ подошла пора загадочного коронавируса. Сегодня именно коронавирус вышел на первую строку мировых новостей. Но в будущем возможны новые эпидемии и пандемии, вызванные (как полагают некоторые микробиологи) еще более сложными и неожиданными для человечества биологическими образованиями. Общий взгляд на динамику микробиологического фона социокультурной истории человечества заставляет поневоле предположить, что природа находит все более совершенные средства воспрепятствовать гегемонии человека и пресечь амбициозные проекты «покорения природы», также совершенствующиеся раз от раза, век от века...

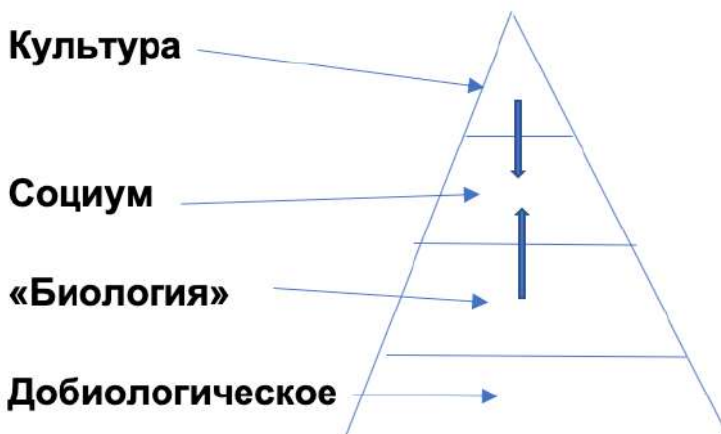
Столкновения культуры с природными стихиями казались всегда человеку в принципе непреодолимыми, а потому и безысходными. Но там, где люди сталкивались с физическими силами природы геологического и географического порядка, эти драматические события казались объективно не разрешимыми, титаническими, извечными — что подтверждалось визуально — простыми наблюдениями за происходящими природными катаклизмами. В то же время вирусные пандемии — невидимые, неощутимые — уже в силу этого представляли гораздо более грозными и устрашающими, трагически направленными на уничтожение человечества и его культурного наследия, на вытеснение человеческих жизней с планетарной арены естественной истории.

Перед этими обстоятельствами человек всегда чувствовал свое полное бессилие, казавшееся тем более отчаянным, что болезнь, в отличие от землетрясения или урагана, представлялась

временным состоянием человеческого организма, которое можно и должно преодолеть средствами, потенциально доступными человеку, — лекарствами, вакцинами, врачебным опытом, клиническим обследованием, карантинном... Однако, как свидетельствовала историческая память, в каждом новом случае эпидемии ни одно из известных к тому времени средств не годилось: оно оказывалось практически неприменимо, бесполезно, иллюзорно. Любая новая биологическая угроза для человечества была своего рода «черным ящиком», проникнуть внутрь которого, помимо специального научного исследования, предприняемого «с нуля», было невозможно. Пока ученые продолжали искать ответы, поставленные перед людьми предшествующим наступлением природы, природа предлагала человечеству новый вызов, к которому общество было, как правило, совершенно не готово.

Более того, мы видим, что конфликт между культурой и биологией, время от времени возникающий в истории человечества, почти всякий раз остается не разрешенным, тем более — не разрешенным своевременно. Ответ культуры на вызов природы всегда запаздывает, а иногда бывает неадекватным, мнимым, ошибочным. Еще чаще возникает «разброс» мнений, и поиск гипотетических ответов на «вызов» природы, идущий в разных и даже противоположных направлениях, ведет не к разрешению проблемы, а к бесплодной полемике между различными научными направлениями, школами, подходами. В конечном счете — между амбициями разных научных (и вненаучных) сообществ, которые в борьбе между собой подключают различные аргументы политического, национального, этнокультурного и эмоционально-психологического характера, тем самым дискредитируя свои теоретические цели и практические задачи [4]. И когда наука оказывалась неспособной дать адекватный и быстрый ответ на вызов природы, на авансцену истории выступали антинаучные — мифологические, религиозные, эзотерические, мистические — интерпретации грозных событий.

Определенное осложнение диалога между культурой и биологией представляет то обстоятельство, что отношения между биологией и культурой опосредованы социумом (т.е. социальными отношениями и институтами, социальными ролями и структурами социального поведения, ценностными ориентациями, нормами и традициями определенного общества, стереотипами и предрассудками отдельных социальных групп и сообществ). На расположенной ниже схеме уровней мироздания показано соотношение культурного, социального и биологического уровней человеческого бытия.



Илл. 1. Схема уровней мироздания

Культура относится к социуму как «высшее» к «низшему»; так же соотносятся между собой социальное и биологическое, «биология» и добиологическое (химическое, физическое и т.п.) [5]. «Каждая форма материи — это своеобразный „пакет“ признаков всех предшествующих форм материи. Высшие формы материи не утрачивают всего содержания низших, а несут ос-

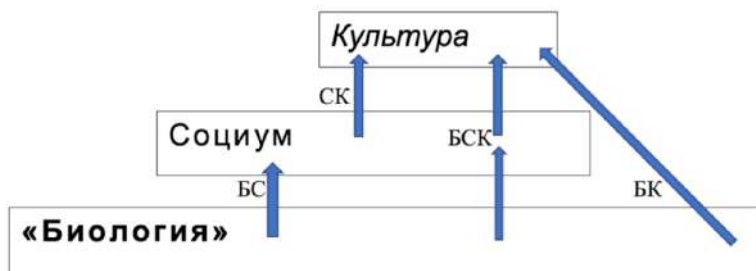
новное их содержание в себе в *обобщенном* и *интегрированном* виде. <...> Основное содержание предшествующих ступеней развития в обобщенном и „уплотненном“ виде в последующие ступени» [6]. Применительно к нашей теме исследования это означает, что черты *биологического* в свернутом и обобщенном виде присутствуют в *социальном* и объясняют существующую преемственность между биологическим и социальным. Черты *социального*, также в свернутом и обобщенном виде, присутствуют в содержании *культуры*.

«Окружающие нас вещи, — писал яркий представитель „философии пограничных проблем“ В. В. Орлов, — это сгустки бесконечной истории. В них и через них прошлое оказывается живым и действующим вокруг нас. Познать вещи поэтому — значит увидеть в них их историю, расшифровать бесконечное число „текстов“ — физических, химических, биологических и пр., спрессованных в единую „запись“ качества или сущности вещи, увидеть <...> [в них. — И.К.] как бы „следы“, „отпечатки“ и „тени“ прошлого» [7]. В этом отношении формируемая человеком «вторая природа» (т.е. культура) аккумулирует в себе бесконечное многообразие предшествующей истории [8].

Для понимания человека как социального и культурного существа чрезвычайно важно понимать место «биологического» в системе «человеческого». «Биологическая природа человека составляет необходимый уровень человеческой сущности. Чтобы быть существом социальным, человек должен быть прежде живым существом, обладающим наиболее сложной среди живых существ биологией», — утверждает философ, размышляя о соотношении социального и биологического уровней мироздания. — «Человек как целостное существо, — продолжает он, — есть социальное существо, включающее в себя свою биологическую основу, но обладающее интегральной социальной сущностью» [9]. Я бы уточнил: целостный человек есть *социокультурное* существо, и далее — по тексту. Но оговорка философа, убежденного марксиста, как мы далее увидим, была, конечно, не случайна. Культурная «надстройка» над социальным

и биологическим специально не обсуждалась и особенно его не интересовала – в силу ее «нематериальности».

То, что социальное интегрируется с культурным и неразрывно с ним – убедительно показал уже П. А. Сорокин [10]. Сложнее разобраться с присутствием *биологического* в *культурном*. С одной стороны, в превращенном виде биологическое, интегрированное в социальное (биосоциальное – БС), трансформируется далее (через социокультурное – СК) в культурное (биосоциокультурное – БСК). Но и само биологическое в обобщенном и «уплотненном» виде непосредственно входит в культуру и интегрируется культурой как биологическая предпосылка культурного. Таким образом, «биология» привносится в культуру различными путями – через посредство социального (так сказать, в «снятом» виде) – как биосоциокультурное (БСК); и непосредственно – как биокультурное (БК). Ниже эти процессы показаны на схеме:



Илл. 2. Процессы привнесения «биологии» в культуру

Однако в некоторых типах цивилизаций эта общая схема соотношения уровней человеческого бытия «работает» в специфическом режиме. Уровни человеческого бытия «переставлены» и им придан функциональный статус. К примеру, в нацистской Германии система тоталитарной культуры находилась в непосредственной зависимости от «биологии» (раса, этнос), а обобщающие суждения и решения относились к сфере социального

и политического. При этом политически ценная для тоталитарного режима культура (биологически укорененная в расе и нации) приобретала чисто политико-идеологический статус, а политически отверженная и биологически чуждая (например, неарийская культура) низводилась до уровня уничтожения (как биологически вредная и опасная для истинных арийцев субстанция). Иерархия уровней бытия была извращена: вслед за биологическим уровнем шел сразу культурный, а социально-политический — завершал архитектуру уровней и содержал в себе все выводы и обобщения, важные для режима [11].

По-иному искажалась схема уровней человеческого бытия в советской тоталитарной системе. Культура выводилась прямо из социума по жесткой классовой (и партийной) схеме. Этно-национальные (т.е. в той или иной степени биологически обусловленные) различия культур игнорировались, исходя из принципа пролетарского интернационализма. Социально осуждаемая культура (рабовладельческая, буржуазная, дворянская) отвергалась; ей приписывались свойства физиологические, биологические; а переживаемые ею состояния описывались в терминах «упадок», «разложение», «загнивание». Социально предпочитаемая культура (пролетарская и, на худой конец, крестьянская, позднее социалистическая) наделялась высшим политико-идеологическим статусом, который и определял социальную значимость и ценность культуры — в зависимости от ее социально-классового происхождения и политической ориентации. Национальное и этническое своеобразие культуры рассматривалось на уровне формы (сталинская формулировка гласила: культура в Советском Союзе — «социалистическая по содержанию» и «национальная по форме»), т.е. воспринималась лишь как оттенок идеологии, апеллирующий к национальному самосознанию населения союзных и автономных республик. С «биологией» оказались связаны лишь культуры прошлого — первобытного, рабовладельческого и феодального общества, а из современности — реакционная буржуазная культура на стадии загнивания империализма [12].

В результате тоталитарных практик то культура, то биология подменяются своими *социальными эквивалентами*, и диалог культуры с биологией на деле оказывается социокультурным разговором, а диалог биологии с культурой вытесняется биосоциальными проблемами. Говоря иными словами, биологический дискурс то и дело «выдавливается» из культурного пространства дискурсом социальным, а нередко и политическим. Но то же самое происходит и с дискурсом культурным (или, что в данном случае почти одно и то же, дискурсом культурологическим) — применительно к биологии: он тоже «выдавливается» дискурсом социальным (социологическим) или даже чисто политическим.

Вся советская история переполнена примерами того, как проблемы биологии или медицины предельно политизировались. Запрет на достоверную информацию о состоянии здоровья вождей (начавшийся еще при жизни Ленина), табуирование фрейдизма и психоанализа, борьба с педологическими «извращениями», канонизация и мифологизация учения и селекционной практики И. В. Мичурина, возвышение и апология личности и псевдонаучной деятельности акад. Д. Т. Лысенко и его соратников — И. И. Презента и О. Б. Лепешинской, уничтожение советской генетики как буржуазной «лженауки» и гонения на выдающихся отечественных генетиков (начиная с акад. Н. И. Вавилова), дискредитация первооткрывателя гена Г. Менделя, разоблачение «вейсманизма-морганизма», разгромная сессия ВАСХНИЛ 1948 г. и одиозное дело «врачей-убийц» 1953 г. — все это звенья одной цепи, выкованной в Советском Союзе — преимущественно в Сталинскую эпоху, но продолжавшуюся и за ее пределами...

Смысл всех этих интерпретаций биологического в советском политическом дискурсе (а отчасти и в политическом лексиконе) заключался в том, чтобы представить биологические процессы: медицинскую практику, врачебный диагноз, неурожай зерновых, падеж скота, болезнь и смерть человека и т. п. — как результат политического заговора, запланированную диверсию, вредоносное лечение подкупленных врачей или происки империалистических разведок, — т.е. как закамфлированные прояв-

ления классовой борьбы в повседневной жизни, в науке, в медицинской и сельскохозяйственной практике. Но и позитивные результаты биологических процессов (выведение нового сорта полезного растения или селекция эталонного животного, достижение высокого урожая, проведение эффективного курса лечения, совершение выдающегося научного открытия в сфере биологии и т.д.) объяснялись парадоксально: успешным овладением марксистской теорией, проведением в жизнь идей «Краткого курса истории ВКП (б)», ведением эффективной классовой борьбы со скрытыми «врагами народа», активной социальной позицией борца, бдительностью советского гражданина и тому подобной демагогией.

За «биологией» советскими идеологами не признавалось ни способности к саморазвитию и самоорганизации, ни к сохранению и передаче наследственности, ни возможности дегенерации и гибели, ни приспособляемости к объективным условиям. Предполагалось, что только вмешательство социальных факторов может изменить или сохранить, отобразить или преобразить облик, сущность, типологию, динамику, направление развития или упадка биологического и природы в целом. В том же случае, когда наблюдалась «непокорность» биологического социальным преобразованиям, искусственному отбору (селекции), выявлению и воспитанию необходимых черт и свойств, запланированных заранее, — это должно было свидетельствовать о допущенных просчетах и ошибках в работе с «биологическим материалом», о неверно составленном плане биопреобразований, о неспособности человека (группы или общества) управлять биологическим с позиций социального или о преступных, вредительских, враждебных намерениях социального оператора или менеджера, подменившего общественное — биологическим [13].

Знаменитый лозунг Сталинской эпохи, позаимствованный из дилетантских суждений агронома-самоучки Ивана Мичурина: «Мы не можем ждать милостей от природы, — взять их у нее — наша задача» [14] — соперничал по значимости и популярности

со сталинским: «Нет таких крепостей, которые не могли бы взять большевики» [15]. Казалось: все в руках «нового человека», одержимого той или иной политической идеей. Революционным преобразованиям могли и должны были быть подвергнуты не только общественные отношения, но и сама природа, в том числе природа человека (отсюда увлечение советских вождей евгеникой и социальной геронтологией, движимое надеждой на успехи политики в преобразовании биологии).

Неслучайно и то, что биологическое в своих взаимоотношениях с социумом и его представителями представало в советской интерпретации прежде всего как пассивный «материал» для социальных действий и экспериментов или как опасный материал, управление которым в социальных целях не всегда удачно. Поэтому одним из самых недопустимых методов в общественных и гуманитарных науках считалось «биологизаторство» социальных и культурных явлений. Так, например, М. М. Бахтина, защитившего в ИМЛИ АН СССР докторскую диссертацию «Ф. Рабле в истории реализма», обвиняли в биологизации литературы и культуры средневековья и Ренессанса, а также во фрейдизме [16], а Л. Н. Гумилева, защитившего вторую докторскую диссертацию по географии (этнологии), в связи с его пониманием этноса как феномена, обусловленного ландшафтом и биосферой, вообще объявили расистом и надолго отлучили от науки [17].

На первый план идеологической борьбы в тоталитарном государстве вышла борьба политизированной культуры с биологией.

В античной мифологии невольные преступления Эдипа против человеческой природы были наказаны богами эпидемией, охватившей Фивы, которыми правил Эдип-царь. Сам Эдип заплатил судьбе своей слепотой и добровольным изгнанием... А виновен Эдип был в том, что, сам того не ведая, нарушил основополагающие принципы биополитики своего времени: совершил отцеубийство и вступил в кровосмесительные отношения с матерью. На пошатнувшееся равновесие биологии

человека и культуры природа ответила массовым истреблением социума — чумой. Миф об Эдипе воплощал в себе социо-биологическое табу, запечатленное в культурной норме. И последующая история человечества периодически возвращала культуру к тому же экзистенциальному порогу, возлагая ответственность за восстание биологии против социума на культуру.

«ПИРРОВА ПОБЕДА»: Культура в борьбе с биологией

Так вот она, гармония природы!
Так вот они, ночные голоса!
На безднах мук сияют наши воды,
на безднах горя высятся леса!
Лодейников прислушался. Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом,
свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
хорек пил мозг из птичьей головы,
и страшно перекошенные лица
ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давящая
соединяла смерть и бытие
в единый клуб. Но мысль была бессильна
соединить два таинства ее.

Николай Заболоцкий. Лодейников в саду [18]

Излюбленной концепцией советских идеологов была теория подчинения биологического социальному и преобразования биологии по лекалам социума. За этой концепцией стояла апология колхозного строя, успехи которого объяснялись подчинением сельского хозяйства (и вместе с ним всего сельского населения и сельхозпродукции) — политике коллективизации, а значит, переносом классовой борьбы в мир природы. Борьба

с генетикой и репрессии против генетиков логично вписывались в русло этой агрессивной и жестокой политики, направленной на *тотальную политизацию* не только социума и культуры, но также и всей природы.

Лидер и главный идеолог сталинской биополитики акад. Д. Т. Лысенко утверждал, что биология — это материал для различных социальных преобразований и экспериментов. «Согласно Лысенко, наследственность живого тела строится на основе условий внешней среды, в которых существовали многие поколения того или иного организма, и всякое изменение этих условий ведет к изменению наследственности. Этот процесс он называл „ассимиляцией внешних условий“. <...> По мнению Лысенко, наследственные факторы, передающиеся от предков потомству, не являются чем-то неизменным или относительно неизменным — они являются ассимилированными внешними условиями». Для того, чтобы управлять биологическими процессами и радикально видоизменять их наследственность, нужно лишь «расшатать» стабильность наследственности. «Лысенко полагал, что организмы, находящиеся в дестабилизированном или „расшатанном“ состоянии, представляют особый интерес с точки зрения возможностей воздействия на их наследственность» [19].

В сфере культуры применение этой же политической доктрины вело к тому, что культура также понималась как материал политики, легко преобразуемый в нужном направлении при нажиме сверху. Все явления культуры, оцениваемые государством позитивно, «поднимались» до высших политических оценок, а все культурные явления, оцениваемые официозом негативно, «опускались» до *биологии* и третировались как «недосоциальное», не доведенное до нужных критериев, т.е. низменное и извращенное. Неслучайно «буржуазное» и «декадентское» искусство в СССР постоянно характеризовалось при помощи физиологических и психиатрических терминов.

В связи с социобиологической интерпретацией колхозного и советского строительства поэма Н. Заболоцкого «Торжество земледелия», в которой иронически рисовалась триумфальная

победа природы над социальными отношениями, была квалифицирована как пародия и клевета на колхозную жизнь и сатира на сталинскую коллективизацию, а поэт был заклеен как подкулачник и проводник кулацкой идеологии [20]. В то же время шолоховская «Поднятая целина» была поднята на щит советской идеологии как эффективная пропаганда победы большевистской политики над природой страны, над природой человека — с его частнособственническими инстинктами, натуральным хозяйством, вековыми традициями донского казачества и русского крестьянства, опытом взаимодействия с окружающей природой. Само название шолоховского романа, воплотившего «социальный заказ» Сталинской эпохи, должно было символизировать одоление «неосвоенной природы» (поднятие «целины») — одновременно: *непаханой земли и непреобразованного человеческого материала.*

Написанная на шолоховский сюжет опера И. Держинского «Тихий Дон» (сегодня прочно забытая) сразу стала эталоном музыкального соцреализма. 17 января 1936 г., во время гастролей МАЛЕГОТа в Москве, спектакль посетили Сталин и Молотов, встретившиеся с автором оперы и руководителями постановки. Во время беседы вожди «дали положительную оценку работы театра в области создания советской оперы, отметили значительную идейно-политическую ценность постановки оперы „Тихий Дон“» [21]. Акад. Б. В. Асафьев в то же время резюмировал: «„Тихий Дон“ — на своем этапе — отстоял и оправдал права на признание здоровых и жизненных корней в советской опере» [22]. Воодушевленные успехом и признанием композитор И. И. Держинский и дирижер спектакля С. А. Самосуд откликнулись на беседу с благосклонными вождями проникновенными статьями, опубликованными 21 и 24 января 1936 г. [23].

А 28 января в «Правде» была опубликована знаменитая статья «Сумбур вместо музыки», — не то продиктованная Сталиным, не то написанная по его заданию — в связи с посещением 26 января вождями в ГАБТе оперы Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» [24]. В статье «естественной, челове-

ческой музыке» [как в опере «Тихий Дон» И. Держинского. — *И.К.*] противопоставлялась «нервная, судорожная, припадочная музыка» Шостаковича [заимствованная, по мнению авторов статьи, из джаза! — *И.К.*], которая затем называется еще «дергающейся, крикливой, неврастенической». «Опера эта сумбурна и абсолютно аполитична», — поэтому, говорится в статье, «она щекочет извращенные вкусы буржуазной аудитории». Неоднократно подчеркивая «грубо натуралистические черты» музыки Шостаковича, статья утверждает, что «музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены»; «в таком же грубо натуралистическом стиле показана смерть от отравления, сечение почти на самой сцене». «...Сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейший натурализм. Однотонно, в зверином облики представлены все — и купцы и народ» [25].

Так, Д. Шостакович был осужден за «натурализм» и «физиологизм» его музыки, будто бы проявившиеся в его опере «Леди Макбет Мценского уезда», которая в одночасье предстала едва ли не чисто биологическим феноменом! Стремясь «идти в ногу со временем», Б. Асафьев счел возможным охарактеризовать Шостаковича «как композитора музыкального театра „вне этики“», ссылаясь не только на «Леди Макбет», но и на более ранний «Нос» [26]. Если «Нос», по Асафьеву, посвящен изображению «людей — нелюдей», то «Катерина Измайлова» [второе название оперы «Леди Макбет». — *И.К.*] обращена к «предельно цинично себя обнаруживающей чувственности» [27]. Ставший к этому времени вполне официальным критиком, Б. Асафьев задним числом объяснял предпочтение Сталиным оперы И. Держинского — опере Д. Шостаковича: «...Советская общественность резко предпочла оперу талантливого юноши Держинского¹ „Тихий Дон“, потому что в ней на основе эпизодов знаменитого романа Шолохо-

¹ Держинский был лишь на два с половиной года младше Шостаковича. Скорее их можно было считать ровесниками.

ва повеяло свежестью народной лирики и реализмом народных характеров. На сцене вновь появились люди живой интонации и естественной повадки, мелодии одушевились песенностью, лирика стала вновь выразителем здорового чувства. Вот за эти дорогие слуху и сердцу массового слушателя свойства опера „Тихий Дон“, при некоторой ее профессионально несовершенной технике, была приветно принята и прошла почти по всем оперным сценам Советского Союза» [28].

В терминах тоталитарной идеологии доступная массам музыка Держинского означала естественность, народность и здоровье – нравственное и физическое, а музыка Шостаковича («антинародная») демонстрировала извращение, звериные нравы, психическую болезнь и... цинизм, безнравственность в отношении человека (особенно «простого человека»). Музыка Держинского казалась политически ценной, одухотворенной, по-советски человеческой (хотя и культурно несовершенной), но это не беда: учиться можно бесконечно! А музыка Шостаковича виделась аполитичной, безыдейной, культурно-изощенной и... бесчеловечной (!). Держинский был «свой» в советской тоталитарной культуре, простой и понятный, а Шостакович – «чужой», странный, непонятный и даже враждебный тоталитарной культуре, от которого всего можно было ожидать.

Иван Держинский – в рамках советской идеологии – воплощал надежную и ясную политическую ангажированность советского человека, безусловно поддерживающего любые инициативы вышестоящей власти. (Может, даже его фамилия казалась руководством страны «социально близкой»!) А Дмитрий Шостакович в советской системе длительное время воплощал «темное», политически неконтролируемое, бессознательное начало, ассоциировавшееся с биологической подоплекой человека, упорно сопротивляющейся политике, властному дискурсу, а потому оправдывающей творческий индивидуализм и, почти наверняка – политический анархизм. Более того, Шостакович в Советском Союзе довольно долго (и ярко!) символизировал своего ро-

да советское «дегенеративное искусство» (термин германской пропаганды), авангардистский нонконформизм — со всеми вытекающими отсюда последствиями — для искусства, для народа, для вождей и самого творца...

В результате складывался очень своеобразный статус культуры (включая науку, искусство, философию и т.д.) в контексте тоталитарного общества. Культура фактически лишалась собственной ценности и функциональности. У нее было два пути — *возвышения и падения*: либо культура становилась средством политики (а значит, и частью политики); либо она превращалась (метафорически и буквально) в продукт разложения, презренную биомассу, отходы социально-политического строительства. Тогда она принадлежала физиологии, биологии, медицине, анатомическому театру и служила образцом непригодного к употреблению продукта человеческой жизнедеятельности, обреченного на изъятие, осуждение и уничтожение.

Советская культурология, складывавшаяся в 1970–80-е годы, последовательно отделяла себя от биологии и представляла себя как общественную науку, далекую от естественнонаучных изысканий. Общепризнанный лидер социально-культурных и культурно-антропологических исследований того времени Э. С. Маркарян так определял «культуру»: «Данное понятие, как бы различно его ни понимали и трактовали, так или иначе призвано выразить в современном общественном сознании своеобразие человеческой жизнедеятельности и провести разграничительную линию между нею и биологическими формами жизни» [29]. Далее, культура рассматривается как один из аспектов *сферы социальной жизни* («организация культуры», или «структура культуры») — наряду с «социальной организацией» (социальной структурой) и «организацией деятельности» (структурой деятельности) [30].

Сравнивая поведение коллективных организмов (объединений «сугубо биологического порядка») с социальными коллективами, Э. Маркарян утверждал, что для последних характерно «наличие специальной *надындивидуальной и внеорганической*

системы средств накопления, хранения и передачи из поколения в поколение существенно важной для коллективного объединения информации, программирующей действия входящих в него членов». Подобная система средств невозможна «на базе биологических принципов организации жизни». Для организации коллективной жизни необходимы «специфические средства регулирования» — сознание и основанные на нем различные «интенциональные знаковые (символические) системы» [31].

«...Можно сказать, что под культурой, — заключает Э. С. Маркарян, — в самом широком общесоциологическом смысле следует понимать особую систему средств, позволивших, с одной стороны, качественно изменить общие биологические закономерности непосредственно приспособительного отношения к среде, осуществляемого естественными органами особей, путем искусственно созданных посредствующих звеньев — „органов-посредников“ (орудий труда), а с другой — заменить механизм инстинкта как общий принцип организации коллективной жизни в сообществах животных. С этой точки зрения *внебиологически* выработанная человеком система, воплощенная в мире культуры, выполняет свои функции в двух основных планах: в плане взаимодействия общества (как коллективного субъекта действия) и внешней природной среды и в плане взаимоотношений самих человеческих индивидов...» [32].

Определяя культуру как исключительно *надбиологическое* и *внебиологическое* явление, придавая ей по преимуществу черты социального дискурса, культурология (в ее марксистском и постмарксистском изводе) значительно сужала свой познавательный кругозор, а в каких-то отношениях оказывалась совершенно бессильной перед лицом новых вызовов природы, общества и самой культуры. Сегодня очевидно, что подобная (внебиологическая) установка фундаментальной науки о культуре (а также всех связанных с нею междисциплинарных проектов) исключает из своего поля зрения целый ряд актуальных аспектов культурологических и культурно-антропологических исследований, которым, несомненно, принадлежит большое

(и с каждым годом все бóльшее) будущее. В каждом из них так или иначе содержится *биологический дискурс культуры*.

– Этнологические и этнокультурные исследования, неотделимые от изучения ландшафта и биосферы [ср.: 33].

– Исследования национальных картин мира и этнокультурных менталитетов [ср.: 34].

– Изучение этнокультурных стереотипов и межнациональных конфликтов [ср.: 35].

– Гендерные исследования различной проблематики, в том числе относящиеся к культуре и искусству [ср.: 36].

– Исследования телесности в контексте культуры [ср.: 37].

– Этологические исследования (в частности, сравнительное изучение поведения животных и людей, биологических и социальных популяций и т. д. [ср.: 38].

– Исследования в области эволюционной эпистемологии [ср: 39].

– Исследования в области культурной эволюции [ср.: 40].

– Исследования в области культуругенеза и смыслообразования [ср: 41].

– Исследования генома [ср.: 42].

– Исследования в сфере бессознательного [ср.: 43].

– Исследования в области генетики культуры [ср.: 44].

– Исследования геномной культуры, науки и искусства в эпоху постбиологии, в том числе биоарта [45].

– Культурологические аспекты медико-биологических исследований [ср.: 46].

– Междисциплинарное изучение биосферы, семиосферы и ноосферы [ср.: 47].

– Социокультурное исследование пандемии и ее разнообразных последствий для общества и культуры [ср.: 48].

Список проблемных полей науки на пересечении культуры и биологии может быть успешно продолжен.

Победа социализированной и политизированной культуры над биологией, на первый взгляд, успешно одержанная к началу XXI в., на деле оказалась поражением культуры перед лицом но-

вых испытаний, которые готовила природа – в лице биологии – неподготовленному к ним обществу. Биология оказалась в конечном счете неподконтрольной культуре и не управляемой обществом. Но это было еще полбеде. Главным итогом безуспешной борьбы культуры с биологией была неготовность культуры к управлению биологическими процессами – при наличии соответствующих социокультурных амбиций. Попытки высокотехнологичной культуры радикально вторгаться в пространство биологии с целью ее «исправления», глубинной трансформации – в соответствии с далеко идущими социальными, а, может быть, даже и политическими целями – обернулись непредсказуемым «восстанием» биологии против человека, и культура была бессильна противостоять ему.

«СИЗИФОВ ТРУД»:

История роковой болезни со множеством неизвестных

Боги обрекли Сизифа вечно вкатывать на вершину горы огромный камень, откуда он под собственной тяжестью вновь и вновь низвергался обратно к подножию. Боги не без оснований полагали, что нет кары ужаснее, чем нескончаемая работа без пользы и без надежд впереди <...>

Презрение к богам, ненависть к смерти, жажда жизни стоили ему несказанных мук, когда человеческое существо заставляло заниматься делом, которому нет конца. И это расплата за земные привязанности.

Альбер Камю. Миф о Сизифе [49]

И вот пришел коронавирус... Прошло полгода с тех самых пор, когда нам стало известно о его существовании. Точнее – его возникновении. Уже примерно 9 месяцев вызванная им болезнь, получившая имя *COVID-19*, уверенно шагает по планете.

Миллионы заболевших на всех континентах во всех странах (на конец июня – 10,5 млн.). Продолжается рост заболеваемости и смертей (на конец июня – свыше полумиллиона летальных исходов). И неутешительный итог. По-прежнему, мы почти ничего не знаем о смертоносной эпидемии. Множество версий, связанных со средствами борьбы, способами лечения, разработкой лекарств и вакцин, либо не подтвердились, либо были отвергнуты, либо забылись. Количество слухов, фейков и конспирологических интерпретаций растет в геометрической прогрессии, – в том числе и в официальных источниках информации всех стран. Все попытки прогнозировать исход пандемии или сценарии ее возможного развития обнаружили свою несостоятельность. Почти всё известное нам из области вирусологии в отдаленном и недавнем прошлом оказалось неприменимым в отношении данного коронавируса – SARS-CoV-2.

Собственно, даже о вызываемой коронавирусом болезни мы при обобщении накопленного медицинского опыта не можем сказать ничего определенного. Легкая и быстрая заражаемость – как у гриппа и даже еще более мобильная. Тяжелая форма пневмонии, которая с трудом лечится, но полностью не излечивается. В конце концов выясняется, что это вообще не респираторное заболевание, а скорее болезнь сосудов. Опасное воздействие коронавируса на многие внутренние органы – почки, печень, кишечник, поджелудочная железа и т. д. Воздействие на кровь и ее свертываемость, опасность тромбоза и угроза внезапного инфаркта и инсульта, повышенный риск для страдающих диабетом; наконец, и это самое тревожное, – необратимые процессы в мозгу, возможно, являющиеся первоисточником всех дальнейших патологий. Короче говоря, COVID-19 – это «болезнь Всего», это *универсальная болезнь* человека и в целом человечества. Очень сомнительно, что такая «*суперболезнь*» могла возникнуть спонтанно, в «дикой природе». Но это еще не всё. Многочисленные осложнения, рецидивы и последствия у больных, перенесших болезнь и заработавших новые заболевания. Отсутствие вырабатываемого

у переболевших ковидом стойкого иммунитета и постепенные ослабление и утрата иммунитета, обретенного в ходе тяжелой болезни, участившиеся случаи повторного заболевания. Формирующиеся у выздоровевших пациентов ковида антитела имеют тенденцию снижать свой уровень и самоликвидироваться. Налицо рост числа бессимптомных больных, являющихся скрытыми носителями и распространителями коронавируса. Ожидание «второй волны», которая, по некоторым признакам, в мире уже началась, не дожидаясь «осеннего призыва», уже подтверждается. Предчувствие того, что в ближайшем будущем пандемия коронавируса станет если не постоянным спутником человечества, то сезонным явлением, наподобие гриппа, вполне реально. Надежды на выработку коллективного иммунитета практически нет. Наконец, – быстрая и непредсказуемая мутация вируса, ведущая к бесконечному умножению штаммов болезни (пока зафиксировано 6 основных форм вируса, но их число продолжает множиться), что делает борьбу с различными версиями коронавирусной инфекции особенно сложной, многомерной и мало прогнозируемой, а создание эффективной вакцины против ковида-19 становится весьма проблематичным.

Все это, перечисленное выше, составляет внешнюю, поверхностную «пленку» противоречивых событий широко развернувшейся пандемии. Однако за этой пестрой картиной, во многом еще носящей биологический, медицинский и социально-демографический характер, выступает глубинное, внутреннее содержание, выходящее далеко за рамки медико-биологического дискурса, подлежащее гуманитарному и по преимуществу культурно-философскому анализу и осмыслению. Собственно, складывающаяся сегодня довольно мрачная и безысходная картина пандемии – это следствие именно культурного взгляда на роковую болезнь и ее загадочное происхождение.

В самом деле, говоря – в заглавии этого раздела – об «истории болезни», я имел в виду не историю ее *протекания*, а историю ее *происхождения*. Но и в этом случае *анамнез* этой бо-

лезни связан не столько с зарождением вирусной эпидемии и различными медицинскими симптомами, сколько с рождением настоящей пандемии как социокультурного феномена. Пандемия COVID-19 развивается по преимуществу в контексте культуры, а не в контексте биологической эволюции. И здесь сам фактор *многозначности* и *смысловой неопределенности* этого феномена «работает» на трудное понимание его природы. За мечу: *человеческой* природы, *культуральной* природы.

Всё дальнейшее изложение истории коронавируса SARS-CoV-19 и вызванной им пандемии представляет собой одну из возможных версий развития событий, изложенную мной с позиций культурологии. При этом сам вирус, подходы к его изучению, последствия его пандемического распространения в мире рассматриваются по преимуществу как культурно-исторические и социокультурные явления в контексте культуры и диалога культур. Я не пытаюсь глубоко проникнуть в собственно биологические и генетические проблемы, встающие перед соответствующим специалистом при обращении к этой теме. Можно сказать, что в данном случае биология и микробиология видятся в *культуральном*, или *культурологическом* дискурсе, что, несомненно, придает воссоздаваемой картине пандемии своеобразный гуманитарный смысл, не только не отменяющий другие дискурсивные подходы к этой проблеме (биологический, медицинский, демографический, геополитический, биоэтический и т.п.), но, напротив, предполагающий *взаимодополнительность* различных дисциплинарных подходов, а в их сочетании и соединении – *междисциплинарность*, характерную для гуманитаристики в целом и прежде всего для культурологии.

В самом деле, вирус, каким бы он ни был, какого бы происхождения он ни являлся, относится к *биологии человека* (а не только к области микробиологии), и все промежуточные животные – дикие или домашние – всего лишь его переносчики и распространители в *человеческой среде*. Конечная цель жизнедеятельности вирусов – возможно более полный охват чело-

веческой популяции и ее максимальное сокращение. В то же время человеческий организм представляет собой оптимальное пространство для обитания, размножения и распространения среди других людей бесчисленных вирусов.

Человек и вирус относительно легко адаптируются друг к другу, в том числе и в случае появления новых вирусов, неизвестных медицине и науке. Высокая заразительность большинства вирусов только подтверждает эту закономерность и увеличивает его шансы на «победу над человечеством», хотя бы и временную, и далеко не окончательную. Будучи бесконечно малой единицей «живого вещества», вирус обладает рядом свойств, которые делают борьбу человека с ним сложной, факультативной, долгой и во многом непредсказуемой.

Во-первых, это его *незаметность* в окружающей человека среде, а потому и его *неуловимость*.

Во-вторых, это непрерывная и активная *адаптация* вирусов к человеческой среде и практическая *неустранимость* из человеческого общежития.

В-третьих, — постоянная и быстрая *мутация* вирусов, что делает усилия медиков и ученых по разработке и применению средств противодействия вирусам (включая лекарства, вакцины, средства защиты и дезинфекции) несвоевременными, неэффективными, ненадежными, недолговечными.

В-четвертых, это идеально *легкое и быстрое распространение* вирусов в человеческих коллективах всеми доступными способами заражения — воздушно-капельным путем (т.е. через дыхание и осязание, при общении), через органы пищеварения и выделения (во время питания и выполнения гигиенических процедур), через кровь (при переливании крови, при заражении крови, при инъекциях), при половых контактах и т.д., — т.е. комплексно и универсально. Нынешний коронавирус также парадоксально тяготеет к *универсальности* и *демократизму*, а потому его распространение и охват населения мгновенно приобрели глобальный масштаб.

А теперь — о его происхождении. Если отбросить совсем абсурдные конспирологические измышления (вроде всеобщего «чипирования», вышек связи 5G, коварных проектов Билла Гейтса, Джорджа Сороса, Германа Грефа, Трампа и «мирового правительства» по сокращению человечества, создания под предлогом карантина «цифрового концлагеря» и т. п. бреда), остаются только две версии для серьезного обсуждения.

Одна, официальная версия правительства КНР (от которой впоследствии власти Китая частично отмежевались, но не до конца) — это зарождение коронавируса на рынке морских продуктов «Хуанань» в городе Ухань. Однако в дальнейшем оказалось, что коронавирус не имеет отношения ни к «морским продуктам», ни к «мокрому рынку» в Ухане (где никогда не продавались летучие мыши и панголины, с геномом которых геном коронавируса SARS-CoV-2 обладает значительным сходством), мясо которых, кстати, не употребляют в пищу жители Уханя и провинции Хубэй.

Известно, что подковоносые летучие мыши водятся в гораздо более южных провинциях Китая; в климате Уханя они просто не выживут из-за довольно холодной зимы. Место обитания этой разновидности летучих мышей — пещеры Шиту и Янзи в провинции Юньнань, находящиеся на расстоянии примерно 1500 км от Уханя. Что же касается панголинов, то эти ящеры, занесенные в Красную книгу, вообще обитают за пределами Китая — в Малайзии и на островах Меланезии и Индонезии [50].

Сами по себе оба типа этих животных оказаться в Ухане и на уханьском рынке не могли. А как биоматериал для научных экспериментов они могли быть привезены, но не на рынок, а в специлабораторию.



Илл. 3. Летучая мышь в руках вирусологов. Режим доступа: [scientificamerican.com](https://www.scientificamerican.com) (дата обращения 01.07.2020)

Первый выявленный в Ухане (в начале декабря 2019 г.) пациент ковида-19 не посещал рынок «Хуанань», но вирус получил в середине ноября где-то в другом месте Уханя. Продаваемые на уханьском рынке животные в ходе начавшихся проверок не дали положительных образцов коронавируса. Однако официальная версия, заявленная правительством КНР в конце декабря, казалась поначалу вполне убедительной, так как было известно, что в Китае, особенно в южных провинциях (как и вообще в странах Юго-восточной Азии), традиционно употребляются в пищу мясо многих экзотических животных. Причем этому, как правило, придается особое – либо медицинское, либо символическое (во многом мифологическое) значение (в принципе непонятное представителям западных цивилизаций). Всё можно было «списать» на национальные традиции южных провинций Китая и невежество простонародья, не соблюдающего элементарных санитарно-гигиенических норм в повседневной жизни.

Совпадение генома коронавируса SARS-CoV-2 с геномом подковоносых летучих мышей и еще более редких реликтовых

ящеров панголинов (те и другие являются экзотическими обитателями Юго-восточной Азии) было подтверждено во многих научных центрах микробиологии, что способствовало распространению в мире официальной версии происхождения коронавируса как *локальной проблемы*, носящей региональный и едва ли не этнокультурный характер. Правительство КНР, руководство КПК и силы приведенных в боевую готовность подразделений Народно-освободительной армии Китая приняли исключительные, крайне жесткие меры по локализации эпидемии в границах города Уханя (с 11-миллионным населением) и провинции Хубэй. В той или иной мере экстраординарные меры по изоляции населения коснулись и других крупных городов в соседних провинциях, а затем распространились и на Китай в целом.

Если бы локализация эпидемии удалась, история с коронавирусом SARS-CoV-19 осталась бы внутренней трагедией населения Китая, как это и произошло в 2002 – 2004 гг. с эпидемией «атипичной пневмонии», вызванной родственным нынешнему коронавирусу SARS, инфицировавшему (по официальной статистике) более 8000 и унесшей жизни 774 человек. Эта эпидемия тогда практически не вышла за границы Китая, и таинственное ее происхождение в то время мало кого в мировом сообществе интересовало, кроме профессионалов – микробиологов, вирусологов, генетиков и представителей военных разведок.

Такая же надежда питала политиков и ученых в начале пандемии второго вируса из семейства SARS. Более того, по поводу нового коронавируса по всем каналам мировых СМИ распространялась утешительная информация, что SARS-1 был более смертоносен, чем SARS-2 (около 10%), а большая заразительность SARS-2 по сравнению с его предшественником как бы гарантировала легкость его протекания и относительно низкую летальность (на уровне сезонного гриппа – порядка 2 – 3%). Эта информация впоследствии активно использовалась пропагандистами и политиками, желавшими успокоить свою аудиторию относительно начавшейся пандемии: что слухи о смертельной

угрозе сильно преувеличены и это делается специально в определенных целях заинтересованными лицами, раздувающими массовую истерию. Этим подогревалась конспирологическая подоплека официальной информации, поскольку создавалось впечатление, что навязывание единственной версии событий обусловлено стремлением властей скрыть истинное положение вещей.

Внешняя убедительность и логичность этой версии, обеспечившие ее распространенность, побудили власти КНР при возникновении новой вспышки пандемии коронавируса в Китае (на этот раз в самом Пекине) обратиться к той же версии происхождения эпидемии (к тому времени уже порядком скомпрометированной) [51]. Сообщалось, что на оптовом рынке «Синьфади» на досках для разделки лосося были обнаружены следы SARS-CoV-2 (при том, что лосось, как и другие морепродукты, не является носителем и даже распространителем коронавируса). Эпидемия (или вторая волна пандемии) очень быстро распространилась в Пекине, и северная столица была отрезана от остальной территории страны (пока нет достоверной информации о том, как распространяется вторая волна пандемии за пределами Пекина).

Дополнительная информация в этом сообщении состоит в том, что, в отличие от «уханьского» вируса, «пекинский» вариант распространяется быстрее (за 4 дня пекинской эпидемии зараженных было выявлено столько же, сколько за 2 недели распространения «уханьской» волны), т.е. по крайней мере в 3,5 раза, и что это уже не «китайский» штамм ковида, а «европейский» (т.е. гораздо более опасный с точки зрения заразительности и летальности), завезенный «кем-то из Европы» [51]. Понятно, что последняя деталь, прокомментированная уханьским вирусологом Ян Чжанцю, была продиктована стремлением китайского руководства разделить свою ответственность за пандемию с другими государствами (в частности, европейскими). Но эта интерпретация коронавируса мало у кого встретила поддержку, и особенно в европейских странах, пережив-

ших пандемию с чрезвычайно высокой смертностью и тяжелым карантинном из-за «китайского» следа (например, в Италии, Испании, Великобритании и др.).

Здесь надо сказать, что официальная китайская версия происхождения пандемии коронавируса постепенно дезавуировалась и сегодня все меньше вызывает доверия в мировом сообществе. И этому способствует целый ряд бесспорных фактов, установленных за последнее время.

Во-первых, продуктовый рынок, в том числе связанный с продажей экзотических диких животных (на рынке «Хайнань» до 1 января 2020 г. продавались: живые кошки, барсуки, бобры, крокодилы, собаки, лисицы, гигантские саламандры, сурки, выдры, павлины, дикобразы, ежи, крысы, голуби и змеи, в том числе ядовитые) мог стать местом *распространения* вирусной инфекции, но не мог быть источником *возникновения* нового коронавируса [52].

Во-вторых, мысль о том, что от летучих мышей коронавирус передался, с одной стороны, дикой циветте, а, с другой стороны, панголину, которые, в свою очередь, передали его человеку, от чего в первом случае образовалась атипичная пневмония, а во втором – ковид-19, – в принципе не реализуема на практике. Известно, что ни циветта, ни панголин не встречаются в дикой природе с летучими мышами, как и друг с другом; допущение же, что эта передача произошла на «мокром рынке», где случайно оказались рядом эти экзотические животные, еще менее вероятно и носит совершенно умозрительный характер.

В-третьих, как известно, на рынке «Хайнань» не продавались ни летучие мыши, ни панголины, и в Ухане нет традиции употребления в пищу или использования в медицинских или ритуальных целях этих животных, а это значит, что источником пандемии коронавируса не мог быть этот рынок, как и другие аналогичные рынки в Ухане [53].

В-четвертых, уханьская эпидемия, по-видимому, началась не в конце декабря 2019 г., как сообщали официальные лица, а гораздо раньше – (а в конце 2019 г. она реально вышла из-

под контроля медиков и властей Уханя) [54]. Несостоятельность официальной версии была убедительно доказана на основании многочисленных источников (китайских и зарубежных) А. Илларионовым в статье «Происхождение коронавируса: единственная версия на сегодня» [55]. Заслуживает особого внимания информация о произошедшем 7 декабря 2019 г. в новейшей лаборатории УИВ мощного взрыва, вероятно, и ставшего стартом эпидемии в Ухане (взрыв, как и вызванные им значительные разрушения, зафиксированы со спутников НАСА). В результате «уханьского Чернобыля» «в атмосферу города были выброшены вирусы, ранее никогда в природе не существовавшие. Созданные для ведения бактериологической войны в условиях современных мегаполисов. Так китайские военные случайно раскрыли бездонный ящик Пандоры, выпустив на волю невидимую смерть» [56].

К этому остается задаться вопросом: зачем создавалась властями Китая столь неубедительная и противоречивая версия происхождения коронавируса и начавшейся с Уханя мировой пандемии? – Ответ: для того, чтобы скрыть подлинную историю коронавируса SARS-CoV-19 за бытовыми и ритуальными подробностями традиционной китайской культуры. Это поначалу удалось. Правда, ненадолго. Но это означает, что подлинная история болезни, которую приходится тщательно скрывать, в чем-то существенном была предосудительна, с точки зрения мирового сообщества, и сомнения в ее объективности и аргументированности сопровождали ее с самого начала.

Однако и в этой, во многом вымышленной, официальной истории нового вируса есть свой *культурологический смысл*. Представим невероятное: нынешний коронавирус, действительно, стихийно возник на рынке Уханя или Гуанджоу (или любого другого южнокитайского города) в результате случайного соседства летучих мышей, панголинов, змей и т. п. живности, находящейся в свободной продаже местному населению. А затем – в условиях рыночной толчеи, скученности, антисанитарии – передался покупателям и незаметно и быстро распространился по много-

миллионному городу с плотным населением. Если мы условно допустим такую логику развития событий, попытаемся ее культурологически осмыслить и концептуализировать.

На рынке, подобном уханьскому «Хайнань», шире — в среде азиатской повседневности постоянно происходит *аккультурация биологии* в формах дикой, не очеловеченной природы. Все эти редкие, экзотические животные в естественных условиях своего обитания обычно не встречаются с человеком и переносят свои вирусные заболевания в соответствии со своей биологической природой и даже без особого риска для своего вида. Не передают они своих вирусов и другим диким животным, не встречающимся им в данных природных условиях. И вот, они изъяты из своей биологической среды, перемещены в другую, непривычную для них среду и в состоянии стресса, тревоги, смертельного страха они — вольно или невольно — передают другим биологическим существам (в том числе и человеку) свои инфекции, передаваемые вирусами, адаптируют свои вирусы к человеку, что служит началом будущей пандемии.

Но, спрашивается, что заставляет современных людей извлекать живые компоненты дикой природы из родной им фауны и флоры, из привычного ландшафта и климата, продавать и покупать их, а затем — употреблять в пищу или использовать в практиках народной медицины и тем самым подвергать себя и своих близких огромной, а часто и смертельной опасности? — Мифологические представления, пронизывающие и рецепты традиционной китайской кухни (соответствующих провинций), и практики народной китайской медицины, и поверья, приметы, ритуалы, гадания, сохранившиеся в почти неизменном виде в народной жизни, — весь повседневный быт носителей традиционной китайской культуры — включают в себя неистребимые элементы тысячелетней архаики. Опора на константные традиции древности — такой культурно-исторический контекст аккультурации биологии заложен в основание современной пандемии.

Этим традициям, этим мифологическим представлениям, этим суевериям, передаваемым из поколения в поколение без

всяких изменений, насчитываются тысячи лет. Так, например, народная китайская медицина сложилась в своих истоках свыше 8 тысяч лет назад и включала в себя различные магические обряды, поедание ритуальных животных (в том числе в сыром, термически не обработанном виде и даже вживую!) с целью приобрести их силу, ловкость, хитрость, ум и сакральные свойства. До сих пор в Китае существуют стойкие представления (или предрассудки) о пользе для различных органов человеческого тела от поедания мяса и иных составляющих телесности (внутренних органов, когтей, шерсти, чешуи и т.п.) того или иного животного, как правило, редкого. То же касается средств лечения тех или иных болезней, — они всегда были неотделимы от магии и мифологии, сложившихся в Древнем Китае с незапамятных времен.

Таким образом, в официальной китайской версии происхождения пандемии коронавируса всё объясняется господством древнейшей *зооморфной мифологии* и *ритуалистики* в современной китайской культуре, включая культуру повседневности, в массовом сознании, в бытовом поведении и жизненных практиках, что, впрочем, вполне соответствует действительности. Опасная *близость человека к дикой природе* (характерная для первобытного общества), *неотделимость культуры от биологии* (без какой-либо опосредованности социумом и достижениями человеческой цивилизации, включая правила гигиены), даже подчас *отождествление культуры и биологии* как совокупности высших жизненных ценностей, обеспечивающих *жизнедеятельность* человека (лежащую, с точки зрения восточного мирозерцания, в основании любой социальной и культурной деятельности) — вот важнейшая первопричина большинства смертоносных пандемий, начинавшихся неслучайно в дебрях Юго-восточной Азии, а также Южной и Восточной Азии (включая чуму, холеру, натуральную оспу, «испанку», птичий и свиной грипп и т.д.).

Длительная, многотысячелетняя история автохтонной китайской культуры компенсируется накоплением архаики преиму-

ственно мифологического и легендарного происхождения (включая идеи Лао-цзы, Конфуция и др. мудрецов древности, древнейшие сакральные тексты, вроде «Книги перемен» и т.п.) и обладает непререкаемым авторитетом и незыблемым статусом на протяжении сотен веков, войдя не только в философию, искусство, но и в менталитет китайского народа, а вместе с тем – в повседневные бытовые и даже научные практики.

Культурное наследие (неотделимое в Китае от природного наследия), сакрализованное и ритуализированное, в каждый период истории Китая довлеет над современностью, пронизывает ее и подчиняет себе. В этом отношении традиционная китайская культура, очень последовательно и жестко противостоящая любой модернизации, представляет собой уникальное реликтовое образование, аккумулировавшее в себе (под видом сохранения и укоренения традиций) множество не только культурно-исторических достижений и открытий, но и предрассудков обыденного сознания, мистических и донаучных представлений и заблуждений, ошибочных обобщений и религиозных догм [57]. Не случайно в национальных представлениях китайцев существует не «История китайской культуры» (как в российских представлениях о Китае [58]), а «Китайская культура», пребывающая вне истории, а как бы в вечности и неизменности.

Вторая, альтернативная версия происхождения пандемии, версия, представляющая опасность для авторов первой, официальной версии, состоит в признании самого вируса – искусственным, синтетическим. Это означает, что природа коронавируса SARS-CoV-19 лишь отчасти биологическая, но прежде всего культурная (социокультурная). Рукотворный вирус представляет собой не только и не столько биологический материал, сколько произведение культуры, в котором биология присутствует в «снятом» виде, и уже в этом качестве его можно рассматривать как генно-модифицированный продукт, а в зависимости от гипотетических целей подобной модификации биологического материала – его можно интерпретировать как

феномен *науки* (науки и техники), *искусства* (своего рода биоарт) и (косвенно) *политики* [59]. А далее осмысление может идти совсем «вразнос»: если это — *научный эксперимент*, то какова была его гипотеза и что получилось в результате? Если это своеобразный *биоарт*, то на какой эффект и на какую аудиторию рассчитано это «элитарное» (или «массовое») искусство? А если это *политический проект*, то что стоит за ним? какую политику (биополитику, геополитику, социальную или культурную политику) он представляет? какое политическое воображение движет им и его модификациями на протяжении нескольких десятков лет?

Итак, это многозначное, многогранное явление культуры. Оно одновременно представляет собой и научное открытие, и техническое изобретение, и постбиологическое искусство, и акт биополитики. А в основании его лежит *традиция* (во многом мифологического происхождения) — видеть в биологии нечто большее, чем просто биология, находить в ней ключ к общественным явлениям и процессам, способ влиять на людей и общество в целом, управлять ими, т.е. придавать биологии не просто культурное, но и социальное, и даже сакральное значение. Иными словами, средствами науки конструировалось универсальное социокультурное явление в биологической форме, обладающее фронтальным, многогранным и многоаспектным воздействием на человека, — явление, которое нуждается в столь же многомерном культурологическом осмыслении.

Перед исследователями встает и другой вопрос: с какой целью его создавали? почему его конструировали именно таким, а не иным образом? почему для его осуществления и функционирования была избрана именно биологическая форма? чего добивались создатели от нового рукотворного вируса как явления культуры — и похожего и непо похожего на предшествующие формы естественных вирусов?

Версия об искусственном происхождении SARS-CoV-19 предполагает выявление его создателя. Единственный претендент на «авторство» нового коронавируса — это Ухань-

ский институт вирусологии (УИВ), находящийся неподалеку от рынка «Хуанань» (что облегчило авторам официальной версии реализовать убедительную переадресацию места рождения коронавируса).

Институт был основан в 1956 году как Уханьская лаборатория микробиологии Академии наук Китая. В 1961 году он стал Южно-Китайским институтом микробиологии, а в 1962 году был переименован в Уханьский институт микробиологии. С 1964 г. Институт стал специализироваться на изучении патогенных вирусов. В июне 1978 года он был переименован в Уханьский институт вирусологии Китайской академии наук [60]. Первоначально это был довольно открытый НИИ, регулярно публиковавший результаты своих исследований и допускавший к участию в своих научных программах иностранных специалистов (в том числе из США, Австралии, Франции и др. стран. Финансирование исследований в УИВ осуществлялось не только их бюджетных средств КНР, но и из государственно-частных зарубежных фондов (США, Австралия).

После возникшей в 2002–2004 гг. эпидемии атипичной пневмонии SARS (возможно, вызванной утечкой вируса из одной из вирусологических лабораторий КНР) в Китае была разработана (2003 г.) Национальная концепция развития вирусологии. В течение свыше 10 лет на основе УИВ шло строительство Национальной лаборатории биобезопасности четвертого уровня защиты (BSL-4). В 2015 году в сотрудничестве с французскими инженерами и архитекторами из Лиона создание этой лаборатории (P-4) в институте было завершено. На ее строительство и оборудование было затрачено 300 млн юаней (44 млн долл. США) бюджетных ассигнований КНР.

За последние 6 лет лаборатория P-4 УИВ получила, кроме средств из национального бюджета, также в общей сложности 7,4 млн. дол. (финансирование было остановлено только 24 апреля 2020 г.) в рамках американской государственно-частной программы PREDICT через оператора EcoHealth Alliance (руководитель Питер Дасзак), финансировавшейся Национальным

институтом аллергии и инфекционных болезней США (с 1984 г. директор – Антонио Фаучи, ныне – главный эпидемиолог США). Эта лаборатория, по всей вероятности, и стала центром по проведению экспериментов с вирусами семейства SARS под руководством знаменитого сегодня вирусолога Ши Чжэнли, возглавляющей в УИВ лабораторию P-3 и ставшей зам. руководителя лаборатории P-4, официально именуемой «Ключевой лабораторией специальных патогенов и биобезопасности» [61].



Илл. 4. Вирусолог Ши Чжэнли в своей лаборатории в Уханьском институте вирусологии. Режим доступа: habr.com (дата обращения 01.07.2020)

За свою более чем 60-летнюю историю УИВ стал довольно известным в мире научно-исследовательским учреждением, неоднократно получал одобрение и поддержку со стороны ученых мирового уровня. Поэтому поначалу заявления и коммен-

тарии руководителей Института и его лабораторий воспринимались мировым научным сообществом с большой степенью доверия. Однако вскоре стало заметно, что вся информация, поступающая из УИВ, представляет собой дополнительную аргументацию к первой, официальной версии происхождения, скорее не проясняющую ситуацию, но еще более ее запутывающую. Выдвигались все новые версии искомого животного-посредника – между летучими мышами и человеком.

Первым претендовал на эту роль экзотический панголин; затем, помимо панголина, на роль посредника была ангажирована змея. Назывались по преимуществу редкие и чрезвычайно опасные южно-китайские пресмыкающиеся – китайская кобра и южнокитайский многополосый крайт, практически неизвестные западным исследователям. «Змеиный след» происхождения нового коронавируса мотивировался тем, что змеи часто охотятся на летучих мышей, а в южных провинциях Китая змеи часто употребляются в пищу и используются в народной медицине [62]. Все эти детали были призваны, конечно, затемнить искусственное происхождение вируса и направить усилия исследователей по ложному пути. Впрочем, последняя (на момент написания данного текста) официальная версия происхождения вируса SARS-CoV-2 свелась к первоначальному вирусу подковоносов, образцы которого, оказывается, хранятся в секретной лаборатории и который на 96% совпадает с источником нынешней пандемии.

Между тем мировое научное сообщество при анализе расшифрованного генома SARS-CoV-2 обратило внимание на содержание тех 4% содержания генома, который не совпадал с вирусом летучих мышей и гипотетически принадлежал мифическому «животному-посреднику», адаптировавшему природное биологическое явление к человеку и человеческой среде. Первыми были индийские вирусологи, заявившие об искусственном происхождении вируса, но их работа под давлением каких-то сил была дезавуирована и изъята из обращения. Затем их выводы подтвердил и развил французский вирусолог,

лауреат Нобелевской премии 2008 г. (за открытие и расшифровку генома вируса ВИЧ) Люк-Антуан Монтанье, обнаруживший в полном геноме коронавируса вставку последовательности вируса СПИДа. Его коллега Жан-Клод Перез, выдающийся специалист по вычислительной биологии, выявил шесть вставок из генома вируса ВИЧ. Французские ученые высказали предположение, что китайские вирусологи пытались разработать вакцину против СПИДа, для чего хотели ослабить геном коронавируса и использовать его как вектор (носитель) для антигенов вируса, вызывающего СПИД [63].

На следующем этапе изучения генома SARS-CoV-2 биоинформатики из Кембриджа при помощи искусственного интеллекта обнаружили в генетической последовательности SARS-CoV-2 вставку из 8 аминокислот, которая идентична фрагменту человеческого белка. Эта вставка, как предположили ученые, отвечала за возможность проникновения вируса внутрь клетки человеческого организма [64].

Третье направление работ УИВ (осуществленное в составе международной исследовательской группы) было направлено на исправление и усовершенствование натурального вируса подковоносов. В частности, усилия ученых были направлены на усиление функции (gain-of-function) шипообразного S-белка коронавируса, полученного от летучих мышей и по своей природе не способного заражать человека. В результате коронавирусу была придана способность инфицировать людей. По этому поводу один из соавторов Ши Чжэнли доктор Ральф Барик (Университет Чапел Хилл, Северная Каролина), считающийся «отцом-основателем» современной школы синтетической вирусологии, еще в 2015 г., после публикации коллективной статьи в журнале «Nature», заявил: «Этот вирус является настолько высокопатогенным, что методы лечения, разработанные против исходного вируса SARS в 2002 году, и препараты ZMapp, используемые для борьбы с Эболой, не способны нейтрализовать и контролировать этот конкретный вирус» [65]. Видимо, такова и была цель его генной модификации.

Австралийские ученые из Университета Флиндерс в Аделаиде и Университета Латроб в Мельбурне поставили своей задачей исследовать, насколько вирус SARS-CoV-2, вызывающий COVID-19, способен инфицировать разных животных. Если бы он имел естественное происхождение, то на первом месте среди инфицированных оказались бы летучие мыши. Однако, к удивлению ученых, на первом месте претендентов на болезнь оказался человек. Остроконечный белок вируса BatCoV RaTG1, обнаруженный среди летучих мышей, оказался значительно менее эффективным, чем у COVID-19, и выяснилось, что ему потребуются длительная адаптация, чтобы стать заразительным для человека. Руководитель этой серии исследований коронавируса профессор Николай Петровский остроумно заметил, что, хотя есть возможность, что «неправильная» летучая мышь встретила «неправильного» панголина, «статистически это невероятно» [66].

Научных наблюдений и аргументации в пользу гипотезы об искусственном происхождении коронавируса SARS-CoV-2 гораздо больше, чем приведенные выше. Но остановимся пока на изложенном и задумаемся над мотивами целеполагания предполагаемых «творцов» искусственного вируса:

– Почему в качестве его основы был избран вирус подкованосов?

– Зачем делались вставки в геном из вируса ВИЧ?

– Для чего потребовались вставки в геном вируса фрагментов человеческого белка?

– Какова цель усиления функций шипообразного S-белка коронавируса летучих мышей?

Нет необходимости вникать в микробиологические подробности всех этих сложных процедур геной инженерии, чтобы понять сверхзадачу сотворения искусственного вируса. Во-первых, усиление его патогенности для человека и человеческой популяции; во-вторых, усложнение его расшифровки за счет опоры на локально-китайский, во многом экзотический для Запада геномный материал; в-третьих, прививка коронавирусу черт

иммунодефицита, что должно осложнить разработку вакцины и лекарственных препаратов против болезни, вызываемой данным вирусом; в четвертых, усиление его заразительности и распространения в человеческих сообществах.

Все эти перечисленные задачи, решавшиеся в ходе исследований вирусов и их гибридизации, могут сводиться к двум возможным версиям создания искусственного вируса: либо речь шла о создании универсальной антивирусной вакцины (своего рода «сверхвакцины»), либо — о разработке столь же универсального биологического оружия, против которого чрезвычайно трудно разработать средства защиты и противодействия [67]. Нельзя исключить, что обе цели создателями нового вируса решались одновременно — как двуединая задача.

После утечки вируса и возникновения эпидемии в Ухане информация об экспериментах, проводившихся в институте вирусологии стали скрываться, стираться с сайтов, засекречиваться. В конце концов УИВ был выведен из системы Китайской Академии наук и был переподчинен военному ведомству. Прежнего гражданского директора института на его посту сменила женщина в чине генерал-майора.

В трактате легендарного древнекитайского полководца и мыслителя Сунь-цзы о военном искусстве (почитаемом на Востоке до сих пор) говорится: «Война — это путь обмана. Поэтому, если ты и можешь что-нибудь, показывай противнику, будто не можешь; если ты и пользуешься чем-нибудь, показывай ему, будто ты этим не пользуешься; хотя бы ты и был близко, показывай, будто ты далеко; хотя бы ты и был далеко, показывай, будто ты близко; заманивай его выгодой; приведи его в расстройство и бери его; если у него все полно, будь наготове; если он силен, уклоняйся от него; вызвав в нем гнев, приведи его в состояние расстройства; приняв смиренный вид, вызови в нем самомнение; если его силы свежи, утоми его; если у него дружны, разъедини; нападай на него, когда он не готов; выступай, когда он не ожидает» [68]. Собственно, именно эту стратегию и тактику осуществлял Китай в связи с начав-

шейся пандемией, которая невольно оказалась культурной формой биологической войны.

В какой степени создание искусственного вируса в секретной уханьской лаборатории приблизил Китай к мировому господству или отдалил от него, – судить преждевременно (тем более если при этом учитывать и его случайный выброс). Мир разделился в своих реакциях на коронавирус: от ужаса до равнодушия, от политической мобилизации до ощущения апокалипсиса, от прокоммунистических настроений до возрождения расизма, от протрации до политических протестов... Но ясно одно: отныне мы живем в новом мире, в котором всё – вольно или невольно – делится на «до» пандемии и «после». И пока не ясно, как в дальнейшем жить в этом мире.

В любом случае, став источником всемирной пандемии, искусственный вирус обречено человечество на длительную, а может быть, и вечную борьбу с вырвавшейся из-под контроля человека биологической опасностью. Культура оказалась способной модифицировать и реконструировать биологическую природу, «заточить» ее против человека, но была бессильной остановить или преодолеть возникшую биологическую угрозу. Ноосфера («сфера разума»), еще недавно казавшаяся акад. В. И. Вернадскому высшим достижением человечества, способом подчинить биосферу Земли научному знанию [69], оказалась сама включенной в биосферу, неотделимой от нее и подчиненной ее закономерностям, оставшимся во многом неизвестными человеку.

Состояние войны с использованием биооружия вдруг стало постоянным для человечества, причем неясно, – это война внутри человечества (между отдельными странами или народами) или война всего человечества с неподвластной ему природой. Грань между войной и миром стала неуловимой. Глобализация мироздания подошла к человеку с неожиданной стороны – со стороны биологии – и практически уравнивала *шансы выживания* отдельных индивидов, сообществ и человечества в целом. Уделом дальнейшей социальной и культурной жизни на Земле стала, таким образом, *новая виртуальность*, оказавшаяся спаси-

тельной и обнадеживающей перед лицом невидимой и непредсказуемой смерти. Но и средства спасения от общечеловеческой угрозы оказались столь же невидимыми и непредсказуемыми. Отныне виртуальная реальность становится постоянной средой обитания человека и человечества, и разные пути дальнейшего исторического развития открываются перед нами.

Примечания:

[1] *Софокл*. Трагедии. М.: Худож. литература, 1988. С. 39, 44.

[2] См. например: *Фуко М.* Рождение клиники. М.: Академический Проект, 2010; *Он же*. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году / М. Фуко; Пер. с фр. А. В. Дьяков. СПб.: Наука, 2010.

[3] О взаимном пересечении и смещении различных дискурсов, в том числе гуманитарных и естественнонаучных см. подробнее: *Фуко М.* Археология знания. 2 изд. СПб.: Гуманитарная Академия, 2012; *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.

[4] О всех этих проблемах распространения «живого вещества» подробно писал акад. В. И. Вернадский. См.: *Вернадский В. И.* Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. 2-е изд. М.: Наука, 1987. С. 262–296, особенно с. 280–282 и далее.

[5] См. подробнее: *Орлов В. В.* Материя. Развитие. Человек. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1974. С. 157–240. В этой работе получила фундаментальное обоснование философская концепция уровней материи и сознания. См также: *Кондаков И. В.* К теории пограничных процессов в культуре // Динамика культуры: Теоретико-методологические аспекты / Отв. ред. Э. А. Орлова, А. И. Арнольдов. М.: Институт философии АН СССР, 1989. С. 24–42. В этой работе обоснована концепция уровней в приложении к культуре.

[6] *Орлов В. В.* Человек, мир, мировоззрение. М.: Молодая гвардия, 1985. С. 108.

[7] Там же. С. 110.

[8] Там же. С. 184.

[9] Там же. С. 140.

[10] *Сорокин П. А.* Родовая структура социокультурных влияний // *Он же.* Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992. С. 147–171.

[11] См. подробнее: *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996; *Пленков О. Ю.* Третий Рейх: Арийская культура. СПб.: Нева, 2005; *Он же.* Третий Рейх. Культура на службе вермахта. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011; *Дятлова Г. В.* Искусство Третьего рейха. Ростов-на-Дону: Феникс, 2013; *Туровская М.* Зубы дракона. Мои 30-е годы. М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2015. С. 163–350; *Рудницкий Е. Н.* Музыка и музыканты Третьего рейха. М.: Издательский дом «Классика XXI», 2017; *Маркин Ю. П.* Искусство Третьего Рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись. Изд. 2-е. М.: Букс Март, 2018.

[12] См. подробнее: *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Verlag Otto Sagner, München: Abteilung der Firma Kubon & Sagner, 1993; *Голомшток И. Н.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994; Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. Москва: Акад. проект, 2000.

[13] См. подробнее: *Сойфер В. Н.* Власть и наука: История разгрома генетики в СССР. М.: Лазурь, 1993; *он же.* Сталин и мшеничники в науке. М.: Добросвет, 2012.

[14] *Мичурин И. В.* Итоги шестидесятилетних работ. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 10.

[15] Это крылатая фраза И. Сталина. К ней в своих речах он с небольшими вариациями обращался неоднократно. Ср., например: «*Нет в мире таких крепостей, которых не могли бы взять трудящиеся, большевики*» (*Сталин И. В.* Доклад на собрании актива московской организации ВКП (б) 13 апреля 1928 г. // *Он же.* Собр. соч. М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1949, Т. 11. С.58). Или: «*Нет таких крепостей, которых большевики не могли бы взять*» (*Сталин И. В.* О задачах хозяйственников // *Он же.* Собр. соч.

М.: Государственное. издательство политической литературы, 1951. Т. 13. С.41).

[16] См. подробнее: Стенограмма заседания Ученого совета ИМЛИ им. А. М. Горького // М. М. Бахтин: Pro et contra (Русский Путь). СПб.: Изд. РХГА, 2001. Т. I. С. 325–390.

[17] *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. М.: Айрис Пресс, 2010.

[18] *Заболоцкий Н. А.* «Огонь мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества / Сост., Жизнеописание, прим. Н. Н. Заболоцкого. М.: Педагогика-Пресс, 1995. С. 325.

[19] *Грэхэм Л. Р.* Естествознание, философия и науки о человеческом поведении в Советском Союзе. Пер. с англ. М.: Политиздат, 1991. С. 130- 131.

[20] *Усиевич Е.* Новые формы классовой борьбы в советской литературе // Советская литература на новом этапе. М., Л.: ГИХЛ, 1934. С. 25–27.

[21] Цит. по: *Бэлза И. Ф.* Советская музыкальная культура. Краткий очерк. М., Л.: Музгиз, 1947. С.80. Текст Сообщения ТАСС о беседе Сталина и Молотова с авторами оперного спектакля опубликован в кн.: Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л. В. Максименков. М.: МФД, 2013 (Россия. XX век. Документы). С. 135.

[22] *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Опера // Советская опера. Сборник критических статей. М.: Музгиз, 1953. С. 51.

[23] *Дзержинский И.* Создадим советскую классическую оперу // Ленинградская Правда. 1936. 24 января; статья С. А. Самосуда была опубликована в «Правде» 21 января 1936 г. Стоит заметить, что дискуссия вокруг двух опер началась в газете «Вечерняя Москва 4 января 1936 г. Статьей Д. Шостаковича, который охарактеризовал оперу Дзержинского как «слабую».

[24] Сегодня известно, что автором статьи «Сумбур вместо музыки» был журналист Д. Я. Заславский, отличавшийся бес-

принципностью. См. подробнее: *Ефимов Е.* Сумбур вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». М.: Флинта, 2006.

[25] Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991. С. 136–137.

[26] *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Опера // Цит. изд. С. 46.

[27] Там же. С. 50.

[28] Там же. С. 50–51.

[29] *Маркарян Э. С.* Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи / Отв. ред. и сост. А. В. Бондарев. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 7.

[30] Там же. С. 23.

[31] Там же. С. 24.

[32] Там же. С. 25–26.

[33] *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. Л.: Гидрометеоиздат, 1990.

[34] *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-Психологос. (Серия: Технологии культуры). М.: Академический Проект, 2007; *Он же.* Ментальности народов мира. М.: Эксмо; Алгоритм, 2008.

[35] Этнические стереотипы поведения: Сб. ст. / Под ред. А. К. Байбурина. Л.: Наука, 1985; Этнические стереотипы мужского и женского поведения: Сб. ст. / Отв. ред. А. К. Байбурин, И. Кон. СПб.: Наука, 1991.

[36] Антология гендерной теории / Сост, коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой / Европейский гуманитарный ун-т; Центр гендерных исследований. Минск: ПроPILEI, 2000; Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001; Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Пер. с англ.; под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005.

[37] *Бухановский А. О., Андреев А. С.* Структурно-динамическая иерархия пола человека. Ростов-на-Дону: изд-во «Феникс», 1993; В тени тела / Под ред. Н. Нартовой, Е. Омельченко. Улья-

новск: Издательство Ульяновского государственного университета, 2008.

[38] *Лоренц К.* Агрессия (так называемое «зло») / пер. с нем. Г. Ф. Швейника. М.: Прогресс; Универс, 1994; *Он же.* Обратная сторона зеркала / пер. с нем. А. И. Федорова; под ред. А. В. Гладкого; сост. А. В. Гладкого, А. И. Федорова; послесл. А. И. Федорова. Москва: Республика, 1998. 393 с. (Мыслители XX века). *Дольник В. Р.* Непослушное дитя биосферы. Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей / В. Р. Дольник СПб.: Издательство Петроглиф, 2009.

[39] Эволюционная эпистемология. Антология / Науч. ред., сост. Е. Н. Князева. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.

[40] *Месуди А.* Культурная эволюция. Как теория Дарвина может пролить свет на человеческую культуру и объединить социальные науки / пер. с англ. О. Собчука и А. Шели. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2019.

[41] *Пелипенко А. А., Яковенко И. Г.* Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998; *Пелипенко А. А.* Между природой и культурой // *Он же.* Постижение культуры: В 2 ч. Ч.1. Культура и смысл. М.; РОССПЭН; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2012. С.92–140.

[42] *Ридли Мэтт.* Геном: наука, раскрывшая тайну бессмертного гена человека. М.: Эксмо, 2017 (Большая наука); *Уотсон Дж. Д.* ДНК: История генетической революции. СПб.: Питер, 2019.

[43] Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Коллективная монография в 4-х т. / Под общей редакцией А.С. Прангишвили, А. Е. Шерозия, Ф. В. Бассина. Тбилиси: Мецниереба, 1978–1985; *Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послесл. В. Е. Лапицкого. СПб; М.: Machina, 2004.

[44] *Эфроимсон В. П.* Генетика этики и эстетики. СПб.: Талисман, 1995; *Он же.* Гениальность и генетика. М.: Русский мир, 1998; Генетика гениальности. М.: Тайдекс Ко, 2002 (Библиотека журнала «Экология и жизнь». Серия «Устройство мира»); *Он же.*

Педагогическая генетика. М.: Тайдекс Ко, 2003 (Библиотека журнала «Экология и жизнь». Серия «Устройство мира»); *Он же*. Генетика этики и эстетики. М.: Тайдекс Ко, 2004 (Библиотека журнала «Экология и жизнь». Серия «Устройство мира»).

[45] *Булатов Дмитрий*. BioMediale: Современное общество и геномная культура. Калининград, 2004; *Он же*. Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии. Калининград: БФ ГЦСИ. Т. 1. 2009; Т. 2, 2013; *Галкин Д. В.* Живое из неживого: философско-методологические проблемы искусственной жизни // Вестник Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2011. №2 (14). С. 20–34; *Он же*. Границы живого. К проблеме онтологических оснований искусственной жизни // Философия науки. 2012. №4. С. 49–67.

[46] *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху / Перевод с франц. И. К. Стаф. М.: АСТ МОСКВА, 2010; *Фуко М.* Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. СПб., Академический проект, 2004.

[47] *Вернадский В. И.* Философские мысли натуралиста. М.: Академический Проект; Киров: Константа, 2013, и др.

[48] *Шах Соля*. Пандемия. Всемирная история смертельных недугов. М.: Альпина Нон-фикшн, 2020; *Шкляров Виталий, Беловранник Андрей*. Мир, поставленный на паузу: Страхи, надежды и реальность эпохи коронавируса. М.: CORPUS, 2020.

[49] *Камю А.* Соч.: В 5 т. Харьков: Фолио, 1997. Т.2. С. 98, 99.

[50] *Илларионов А.* Конспирологическая версия: подковоносы, панголины и Уханьский рынок морепродуктов. Режим доступа: <https://aillarionov.livejournal.com/1180056.html> (дата обращения 13.07.2020)

[51] Пекинская вспышка коронавирусной инфекции может оказаться заразнее уханьской. Режим доступа: <https://nauka.tass.ru/nauka/8731471> (дата обращения 13.07.2020).

[52] *Гостев А.* «Мокрые рынки» Китая. Готов ли Пекин закрыть их навсегда. Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/30602325.html> (дата обращения 13.07.2020).

[53] *Илларионов А.* Конспирологическая версия: подковоносы, панголины и Уханьский рынок морепродуктов. Режим доступа: <https://aillarionov.livejournal.com/1180056.html> (дата обращения 13.07.2020).

[54] *Liu Zhen.* South China Morning Post (print edition) /2020/05/07. Режим доступа: <https://www.scmp.com/news/china/science/article/3083211/coronavirus-may-have-jumped-humans-early-october-study-says> (дата обращения 13.07.2020).

[55] *Илларионов А.* Происхождение коронавируса: единственная версия на сегодня. Режим доступа: <https://aillarionov.livejournal.com/1180056.html> (дата обращения 13.07.2020).

[56] *Дегтерёв В.* Уханьский институт вирусологии КНР, зафиксирован взрыв здания 7 декабря 2019 / 8 апреля 2020. Режим доступа: <https://cont.ws/@valentindeg/1635837> (дата обращения 13.07.2020).

[57] См. подробнее: *Шэнь Чжэньхуэй.* Очерк китайской культуры / пер. с кит. Фитуни О. Л. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. Особенно важна здесь Глава 14 «Китайская культура и модернизация». См. там же. С. 248–264.

[58] Ср.: *Кравцова М. Е.* История культуры Китая: учебное пособие. СПб.: Лань, 1998. 414 с.: илл.; 2-е изд.: 1999; 3 изд.: испр. и доп.: 2003; 4-е изд., испр. и доп.: СПб.: Лань, Планета Музыки, 2011. (Мир культуры, истории и философии).

[59] См. подробнее: *Галкин Д. В.* О некоторых эпистемологических основаниях искусственной жизни // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. 2012. №2. С. 43–51; *Он же.* Границы живого: к проблеме онтологических оснований искусственной жизни // Философия науки. 2012. №4. С. 49–67.

[60] См. подробнее: Уханьский институт вирусологии // Википедия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Уханьский_институт_вирусологии (дата обращения 14.07.2020).

[61] Чем занимался тот самый Институт вирусологии в Ухани // Медуза. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2020/05/03/> (дата обращения 14.07.2020).

[62] Cross-species transmission of the newly identified coronavirus 2019-nCoV / 22 January 2020. URL: <https://doi.org/10.1002/jmv.25682> (accessed 14.07.2020).

[63] Андрей Илларионов: синтетическое происхождение коронавируса подтверждается. Режим доступа: <https://aillarionov.livejournal.com/1176824.html> (дата обращения 14.07.2020).

[64] В геноме SARS-CoV-2 нашли фрагмент белка человека // Новости Известия. 04.06.2020. Режим доступа: <https://iz.ru/1019504/2020-06-04/v-genome-sars-cov-2-nashli-fragment-belka-cheloveka> (дата обращения 15.07.2020).

[65] Андрей Илларионов: синтетическое происхождение коронавируса подтверждается. Режим доступа: <https://aillarionov.livejournal.com/1176824.html> (дата обращения 13.07.2020).

[66] Австралийский ученый предложил версию происхождения коронавируса: идеально приспособлен для заражения. Режим доступа: <https://www.mk.ru/science/2020/05/27/> (дата обращения 13.07.2020).

[67] Вот и всё: Уханьский институт вирусологии занимался созданием «биологического оружия» / January 26th. Режим доступа: <https://rovego.livejournal.com/9397166.html> (дата обращения 13.07.2020).

[68] *Сунь-цзы*. Трактаты о военном искусстве / Сунь-цзы, У-цзы; пер. с кит., предисловие и коммент. Н. И. Конрада. М.: АСИ: Астрель; СПб.: Terra Fantastica, 2011. С. 38–39.

[69] *Вернадский В. И.* Несколько слов о ноосфере // *Он же*. Философские мысли натуралиста. М.: Академический Проект; Киров: Константа, 2013. С. 5–14.

НИКОЛАЙ ХРЕНОВ

Доктор философских наук, Государственный институт искусствознания

ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ СМЕРТИ: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ КАТАСТРОФИЧЕСКИХ НАСТРОЕНИЙ

Аннотация: В статье исследуются философские и эстетические аспекты катастрофических настроений в современном социокультурном поле, при фокусировании на своеобразии претворения кинематографом актуальных драматических вызовов бытия. Осмысление катастрофы происходит в широком философском ракурсе с рефлексией о соотношении созидательного и разрушительного начала в человека. При этом культура интерпретируется как преграда деструктивным процессам, стремлению человека к смерти. Автор пытается проследить механизм изживания агрессии в формах искусства. В этом плане анализируются фильмы-катастрофы: «День, когда Земля остановилась» (*The Day the Earth Stood Still*, реж. С. Дерриксон, 2008), «Война миров Z» (*World War Z*, реж. М. Форстер, 2013), «Человек, пространство, время и снова человек» (*Ingan, gonggan, sigan geurigo ingan*, реж. К. Ки Дук, 2018), «Ной» (*Noah*, реж. Д. Аранофски, 2014).

Ключевые слова: человек, смерть, философия, деструктивность, техника, осевое время, фармак, агрессия, фильм-катастрофа, К. Лоренц, Э. Фромм, С. Дерриксон, М. Форстер, К. Ки Дук, Д. Аранофски.

*Мы мрем средь пустынь, как евреи
в библейские времена.
Она впереди, она позади, от нее никуда
не уйти...
Врач полковой доложил, что вчера не стало
еще десяти.*

Редьярд Киплинг

Тема, вынесенная в название статьи, спровоцирована вспышкой коронавируса, которую мы все, да что там «мы все», – весь мир переживал в начале 2020 года. Из многих проблем, стоящих в центре внимания прессы, на первый план вышла тема происхождения этого вируса. Имеет ли он природное, независимое от человека происхождение, или это – следствие ошибок и случайностей, возможных в результате вирусологических экспериментов. В связи с этим невольно вспоминается вывод Х. Ортеги-и-Гассета, доказывающего, что цивилизация (а он употребляет это понятие и как синоним культуры) была создана людьми элиты. Но элита к сегодняшнему дню, если от нее еще что-то осталось, вытесняется на периферию, и ее голос едва слышим. У руля оказываются жадные особи, преследующие собственные меркантильные цели и продолжающие развращать остальных.

Кино способно предвидеть многие драматические ситуации. Так, сначала появился фильм «Джокер» (*Joker*, реж. Т. Филлипс, 2019), в котором были показаны массовые беспорядки и протесты. После убийства в Миннеаполисе в мае 2020 года афроамериканца Джорджа Флойда виртуальная реальность начала как бы воспроизводиться в самой жизни.

В период пандемии невольно вновь и вновь возвращаешься к мысли о человеке, во власти которого находится и созидательная, и разрушительная деятельность. В своих действиях человек находится ближе то к Эросу, то к Танатосу. В последние десятилетия информации о самых разных происходящих в мире катастрофах становится все больше. Горят леса, и происходит извер-

жение вулканов. Мы получаем информацию о землетрясениях и ураганах. Падают астероиды. Разрушаются плотины, и случаются катастрофы с атомными станциями. Участилось падение самолетов. Горит даже уникальная культовая архитектура, как это случилось с Собором Парижской Богоматери. В начале мая 2020 года на металлургическом комбинате в Норильске произошла утечка 20 тысяч тонн нефти, что привело к загрязнению рек и почвы. Невольно приходит мысль: никакие внешние меры безопасности и контроля не могут уберечь от катастроф, в том числе, в силу недостаточно ответственного отношения к технике, природе, цивилизации в целом.

В апреле – мае 2020 года каждое утро с помощью всех средств информации нам сообщали об увеличении зараженных и умерших, исчисляемых десятками, сотнями и уже даже тысячами. Так и хочется сказать: цифры впечатляющие, как будто нас знакомят со статистикой, касающейся выплавки стали, возведения новых многоэтажных домов, или уборки урожая. К этому уже начинаешь привыкать, что кошунственно. Да, собственно, кровавый XX век с его мировыми войнами и лагерями, подготовил нас к восприятию больших человеческих потерь. И люди многое воспринимают уже спокойно, молча, с удивительным смирением. Возможно потому, что событийный общественный фон, напрямую не касающийся пандемии, нередко вызывает в человеке еще более негативные чувства.

Кто-то сказал, что советская власть кончилась в 1986 году, когда произошел взрыв на Чернобыльской АЭС. Но в современном информационном обществе владеть информацией в отдельно взятой стране невозможно. Она выходит за пределы государств. Как бы не хотелось катастрофу скрыть, она мгновенно становится известной. И скрыть катастрофу в Чернобыле не удалось. А вот о взрыве водородной бомбы под Челябинском мы узнали все-таки намного позднее. Да и не воспринималось это вовсе катастрофой. Важно было испробовать новое научное открытие, обладающее фантастической разрушительной силой.

Конечно, люди каким-то образом об этих достижениях науки узнавали, реагировали, пугались. Не случайно в фильме М. Ромма «Девять дней одного года», вышедшем приблизительно в то же время, что и взрыв под Челябинском, отец героя – ученого-ядерщика Гусева, уже получившего смертельную дозу радиации во время испытаний и приехавшего перед смертью в места, где родился, – задает обреченному сыну вопрос: стоит ли это того, чтобы отдавать свою жизнь. Может быть, зря все это открыли? Кому это нужно? На другой вопрос отца, делал ли сын бомбу, одержимый ученый-ядерщик отвечал утвердительно, будучи абсолютно уверенным, что это необходимо. Вопрос, заданный старым человеком своему сыну, не был для кино конца 1950-х – начала 1960-х исключением. Испуг прокатился по всему миру и получил выражение во всех странах. Кино его не обошло. Об этом свидетельствуют фильмы А. Рене, Ф. Феллини, С. Крамера, И. Бергмана.

Можно сказать, что М. Ромм лишь затронул тему возможной катастрофы, затронул по касательной и предельно осторожно. Не возмущался и не пугал. Но он все же подводил зрителя к необходимости задуматься, в какой новой ситуации отныне ему придется существовать. А вот американский режиссер С. Крамер чуть раньше, а именно, в 1959 году снял фильм «На последнем берегу» (*On the Beach*), в котором есть уже не только предчувствие катастрофы, но виртуально воспроизведена и сама катастрофа, и посткатастрофическая ситуация. Столкновение государств с применением атомного оружия произошло. Последствия апокалиптические. Американские города напоминают грандиозные кладбища. На улицах нет людей. Все погибли от радиации. Но на земле пока остались некоторые места, куда радиация дойти не успела. Не дошла она еще до Австралии, где находится американская подводная лодка. Но туда радиация тоже дойдет. Через несколько месяцев. Ее ждут.

Герой фильма – преуспевающий морской офицер – должен отплыть на этой лодке в разведывательную экспедицию в поисках не затронутых радиацией мест. Дома остается жена

и маленький ребенок. Он знает, что они погибли от лучевой болезни, и пытается жене объяснить, какие препараты следует принять, чтобы не мучиться. Что касается командира подлодки, то его семья, оставшаяся в одном из американских городов, уже давно погибла. Жители австралийского города знают, что через несколько месяцев их тоже настигнет смерть. Но они еще задают друг другу вопросы о том, почему разразилась война и кто в этом виноват. Она могла начаться случайно, ее мог начать кто угодно, ведь в мире накоплено столько оружия... Запоминается фраза «Господи, помоги нам понять, почему мы себя истребляем». На площади, где собираются обреченные жители, висит плакат «Есть еще время, брат». Собственно, этой надписью фильм и закончится. Что же касается подлодки, то результаты разведки ни к чему не приводят. Мест на земле, где нет радиации, уже не осталось. Моряки направляются в сторону Америки. Если уж умирать, то лучше в родных местах.

В фильме «Причастие» (*Nattvardsgästerna*, реж. И. Бергман, 1962) к герою-пастору приходят муж и жена из рыбацкого поселка. Муж молчит, за него говорит жена. Ее муж, рыбак, прочитал в газете, что в Китае испытывается атомная бомба. По признанию жены, с тех пор мужем овладел страх, и он от него не может никак избавиться. Пастор решает поговорить с несчастным рыбаком, рассеять его страх, и назначает ему встречу. Рыбак приходит на эту необычную встречу, во время которой пастор признается, что утерял веру в бога и самому себе кажется беспомощным и одиноким, не способным помочь другим. То есть, исповедуется уже не рыбак пастору, а сам пастор рыбаку.

Рыбак в ужасе уже не от перспективы атомной войны, а от признания пастора, и порывается его покинуть. Утрачивая веру, пастор не только не способен помочь простому человеку, поддержать его в его отчаянии, но не может справиться и с собой. И. Бергман имеет в виду то, что утрата веры по своей значимости может быть приравнена к взрыву бомбы. Ведь и решение

об использовании бомбы будут принимать люди, утратившие веру, циники. Бомбу еще, возможно, применять и не будут, а вот вера уже покидает людей. И это причина начинающегося ада. В финале фильма служба в костеле начинается, но верующих в нем нет. Не придет на службу и рыбак. Он покончит жизнь самоубийством.

Прошло много лет, но вопрос старого человека в фильме М. Ромма не перестает быть актуальным. И даже если информация о катастрофе уже не наталкивается на препятствия как в художественных, так и в нехудожественных формах, то как она подается? Как она оформляется? Выходит ли на первый план ее эстетическая обработка или такая возможность вообще не принимается во внимание? При этом известие о катастрофе может подаваться чисто информационно, но может — и с авторской точки зрения. Возможна подача, в первую очередь, нагнетающая страх, когда вакханалия разрушения превращается в самоцель. Последняя тенденция если и не является абсолютной, то все же весьма распространена в экранных искусствах. Она и будет нас интересовать. Как демонстрация, восприятие и воздействие катастрофы на экране могут дать нам нечто такое, что может помочь понять человека?

Катастрофа на экране и стихия деструктивности

Первыми начали обращаться к катастрофам американские кинематографисты, что не удивительно, ведь катастрофа может быть успешно продаваемым товаром. Со временем катастрофа на экране превращается в специфический жанр.

Первым фильмом такого рода, который мне пришлось увидеть много десятилетий тому назад, был американский фильм «Ад в поднебесье» (*The Towering Inferno*, реж. Дж. Гиллермин, 1974). Речь в нем идет о пожаре в одном из американских небоскребов. (Кстати, пожар во Всемирном торговом центре, происшедший в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года, будет воспроизведен в фильме Оливера Стоуна «Башни-близнецы» / *World Trade Center* 2006 года). Фильм Д. Гиллермана производил неизгладим-

мое впечатление. Такого рода фильмам стали подражать и у нас. Появился «Экипаж» (1989) А. Митты, а потом тот же сюжет был воссоздан в одноименном фильме Николая Лебедева 2016 года. Можно сказать, что к сегодняшнему дню наши кинематографисты этим жанром тоже овладели.

Иногда элементы жанра фильма-катастрофы используются в авторском кино, как, например, в фильме Вадима Абдрашитова «Армавир» (1991). Там происходит катастрофа с теплоходом. Но демонстрация самой катастрофы совсем незначительна по сравнению с ее психологическими последствиями. Жизнь выживших людей, которая и в благоприятных ситуациях не бывает простой, необычайно усложняется. Создавая свой фильм в ситуации перестройки, Вадим Абдрашитов под катастрофой явно подразумевал не только уходящий под воду теплоход «Армавир», а распад целой страны.

В воздействии фильмов-катастроф существует некая латентная функция. Ее невозможно объяснить без обращения к психологии и даже биологии. Но это и антропологическая проблема. Недостаточно и объяснения, связанного со стремлением избавиться от сенсорного голода, который мы все, находясь в самоизоляции во время пандемии, испытывали. Тут, видимо, все-таки многое определяет предрасположенность человека к агрессии и деструктивности, у некоторых людей она присутствует даже в гипертрофированном виде. Так, в качестве примера личности деструктивного типа Э. Эриксон приводит историю с А. Гитлером. Известно, что А. Гитлер хотел стать архитектором и перестроить свой родной город Линц. Но он предполагал, что перестройка должна начаться с разрушения. Когда будущий фюрер провалил конкурс, он не перестал думать о перестройке города. Но в его проекте она уже приобретает деструктивный смысл, а сам автор проекта предстает мстителем. Э. Эриксон замечает: «И он отомстил, разрушив почти всю Европу» [1]. Такой деструктивный комплекс существует, и он требует истолкования, в том числе, и применительно к восприятию кино. Фильмы работают с этим комплексом даже в том случае, если сам режиссер об этом

не думает. Это предрасположенность к тому, что З. Фрейд назовет влечением к неорганическому, т. е. к Танатосу. Хотелось бы, чтобы нашу жизнь определяла воля человека к жизни, т. е. Эрос как значимый философский концепт. Но человек сложнее.

Поставим вопрос так: демонстрация деструктивности на экране – это нечто от человека отдельное, внешнее по отношению к нему, или это какой-то внутренний для него комплекс? Ураганы, землетрясения, смерчи – это, конечно, проявление стихийных природных катаклизмов, действие природы. Значит, это вроде бы что-то отдельное от человека, по отношению к нему внешнее. Но, с другой стороны, человек – часть природы, а значит, не все, что с ним происходит, происходит в границах кантовского категорического императива, морали и разума. Человеческое поведение тоже не свободно от стихии и от тех инстинктов, возникновение которых уходит в так называемое доосевое время. Осевое время приходит лишь с заповедями Моисея, т. е. с продолжением культурогенеза. *Значит, человек несет в себе стихию доосевого, стихию деструктивности. И это его внутренняя стихия.*

По поводу причин деструктивности человека в науке существуют разные точки зрения. Одна из них принадлежит биологу Конраду Лоренцу. Он утверждает, что агрессия – это врожденное, природное начало, сопровождающее всю историю человека, в том числе, осевое и доосевое время. На эту проблему К. Лоренц смотрит как биолог. Он изучает животный мир и некоторые биологические формы поведения, формы докультурные переносит на человека.

Вторая точка зрения принадлежит философу Эриху Фромму. Он доказывает, что деструктивность человека идет от общества, от технологий, от цивилизации, от городского образа жизни, скученности, социального неравенства, от частной собственности, наконец, от невозможности личности реализовать свой потенциал в жизни. Истоки этой позиции, видимо, следует искать в рефлексии Ж. Ж. Руссо.

Например, техника подарила человеку дистанционное общение, которым мы сегодня в ситуации пандемии стали гораз-

до активнее пользоваться. Одна из форм дистанционной коммуникации – письменность – появилась в глубокой древности. Кстати, Платон не считал это безусловным подарком. Мы сегодня, используя дистанционную коммуникацию, понимаем почему. Переизбыток ее в ситуации пандемии приблизил нас к более глубокому пониманию того, что такое живое, непосредственное общение, которое автор данной статьи, проявив интерес к социальной психологии театра, сделал когда-то предметом своего изучения [2]. Сегодня пандемия обязывает театр использовать дистанционную коммуникацию. И театр, конечно, способен этим воспользоваться. Но это абсурд, ведь пропадает, может быть, самое главное, что сохранялось в искусстве именно и только с помощью театра. Поэтому совсем не случайно наш коллега, прекрасный театровед Алексей Бартошевич в своем интервью высказывает сожаление по поводу смерти театра в его прежних формах [3]. Когда в ситуации пандемии некоторые доказывали, что дистанционная коммуникация будет все более утверждаться в системе образования, общественность начала выступать против.

Пандемия вводила в новый мир, но она же позволила открыть и возможные негативные стороны этого мира. Но если иметь в виду вообще технику, то она, став величайшим благом, заметно продвинула нас и в сторону от человечности. Вот, скажем, зависимость деструктивности от технологии вообще, от цивилизации. Казалось бы, техника – это прогресс. Хочется считать, что она – союзница культуры и даже уже сама культура. Ведь техника развивается в соотнесенности с наукой, а наука – часть культуры. Но не следует обольщаться и петь дифирамбы по поводу фантастических успехов техники. Высказывание Й. Хейзинги позволит остудить пафос восторженных людей: «Техника каждый день производит все новые чудеса, но никто больше не чувствует к ней доверия, потому что она уже показала, что в гораздо большей степени способна разрушить, чем уберечь» [4].

К. Лоренц утверждает, что усовершенствование техники убийства привело к тому, что его последствия не хватают за ду-

шу того, кто его совершил. Это было проиграно американцами, сбросившими бомбу на Хиросиму. «Расстояние, на котором действует огнестрельное оружие, предохраняет убийцу от раздражающей ситуации, которая в противном случае предстала перед ним в чувствительной близости во всем ужасе своих последствий. Эмоциональные глубины нашей души попросту не принимают к сведению, что сгибание указательного пальца при выстреле разворачивает внутренности другого человека... Лишь благодаря отгораживанию наших чувств от всех очевидных последствий наших действий оказалось возможным, что человек, который едва ли решился бы дать заслуженную оплеуху невоспитанному ребенку, был вполне способен нажать пусковую кнопку ракетного оружия или открыть бомбовый люк, обрекая сотни малых детей на ужасную смерть в пламени. Добрые, честные, порядочные отцы семейств расстилали бомбовые ковры» [5]. Летчики над Хиросимой были этими самыми любящими мужьями и добрыми отцами.

Случай, когда во время разрушения Хиросимы отцы предстают в двух ипостасях — как убийцы и как добрые родители, — настолько вопиющ, что мимо него не может пройти ни идеолог биологических причин деструктивности К. Лоренц, ни идеолог социологических причин Э. Фромм. «Летчики, которые сбрасывали бомбы, вряд ли думали о том, что за несколько минут они убивали тысячи людей. В самолете сидела команда: пилот, штурман и стрелок, а вернее, бомбометатель. Они вряд ли даже отдавали себе отчет в том, что они имеют дело с врагом, что они убивают живых людей», — писал Э. Фромм [6]. Почему же они не отдавали отчет? «Для инженера, как и для пилота, достаточно того, что он получает готовое решение управляющих, и никто не думает, что он, может, в нем усомнится или даже просто задумается по этому поводу. Когда речь идет об уничтожении сотен тысяч жизни в Дрездене, Хиросиме или Вьетнаме, ни пилоту, ни другим членам экипажа даже в голову не придет вопрос о военной правомерности (целесообразности) или моральной оправданности выполняемых

ими приказов; они знают только одну задачу: правильно обслужить свою машину» [7].

Правильно обслужить свою машину — это значит слиться с нею, быть ее частью, проникнуться ее ритмом. И, в конечном счете, стать самой этой машиной. Так величайшее достижение человеческого разума — техника — превращается в мощное средство разрушения тех человеческих и нравственных качеств, что формировались в пространстве осевого времени. Но разве в этом случае можно утверждать, что техника становится союзником культуры, ее частью? Странно, но и К. Лоренц, и Э. Фромм принадлежат к тому поколению, которое, сохраняя способность улавливать в положительном отрицательное, еще возмущалось и негодовало. Но последующие поколения, как кажется, ко всему привыкают и уже не возмущаются, и не негодуют. И только редкие современные художники еще сохраняют эту способность возмущаться и негодовать. То, что возмущало К. Лоренца и Э. Фромма, успело проникнуть на самые интимные уровни человеческого бытия, например, в семейные отношения, в отношения родителей к детям. Не об этом ли А. Звягинцев поставил свой фильм «Нелюбовь» (2017)? Та драма, что связана со смертью ребенка в фильме, вызревала постепенно, невидимо, и явилась итогом той утраты человечности, которая получила повсеместное распространение и проникла во все сферы. По сути, стала признаком «обновившейся» культуры. А культуры ли? Еще лет десять, двадцать в России шумно дискутировали о возрождении культуры. Но возможно ли оно? Слишком много появилось в последнее время барьеров для такого возрождения, барьеров незаметных, неосознаваемых и, что ужасно, восторженно воспринимаемых массой.

Просто удивительно, как техника способна выявлять то, что глубоко запрято в подсознание человека, и запрято так, что сам человек часто просто этого не осознает. А, выявляя, техника гипертрофирует это нечто, превращая в извращенную и разрушительную потребность. Речь в данном случае идет о бессознательном разрушении биологических основ жиз-

ни. Э. Фромм понимает под этим прячущееся в тайниках подсознания «страстное влечение ко всему мертвому, больному, гнилостному, разлагающемуся» [8]. Это так называемый некрофильский инстинкт. Он, по мысли Э. Фромма, проявляется в страстном желании превратить все живое в неживое, в страсти к разрушению ради разрушения, а также в исключительном интересе ко всему небιологическому и механическому. Получается, что техника позволяет актуализироваться этому неис требимому инстинкту в его невероятных масштабах.

Имеет ли это отношение к искусству? Да, конечно. Это только потом, после миллионов загубленных человеческих жизней во второй мировой войне появятся романы В. Гроссмана и В. Астафьева, в которых предстанет правда о деструктивной вспышке войны, причем, вспышке и с той, и с этой стороны, когда впервые война явится в гнусном человеческом облике, без идеологической упаковки, всегда мешающей сказать всю правду о человеке. А ведь в искусстве начала XX века в некоторых авангардных направлениях война воспевалась и приветствовалась. «Да здравствует война, — писал апостол футуризма Ф. Т. Маринетти, — только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к войне, разрушительная сила анархизма, высокие идеалы уничтожения всего и вся!» [9].

Представители художественного авангарда воспевали не только войну, но и вообще разрушение и деструктивность. Это касается уже не футуризма, а сюрреализма. Разве не писал А. Бретон о том, что элементарный сюрреалистический акт состоит в том, чтобы выйти на улицу с револьвером в руке и стрелять в толпе. Были такие охотники и во время пандемии. Талантами они едва ли обладали, но с балконов стреляли. Они не претендуют на то, чтобы представлять сюрреализм. А вот что писал А. Камю по поводу сюрреалистов, принявших марксизм, но не утративших нигилизм и страсть к разрушению. Эта страсть к разрушению проявилась в революциях: «Рожденные для того, чтобы убивать всех подряд, сюрреалисты в силу самой логики своей установки пришли к такому выводу, чтобы

дать свободу желанию, следовало бы сначала низвергнуть общество. И приняли решение служить делу революции своего времени. В соответствии с тем рядом идей, который составляет тему моего эссе, сюрреалисты прошли путь от Уолпола и Сада до Гельвеция и Маркса. Но ясно чувствуется, что отнюдь не изучение марксизма привело их к революции. Напротив, сюрреализм непрерывно силился примирить с марксизмом свои притязания, приведшие его к революции. И не будет парадоксом мысль, что сюрреалистов привлекло к марксизму то в нем, что сегодня они больше всего ненавидят» [10].

Апофеозом деструктивности предстает не только война, но, в том числе, и революция. Не случайно тема насилия становится актуальной для тех социологов, которые пытаются разобраться в идеях социализма. Среди них не на последнем месте оказался автор скандальной книги «Размышления о насилии» Жорж Сорель, вышедшей в 1906 году и ставшей настольной книгой Б. Муссолини [11]. Но без насилия не понятен также процесс возведения и функционирования тоталитарных режимов с сопутствующими им тюрьмами, расстрелами и лагерями. Да, именно тоталитарных режимов, в возведении которых тоже сыграл свою роль некрофильский инстинкт. И кстати, его проявление в государственных формах не было уж таким новым явлением, не имевшим в истории прецедентов. Следы этой деструктивности и некрофилии, проявляющиеся в так называемой «мегатехнике», историки находят еще в древних империях. Так, Л. Мэмфорд находит ее проявления в жесткой государственности Древнего Египта. «Рука об руку с этой протонаучной идеологией, — пишет Л. Мэмфорд, — шло соответствующее регламентирование и деградация некогда автономной человеческой деятельности: здесь впервые возникает „массовая культура“ и „массовый контроль“. Есть полный сарказма символизм в том, что величайшим созданием мегамашин в Египте были колоссальные могильники, заселенные мумифицированными трупами, а позднее в Ассирии — как и во всех без исключения расширяющихся мировых империях — главным свидетельством технических достижений была пу-

стыня разрушенных городов и сел и отравленная почва: прототип „цивилизованного“ ужаса нашей эпохи» [12].

Удивительно, как диктаторы XX века актуализировали этот некрофильский, деструктивный комплекс, в том числе, в архитектуре. В 1939 году А. Гитлер скажет: «Со времен средневековых храмов мы впервые снова ставим перед художниками величественные и смелые задачи. Никаких „родных местечек“. Никаких камерных строений, но именно величественнейшие из того, что мы имели со времен Египта и Вавилона. Мы создаем священные сооружения как знаковые символы новой высокой культуры» [13]. У А. Солженицына, когда он рассуждает о Беломоро-Балтийском канале, появляется параллель между сталинскими замыслами и строительными проектами Востока. Но замыслы-то у диктатора, действительно, восточного типа, а вот применяемая им технология явно Востоку уступала: «Нет, несправедливо — эту дичайшую стройку XX века, материковый канал, построенный „от тачки и кайла“, — несправедливо было бы сравнивать с египетскими пирамидами: ведь пирамиды строились с привлечением современной им техники. А у нас была техника — на сорок лет назад!» [14].

Но вернемся к разным точкам зрения по поводу деструктивности человека. В данном случае принять какую-то одну сторону, К. Лоренца или Э. Фромма, трудно. Рациональное зерно имеется в той и другой точке зрения. Следует учитывать и то, и другое. В самом деле, все перечисляемые Э. Фроммом социальные причины проявления деструктивности реальны. Но ведь что происходит на самом деле? Каждая упомянутая Э. Фроммом социальная причина будит сохраняющиеся в подсознании архаические инстинкты, которые до этого, казалось бы, не существовали. В этом случае интенсивность деструктивных проявлений во много раз увеличивается. Получается, что есть рациональное зерно и в точке зрения К. Лоренца. Здесь важно иметь в виду несовпадение и эволюционного, и культурного развития. Эти две разные логики и ритмы развития разворачиваются параллельно. И как утверждает К. Лоренц, культура

способна в своем развитии опережать биологические и природные ритмы.

Любопытно продолжить мысль К. Лоренца и поставить вопрос так: если культура опережает природу, то какие последствия из этого могут быть? К. Лоренц не обходит ответ на этот вопрос: «...Представляется вероятным, что регулярно повторяющаяся гибель высоких культур является следствием расхождения между скоростями развития филогенетически запрограммированных норм поведения и норм, определяемых традицией» [15].

Это высказывание К. Лоренца, кроме всего прочего, интересно еще и тем, что он опровергает многие аргументы, которые на протяжении всего XX века предъявлялись обвиняемому в биологизации О. Шпенглеру. Кстати, К. Лоренц так и пишет: первым это расхождение сделал предметом внимания О. Шпенглер. А ведь О. Шпенглер ставил вопрос о финальных эпохах в истории каждой культуры. Конечно, это стихийный, а, следовательно, неконтролируемый процесс. Он независим от того, вмешивается в него человек или не вмешивается. Но даже если он вмешивается, отваживаясь, скажем, на революцию, то еще не факт, что он отменяет объективный процесс и способствует продлению срока, положенного природой каждой культуры. Своими действиями человек с присущей ему агрессивностью способен этот срок в еще большей степени укоротить. Ведь именно этот парадокс часто показывается в фильмах в жанре катастрофы.

Жанр фильма-катастрофы чаще всего представляет в кино массовую культуру. Конечно, хотелось бы остановиться на анализе авторских фильмов, которые относятся все же к искусству, обладают эстетическими достоинствами. Но обращение к образцам массовой культуры тоже имеет смысл. Это, прежде всего, социально-психологический феномен. Экранные образы в них — это что-то вроде массовых галлюцинаций, актуализирующих коллективные страхи. Это своеобразные рентгеновские снимки весьма хаотического массового сознания, по-своему отражаю-

щего реальность. Своего рода психологические документы о той реальности, которая движется параллельно реальности исторической. В свое время, исследуя немецкие фильмы такого рода, созданные в 1910-е и 1920-е годы, немецкий социолог З. Кракауэр зафиксировал в них фантомы, позднее материализовавшиеся в образе А. Гитлера. Последуем и мы примеру З. Кракауэра и обратимся к некоторым фильмам жанра катастрофы.

«День, когда Земля остановилась» (2008). «Война миров Z» (2013)

Заслуживает внимания фильм «День, когда Земля остановилась» (*The Day the Earth Stood Still*, реж. Скотт Дерриксон, 2008), в котором главную роль играет запомнившийся нам по фильму «Матрица» (*The Matrix*, реж. Л. Вачовски, Л. Вачовски, 1999) Киану Ривз. В отечественном прокате фильм шел под названием «Мы считали планету своей. Мы ошибались». Фильм интересен тем, что в нем звучит та же тема, что и в фильме «Ной», о котором чуть ниже мы выскажемся более подробно. Какая это тема? Все та же: люди – насильники, развратники, убийцы, садисты, разрушители. Если они продолжают существование на земле, то она обязательно погибнет. Нужно землю спасать от людей. Значит, людей нужно уничтожить. Они сами виноваты в своей судьбе. Вроде бы здесь все, как в фильме «Ной». Но здесь другая мысль, а именно – люди способны измениться, но только в том случае, если окажутся в экстремальной ситуации, т. е. когда им угрожает смерть. Во Вселенной все со всем связано. Уничтожение земли людьми опасно для других планет. Если спасти землю, можно спасти и Вселенную.

Итак, человечество обречено. А кто же примет такое решение и осуществит этот замысел? Конечно, Бог, как это происходит в фильме Д. Аранофски «Ной». Но на этот раз Бога не беспокоят. Функцию Бога (а каждое мифологическое и сказочное повествование можно подвергнуть функциональному анализу, как это делает В. Пропп, у которого персонажи меняются, а осуществляемые ими функции в сюжете остаются неизмен-

ными) здесь осуществляет инопланетянин. В фильме инопланетяне решают истребить людей с помощью искусственно созданных «трихинов», как бы выразился Ф. Достоевский, т. е. наннороботов. Они невидимы. Итак, инопланетянин делает свое дело. Мы видим, как наннороботы уничтожают людей, здания, машины. Они проникают в организм людей и мгновенно их уничтожают. Там, откуда прибывает инопланетянин, жизнь находится на более высоком уровне. Герой обладает сверхъестественными способностями. Он умеет оживлять мертвых, решать сложные математические уравнения и, что удивительно, говорит на том же языке, что и земляне. Это доказывает, что люди с других планет уже когда-то на земле побывали.

У героя есть еще какое-то время, чтобы понаблюдать жизнь людей и окончательно утвердиться в необходимости их уничтожения. Именно он потом должен дать знак начала уничтожения. Зритель еще надеется на его милосердие. Сначала герой и в самом деле убежден, что гнусные земляне, способные только взрывать и убивать, неисправимы. На него пытаются воздействовать и убедить в отмене решения. Он рассказывает, что планета, с которой он прибыл, когда-то была в таком же положении. Но инопланетяне вовремя опомнились и изменили свой образ жизни. Они таким образом и сами спаслись, и спасли планету. Но в возможности землян исправиться он все-таки не верит. Не тот уровень сознания. Земляне — еще варвары. Сюжет движется дальше. На землю спускаются большие шаровидные ковчеги, чтобы забрать некоторых людей на другую планету. Наннороботы вот-вот приступят к тотальному уничтожению. Но в последний момент инопланетянин все же передумывает. Он дает землянам последний шанс и отправляется туда, откуда прибыл.

Со второй половины XX века в России заметно возрос интерес к проблематике культуры. Важно отдавать отчет в том, что ошибочные установки власти по отношению к культуре могут способствовать расхождению между эволюционной и культурной логикой развития и, следовательно, приводить к возникно-

вению катастроф. Нужно иметь в виду, что интерес возникает даже не к культуре как таковой, ради ней самой, т. е. ради того, чтобы ее понять. Дело в том, что в этом интересе к культуре проявляются опасения за жизнь, за человека в повсеместно надвигающемся мире хаоса. Поэтому и возлагаются надежды на то, что, несмотря на бессознательные усилия человека разрушать, остается еще нечто, что продолжает сопротивляться деструктивным процессам. Это, конечно, культура.

Но являются ли ее возможности безграничными? Здесь не могут не возникнуть сомнения. Казалось бы, для чего, собственно, нужна культура, сопровождающая возникновение и становление в истории человека и общества, как не для выживания того и другого. Это ее универсальная функция. Значит, именно культура и обязана избавлять человечество от его способности разрушения и саморазрушения, от деструктивности. Культура – величайший тормоз предрасположенности человека к смерти. Именно она и свидетельствует о бессмертии. Ведь что такое жажда зрелища катастрофы, как не актуализация образа смерти? Этот образ смерти, явленный в виде запечатленной на экране катастрофы, и пугает, провоцирует страх, и, с другой стороны, влечет к себе. Такова амбивалентность восприятия деструктивности на экране. Во многих фильмах звучит одна и та же мысль: жизнь человечества как проблема. Планета Земля – хрупкое образование. Жизнь на ней может быть уничтожена, и не только в формах культуры, но и в биологических ее основах.

Эту мысль можно проиллюстрировать на примере авторского фильма южнокорейского режиссера Ким Ки Дука «Человек, пространство, время и снова человек» (*Ingan, gonggan, sigan geurigo ingan*, 2018). Это фильм о том, что человек не успокоится, пока не истребит все вокруг и не уничтожит себя. Истребит не только культуру, но и биологические основы жизни. Фильм был показан на Московском кинофестивале 2019 года один только раз. И то лишь для специальной публики.

Итак, жизнь на земле может быть уничтожена, в том числе, и по вине самого человека. Но даже если не по вине самого человека, а в силу природных катаклизмов, то все равно получается, что человечество следует уничтожить. Человек – опасное существо. К этому выводу приходит и героиня фильма «Меланхолия» (*Melancholia*, реж. Л. фон Триер, 2011), в котором действие происходит перед исчезновением Земли, уничтожаемой летящим из космоса огромным астероидом.

Тему деструктивности, исходящей от людей, продолжает постапокалиптический боевик о вирусе «Война миров Z» (*World War Z*, реж. Марк Форстер, 2013). Знак «Z» означает «последняя мировая война». Этот фильм – пример того, как можно представлять катастрофу с помощью приемов, обычно употребляемых в фильмах авантюрного жанра. Здесь больше развлечения, нежели какой-то оригинальной мысли. Фильм начинается со вспышки пандемии. На людей нападают зомби. Но это вирусы. Они такие же, как люди. Вирус в виде зомби. Вирус в облике людей. Это интересно. Наверное, если бы земля была живым и мыслящим организмом, она бы воспринимала человека тоже как вирус. Уж слишком много ран человек ей нанес. Зомби в фильме безумно агрессивны. После их нападения люди мгновенно превращаются тоже в зомби. В городе растет число зараженных. Люди в панике. Они торопятся закупить продукты и лекарства. Власти требуют от горожан, чтобы они не выходили из дома. Совсем так, как это делали у нас в реальной ситуации с коронавирусом. Люди покидают город и ищут убежища на дачах. Телевидение передает, что от вируса умирает президент. Вирус охватывает все страны, и каждая страна защищается от вируса по-своему. Так, например, Израиль против вируса возводит гигантскую стену вокруг Иерусалима. Евреи оказываются предусмотрительнее, ведь они это делают еще до пандемии. И туда бегут, спасаясь от смерти, люди со всего мира. Против зомби стараются найти защиту. Россия здесь не исключение. А самое главное, в Израиле были успешно проведены эксперименты по производству вакцины.

Бывший следователь ООН, а ныне безработный, пытается вывести свою семью за город. Когда-то он преуспевал, но за критику власти его уволили с престижного места. Знакомая ситуация. Однако его запомнили, как прекрасного специалиста, профессионала в своем деле. В критическую минуту власть не может без него обойтись. Ему предлагают войти в команду по расследованию причин эпидемии. Он соглашается. В критический момент обиду за сломанную карьеру следует забыть. Знаменитый вирусолог, который в Израиле почти уже открыл эффективный способ избавления от вируса, умирает. Герой должен найти возможность проникнуть в лабораторию, в которой велись испытания новой вакцины, и найти результаты исследований. Он летит в Израиль, чтобы достать нужные данные. Но в самолете тоже оказываются зомби.

Герой делает невероятные усилия, чтобы уберечь пассажиров от зомби, помогает попавшей в беду девушке. Чтобы избавить пассажиров от зомби, герой бросает бомбу, самолет разгерметизируется и терпит крушение. Однако герой и девушка спасаются, и вот они уже идут вместе к зданию ВОЗ, чтобы герой мог найти оставшиеся от погибшего вирусолога данные эксперимента. Но и сотрудники ВОЗ находятся во власти вируса, превращены в зомби. Обойти зомби, чтобы попасть в лабораторию, практически невозможно. Малейшая неосторожность, и герой рискует тоже стать зомби. Но ему удается пробраться в лабораторию и найти данные исследования.

Из них он узнает, что зомби преследуют только здоровых людей. Больных они не преследуют. Герой принимает решение имитировать больного, чтобы выбраться из захваченной зомби лаборатории. Но для этого он должен сделать укол. Однако последствием укола может быть смерть. Герой рискует, но отваживается сделать укол. Благодаря уколу он проходит незамеченным мимо зомби. Вскоре люди узнают, что средство спасения найдено.

Итак, причиной разрушения является не только стихия природы, что может проявиться в смертельных вирусах, распро-

странение которых подобно мировым войнам. Разрушительны и действия самого человека, например, научные и технические открытия, которые вроде бы можно использовать исключительно в позитивных целях. В связи с этим нельзя снова не процитировать К. Лоренца: «Если посмотреть глазами непредубежденного наблюдателя на современного человека с водородной бомбой в руке, творением его духа, и с инстинктом агрессии в душе, наследием дочеловеческих предков, с которым его разум не может совладать, то трудно предсказать ему долгую жизнь» [16].

Культура призвана обуздать стихийную и природную агрессивность. Но до конца ее обуздать невозможно. Как убедительно доказывал К. Лоренц и показывал С. Кубрик в фильме «Заводной апельсин» (*A Clockwork Orange*, реж. С. Кубрик, 1971), полное устранение агрессии равноценно угасанию жизни. Агрессивность имеет позитивную функцию – она обеспечивает сохранение человеческого вида. Жизнь – это, в том числе, и сопротивление во всех смыслах. Без агрессии не может быть ни сопротивления, ни выживания. Это вообще значимый признак выживания, поддержания и сохранения жизни. Но если бы мы ограничились лишь этим выводом, то мы бы мало что объяснили. Однако агрессия, предназначенная для сохранения жизни и человеческого вида, способна проявиться и в разрушительном смысле. Это происходит тогда, когда ее накапливается слишком много, а траты не происходит.

Образуется избыток агрессивных побуждений, а возможности его потратить, изжить нет. Почему же нет? Да потому, что «цензура» не позволяет. «Цензура» в универсальном смысле, а это и есть культура. Культура – это что-то вроде матрицы. Она программирует наше поведение, определяет нашу и индивидуальную, и коллективную идентичность. Деструктивность не находит позитивных каналов траты агрессии. Это чревато проявлением «инстинкта смерти», разрушением и самоуничтожением. Вот она, дионисийская стихия.

Как этому противостоять? Средства и способы имеются самые разные: и художественные, и нехудожественные. Самое

элементарное средство – это провоцирование восприятия народами друг друга по принципу «мы» и «они», что еще в 1960-е годы, когда в Советском Союзе некоторые ученые проявили интерес к социальной психологии как науке, пытался прояснить Б. Поршнев [17]. «Они» часто воспринимаются врагами. Если они не являются врагами, то можно создать и растиражировать образ врага. Прочитируем по этому поводу К. Лоренца: «Человечество не потому воинственно и агрессивно, что разделено на враждебно противостоящие друг другу партии. Наоборот, оно структурировано таким образом именно потому, что это создает раздражающую ситуацию, необходимую для разрядки социальной агрессии» [18]. В данном случае разрушительный инстинкт приобретает форму высших целей, и человек оказывается способным убивать своих братьев. По этому поводу можно было бы сослаться на фильм С. Лозницы «Донбасс» (2018), в котором есть жуткий эпизод расправы над человеком из противоположного лагеря, оказавшегося на площади в Донецке. Эпизод обращает на себя внимание прежде всего тем, как возникает и усиливается агрессия, как увеличивается толпа вокруг жертвы, как вспыхивает эмоциональный накал и, в конечном счете, разворачивается что-то похожее на линчевание. Начали расправу молодые, к ним присоединилась истерическая женщина. Затем толпа увеличилась, и началось линчевание. Раз враг, то это не человек. Начинается его истерическое истязание, казнь. Вообще, в фильмах С. Лозницы, независимо от разных сюжетов, звучит одна мысль – распад некогда великой цивилизации, включающей в себя, в том числе, и Украину. Этот распад проявляется в нарастании взаимной и разрушительной агрессии.

В качестве мощного средства изживания агрессии можно было бы также сослаться на некогда столь значимую для функционирования культуры праздничную культуру. Если, конечно, иметь в виду не современные формы праздника, а праздничную стихию в ее архаических и традиционных формах, когда на короткое время вспыхивает агрессия и дозволяется делать то, что в другое время запрещено [19]. «Праздник означает

массовое участие возбужденного, шумного народа, — пишет Р. Кайюа. — Такие большие скопления чрезвычайно благоприятствуют возникновению и заразительному распространению душевной экзальтации, которая растрачивается в криках и жестах и заставляет людей бесконтрольно отдаваться на волю самых безотчетных импульсов. Даже в нынешних, обедненных праздниках, хотя они и мало отличаются от унылого фона будней и кажутся рассеянными, раздробленными, чуть ли не поглощенными им, — еще можно различить жалкие остатки той всеобщей разнузданности, что характерна для празднеств старинных» [20].

Нас, конечно, в первую очередь интересует механизм изживания агрессии в формах искусства. Тем более, что с закатом, а точнее, с идеологизацией праздничной культуры, которая и является причиной ее вырождения, функции праздника переходят к искусству, и оно приобретает в современной культуре еще более высокий статус, чем это имело место раньше. Конечно, в формах искусства проигрывается нечто такое, что относится уже не только к искусству. И становится невозможно историю искусства сводить к смене художественных стилей. Эта проблематика в эпохи омассовления культуры становится исключительно значимой. Такова и наша эпоха.

В одну из первых эпох такого омассовления, что имела место в Древней Греции, этот механизм изживания начал объяснять Аристотель, назвав его катарсисом. Тот факт, что с тех пор существуют сотни определений катарсиса, свидетельствует о том, как этот механизм важен и для искусства, и для культуры в целом. Важен то он важен, но до конца не разгадан. Ведь во времена Аристотеля не было ни психологии, ни биологии как научных дисциплин. Удалось ли Аристотелю сказать о своем открытии все? Конечно, нет. Он упустил вопрос о биологических основаниях катарсиса.

К. Лоренц не мог этого вопроса обойти. В восприятии трагедии происходит переориентация агрессии, ее обезвреживание. Согласно К. Лоренцу, катарсис предстает разрядкой агрессивного

сти на замещающий объект. «Уже древним грекам, — пишет К. Лоренц, — было известно понятие катарсиса, очищающей разрядки. Психоналитики прекрасно знают, как много в высшей степени похвальных поступков получают стимулы из „сублимированной“ агрессии и, уменьшая ее, приносит дополнительную пользу» [21]. Все это полезно и важно знать. Но смысл катарсиса все-таки на самом глубинном уровне, может быть, удалось объяснить лишь Рене Жирану. В своей книге «Насилие и священное» он углубился в те инстинкты саморазрушения человечества, которые долго, а точнее, весь период до возникновения осевого времени, человек не смог обуздать. Казалось, что обуздал. Ведь ради этого он укреплял религию, а значит, и культуру.

Разрушительные инстинкты сегодня снова начали беспокоить человечество. Возможно потому, что возникает предчувствие, что мир вступает в новую фазу, и, возможно, наступает новое, отличное от предшествующего осевое время. Или наступает постосевое время с распечатыванием тех инстинктов, которые культура осевого времени контролировала и вытесняла. К такому же выводу приходит и Р. Жиран: «Безмерность насилия, долго высмеиваемая и не понимаемая ловкачами западного мира, в неожиданной форме заново появилась на горизонте современности» [22]. Так что не приходится сомневаться в том, что мир находится в совершенно новой ситуации, удаляющей нас от желаемой стабильности. Существовая в осевом времени, мы только опасаемся агрессии и возлагаем надежды на культуру. Что же касается доосевого времени, то агрессия тогда представляла в формах самого реального самоистребления — и внутривидового, и межвидового.

Перенакопление агрессии может приводить к тому, что ее фитилем способна стать любая, даже незначительная причина. Например, каждый неверный шаг власти. Разве распространение в нынешней России социального неравенства, разгул коррупции, жизнь «по лжи» (если переосмыслить известное суждение А. Солженицына), столь частые факты несправедливости, хамство чиновников — потомков библейского архетипа, созна-

тельная активизация образа врага, не могут подвести к взрыву тотальной агрессии? Мир часто оказывается в критической ситуации, и пора принимать радикальные решения. Кажется, что если исходить из перечисленных фактов, то получается, что Э. Фромм прав. Агрессия объясняется неразрешенностью социальных проблем, или ошибочностью их решений.

Но прав и К. Лоренц. Каждая спровоцированная современными процессами вспышка агрессии отбрасывает человечество к первоистоку — к биологическому инстинкту, который, хотя и подавляется культурой, но все же до конца не устраняется. Иначе говоря, способствует варварскому возрождению.

«Человек, пространство, время и снова человек» (2018)

Снова всплывает фильм южнокорейского режиссера Ким Ки Дука «Человек, пространство, время и снова человек». Это, несомненно, авторский фильм, один из редких фильмов, ставящих вопрос о распечатывании того, что культурой в течение многих столетий запрещалось, а именно, — о саморазрушении человечества, в том числе, и на биологическом уровне. Развитие действия принимает такой оборот, что возникает тотальное взаимное истребление. По фильму, получается, что человек не остановится, пока не разрушит и себя, и других, и человечество, и жизнь вообще. Вспоминается, как во вступлении к фильму режиссер сказал, что ему хочется переписать и по-новому изложить на экране Библию. То есть с точки зрения инстинктов, что господствовали в доосевое время?..

В фильме воспроизводится конкретная история — круиз на лайнере людей, представляющих разные социальные группы. Но автор хотел бы, чтобы зритель воспринимал эту историю как универсальную формулу человеческого бытия, в одинаковой мере присущую каждому народу и любому социуму. Вот почему для режиссера важно вынести даже в название фильма понятия пространства и времени. Но эти понятия здесь все-таки — не главное. Главное понятие — это «человек», которое тоже выносится в название. Значит, опять-таки речь идет не о конкрет-

ном, эмпирическом человеке, а о его природе вообще. К. Ки Дук стремится к обобщениям большого размаха, стремясь мыслить философски.

Он выстраивает фильм на контрасте. С одной стороны, это крайний натурализм, напоминающий второразрядные и дешевые американские боевики, в которых герои постоянно убивают, и которых тоже пачками убивают. При этом авторы исключают всякий момент обычного человеческого сопереживания и сочувствия, — да, собственно, чаще всего герои в таких фильмах этого и не заслуживают. С другой стороны, в сюжете не просто воспроизводится какой-то конкретный случай или что-то на него похожее. Происходящее разворачивается в форме притчи. Следовательно, смысл следует искать за пределами внешнего действия. Натурализм погашается условностью, хотя это и кажется невозможным.



Илл. 1. Кадр из фильма «Человек, пространство, время и снова человек» (*Ingan, gonggan, sigan geurigo ingan*, реж. К. Ки Дук, 2018)

Внешне фильм соответствует жанру катастрофы. Понятия «человек» и «катастрофа» соотнесены. Катастрофа как дело рук

самого человека. Катастрофа как средство испытания человека. Согласно выводу К. Ки Дука, стремление человека существовать в социуме неизбежно оборачивается катастрофой. Человечество выработало идеальный тип социума – демократическое общество, но оно непрочно и хрупко, что и приводит к диктатуре.

В демократических обществах человек достаточно свободен и не терпит над собой насилия со стороны власти. Чего же может быть лучше? Но дело в том, что в каждом обществе неизбежно возникает и социальное неравенство. И вот общество сталкивается с экстремальной ситуацией, например, с нехваткой продовольствия, когда может начаться голод. К. Ки Дук предлагает проанализировать эту ситуацию. Голоду в фильме предшествует весьма продолжительная завязка. Все начинается с того, что лайнер отплывает на неделю в плавание. Лайнер странный, точнее, военный. Остался еще с военных времен. Поэтому на палубе есть оружие. Многие детали свидетельствуют, что собравшиеся представляют либеральное общество, находящееся в зените. Тут и политик высокого ранга, или сенатор, играющий роль демократа, со своим сыном, и интеллигентная парочка, отмечающая свой медовый месяц, и путаны, и гангстеры, и мелкие жулики. В общем, весь срез либерального социума.

Что означает для всех этих людей свобода? Если верить Ким Ки Дуку, то она проявляется, например, в сексуальной вседозволенности. Сенатору приглянулась та самая девушка, которая отправляется со своим женихом, чтобы отметить медовый месяц. Это замечает бандит с нахальной улыбочкой. Он устраивает так, что сначала возьмет ее сам, потом подарит сенатору, а после ею воспользуется сын сенатора. Прислуживающий сенатору бандит скажет сыну сенатора: «Бери от жизни все, пока копыта не отбросил». Совсем как в нашей рекламе. Только в ней не употребляется слово «копыта».

Ближе к финалу действие сосредотачивается вокруг ребенка как символа сохранения и продолжения жизни, поставленной в соответствии с выводами К. Ки Дука под вопрос. Но только сама мать ребенка никак не может понять, кто же

его отец. Впрочем, установление отцовства — мотив, который может быть важен для мелодрамы, а у К. Ки Дука — притча. Здесь важно другое. Важно, например, как действие, начавшееся либеральной свободой, разворачивается в конфликт и нечто, подобное революции. Начинается с того, что одни живут в каютах типа «люкс», другие в дешевых номерах. Скандал разгорается, когда туристы из дешевых номеров обнаруживают, что туристы из номеров типа «люкс» обедают отдельно, и их меню совсем другого качества. Сенатор, конечно, циник и манипулятор, но под воздействием своего сына-студента, а больше под воздействием необходимости следовать либеральным принципам, готов идти на уступки толпе. Но ведь эти уступки придется делать постоянно. Таково либеральное общество. А что, если их не делать? Выход есть. Он готов держать при себе готового ему услужить бандита, одетого в костюм, который носят в России бойцы из Росгвардии. А тот формирует свою команду, которая будет противостоять команде, возглавляемой командиром корабля.



Илл. 2. Кадр из фильма «Человек, пространство, время и снова человек» (*Ingan, gonggan, sigan geurigo ingan*, реж. К. Ки Дук, 2018)

Действие разворачивается так, что в ситуации противостояния команд сенатор должен играть роль диктатора. Он им и становится, ибо к этому подводит развитие событий. В конце концов, пистолет окажется в руках уже не бандита, а самого диктатора. Конечно, еще в начале зарождения конфликта в него вмешивается жених героини, будущей матери, и пытается образумить бандита, ставшего предводителем преступной массы. В ответ бандит выдает весьма многозначную тираду, обращенную в адрес беспомощной интеллигенции, элиты: «Вы — образованные, умники. Если бы вы делали все правильно, мы бы так не жили». Так, за интеллигентом закрепляется образ фармака, да, собственно, об интеллигенции речи больше и не будет. Но, видимо, этой мотивировки в адрес интеллигента оказалось недостаточно. В дело идет нож. Раненый интеллигент отправляется на дно кормить рыб.

Действие разворачивается дальше. Продовольствия становится все меньше. Сенатор приказывает уменьшить порции, но только не себе и своим приближенным. Дело дойдет до того, что обед будут подавать один раз в три дня. Возмущение ликвидируется с помощью пистолета. Диктатура в разгаре. Командир корабля предупреждает сенатора о возможном бунте. Он говорит: Бог испытывает предел наших возможностей. На это сенатор скажет, что Бога нет. Для фильма К. Ки Дука эта фраза весьма символична. Это, если хотите, главная мысль режиссера. Продуктов все меньше. Бунт приближается. Обе команды начинают вооружаться. Матросы находят в трюме ящики с гранатами, оставшимися после войны, и вместе с членами своей команды обсуждают вопрос о ликвидации врагов.

Революция на корабле, — что нам привычно по фильму ли Ф. Феллини (у него правда, не революция, а первая мировая война), или по фильму С. Эйзенштейна, — начинается. Пока сенатор убивает лишь одного из возмущившихся. Труп отдадут старику, который в фильме постоянно появляется и наблюдает происходящее, не произнося на протяжении всего фильма ни одного слова. Все принимают его за уборщика мусора.

Но функция этого персонажа — в другом. Он собирает грязь в пластиковые стаканчики, которые в России стали столь популярными после протестных демонстраций. Из этой грязи потом заново возникнет жизнь. Вроде бы, по К. Ки Дуку, больше не из чего. Старик втыкает в эту грязь семена и выращивает какие-то растения. Что же он делает с трупом? А он его расчленяет, как это делают обычно в мясных лавках, когда разделяют туши животных, — отделяет кости от мяса, измельчает их, сыпает в ведра и забрасывает туда семена. Из этого вырастут томаты или что-нибудь другое, непременно съедобное.

Команда корабля упреждает нападение с гранатами и первой бросает гранаты в своих врагов. Тем самым режиссер моделирует то, что нам знакомо как гражданская война. Раз есть «белые», то появятся и «красные». «Белые» стараются сохранить на корабле порядок. «Красные», не обладая никакими нравственными добродетелями, готовы расстреливать всех подряд. Люди из команды командира корабля более либеральны, и поэтому вскоре гранаты оказываются в руках бандитов. Временная власть командира упраздняется. Бандиты обманом заманивают враждебную команду в каюту, где хранятся продуктовые запасы, и взрывают ее. Сенатор-диктатор приказывает: «Убейте этих ублюдков». Революция достигает апофеоза. Сенатор собственноручно бросает гранаты в людей. Командира корабля он убьет сам. Маска либерала с него окончательно спадает.

Между тем, голод становится реальностью. Именно в этот момент в фильме происходит обращение к теме «пространство». Действие фрагментируется и переходит в фантастическое измерение. Море исчезает, а корабль уже движется в облаках. Сначала персонажи пытаются понять, кто их туда забросил, потом об этом забывают. А старик все расчленяет и расчленяет трупы. Ему уже помогает беременная героиня. В одном из горшков старик вырастил из яиц цыплят. Они превращаются в куриц. Пластиковых стаканчиков и горшков для выращивания зелени уже не хватает. Вместо горшков старик и героиня будут использовать разлагающиеся трупы. Истолченные кости насыпают

в уши, глаза, в раны. Затем втыкают в эти места рассаду. Все это будет расти.

Как и должно было произойти, конфликт уже возникает в команде сенатора. Главный бандит перестает пресмыкаться перед сенатором, требуя вернуть его пистолет. Бандит сообщает сенатору, что еды не осталось. Сенатор ему отвечает: «Будем есть друг друга». Сам он предлагает сыну убить себя и тем самым готов дать ему возможность выжить. Все чаще в диалогах слышится хорошо знакомое русскому человеку слово «выживание». Конфликт между сенатором и бандитом заканчивается убийством сенатора, который промахнулся, пытаясь убить бандита. На корабле начинается каннибализм. Героиня сначала брезгует человечиною, но, чтобы спасти ребенка, вынуждена расчленив труп сенатора и питаться его мертвой плотью. Она тоже становится хладнокровной убийцей. Бандита убивает именно она. Возникают проблемы с сыном сенатора. От голода он сходит с ума, пытаясь съесть выращенную стариком курицу. Устранив голод куском человечины, сын сенатора насилует героиню.

Героиня старается сохранить себя ради ребенка, но вскоре заканчивается и человечина. Значит, или сын сенатора должен убить и съесть героиню, или героиня — сына сенатора. Проблема обостряется с таинственным исчезновением стрика. Кем был этот старик? Мудрец, сам Бог? Может быть, и так. Отныне оставшиеся в живых персонажи должны сами сделать выбор. Конфликт происходит по поводу курицы. Нужно дождаться, пока она не снесет яйца. В яйцах — спасение. Но сын сенатора не может терпеть и над бедной курицей заносит тесак. Но от курицы зависит продолжение жизни. Наступает момент истины, и героиня стреляет в сына сенатора, расчленяет его тело и им питается. Постепенно кровавое действие подходит к финалу. Героиня обнаруживает снесенное курицей яйцо. Она разбивает его, выпивая содержимое. Ребенок в ее чреве получает жизнь. Наконец, начинаются роды, и раздается плач младенца.

В фильме есть эпилог. Он важен для того, чтобы зритель отдавал отчет о принципе «вечного возвращения», некогда заимствованного Ф. Ницше из восточной культуры. Конечно, это не та логика, что присуща христианству. Но ведь Ф. Ницше и не питал уважения к христианству, обвиняя его в том, что оно приблизило Запад к декадансу. Если не приходится требовать от Ф. Ницше соответствия христианским установкам, то, что уж взять с Ким Ки Дука, этот самый Восток представляющего. В финале фильма появляется садик — плод усилий старика. Много деревьев. Некоторые из этих деревьев вырастают прямо из скелетов. Повзрослевшая героиня прогуливается с младенцем по саду. Ребенок под деревом находит пистолет и прицеливается. Проходит еще какое-то время. На экране появляются титры «Спустя 17 лет». Младенец превратился в молодого мужчину. Мать и сын устраивают завтрак на траве. Совсем как у Ж. Ренуара. Ассоциации-то все из европейской культуры. В восточном кино это случается часто. (Разве в фильме А. Куросавы «Семь самураев» / *Shichinin no samurai* 1954 года не чувствуется влияния советских революционных фильмов?)

В руках взрослого сына все тот же пистолет. Он целится в несчастную курицу, которая в фильме предстает символом жизни. Мать недовольна. Сын видит обнаженные ноги матери, пытается поднять ее платье, чтобы еще больше обнажить ее ноги. Он их пытается гладить. Вождение овладевает им. Он пытается разодрать материнское платье. Преследуемая им, она убегает. Тут нельзя не вспомнить Лукино Висконти с его фильмом «Гибель богов» (*La caduta degli dei (Götterdämmerung)*, 1969), в котором герой, как в трагедии Софокла, совершает кровосмешение с матерью. У Л. Висконти «боги» и в самом деле вырождаются вместе с приходом нацистов — головорезов с пистолетами.

Но у корейского режиссера иначе. Все начнется вновь. Начнется с секса и пистолета. Так, человек у него окажется между Эросом и Танатосом. И не будет из этого заколдованного круга выхода. Это циклический закон жизни. В своей эволюции чело-

век неизбежно придет к самоуничтожению и себя, и жизни, а потом все повторится. И вновь, и вновь. А повторится ли? Ведь люди будут уже умертвлять себя не газом, как в первую мировую войну, или гранатами, как во вторую мировую, а с помощью водородной бомбы. Кончится тем, что показано в фильме С. Крамера. Уже не найдется места, где можно отсидеться и переждать. Так что же все-таки делать с этой языческой циклической логикой, в соответствии с которой выстраивает действие своего фильма Ким Ки Дук? Ведь христианская логика вроде бы ей не соответствует.

Не соответствует, но ведь Б. Пастернак все же к ней прибегает. Это у него:

«Из клеток крадутся века,
По Колизею бродят звери,
И проповедника рука
Бесстрашно крестит клеть сырую,
Пантеру верой дрессируя,
И вечно делается шаг
От римских цирков к римской церкви
И мы живем по той же мерке
Мы, люди катакомб и шахт» [23].

Стоит ли удивляться признанию режиссера, озвученному им перед показом своего фильма в Москве: «После этого фильма половина моих поклонников меня возненавидели». Странно, что возненавидели не все.

Фармак и «очищение» насилия

По мнению Р. Жирара, если насилие не удовлетворено, то «продолжает накапливаться, пока не перельется через край и не распространится с самыми ужасающими последствиями» [24]. Как же человечество, постоянно оказываясь в ситуации распространения агрессии и, следовательно, в экстремальной ситуации, в ситуации возможного исчезновения, этот вопрос разрешало? Конечно, разгадка лежит в культуре и в ее универ-

сальных функциях. Но самое удивительное – это то, что разрешение загадки связано с тем же самым насилием. От насилия пытались уйти, но к нему же и возвращались, его использовали. Получается, что насилие – радикальное средство от насилия. Парадокс? Да, парадокс. Пытаясь выявить и объяснить этот механизм, Р. Жирар обнаруживает, что существующие источники не помогают эту мысль проиллюстрировать, поскольку этому мешает одностороннее истолкование механизма насилия, используемого в качестве средства преодоления насилия.

В качестве такого громоотвода от насилия у Р. Жирара выступает ритуал жертвоприношения, или ритуал умерщвления фармака. Насилие в его индивидуальных – религиозных и даже художественных формах – способствует преодолению массового насилия. Конечно, казалось бы, разобраться в этом могли бы помочь мифологические тексты, в которых культурные герои предстают такими фармаками или «козлами отпущения». Но даже в них на первый план выдвигался образ фармака как исключительно положительного персонажа, хозяина положения, идущего на смерть с высокой целью, с сознанием принесенной им жертвы ради людей. Именно в этом и только в этом качестве они и сохранялись в сознании людей. Это способствовало сакрализации фармака, который как бы уже переставал быть фармаком и входил в сознание людей как «культурный герой».

Проблема заключалась лишь в том, что информация о том, что в реальности существует и вторая сторона этого образа, связанная с принуждением, принесением им жертвы не по своей воле, из мифов устранена. Получается, что реконструировать полностью то, что было в реальности, по мифам невозможно. В реальности, чтобы сохранить в коллективной памяти позитивный образ культурного героя, необходимо было его унижить, обличить и уличить, подвергнуть оскорблению и, в конечном счете, растерзать. Важно представить его уже не виновником разгула и агрессии в форме ритуала, в результате которого большой коллектив людей, будь это племя или какое-то другое сообщество, рискует уничтожить себя и исчезнуть. Возникает несоответ-

ствие ритуала и мифа. Ритуал – эта вспышка агрессии, которая преодолевалась с помощью растерзания фармака. А миф этот смысл скрывал и предлагал другую интерпретацию ритуала. «Между тем, что произошло в реальности, и тем, как это видят гонители, существует зазор, который следует еще больше расширить, чтобы понять соотношение между мифами и ритуалами, – пишет Р. Жирар. – Наиболее дикие ритуалы показывают нам беспорядочную толпу, которая постепенно сплывается против некой жертвы и в конце концов нападает на нее. А миф рассказывает нам историю грозного бога, который спас своих почитателей с помощью какого-то жертвоприношения или собственной гибели, после того как сам же и посеял в общине беспорядок» [25].

Успокоение находящегося во власти агрессии архаического коллектива может произойти, когда вина за самоуничтожение со многих переносится на одного – на фармака. Он становится архетипом и героем мифа, героем более поздних художественных образований, таких как трагедия. По Р. Жирару, функция ритуала жертвоприношения и умерщвления фармака заключается в том, чтобы «очищать» насилие, то есть «обманывать» его и переключать на жертв, мести за которых можно не опасаться. Насилие позволяет избавиться от насилия. Насилие в форме ритуала – двойное насилие. Оно ввергает людей в ярость, в безумие, смерть, но оно же их очищает и умиротворяет. Таким представляется механизм укрощения агрессии и освобождения массового сообщества от распространения в эпидемических формах деструктивности. Такая казнь жертвы является не только условием преодоления агрессии и, следовательно, выживания коллектива, но одновременно и способом сакрализации жертвы, трансформации его в божество. Но ведь божество невозможно представить в качестве жертвы. Поэтому все подробности, связанные с унижением и уничтожением жертвы в мифе, не фиксировались.

Если этот процесс осознавался, то лишь односторонне. Так продолжалось лишь до появления Нового Завета. Парадок-

сальной кажется мысль Р. Жирара о том, что апостолы не поняли смысла той идеи, что принес с собой Христос. Появление Христа вводит в новую эпоху, эпоху осознания механизма преодоления агрессии. Конечно, механизм фармака – никакая не религия. Это, можно сказать, социально-психологический механизм, связанный с выживанием человеческого сообщества, который естественным образом возникает, методом проб и ошибок шлифуется, а затем используется в прагматических целях. Этим механизмом воспользовались жрецы и, вообще, религиозные институты. Божества – это ведь те же самые «культурные герои», т. е. герои мифов. Но спустя столетия невозможно не признать, что в таких религиозных формах уже существовала и культура. Культура и преобразила этот социально-психологический механизм фармака. Отсюда он двинулся в сферу искусства.

Как уже отмечалось, герои трагедии – это те же самые мифологические герои. Что же касается более поздних и уже не мифологических и религиозных форм функционирования этого механизма, то он вторгается в искусство. Нередко герои фильмов, даже герои фильмов о революции 1917 года предстают поздними двойниками образа фармака. В качестве иллюстрации можно было бы вспомнить фильм Ю. Райзмана «Коммунист» (1957). Демонстрируя крайнее напряжение и свершая уже в мирное время необходимые для спасения дела революции подвиги, герой погибает. Но это оптимистическая смерть и вообще оптимистическая трагедия, а последняя становится повторяющейся формулой многих фильмов 1920-х годов и более поздних лет. С помощью смерти «рыцарей революции» сакрализуется и революция, и социализм, и время, в которое все это происходило.

«Ной» (2014)

Наконец, попробуем подробно высказаться о фильме Даррена Аронофски «Ной». Древний сюжет изложен в нем тем же языком, что и другие фильмы-катастрофы, но он все же выделя-

ется из рядовой продукции. Легенда о Ное – это, пожалуй, архетип всех существующих в мире катастроф. Современные страхи у Аронофски выступают как архетипические. Ведь картина все о том же – о судьбе человечества, которое способно само себя уничтожить. Принимая решение устроить потоп, Бог, видимо, отдает отчет в том, что человечество все равно будет грешить и способно истребить себя и может уничтожить созданный им, Богом, космос. Так не лучше ли уничтожить самого человека.

Фильм Д. Аронофски, кроме всего прочего, интересен еще и тем, что при обсуждении темы деструктивности в нем возникает проблематика Эроса, но совсем не в тех вульгарных формах, в каких она присутствует у Ким Кидука. О сексе в связи с агрессией следует сказать еще и потому, что эта сфера, свидетельствующая о человеке как части природы, тоже регламентируется культурой. Но перед этим хочется процитировать одно место из книги Филиппа Арьеса «Человек перед лицом смерти»: «В течение тысячелетий, – пишет Ф. Арьес, – человек, защищаясь от природы, упорно, с помощью морали и религии, права и технологии, социальных институтов и экономики, организации труда и коллективной дисциплины, возводил свой неприступный бастион. Но это укрепление, воздвигнутое против природы, имело два самых слабых места: любовь и смерть, через которые всегда понемногу просачивалось дикое насилие. Человеческое общество прилагало большие усилия, чтобы укрепить эти слабые места в своей системе обороны. Оно сделало все, что могло, дабы смягчить неистовство любви и агрессивность смерти» [26]. Секс связан с позитивными репродуктивными функциями, выражением жизни. Но комплекс деструктивности, подобно вирусу, проникает и в эту сферу.

В фильме Д. Аронофски ставится вопрос – «Esse homo?», что есть человек и даже человечество в целом. Это постановка вопроса в границах той системы нравственности, что возникает в осевое время, в эпоху Ветхого завета. Способен ли человек существовать лишь в том случае, если существует высший авторитет, то есть Бог как единственный творец? Или он в авторитете

не нуждается и сам является творцом? И если человек поверит в то, что он — творец, то не наделает ли он бед? Понятно, что этот вопрос обсуждается давно и в литературе, и в философии, и в искусстве. Даже и тогда, когда библейские истории не воспроизводятся. Сегодня он не менее актуален, чем в прошлые столетия. Не стал ли человек после того, как он лишился высшего авторитета, как пастор из фильма И. Бергмана «Причастие», в большей степени разрушителем и погубителем себя, других и жизни вообще? Не лишилось ли человечество с исчезновением авторитета (ведь давно уже сказано «Бог мертв») какого-то значимого способа выживания?

Созидая, человек в то же время и разрушает. Не продолжает ли в человечестве наследие Каина сохраняться? Как известно, Каин — сын согрешивших Адама и Евы, убивший своего младшего брата. От Каина пошло название тому агрессивному племени, которое занимается истреблением жизни и самоистреблением. Но перейдем к сюжету фильма. Бог замышляет «проект», как следствие неподчинения, отклонения людей от заповедей. Адама и Евы в фильме нет. Но там несколько раз появляется на крупном плане красное яблоко. Сначала во сне Ноя. Бог так разгневался от картин разврата, насилия, братоубийства, содома, извращений, убийств, греха, что решил освободить созданную им землю от людей. Каиново племя распространилось по всему человечеству. Никто не будет прощен. Так у Бога возникает идея потопа как архетипа всех катастроф. Но все-таки Богу придется сделать одно исключение. Для Ноя. Ной — праведник. Он всегда поступал в соответствии с волей Бога. В Библии дается сухой пересказ легенды. Но любую историю, в том числе, и библейскую можно пересказать по-разному. Можно вложить в нее актуальные смыслы, что Д. Аранофски и пытается сделать.



Илл. 3. Кадр из фильма «Ной» (*Noah*, реж. Д. Аронофски, 2014)

Развертывающийся сюжет, позволяющий понять взаимоотношения между членами семьи Ноя, позволит понять, почему Бог принимает такое жесткое решение. Бог не только воздаст должное Ною, позволяя ему спасти себя, свою семью, свое добро, скот и прочее, он подсказывает ему построить ковчег и в этом ему помогает. На скалах вдруг вырастает лес, который Ной и использует для постройки ковчега.

Однако отношение Бога к Ною сложнее. По сути, Бог проводит эксперимент. В ходе этого эксперимента он может изменить решение. В лице Ноя он испытывает человека. Дает ему последний шанс. Может быть, люди еще заслуживают прощения. Но они должны дать гарантию, что на них можно положиться, и что они не разрушат созданный Богом космос до основания. Бог ставит эксперимент не на худших, а на лучших. В сказках есть повторяющаяся функция – испытание. Мы же в случае с библейским повествованием о Ное имеем дело с фольклором, и во многом в Библии действуют законы сказки. Можно допустить, что в оценке решения Бога Ной в самом начале истории

еще колеблется. Но, наблюдая поведение членов своей семьи, своих сыновей — Сима, Яфета и особенно Хама, — он приходит к выводу: микроб греха приходит не извне, он сидит в каждом. Ной оправдывает решение Бога. Сомнения исчезают. Время милосердия прошло. Наступает пора расплаты. Ной — на стороне Бога, на стороне культуры. Посмотрим, выдержит ли он эту свою позицию.

В результате каких конкретных поступков Ной делает свой вывод? В фильме события разворачиваются так. Еще до потопа Ной спасает девочку по имени Ила. Все члены ее семьи убиты во время нападения кианитов. Племя кианитов находится во власти агрессии. Потомки Каина все вокруг истребляют. Девочка выживает, но теряет способность к деторождению. И это не случайно, ведь согласно проекту Бога, никакого продолжения и возрождения жизни не должно быть. Но время идет, ковчег возводится, и девочка превращается в девушку. А в девушек влюбляются юноши. Жизнь берет свое. В Илу влюбляется Сим. Он хочет на ней жениться и иметь детей. Природный инстинкт жизни. Но, согласно замыслу Бога, детей не должно быть. Инстинкт жизни нужно искоренить в зародыше. Тем более, женского рода. Ведь живыми существами мир наделяет именно женщина. Она — символ жизни, а жизнь, согласно решению Бога, не должна продолжаться.

В течение сюжета, вернее, в замышляемый Богом «проект», все время включается предок Ноя Мафусаил (Энтони Хопкинс). Мафусаил, согласно Библии, потомок Сифа, то есть того племени, которое, в отличие от кианитов, сохраняет человечность. Агрессия еще не успевает поразить остальные племена и стать тотальной. По легенде, Мафусаил прожил 969 лет. Он — символ долголетия и продолжения жизни. Мафусаил владеет волшебным даром и возвращает Иле способность к деторождению. Нельзя ведь допустить, чтобы человек шел против природы.

Осуществление замысла Бога под угрозой еще и по причине строптивости Хама. Скупые строчки в Библии о том, как Хам посмеялся над обнаженным отцом, в фильме развернуты в целый

сюжет. В один из критических моментов Хам спасает незнакомую девушку и влюбляется в нее. Когда начинается потоп, Хам хочет взять ее с собой в ковчег. Ной отказывает ему в этом, и девушка погибает. Ной становится убийцей, что приводит и к его вражде с Хамом. Получается, что секс как природная стихия имеет мощную власть над человеком.

Одна из интерпретаций образа библейского Хама принадлежит Д. Мережковскому. Но у него истолкование образа Хама предпринимается в 1905 году для объяснения предреволюционной ситуации в России как разрушительного процесса. Для Д. Мережковского Хам — исток всего нового мировосприятия России, чреватого революционным взрывом. Этот образ для Д. Мережковского представляет не только вакханалию хулиганства, босячества, черной сотни, агрессии всего, что идет снизу, и что, видимо, будет проявлено в 1917 году. Но это и то, что идет от власти, от самодержавия, отделившего народ от интеллигенции и церкви. И в то же время это сама православная церковь, предавшая свободу и ставшая верноподданной власти. Получается, что Хам — это исток разгула начавшейся в России бесовщины, и босяцкой, и государственной. Исток распада культуры вообще. Трагедия отцеубийства и братоубийства. Не случайно, представляя планетарность распространяющейся в мире религии мещанства, Д. Мережковский вспоминает образ Смердякова из романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Он пишет: «Когда вглядываешься в лица тех, от кого зависят ныне судьбы Европы, — вспоминаются предсказания Милля и Герцена о неминуемой победе духовного Китая. Прежде бывали в истории изверги, Тамерланы, Атиллы, Борджиа. Теперь уже не изверги, а люди как люди. Вместо скипетра — аршин, вместо Библии — счетная книга, вместо алтаря — прилавок. Какая самодовольная пошлость и плоскость в выражении лиц! Смотришь и „дивисься удивлением великим“, как сказано в Апокалипсисе: откуда взялись эти коронованные лакеи Смердяковы, эти торжествующие хамы?» [27].

В ситуации распада культуры, а, следовательно, нарастания агрессии, всегда приходит культурный герой, или даже Бог.

Он же — фармак, жертва, или козел отпущения. Сколько жертв вызвали к жизни годы революции и гражданской войны, и в бессознательных, и в сознательных формах. А эти жертвы — и виновные, и совершенно невинные — проекция массового сознания, массовой агрессии, которая без жертвы, как показал Р. Жирар, изжитой быть не может. Насилие в ритуальных формах — способ изживания агрессии, во власти которой может оказаться целый народ. В России в первых десятилетиях XX века возникает беспрецедентная ситуация. В ситуации регресса социума возникает взрыв агрессии, который, начавшись в революции 1905 года, будет иметь продолжение в последующие годы, а также и в период гражданской войны. В своем смягченном виде агрессия перейдет в идеологические установки...

В фильме Д. Аранофски линия Хама получает продолжение. Как оказывается, в ковчеге, уже начавшем свой путь, прячется антагонист Ноя — царь по имени Тубал. Позиция Тубала либеральная и атеистическая, но, в том числе, и диктаторская. В истории диктатуры часто оказываются следствием либерального разгула. Позиция Тубала такая: люди сами должны решать, жить им или умереть. Это альтернатива позиции Бога. Целью Тубала является убийство Ноя и захват ковчега. В его планах создать светское государство, а не новую церковь. Он увлекает за собой массу каинитов. Его действия провоцируют ассоциации с революциями. Тубал поднимает массу на бунт против Ноя. Он не успевает захватить ковчег, но не теряет надежды расправиться с Ноем. Пробравшись в ковчег помимо воли Ноя, он нащупывает слабое место в семье Ноя и начинает восстанавливать Хама против отца. После того, как Ной запретил ему взять в ковчег его девушку, Хам созрел для мщения.

У Тубала есть веские аргументы. Ведь Ной сознательно не спас девушку Хама. Кроме того, Ной должен убить еще не родившегося ребенка Сима. Получается, что у Д. Аранофски библейский Ной — дважды убийца. По сути, это еще один диктатор, но уже на почве веры. Тубал говорит Хаму: живи по своей

воле, а не по воле отца. Ты, Хам — мужчина, и должен убить Ноя. Так возникает еще один образ Хама — образ ницшевского Сверхчеловека. И Хам уже точит нож. Ной — тоже. Но у них разные жертвы, а главное, разные мотивы. Кроме всего прочего, на Ноя оказывает давление его жена. Она уговаривает мужа не убивать будущего ребенка Сима. Она — символ женского инстинкта жизни. Наконец, жена Сима рождает, и даже двойню, двух девочек. Можно предположить, что так Мафусаил подвергнул решение Бога иронии.

Наступает момент, когда Ной, как Авраам над Исааком, заносит над крошками кинжал. Все в ужасе от жестокости Ноя. Но он неумолим, ведь он выполняет волю Господа, волю культуры. Лишь в последний момент он не выдерживает и злодеяния не совершает. Постепенно выясняется, что это никакое не злодеяние, а испытание, как в волшебной сказке. И вот уже возвращается голубь с масличным листом в клюве. Это означает, что где-то есть остров, земная твердь. Потоп отступает, а жизнь на земле продолжится. Замышляемый Богом «проект» не осуществляется.

Но был ли такой «проект»? Смысл «проекта» Бога — вовсе не в уничтожении людей, а в испытании человека и его способности быть сотворцом. Бог ведь, в конечном счете, так и рассчитывал, что Ной найдет верный выход. Совершит свой выбор. Тут обсуждается выбор как проблема, поставленная в философии XX века. Собственно, она поставлена еще С. Кьеркегором в XIX веке. Не подчиняясь Богу, Ной в то же время и не совершает ошибки. Он берет у Бога часть ответственности за жизнь и взваливает ее на свои плечи. Но ведь этого хотел и сам Бог — хотел видеть его, Ноя, не слепым исполнителем чужой воли, а творцом, носителем нравственной нормы. Неподчинение Ноя убеждает Бога в том, что человечество все-таки достойно жизни и способно справиться со всеми катастрофами. Но невозможно не отметить, что такое убеждение, в конечном счете, приходит Богу на ум в тот момент, когда он наблюдает поведение человека в экстремальной ситуации. Человек оказывается способен на-

ходить верное решение и радикально изменять свою жизнь лишь в подобных ситуациях.

Как мы убеждаемся, эта мысль звучит и в других фильмах в жанре катастрофы. И не важно, в каких именно ситуациях людям приходит верное решение. Важно, что вера в возможность продолжения жизни существует, и зависит она от самого человека.

Примечания:

[1] *Эриксон Э.* Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. С. 202–344.

[2] *Хренов Н. А.* Театр и кино как объекты социальных наук // Театр как социологический феномен / Отв. ред. Н. А. Хренов. СПб.: Алетейя. 2009. С. 95–119.

[3] *Филиппов А.* Театровед Алексей Бартошевич: «Что-то радикально меняется в самой сути театра, и это кажется мне ужасно грустным» // Газета «Культура». 2020. 8 июня. Режим доступа: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/326886-teatroved-aleksey-bartoshevich-cto-to-radikalno-menyaetsya-v-samoy-suri-teatra-i-eto-kazhetsya-mne/> (дата обращения 15.06.2020).

[4] *Хейзинга Й.* Тени завтрашнего дня; Человек и культуры; Затемненный мир. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 340.

[5] *Лоренц К.* Так называемое зло. М.: Культурная революция, 2008. С. 282.

[6] *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности. М.: Республика, 1994.

[7] Там же. С. 298.

[8] Там же. С. 285.

[9] Там же. С. 296.

[10] *Камю А.* Бунтующий человек; Философия; Политика; Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 190.

[11] *Сорель Ж.* Размышления о насилии. М.: Фаланстер, 2013.

[12] *Фромм Э.* Указ. соч. С. 294.

- [13] *Маркин Ю.* Искусство третьего Рейха // Декоративное искусство СССР. 1989. №3. С. 36.
- [14] *Солженицын А.* Архипелаг Гулаг // Новый мир. 1989. №10. С. 112.
- [15] *Лоренц К.* Указ. соч. С. 515.
- [16] Там же. С. 129.
- [17] *Поршнев Б.* Социальная психология и история. М.: Наука, 1966. С. 103.
- [18] *Лоренц К.* Указ. соч. С. 296.
- [19] *Абрамян Л.* Первобытный праздник и мифология. Ереван: Изд. АН АрмССР, 1983. С. 111.
- [20] *Кайюа А.* Миф и человек; Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 218.
- [21] *Лоренц К.* Указ. соч. С. 300.
- [22] *Жирар Р.* Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 292.
- [23] *Пастернак Б.* Лейтенант Шмидт // Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1990. С. 277.
- [24] *Жирар Р.* Указ. соч. С. 17.
- [25] Он же. Козел отпущения. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 96.
- [26] *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Прогресс – Академия», 1992. С. 330.
- [27] *Мережковский Д.* Грядущий хам. М.: Республика. 2004. С. 25.

ЛЮДМИЛА САРАСКИНА

Доктор филологических наук, Государственный институт искусствознания

ЭПИДЕМИИ В ИСТОРИИ – ОБРАЗЫ ЭПИДЕМИЙ В ИСКУССТВЕ

Аннотация: В статье анализируется история возникновения и распространения особо опасных пандемий — оспы, чумы, холеры — и их влияния на развитие человеческих обществ. Рассмотрены социальные, медицинские, религиозные аспекты поведения людей в период эпидемических вспышек; особое внимание уделено поведенческим тенденциям после окончания эпидемий и их качественной повторяемости. Административные меры властей стран и городов, подвергшихся вспышкам эпидемий, проанализированы на примере Венеции XIV века (дож Андреа Дандоло), Москвы XIX века (император Николай I) и Москвы XX века (КГБ, МВД, Минздрав). Случай со вспышкой оспы в Москве в 1960 году рассмотрен также и в зеркале художественного и документального кинематографа).

Отражение эпидемий и связанных с ними поведенческих стандартов в искусстве — важнейшая составляющая статьи. «Декамерон» Боккаччо, самая значительная книга раннего Возрождения, вдохновила европейский, в частности, итальянский кинематограф, попытавшегося понять, что есть «дух Декамерона». Подобная попытка была предпринята и Пушкиным в маленькой трагедии «Пир во время чумы», созданной как вольный перевод драматической поэмы Вильсона «Город Чумы». Прослежено многоголосое пушкинское «эхо» в произведениях Тургенева, Чехова, Достоевского.

Ключевые слова: эпидемия, пандемия, Античность, Фукидид, Средневековье, Ренессанс, «Декамерон», кинематограф Италии, Вильсон, Пушкин, «Пир во время чумы», Николай I, Тургенев, Базаров, Чехов, Дымов, Достоевский, Раскольников.

В мире всегда была чума, всегда была война. И однако ж, и чума, и война, как правило, заставляли людей врасплох... Они по-прежнему делали дела, готовились к путешествиям и имели свои собственные мнения. Как же они могли поверить в чуму, которая разом отменяет будущее, все поездки и споры? Они считали себя свободными, но никто никогда не будет свободен, пока существуют стихийные бедствия.

Альбер Камю. Чума

Всю историю человечества, засвидетельствованную письменно, люди сталкивались с пандемиями, эпидемиями и убийственными заразными болезнями – чумой, черной и пурпурной оспой, холерой, проказой, сифилисом, английской потливой горячкой, малярией, лихорадками различной этиологии, пляской Святого Витта (танцами до смертельного изнеможения напуганных людей, «пир во время чумы»), туберкулезом, сыпным и брюшным тифом, полиомиелитом, дифтерией, испанским, гонконгским, азиатским, свиным, птичьим гриппами, сибирской язвой, корью, свинкой, СПИДОМ (ВИЧ-инфекцией), вирусными пневмониями, вирусом Зика, лихорадкой Эбола и новым коронавирусом Covid-19 (ему предшествовали SARS-CoV и MERS-CoV).

Объяснения причин масштабных проявлений заразы («за что?», «почему это мне?», «почему сейчас?») не менялись с древних времен; назывались: либо божья кара за грехи, либо мерзости дьявола (они же проделки бесов), либо негодяйские

пакости самих людей — отравленная вода в колодцах, отравленные стрелы, еда, одежда, домашние животные. В общем, яды и еще раз яды — их разнообразие, а главное, их заражающая способность — удостоились обширной литературы, как научной, так и научно-фантастической. Подозрения в специфически искусственном происхождении заразы, то есть предположения о секретных лабораториях, где некие злодеи тайно выращивают нечто смертоносное, в умах древних народов, кажется, не возникали: это стало прерогативой развитых обществ, познакомившихся с научно-техническим прогрессом.

Каждая пандемия, каждая вспышка эпидемии приносили человечеству тяжкие страдания, оставляли после себя тысячи, а то и миллионы жертв. Вместе с тем они давали людям шанс проявить себя в борьбе со смертью, познать опыт мужества, самопожертвования, сострадания и взаимопомощи. Это относилось ко всем без исключения — к врачам, пациентам, заболевшим, выздоровевшим. Люди учились, как следует вести себя в условиях войны с невидимым врагом, как не терять самообладание при встрече со смертельной опасностью, как оставаться человеком достойным, а при удаче и таланте — и человеком творческим.

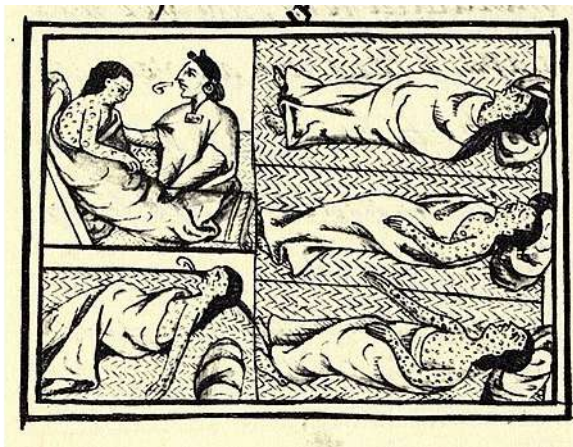
Болезни, управляющие историей. Эпидемии как смертельное оружие

Библейская книга «Исход», описывающая десять казней египетских, упоминает одну из самых страшных по своему коварству: «И поднимется пыль по всей земле Египетской, и будет на людях и на скоте воспаление с нарывами... И сделалось воспаление с нарывами на людях и на скоте... Воспаление было на волхвах и на всех Египтянах» (гл. IX, стих 9–10).

Исследователи предполагают, что речь скорее всего идет об оспе (лат. *variola*, *variola vera*, слав. *о-сыр-а* — сыпь) — высокозаразной, смертельно опасной вирусной инфекции. Вирус передается воздушно-капельным путем, вызывает лихорадку, тошноту и сыпь, покрывает тело пузырьками с жидкостью

(кровью или гноем), после которых на теле остаются рубцы и шрамы — оспины. В древние времена от оспы, мучивший человечество тысячелетия, умирал каждый третий заболевший, выжившие часто теряли зрение. Крестоносцы Европы, колонизовавшие страны Востока, приносили оспу из Египта, Индии, Китая.

В феврале 1519 года идадьго Фернандо Кортес де Монрой, испанский конкистадор, отправился на корабле из Кубы в сторону Мексики, с намерением покорить цивилизацию ацтеков. Уже через два года правитель Ацтекской империи Монтесума был мертв, а ее столица Теночтитлан захвачена испанцами. Могучим союзником Кортеса стала эпидемия оспы, охватившая столицу, — число ее жителей за год сократилось на 40%; Кортес провозгласил Ацтекскую империю территорией Испании.



Илл. 1. Сопроводительные рисунки к тексту из Флорентийского кодекса (1540–1585 гг.): индеец науа страдает от оспы (эпоха завоеваний испанцами центральной Мексики)

Историки называли оспу секретным оружием Кортеса, приплывшим вместе с ним на тех же каравеллах и галеонах: корен-

ные народы обеих Америк никогда не контактировали с вирусом и не имели к нему ни естественного иммунитета, ни способов борьбы. Францисканский монах, сопровождавший Кортеса в экспедиции, рассказывал: «Так как индейцы не знали лекарства от болезни, они умирали кучами, как клопы. Во многих местах случалось так, что в доме умирали все, и так как невозможно было похоронить большое количество умерших, то они сносили их дома, так что эти дома становились могилами» [1].

Ацтеки были не единственным коренным народом Америки, который пострадал от эпидемии оспы. Цивилизации майя и инков также были почти полностью уничтожены *variola vera*. Но еще прежде Америки эпидемия черной оспы в IV веке прокатилась по Китаю, в середине VI века поразила Корею. В VIII веке от оспы вымерло более 30% населения Японии, а в густонаселенных районах уровень смертности доходил до 70% [2]. В Индии существовал культ богини оспы; Мариатале (так ее звали) изображалась в виде женщины в красном одеянии; по легенде, богиня однажды рассердилась на своего отца и бросила ему в лицо золотое ожерелье, и там, где бусины коснулись кожи, появлялись пустулы (гнойные нарывы). Верующие старались задобрить богиню, приносили ей жертвы. В Корее вспышки оспы объясняли вторжением духа, к которому следовало обращаться «уважаемый гость оспа»; к его алтарю приносили лучшие кушанья и вина [3]. К олицетворенному образу оспы – *Оспа-матушка* – обращались с молитвами и славянские народы во время эпидемий [4]. Однако заклинания, молитвы и талисманы никак не ослабляли жестокость заболевания; способ лечения, когда на больного надевали красную одежду, чтобы «выманить оспу наружу», никогда никому не помогал.

В Старом и Новом Свете не было страны, где бы не свирепствовала оспа; мир людей представлял собою кладбище для обезображенного человечества. Во Франции XVIII века при розыске преступника полицейские использовали особую примету: «Знаков оспы не имеет». Оспа не знала границ, не ведала пределов. С начала XVII века зараза достигла Сибири, в XVIII – ис-

требила половину населения Камчатки. В 1730 году от оспы умер Петр II, позже тяжело пострадал от нее и Петр III. Когда опыты вакцинаций достигли России, первую прививку от оспы сделали, по ее приказу, Екатерине II – это был пример отваги для всех подданных империи. Затем привиты были великий князь Павел Петрович и его супруга великая княгиня Мария Федоровна, а через несколько лет и внуки Екатерины – Александр и Константин Павловичи.

XX век: Variola vera в Москве

Всякая эпидемия, в том числе и эпидемия черной оспы, – это история не только о прошедших веках, но и о современности. Болезни имеют обыкновение видоизменяться (мутировать) и возвращаться, а старые прививки перестают действовать: так случилось с туберкулезом, корью, Эболой и другими инфекциями. Variola vera, победу над которой в границах СССР была достигнута путем всеобщей вакцинации в 1936 году, внезапно посетила Москву в 1959-м. Об экстраординарном случае вспышки писали позднее как о беспрецедентной операции по локализации вируса, завезенного из Индии в СССР 53-летним московским художником-плакатистом, дважды лауреатом Сталинской премией А. А. Кокорекиным.

Вряд ли художник был сильно виноват: за год до поездки он был привит от оспы и потому не боялся заразиться, когда решил присутствовать в священном городе Варанаси (Бенаресе) на ритуальном сожжении умершего брахмана (никто не знал и, кажется, не хотел знать, от чего тот умер), а затем поучаствовал в распродаже вещей покойного, где и приобрел экзотические сувениры для подарков, которые по приезде успел раздарить родным и знакомым. Уже к вечеру он почувствовал недомогание, которое и сам, и врачи поликлиники приняли за грипп, а сыпь на его теле – за аллергию от антибиотиков. В Боткинской больнице, куда художник был госпитализирован и помещен в общую палату, его лечили от гриппа, но через несколько дней он скончался. Только на вскрытии

один из докторов, ветеран медицины, едва взглянув в микроскоп на ткани покойного, произнес фразу, которая вошла в историю оспенной эпидемии: «Да это, батенька, *variola vera* — черная оспа» [5]. Спустя несколько дней от тех же симптомов умерли и другие пациенты. Как установили патологоанатомы, художник Кокорекин и те, кто заразился от него, умерли от самой тяжелой и заразной формы оспы.

То, что случилось дальше, иначе как коллективным подвигом назвать нельзя. 15 января 1960 года состоялось совещание у Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущёва. Ответственным сотрудникам КГБ, МВД и Минздрава было поручено выявить и поместить на карантин всех, кто контактировал с художником (пассажиры рейса Дели-Москва, таксистов, соседей, всех, кто посетил в означенные числа «те самые» комиссионные магазины, рассматривал индийские сувениры, и тех, кто купил их: всех нашли, поместили на карантин, сувениры сожгли. Боткинскую больницу перевели на казарменное положение, больных и персонал перестали выпускать с ее территории. Москву закрыли для въезда и выезда. Были отменены многие авиарейсы, прервано железнодорожное сообщение, перекрыты автодороги. Под карантин в больницу на Соколиной горе поместили студентов, с кем контактировала дочь художника и ее будущий муж. Всего было выявлено и помещено в карантин 9342 человека. Одновременно началась операция тотального оспопрививания. По тревоге подняли 26963 медработника, открыли 3391 прививочный пункт, где обслуживали поголовно всех. К 25 января в Москве было привито 5559670 человек. В Московской области — 4000000. Между 22 декабря, моментом посадки Кокорекина на рейс Дели-Москва, и 3-м февраля, моментом ликвидации вспышки оспы, прошло 44 дня: всего заболело 46 человек, скончались трое [6].

Всем участникам противоэпидемической спецоперации удалось избежать огласки — и, соответственно, паники, которая могла привести к повальному бегству москвичей из города и распространением инфекции за его пределы. Неясные го-

родские слухи, появление медперсонала в «противочумных» костюмах на улицах Москвы, закрытые похороны жертв, на которые не пускали родственников, — все это прошло почти незаметно для жителей столицы. Но все же степень секретности была не столь абсолютной, многое выплыло наружу: факт тот, что по следам событий писатель и журналист Александр Мильчаков написал повесть «В город пришла беда» (1961) и стал сценаристом одноименной двухсерийной игровой черно-белой теледрамы (108 мин.), снятой в 1966 году на киностудии им. Александра Довженко режиссером Марком Орловым [7].

Сегодня картину легко можно найти в сети, но в свое время она не появилась на экранах телевизоров и была не то чтобы совсем засекречена, но негласно рекомендована студентам медицинских вузов лишь для служебного пользования — как методическое пособие.

«В основу фильма положено событие, происшедшее в Москве несколько лет назад», — этим титром начинается фильм, первые кадры которого документальны и взяты из жизни столицы: театралы разглядывают афишу Большого театра, молодые люди встречаются на Пушкинской площади у памятника поэту, другие спускаются в метро. Однако за мирным фасадом происходит нечто чрезвычайное (и это уже сюжет фильма): машина «скорой» («труповозка») с санитарями в белых спецкостюмах и масках мчится в крематорий, у входа выгружают закрытый гроб, на режимные похороны пытаются проникнуть родственники. «Я жена Колесникова», — истошно кричит женщина (Кира Голловко), стуча в закрытые ворота, пытаюсь прорваться к печам.

И точная дата события («несколько лет назад»), и его «нулевой источник» завуалированы: художник-плакатист Кокорекин переименован в архитектора Колесникова, черная оспа переименована в пурпурную (пустулы не с гноем, а с кровью), врач-инфекционист академик Морозов, возглавивший титаническую борьбу с эпидемией, назван Махотиным (Даниил Ильченко), Индия, из которой в Москву была завезена *variola vera*, заменена

абстрактным Востоком. Всё остальное — достоверно и подлинно, в виде наглядного пособия по борьбе с особо опасными инфекциями. С драматическим, тревожным напряжением показана оперативная, в круглосуточном режиме, работа вирусологов, инфекционистов, микробиологов и эпидемиологов, медсестер и санитаров, милиционеров, сотрудников спецслужб, чиновников, летчиков, бортпроводниц, водителей такси, телефонисток, которые не позволили распространиться вирусу. Завидная дисциплина, самоотверженный труд, жесткий порядок, беспрекословное подчинение — это был тот самый случай, когда вся власть в столице принадлежала врачам — и врачи победили, доказав, кстати, что опасность хорошо одолевается молча.

Сотни зрительских комментариев по следам недавнего просмотра ностальгически свидетельствовали, насколько актуален ныне этот фильм, который прежде почти никто не видел: «Как оперативно и четко сработали все службы, какой режим секретности был, и это не случайно, это оправдано! Такие случаи обязаны отрабатываться в режиме секретности! И никакой паники!.. Вот что значит СССР!» [8]. О том, как в действительности силами КГБ, МВД и Минздрава СССР была проведена операция по поиску всех, с кем был в контакте художник, начиная с пассажиров авиарейса Дели — Москва, прилетевшего во Внуково, рассказал спустя шестьдесят лет документальный телевизионный фильм сценариста и режиссера Виталия Якушева «Черная оспа. Московский детектив» [9], снятый для ВГТРК в 2013 году.

Картина, держась в целом версии художественного фильма Мильчакова-Орлова, раскрыла имена подлинных участников события, о котором рассказали: Валерия Кокорекина — дочь художника, Владимир Петросян — его зять, Владимир Федоров — эпидемиолог, кандидат медицинских наук, Виктор Зуев — вирусолог, доктор медицинских наук, Лев Ходакевич — эпидемиолог, доктор медицинских наук, Светлана Маренникова — вирусолог, доктор медицинских наук, Дональд Хендерсон — директор глобальной программы ликвидации оспы Всемирной организации здравоохранения.

В 2015 году появился еще один телесюжет в детективном жанре, с элементами уголовного расследования: «Нераскрытые тайны: как победили эпидемию черной оспы в Москве» (44 мин.) [10]. Это был пересказ уже известной истории, с новыми пикантными подробностями от косвенных свидетелей, «почти» очевидцев, с большими преувеличениями и даже искажениями, трагическими интонациями, политическими намеками и всеми атрибутами сенсационности. Весной 2020 года на телеэкраны вышли короткометражки на ту же тему: свежий информационный повод (грозный коронавирус) вызвал к жизни скороспелые ленты «История одной эпидемии. Специальный репортаж» (25 мин. 25 сек.) [11], «Черная оспа: как в СССР остановили смертельную болезнь» (8 мин.) [12]. Были использованы те же детективные ходы, с цитатами из предшествующих картин, с фрагментами интервью «тех самых» врачей — еще живых героев 1960 года. Характерно другое: появление короткометражек на модную ныне «вирусную» тему вызвало среди зрителей настоящую эпидемию ностальгии по СССР — стране, которой удалось сделать, казалось бы, невозможное в невозможно короткое время.

Чума приходила и уходила, а оспа была всегда — эта поговорка-страшилка была в ходу у многих поколений докторов-инфекционистов. Тем не менее оспа считается побежденной инфекцией, от которой есть надежная вакцина. Об искоренении оспы официально было объявлено в 1980 году на Ассамблее ВОЗ. Прививки против натуральной оспы в СССР прекратились в 1978–1982 гг. При этом скептики не преминут напомнить, что еще не все ясно со странами Африки, для которых черная оспа — эндемическое (то есть постоянно присущее данной местности) заболевание. К тому же до сих пор оспой болеют обезьяны, и их никто не лечит...

Чумные столетия: неведомая и непознанная напасть

Крупнейшей по своим разрушительным последствиям эпидемией древности, помимо оспы, была чума, так же, как

и *variola vera*, не покидавшая человечество тысячи лет. Первая описанная эпидемия чумы разразилась в Афинах, в годы Пелопоннесской войны (431–427 гг. до н.э.) и названная именем греческого историка Фукидида, современника Эврипида и Сократа. Историк находился в Афинах во время эпидемии, случившейся на втором году войны, заразился, но выжил и позже описал ее. «Я ведь сам страдал от этой болезни и наблюдал ее течение у других» [13], – признавался он на страницах своего выдающегося труда, заложившего основы исторической науки античного мира, Ренессанса и Нового времени. Несколько глав Книги второй «Истории» Фукидида посвящены возникновению, проявлениям и последствиям повальной болезни, изложенных с той сдержанной выразительностью, которая была присуща только греческим трагедиям.

Никто не знал, каким образом и откуда в Афинах появилась напасть – подозревали лишь, что либо ее принесли беженцы из Эфиопии, Египта и Ливии, либо враги Афин отравляли воду в цистернах и колодцах. «Никогда еще чума не поражала так молниеносно и с такой силой и на памяти людей нигде не уносила столь много человеческих жизней. Действительно, и врачи, впервые лечившие болезнь, не зная ее природы, не могли помочь больным и сами становились первыми жертвами заразы, так как им чаще всего приходилось соприкасаться с больными. Впрочем, против болезни были бессильны также и все другие человеческие средства. Все мольбы в храмах, обращения к оракулам и прорицателям были напрасны. Наконец люди, сломленные бедствием, совершенно оставили надежды на спасение» [14].

Течение болезни осложнялось мучительным жаром: «Тело больного было не слишком горячим на ощупь и не бледным, но с каким-то красновато-сизым оттенком и покрывалось, как сыпью, маленькими гнойными волдырями и нарывами. Внутри же жар был настолько велик, что больные не могли вынести даже тончайших покрывал, кисейных накидок или чего-либо подобного, и им оставалось только лежать нагими, а приятнее все-

го было погрузиться в холодную воду. Мучимые неутолимой жаждой, больные, остававшиеся без присмотра, кидались в колодцы; но сколько бы они ни пили, это не приносило облегчения» [15].

Последствия болезни были ужасающими и для выживших. «Если кто-либо выживал, то последствием перенесенной болезни было поражение конечностей: болезнь поражала даже половые органы и пальцы на руках и ногах, так что многие оставались в живых, лишившись этих частей, а иные даже слепли. Некоторые, выздоровев, совершенно теряли память и не узнавали ни самих себя, ни своих родных... Болезнь поражала людей с такой силой, которую не могла вынести человеческая природа... В отличие от всего наблюдавшегося ранее, птицы и четвероногие животные, питающиеся человеческими трупами, вовсе не касались трупов (хотя много покойников оставалось непогребенными) или, прикоснувшись к ним, погибали» [16]. В Примечаниях ко Второй книге «Истории» есть ссылка на соображение британского историка-эллиниста Арнольда Уикомба Гомма (1886–1959): «Большинство современных медиков полагают, что симптомы „чумы“ Фукидида похожи скорее на симптомы тифа, чем кори» [17].

Судя по тому, как плодотворно работал Фукидид после выздоровления, с ним ничего подобного не произошло. Стоит заметить, что в афинской чуме погиб один из отцов-основателей афинской демократии, полководец Перикл. Существенно еще одно наблюдение историка – нечто, быть может, испытанное им лично. «Люди умирали одинаково как при отсутствии ухода, так и в том случае, когда их хорошо лечили. Против этой болезни не помогали никакие средства: то, что одним приносило пользу, другим вредило. Недуг поражал всех, как сильных, так и слабых, без различия в образе жизни. *Однако самым страшным во всем этом бедствии был упадок духа: как только кто-нибудь чувствовал недомогание, то большей частью впадал в полное уныние и, уже более не сопротивляясь, становился жертвой болезни; поэтому люди умирали, как овцы, заражаясь друг от друга.* И эта

чрезвычайная заразность болезни и была как раз главной причиной повальной смертности» [18, курсив мой. — Л.С.].

Следует ли из этого наблюдения вывод о важности терпения и смирения, которые могут (или не могут) помочь не поддаться «великой ночи» уныния»? Фукидид, столь драматично описав страшную болезнь, нигде не упомянул, как *он* перенес ее, как *ему самому* удалось выздороветь. Подобное «обезличенное» повествование, с подавлением авторских эмоций, с «самоустранением», свойственно «Истории» Фукидида. Заявляя, что цель его труда — «отыскание истины», он принципиально отказывается от биографических, технических и политических подробностей, умалчивает об источниках информации [19].

И еще одно важное наблюдение — о пагубных слабостях многих людей в период тяжких бедствий: «С появлением чумы в Афинах все больше начало распространяться беззаконие. Поступки, которые раньше совершались лишь тайком, теперь творились с бесстыдной откровенностью. Действительно, на глазах внезапно менялась судьба людей: можно было видеть, как умирали богатые и как люди, прежде ничего не имевшие, сразу же завладевали всем их добром. Поэтому все ринулись к чувственным наслаждениям, полагая, что и жизнь и богатство одинаково преходящи. Жертвовать собою ради прекрасной цели никто уже не желал, так как не знал, не умрет ли, прежде чем успеет достичь ее. Наслаждение и все, что как-то могло служить ему, считалось само по себе уже полезным и прекрасным. Ни страх перед богами, ни закон человеческий не могли больше удерживать людей от преступлений, так как они видели, что все погибают одинаково и поэтому безразлично, почитать ли богов или нет. С другой стороны, никто не был уверен, что доживет до той поры, когда за преступления понесет наказание по закону. Ведь гораздо более тяжкий приговор судьбы уже висел над головой, и, пока он еще не свершился, человек, естественно, желал, по крайней мере, как-то насладиться жизнью» [20].

Феномен бесстыдной откровенности и беззакония, мародерства, массовых грабежей и беспредела будет множество раз по-

вторяться и в Новой, и Новейшей истории, и не только при вспышках моровых язв.

Трудно переоценить значение «Истории» Фукидида, в частности, поразительного сюжета об афинской эпидемии, какой бы точный медицинский диагноз за ней ни стоял: так и Пушкин, переживая холеру 1830 года в Болдино, называл ее чумой.

Трезвая правдивость древнегреческого историка, его острая наблюдательность, моральная оценка человеческих страстей, гуманистическая и трагическая ноты повествования непревзойденны. Знаменитый русский историк С. М. Соловьев, по свидетельству его внука С. М. Соловьева, хотел быть «русским Фукидидом».

Европейские бедствия. Невыученные уроки

Перефразируя выражение Л. Н. Толстого о счастливых и несчастных семьях, выскажу вполне очевидное предположение: всякая новая эпидемия похожа на всякую предыдущую, но всегда имеет и свой собственный почерк, касающийся и врачебных стратегий, и поведенческих привычек пациентов, и разрушительности последствий, и реакции историков, поэтов, художников.

Чумой современная медицина называет инфекционное заболевание, возбудителем которого является *чумная палочка* (лат. *Yersinia pestis*), источниками и резервуарами — грызуны: сурки, суслики, мыши, серые и черные крысы, а переносчиками — блохи. Само слово «чума», как принято полагать, заимствовано русским языком либо из древнееврейского (от *cuma*, т.е. нарыв, шишка), либо из тюркского.

Yersinia pestis — инфекция древнейшая, библейская, в том смысле, что Библия заметила и запомнила эту жестокую напасть. Война израильтян с филистимлянами (древним народом, жившим на территории современной Палестины) явила заразу как Божье проклятие. Первая книга Царств повествует о тяжелых битвах, в которых израильтяне терпели поражение за поражением. Для поднятия духа они принесли в свой лагерь Ков-

чего со священными реликвиями — Ковчег Завета Господня. Но это не помогло: филистимляне, одержав очередную победу, захватили Ковчег и торжественно доставили его в город Азот, в храм идола своего Дагона. Похищенная святыня начала мстить: на Азот обрушился страшный удар: *«И отяготела рука Господня над Азотянами, и Он поражал их, и наказал их мучительными наростами»* (1Цар. 5: 6). Оставшиеся в живых филистимляне решили отправить Ковчег в город Геф, другую провинцию Филистии, но рука Господня вновь дала о себе знать: *«Ужас весьма великий, и поразил Господь жителей города от малого до большого, и показались на них наросты»* (1Цар. 5: 9). И в третий раз повезли филистимляне трофей, на этот раз в город Аскалон, не понимая, что везут чуму. *«Когда пришел Ковчег Божий в Аскалон, возопили Аскалонитяне, говоря: принесли к нам ковчег Бога Израилева, чтобы умертвить нас и народ наш»* (1Цар. 5: 10). Пришлось завоевателям отослать обратно святыню, ибо *«те, которые не умерли, поражены были наростами, так что вопль города восходил до небес»* (1Цар. 5: 12). Ковчег был поставлен на колесницу, которую повезли две первородившие коровы, вместе с ящиками, где были размещены изваяния золотых мышей и золотых наростов, и доставлен в город Вефсамис. Но и тут рука Господня не успокоилась: те из жителей Вефсамиса, кто посмел заглянуть в Ковчег Господа, были наказаны: *«И убил он из народа пятьдесят тысяч семьдесят человек, и заплакал народ, ибо поразили Господь поражением великим»* (1Цар. 6: 19).

Библейское предание свидетельствует о многом. Во-первых, оно точно описывает болезнь, чреватую «мучительными наростами», остававшимися у тех, кто не умер; во-вторых, говорит о ее поражающей силе и неразборчивости (косит правых и виноватых, взрослых и детей); в-третьих, сообщает об эпидемическом характере болезни, полыхающей одновременно во многих городах. Ключевым здесь было слово *наросты*: опознавалась *бубонная чума*, болезненные бубоны, появлявшиеся у людей в паху. Древний мир хорошо знал бубонную чуму — геном воз-

будителя бубонной чумы был обнаружен в ископаемых останках давностью в 3800 лет.

Смертоносная чума не щадила народы и с наступлением Новой эры. Первая в истории зарегистрированная пандемия бубонной чумы (а была еще и легочная, самая опасная) возникла во время правления византийского императора Юстиниана I Великого (483 – 565), охватила всю территорию цивилизованного мира того времени и полыхала на протяжении двух столетий. Началась она в Египте и в Эфиопии, попала в Константинополь вместе с зерном, в котором прятались зараженные крысы. Заражался каждый второй и умирал через два-три или чуть более дней. Ни лекарств, ни вакцин не существовало, телам больных почти не уделяли внимания, для облегчения участи прибегали к молитвам, пахучим травам и амулетам.



Илл. 2. Похороны жертв чумы в Турне. «Хроники Жия Ли Муиса» (1272–1352), настоятеля монастыря Святого Мартина Праведного. Королевская библиотека Бельгии

Римский историк Евсевий Кесарийский (Памфил), епископ Кесарии Палестинской, оставил записки о чуме как о язве, со-

провождавшейся огненным жаром, распространявшейся по всему телу, проявлявшейся на глазах и делая слепыми бесчисленное множество мужчин, женщин и детей. «Люди, иссохшие, похожие на призраки, боролись со смертью; шатаясь, скользя, не имея сил стоять, они падали на улицах и, лежа ниц, молили подать им кусок хлеба; до последнего вздоха выкрикивали они, что голодны: сил у них хватало только на этот горестный вопль. Пораженные множеством просящих, люди, по-видимому, состоятельные сначала щедро помогали, но под конец впали в состояние бесчувственности и жестокосердия, ожидая в скором времени той же горькой участи» [21].

Как тут не вспомнить Фукидида, язычника-афинянина, наблюдавшего примеры нравственного падения людей, которых не могли остановить ни страх перед богами, ни законы человеческие. Евсевий же был христианином, и, рассказывая о чуме в Александрии, увидел и другие примеры: «Весьма многие из наших братьев по преизбытку милосердия и по братолюбию, не жалея себя, поддерживали друг друга, безбоязненно навещали больных, безотказно служили им, ухаживая за ними ради Христа, радостно умирали вместе; исполняясь чужого страдания, заражались от ближних и охотно брали на себя их страдания. Многие, ухаживая за больными и укрепляя других, скончались сами, приняв смерть вместо них... Так уходили из жизни лучшие из братьев: священники, диаконы, миряне; их осыпали похвалами, ибо такая смерть, возможная только по великому благочестию и крепкой вере, считалась равной мученичеству... Язычники вели себя совсем по-другому: заболевших выгоняли из дома, бросали самых близких, выкидывали на улицу полумертвых, оставляли трупы без погребения — боялись смерти, отклонить которую при всех ухищрениях было не легко» [22].

Придворный историк Юстиниана Прокопий Кесарийский рассказывал, как чума (он называл ее «моровой язвой»), обезлюдив многонаселенную Александрию, около 541 года пошла на Балканы, Северную Африку, Прованс и Испанию, целиком

охватила Средиземноморье, а затем двинулась на север — в Галлию и даже Британию, и на восток — в Персию. Причину бедствия он тоже видел в Божьей воле, поскольку укрыться от заразы не было шансов ни у римлян, ни у германцев, ни у мужчин, ни у женщин.

Историк делился одним любопытным соображением — и тоже о поведении людей в период эпидемии. Даже те, кто раньше предавался позорным страстям, отказались от привычного образа жизни и познали кротость — но... только на время, понимая, что вскоре скорее всего предстоит умереть. «Однако, когда они избавились от болезни, спаслись и поняли, что зло перекинулось на других людей, они вновь, резко переменив образ мыслей, становились хуже, чем прежде, проявляя всю гнусность своих привычек и, можно сказать, превосходя самих себя в дурном нраве и всякого рода беззаконии» [23].

Картина пандемий везде была почти одинакова: умерших было столько, что хоронить тела становилось некому и негде. В разгар эпидемии число умерших достигало 5–10 тысяч в день. В самые тяжелые дни тела просто сбрасывали в крепостные башни. Окраины городов превращались в массовые усыпальницы, торговля прекращалась, города пустели, следом за вспышкой чумы приходил свирепый голод.

Врачи не понимали, с чем имеют дело: болезнь поражала всех подряд, при этом сами лекари и родственники могли оставаться здоровыми. В 542 году чумой заболел и сам император Юстиниан, но ему посчастливилось выжить. Люди недоумевали: почему одни заболевают и умирают, а другие остаются здоровыми, и зараза их не берет. Многие сидели по домам и замаливали грехи в ожидании скорой смерти. Так, по наитию, жители Константинополя находили пути спасения — подвергали себя самоизоляции. Но болезнь все же не победили — она просто закончилась.

Пандемии продолжались десятилетиями и даже столетиями, рецидивы фиксировались по прошествии сотен лет. Юстинианова чума опустошала страны почти 200 лет, жертвами ее стали

не менее 100 миллионов человек. Последний всплеск Юстиниановой чумы был зафиксирован в 775 году, через два с лишним столетия после главных и самых страшных событий.

Итальянский сценарий. Карантин как средство спасения

В XIV веке в странах Европы вспыхнула вторая крупнейшая в истории пандемия Черной смерти, названная так из-за быстрого почернения тел умерших, выглядевших как бы обугленными. Пик ее пришелся на 1346–1353 годы. Вспышки чумы продолжались в разных местах вплоть до XIX века, жертвами стали десятки миллионов людей, едва ли не половина населения Европы. Черной смерти предшествовали губительные засухи, нашествия саранчи, ураганы, длительные ливневые дожди и подобные катаклизмы, которые осложнялись еще и вспышками оспы и проказы. Черная смерть оставила колоссальный след в истории Европы, наложив отпечаток на экономику, психологию, культуру.

Санитарное состояние городов и гигиена европейского населения, особенно бедноты, было ужасающим. Мусор выбрасывали на мостовые узких улиц прямо из окон домов, помои выливались в прорытые вдоль улиц канавы; нечистоты оказывались в ближайших реках, откуда бралась вода для питья и приготовления пищи. Чистоплотность считалась роскошью и излишеством [24]. Источником заражения мог быть любой заболевший.

Зараза следовала через Центральную Азию, Крым, Ближний Восток в Европу, на Британские острова, в Скандинавию, Россию, Гренландию. Чумную палочку разносили блохи; в условиях скученности люди быстро заражались друг от друга. Никоновская летопись сообщала: «Бысть мор во Пскове силен зело и по всей земле Псковской, сице же смерть бысть скоро: храхне человек кровию, и в третий день умираше, и быше мертвии всюду» [25]. Летописи сообщали, что священники не успевали хоронить мертвых, приходилось класть в одну могилу по пять-десять тел и отпевать всех одновременно. Болезнь опустошила Смоленск, Киев, Чернигов, Суздаль.

Средневековая медицина так же, как и во времена античные, не знала, как бороться с чумой. Медицина считалась второстепенной наукой, ибо занималась состоянием греховного тела, но не спасением души. Черная смерть, к счастью для Европы, вызвала к жизни силы сопротивления и заставила задуматься о медицинских причинах чумы и средствах ее профилактики. Как средство профилактической борьбы с чумой было востребовано учение о *контагии* (то есть заражении). Контагионисты предложили средство, которое сегодня, в условиях пандемии коронавируса, называется «самоизоляцией». «Следует, насколько это возможно, старательно избегать публичных споров, дабы люди не дышали друг на друга и один человек не мог заразить нескольких. Итак, следует оставаться в одиночестве и не встречаться с людьми, прибывшими из тех мест, где воздух отравлен» [26].

В 1348 году власти Венеции впервые в истории эпидемий ввели понятие «карантин»: «*quaranta*» в переводе с итальянского означает «сорок». Именно столько и длился карантин. 54-й венецианский дож, профессор права Андреа Дандоло сумел во время эпидемии чумы благодаря четким административным мерам избежать паники и хаоса, проявил личное мужество и оставался на своем посту даже тогда, когда в Венеции умирали 500–600 человек ежедневно. Меры, им принятые, внедрялись и в других государствах Европы.

Во-первых, была организована санитарная комиссия для досмотра всех кораблей, заходивших в гавань. Если на корабле находили больных чумой или умерших, его немедленно сжигали. Другие судна должны были плыть к острову Лазаретто, в четырех километрах от Венеции, и встать там на якорь. Через сорок дней на судно приходили врачи с инспекцией. Если признаков чумы не обнаруживалось, судну давали разрешение зайти в бухту Святого Марка и разгрузить товар. Если же чума подтверждалась, то умерших от болезни вместе с судном сжигали здесь же, больных размещали в бараках с запрещением иметь контакты с кем бы то ни было. Карантин как обяза-

тельная мера просуществовал почти 300 лет, до 1630 года. Территорию острова заняли больница и чумные бараки. Когда больницу закрыли, в зданиях был размещен военный гарнизон; в XIX веке на острове располагался приют для бездомных собак с материка. С 1960 года на «чумном острове», с его дурной славой, никто не живет. В 2000 годы при раскопках на больничном кладбище острова археологи выкопали около полутора тысяч чумных скелетов, датируемых XV–XVII веками. Но и в 1630 году итальянские хроники чумы сообщали о состоянии нравов: «Есть более отвратительное и страшное, чем нагромождение трупов, на которые постоянно натываются живые и которые превращают город в огромную могилу. Это взаимное недоверие и чудовищная подозрительность... Тень подозрения падает не только на соседа, друга, гостя. Такие нежные ранее имена, как супруги, отец, сын, брат, стали теперь причиной страха. Ужасно и неприлично сказать, но обеденный стол и супружеское ложе стали считаться ловушками, таящими в себе яд» [27].

Черная смерть страшила людей даже больше, чем проказа.

Но вернемся в Венецию, к административным мерам дожа Андреа Дандоло.

Помимо карантина, были запрещены торговля вином и азартные игры, закрыты трактиры, рынки и публичные дома. Специальные похоронные команды занимались сбором тел умерших, а горожанам запретили устраивать громкие похоронные процессии. Одно из главных средств борьбы с эпидемией звучало так: *бежать из зараженной местности и в безопасности дожидаться конца эпидемии*. Существовала присказка: «*дальше, дальше, быстрее*»: то есть бежать как можно дальше и как можно быстрее, оставаться вдали от чумных городов, кладбищ, скотомогильников, грязной воды и огородов с их влажной почвой как можно дальше.

Настоятельно рекомендовалось очищать воздух в доме и округе. С этой целью ставили в комнату умершего блюдечки с молоком, которое якобы поглощает заразу, с этой же целью

разводили пауков, жгли костры на улицах и окуривались дымом ароматных трав. Широко практиковалась индивидуальная защита: как можно чаще нюхать цветочные букеты, бутылочки с духами, пахучие травы и ладан, наглухо закрывать окна и двери пропитанной воском тканью, чтобы не допустить в дом зараженный воздух.

Административные меры позволяли сохранять порядок, но мало способствовали искоренению чумы. Чумные доктора носили клювастые маски, рубахи черного цвета из кожи или вошеной ткани до пят, штаны, высокие сапоги и перчатки; в руки чумные доктора брали длинную трость, чтобы не дотрагиваться до больного руками. Чумные бубоны вскрывались и прижигались раскаленной кочергой, к ним прикладывали шкурки жаб и ящериц, якобы вытягивающих из крови яд. Знаменитая маска с клювом стала одним из символов средневековья. Тем не менее многие доктора, как и священники, погибали — и в попытках оказать помощь больным, и принимая последнюю исповедь умирающих. Встречались врачи, которые, разуверившись в своем искусстве, возвращали по смерти больного полученные ими деньги. Молитвы не помогали, народ роптал, множились еретические секты. Эпидемия унесла 60% населения Венеции, 80% населения Авиньона, папской резиденции. Жертвой авиньонской чумы стала Лаура де Нов — предположительно, муза Франческо Петрарки.

Жертвами чумы, длившейся в Италии почти 300 лет, были выдающиеся художники Ренессанса: Амброджо Лоренцетти (1290–1348), Андреа дель Кастаньо (1423–1457), Пьетро Перуджино (1446–1523), Ганс Гольбейн Младший (1497/1498–1543), Тициан Вечеллио (1488/1490–1576).

«Декамерон». Две недели без Черной смерти

К середине XIV века Европа вообще и Италия в частности претерпели столько страданий, потеряли столько выдающихся людей и простых граждан, столько раз задавали себе вопросы «за что?» и, привычно рассуждая о Божьей воле, которой нака-

зываются народы за грехи неверия, гордыни, распутства, пытались все же осмыслить и описать происходящее. Многие историки, писатели, поэты, художники становились свидетелями и хроникерами Черной смерти, а если удавалось уцелеть, — и летописцами. Центральный вопрос, который обсуждался в дни, месяцы и годы эпидемий, начиная с Афинской чумы, описанной Фукидидом, было поведение людей в разгар беды и уроки, которые они извлекали, если удавалось ее пережить.

Люди ничему не учились. Все повторялось. Флорентийский хронист и дипломат Джованни Виллани писал: «Полагали, что те, кому Господне милосердие сохранило жизнь, видя погибель своих ближних и слыша об истреблении многих народов мира, одумаются, смирятся, вернутся к добродетели и католическому благочестию, станут воздерживаться от грехов и неправедных поступков, преисполнятся любовью и сочувствием друг к другу. Но только что мор прекратился, вышло совсем по-другому. Людей осталось слишком немного по отношению к унаследованным ими земным благам, так что, забыв о прошлом, словно ничего и не было, они ударились в невиданный ранее разгул и бесстыдный разврат. Отставив дела, они предавались пороку обжорства, устраивая пиры, попойки, празднества с утонченными яствами и увеселениями, не знали удержу в сластолюбии, наперебой выдумывали необыкновенные и причудливые платья, часто непристойного вида, и переменили вид всей одежды. Простонародье, как мужчины, так и женщины, ввиду избытка всех вещей, не желали заниматься своим привычным трудом, пристрастились к самым дорогим и изысканным кушаньям, устраивали свадьбы, а прислуга и уличные женщины надевали платья, оставшиеся от благородных дам. Почти весь наш город очертя голову погрузился в постыдные утехы, в других местах и по все-му свету было еще хуже» [28].

Умер Джованни Виллани во время самой сильной вспышки чумы в середине 1348 года, успев увидеть последствия прежних эпизодов. Об этом же, подытожив сведения итальянских хроник, писал академик А. Н. Веселовский: «Когда миновала

чума, унесшая, как говорят, две трети населения, началась пора расточительности. Богатства, накопленные случайно, не ценились, продавали за треть стоимости; много пришлось тогда на долю церквей и монастырей. Чувственность, долго сдержанная страхом, не знала теперь удержа: женились повально, старые и молодые, монахи и инокини, в любое время, не дожидаясь положенного для благословения брачующихся воскресенья; девяностолетний старик брал за себя девочку. Жилось напропалую, о цене не спрашивали, рынок был переполнен всякой живностью, поднялся спрос на предметы роскоши, как прежде на лекарства. Народу поубавилось, зато возросло любостяжание: стали жениться на деньгах, насильно увозя богатых невест» [29].

Итальянский писатель и поэт, ярчайший представитель раннего Возрождения, Джованни Боккаччо создал в 1352–1354 годах по следам чумы 1348 года великую книгу своего времени — собрание ста новелл «Декамерон», или «Десятидневник». События книги происходят как раз во время той самой эпидемии. Трое благородных мужчин (самому юному не меньше 25 лет) и семь дам от 18 до 28 лет, связанные дружбой, соседством либо родством, случайно встретившись в церкви Санта Мария Новелла, уезжают из охваченной чумой Флоренции на богатую загородную виллу в двух милях от города. Все десятеро принадлежат к высшей городской знати, все образованные и воспитанные. Устав от смертей, взяв с собой слуг, яства и вина, они бегством спасаются от болезни, рассказывая друг другу занимательные истории — здесь и оригинальные сочинения Боккаччо, и городские анекдоты, и нравоучительные примеры из жизни, и восточные сказки. Ежедневно звучит по десять историй, в конце каждого дня одна из дам исполняет стихотворную балладу, где воспеваются радости чистой любви либо страдания любящих, которым что-то мешает соединиться. Автором баллад был сам Боккаччо.



Илл. 3. Рассказчики «Декамерона». Миниатюра XIV века

Это была первая в истории искусства художественная практика, созданная героями литературного произведения в режиме изоляции и отразившая утопическую мечту образованных людей раннего Возрождения о культуре, которая сможет преодолеть все беды и напасти. Атмосфера «Декамерона» – это страстный *Memento vitae*, перчатка, брошенная *Memento mori*. А. Н. Веселовский в этой связи замечал: «Боккаччо схватил живую, психологически верную черту явлений чумы, *страсти жизни у порога смерти*. Его „Декамерон“ – иллюстрация к известной фреске пизанского Camposanto: путники верхом, отворачиваются от трупов, разлагающихся в гробах, тогда как на заднем плане пейзажа, под сенью деревьев, общество молодых людей и дам пирует беззаботно, осененное незримым крылом ангела смерти» [30].

У Боккаччо были свои резоны для создания новелл в духе *Memento vitae*, – от чумы погибли его отец и дочь. «И вот, когда я так горевал, веселье реч и утешение друга принесли мне столь

великую пользу, что, по крайнему моему разумению, я только благодаря этому и не умер» [31], — говорится во вступлении от автора, который стремится исправить несправедливость фортуны, поддержать страдающих, развеселив их баснями, притчами, разудалыми историями. «В этих повестях, — продолжает он, — встретятся как занятные, так равно и плачевные любовные похождения и другого рода злоключения, имевшие место и в древности, и в наше время. Читательницы получат удовольствие, — столь забавны приключения, о коих здесь идет речь, и в то же время извлекут для себя полезный урок: они узнают, чего им надлежит избегать, а к чему стремиться» [32].

Из-за откровенных эротических сцен и антиклерикального содержания многих новелл католическая церковь резко осудила «Декамерон» как сочинение аморальное, подрывающее устои религии. Книга подверглась гонениям, от Боккаччо требовали отречься от нее, и только Петрарка, которому Боккаччо поведал о своей беде, удержал страдающего друга от сожжения шедевра.

Спустя почти двести лет, 1559 году, «Декамерон» был включен в «Индекс запрещенных книг» (лат. *Index librorum prohibitorum*); первый список был утвержден по инициативе римского папы Павла IV, который до своего избрания был Верховным Инквизитором. (Среди запрещенных авторов в разное время в списке окажутся: Джордано Бруно, Бенедикт Спиноза, Оноре де Бальзак, Жорж Санд, Рене Декарт, Дени Дидро, Эмиль Золя). Книга, хоть и с большими купюрами, продолжала распространяться, получила европейскую известность, ее активно переводили на европейские языки, а с изобретением книгопечатания она стала одной из самых издаваемых.

Сюжеты «Декамерона» активно заимствовала литература стран Европы, приспособливая книгу к своим национальным традициям. Полюбили творение Боккаччо и художники: первый из них — автор книги, набросавший на полях рукописи трехцветные портреты персонажей. Серию картин по мотивам новелл «Декамерона» создал Сандро Боттичелли. Чаще всего в искусстве

на темы сборника новелл Боккаччо изображается кружок из десяти рассказчиков, расположившихся на траве.

Почти через шестьсот лет «Декамерон» своим жизнеутверждающим настроением стал источником вдохновения кинематографа. Ни все вместе экранизации этой книги (их восемь), ни каждая из них в отдельности, не смогли (и не пытались) показать на экране сюжеты ста новелл — речь могла идти только о нескольких избранных историях. Самая ранняя картина британо-испанского производства «Ночи Декамерона» (*Decameron Nights*), была снята режиссером Хьюго Фрегонезе в 1953 году на основе трех историй как приключенческая мелодрама. Но уже первый экранный титр сообщает нечто странное: «В XIV веке Италия подвергалась постоянным набегам со стороны наемных войск, и местные войны велись беспрерывно. Мы расскажем о том, как сказителя скабрёзных историй Джованни Боккаччо дама его сердца убедила в том, что добродетель все же побеждает зло. Граждане Флоренции бегут из осажденного наемниками города. Один Боккаччо решается войти в город в поисках любимой женщины».

То есть: никакой чумы во Флоренции нет и в помине, никто не болеет и не умирает. Джованни Боккаччо (Луи Журдан), молодой красавец, с репутацией «мерзавца и развратника», едет на загородную виллу, где пятеро дам и трое служанок скрываются от некоего воинственного герцога Лоренцо. Фьяметта (Джоан Фонтейн), в которую влюблен Боккаччо, среди них. Недавно овдовев, она протестует против присутствия здесь Боккаччо и соглашается терпеть его, если только он будет рассказывать интересные истории. Он остается, обещая ни за кем не ухаживать и не оскорблять добродетели. Но так или иначе нарушает обещание, живет легко, весело и добивается желаемого.

Итальянский кинофильм «Боккаччо-70» (*Boccaccio 70*, 1962) режиссеров Марио Моничелли, Федерико Феллини, Лукино Висконти и Витторио де Сика состоит из четырех историй в духе новелл Джованни Боккаччо. «Дух» «Декамерона» подразумевает здесь сложные отношения между мужчиной и женщиной, где

царят любовь и верность, а также бушуют ревность и измена. Действие всех картин перенесено в современность, никаких ассоциаций с Италией XIV века и чумой не содержат. Показаны четыре истории – о молодых супругах, преодолевающих нищету и произвол работодателей; о ханжеской морали и протесте против клерикализма; об изнывающих от безделья аристократах; об уловках деревенской красотки, стремящейся вырваться из захолустья и поймать птицу счастья. Фильмы полны иронии, чувственности, гротеска, фантазии, пикантных ситуаций и следуют главным смыслом вечного «Декамерона» – красота и страсть побеждают беспощадную чуму, воспевают радости жизни и любви. Никакой чумы здесь тоже нет и в помине, зато есть лучшие режиссеры Италии, знаменитые актрисы – Анита Экберг, Роми Шнайдер, Софи Лорен – и музыка Нино Рота.



Илл. 4. Кадр из фильма «Бокаччо 70» (*Vossaccio 70*, реж. В. Де Сика, Ф. Феллини, М. Моничелли, Л. Висконти, 1962)

В 1970 году Пьер Паоло Пазолини создал вольную экранизацию, где использовал семь новелл «Декамерона». В картине, как и в книге Боккаччо, смешались драма, мелодрама, комедия. Время действия – родное книге, годы рождения Ренессанса. Молодой и амбициозный художник Джотто (Франко Читти) странствует по Италии в поисках гармонии и становится свидетелем разных жизненных историй. Он жадно вбирает впечатления действительной жизни, которая бывает веселой и печальной, суровой и фривольной, но всегда наполненной мощной стихией любви и свободы, торжествующей вопреки предрассудкам и запретам. Кажется, именно такой – жесткой, брутальной – была атмосфера раннего Ренессанса, такими были лица и улыбки людей с улицы, поражающие своей естественностью. Музыка Эннио Морриконе добавляет фильму страстной энергии.

К сожалению, можно констатировать и желание кино эксплуатировать творение Боккаччо, использовать в силу его прославленности как «бренд», создавая фильмы, которые всерьез невозможно считать экранизациями «Декамерона». Так, украинская комедийная мелодрама режиссера Андрея Бенкендорфа «Несколько любовных историй» (1994), снятая по мотивам новелл Боккаччо, уже названием указывает на содержание. Эротические похождения персонажей интересуют этого весьма низкопробного режиссера вне всякой связи с творчеством Боккаччо и обстоятельствами чумы.

То же можно сказать о костюмной мелодраме британского режиссера Дэвида Лиленда «Территория девственниц» (*Virgin Territory*, 2007), продюсировал которую Дино де Лаурентис. Множество красивых девиц прячутся в монастыре; их охотно навещают брутальные кавалеры, вместе они ждут свадьбы красавицы-сиротки Помпиней с русским графом Дзержинским из Новгорода. Сказать, что это нечто развесистое – ничего не сказать. В конце концов Помпиней полюбит садовника Лоренцо, а Дзержинский – свободную девушку Элиссу. Красиво снят хэппи энд, к тому же погибает главный бандит Джербино (Тим Рот). Хотя действие картины происходит в Тоскане во вре-

мя чумы, декларируемые анонсом мотивы «Декамерона» прослеживаются весьма слабо. Российский восьмисерийный комедийный телефильм режиссера Станислава Митина «Московский Декамерон» (2011) никакого отношения к новеллам Боккаччо не имеет вообще.

Но вот об итальянской картине 2015 года режиссеров Витторио и Паоло Тавиани «Декамерон», которая в оригинале называется «Чудесный Боккаччо» (*Maraviglioso Boccaccio*), снятой по мотивам нескольких новелл, хочется сказать, что эта последняя по времени экранизация флорентийской истории XIV века, — лучшая из всех кинематографических «Декамеронов», и что это действительно *чудесный Боккаччо*. Авторы картины настолько доверились книге, что пошли вслед за ней — и от этого фильм только выиграл, получил объем и глубину. Он и начинается будто с предисловия автора: 1348 год, во Флоренция бушует чума, юноша, шея которого изъязвлена кроваво-черными бубонами, бросается вниз с самой высокой городской башни, всюду валяются трупы, свиньи роются в зачумленных одеждах идохнут сами, похоронная команда сбрасывает в яму вповалку мертвые тела, люди боятся приблизиться к заболевшему и оставляют его на произвол смерти. Ни один фильм до «чудесного Боккаччо» не показал, насколько это серьезно и страшно — эпидемия чумы. Только отдав должное трагедии Флоренции, авторы картины посылают юношей и девушек в деревню спасаться от смерти. Поэтому и сюжеты их рассказов, и сам выбор историй полны драматизма и любовного жара, который обошелся без скабрёзности. Уместна ли фривольность в рассказе, например, о юноше Федерико, который любит, но не любим, но тратит все свое состояние на ухаживание? В конце концов у него остается один сокол, верный друг, почти что брат; но вот приходит дама сердца с намерением поговорить за обедом... Только совершенное отсутствие вкуса и такта могло бы допустить здесь скабрёзность. Страсть к жизни на пороге смерти не уместается в рамках шутейного анекдота — итальянские мастера кино чувствовали, кажется, это сильнее других.



Илл. 5. Кадр из фильма «Декамерон» (*Maraviglioso Boccaccio*, реж. П. Тавиани, В. Тавиани, 2015)

Дух «чудесного Боккаччо» и его «Декамерона» стал символом культурного сопротивления мировой пандемии, возвестил о победе искусства Возрождения над ужасами чумы.

«Царица болезней» в России. Упоение в бою

Персонажи «чудесного Боккаччо», прожив в загородном доме две недели, много услышав, рассказав и испытав, возвращаются во Флоренцию. Читателям хотелось бы надеяться, что они, вернувшись домой во здравии, уцелеют и не достанутся чуме.

Но в реальности чума никуда не девалась — ни летом 1348 года из Флоренции, где она свирепствовала с марта по сентябрь, ни еще в течение четырехсот лет — из Европы. Европейцам досталось пережить, помимо итальянской эпидемии (1629–1631), большую чуму в Лионе» (1629–1632), большую эпидемию в Лондоне (1665–1666), Вене (1679), Марселе (1720–1722), Москве (1654, 1771). Так же, как везде, в России она была

смертоносна, жители бросали свои дома и разбегались по ближним деревням, разнося болезнь. Когда зараза выдохлась, люди верили, что чудо случилось благодаря мощам и иконам.

Европа шла впереди, начав применять дезинфекцию (в лавках покупатель бросали свои монеты в тарелки с уксусом) и социальное дистанцирование. Так, в 1666 году в Лондоне запретили все публичные собрания, включая похороны, закрылись все театры, Оксфорд и Кембридж. Одним из студентов Тринити-колледжа Кембриджского университета, отправленных домой, был Исаак Ньютон — он, захватив с собой основные книги, тетради и инструменты, провел год в своей усадьбе Вулсторп графства Линкольншир: это был опыт занятия наукой в режиме изоляции — значительная часть научных открытий были сделаны Ньютоном в «чумное время».

...Что знали в России о «Декамероне»? На русский язык книга целиком была переведена только в 1896 году А. Н. Веселовским. Но у Пушкина в его личной библиотеке было два издания «Декамерона» — на французском языке 1775 года и на итальянском 1820 года. В письме к Е. М. Хитрово (сентябрь 1831) отразилось точное понимание поэтом «Декамерона» — как метафорой утешительного развлечения в годину бедствий: «Я знал, что вы здоровы и развлекаетесь, это, конечно, вполне достойно „Декамерона“. Вы читали во время чумы вместо того, чтобы слушать рассказы, это тоже очень философично» [33, с. 297 — здесь и далее цитируется по ПСС А. С. Пушкина].

Старший современник Пушкина английский поэт Джон Вильсон (1785–1854) сто пятьдесят лет спустя после вспышки смертоносной эпидемии в Лондоне сочинил драматическую поэму «Город Чумы» (1816). Герои поэмы, весельчаки и оптимисты, прибывают в Лондон и попадают в самую гущу трагедии. Болезнь косит всех без разбора, перед ней бессильны и бедные, и богатые. Бродяги на улицах сбиваются в толпы и спорят, какой бы дом пограбить в первую очередь.

Отрывок из поэмы Вильсона (1 акт, сцена 4) Пушкин переводит, оформив как маленькую трагедию «Пир во время чумы»,

с подзаголовком «Из Вильсоновой трагедии: «The cite of the plague». Почему его так волновало самоощущение человека в момент моровой язвы? Очевидно: потому что в это самое время, в 1830 году, он находился в Болдино на карантине, где спаслся от эпидемии холеры, которую называл чумой. Маленькие трагедии, в том числе и «Пир во время чумы» – выдающиеся достижения поэта, созданные в режиме изоляции.

Пушкин рисует картину Черной смерти в духе Боккаччо:

Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста;
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит, –
Тихо всё – одно кладбище
Не пустеет, не молчит, –
Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо Бога просят
Упокоить души их!
Поминутно места надо,
И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой [34, с. 248 – здесь и далее
цитируется по «Сочинениям» А. С. Пушкина].

Священник приходит к пирующим, взывает к их совести, пытается отправить гуляк по домам, но тщетно. Председатель пира Вальсингам возражает: у них, дескать, мрачные дома, а *юность любит радость*. Священник уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость.

Пушкин хотел понять, можно ли веселиться, когда кругом только и слышно о болезни и смерти. Герой Вильсона, Вальсингам, это как будто знает:

У Вильсона. Председатель пира:

Бесстрашные бледнеют перед боем,
Не улыбаются. Но, в бой вступив,
Полны веселости, смеясь над смертью.
Резня на палубе не так ужасна,
Как город, побеждаемый Чумой [35].

Пушкин создает перевод, точнее, свою версию Чумного города:

Как от проказницы Зимы,
Запремся также от Чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы;
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.
Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы [34, с. 249–250].

Кто все-таки был прав: Священник или Председатель пира, герои поэмы Вильсона и маленькой трагедии Пушкина? Пушкин как будто утверждает право человека на *пир во время чумы*, то есть на *утешительное веселье*, при этом сам находится на безопасном расстоянии от российской чумы, в Болдино.

Современная наука тоже отвечает в духе «Декамерона»: смех против страха, любовь против смерти. Но практика жизни требует дистанцироваться, изолироваться, соблюдать правила карантина. Кто более прав в исторической перспективе, сказать трудно и скорее всего невозможно.

В 1979 году в СССР был снят фильм «Маленькие трагедии», в котором, конечно, нашел место и «Пир во время чумы». Главные роли исполнили Александр Трофимов (Председатель)

и Иван Лапиков (Священник). В фильме-спектакле Марка Захарова (1974) эти роли исполнили соответственно, Николай Караченцов и Олег Янковский. Обе картины — и Захарова, и Швейцера — заканчиваются, вопреки Боккаччо, Вильсону и Пушкину, смертью пирующих. У Швейцера убедительнее выглядит Председатель пира, у Захарова — Священник. Но в обеих картинах все пирующие герои обреченно погибают здесь же, за пиршественным столом.

Страх смерти и сама смерть оказываются сильнее упоения жизнью.

Вопрос о поведении людей в период эпидемий остается актуальным и сегодня, когда люди то и дело нарушают карантинные правила, рискуют собой и другими, когда, уже зараженные, сбегают из больниц, а полиция их разыскивает и ловит. Все повторяется, как много веков назад.

Но существовал, существует и третий вариант поведения.

Венецианский дож Андреа Дандоло, как мы помним, не сбежал на самоизоляцию из чумной Венеции, вел себя мужественно и самоотверженно.

28 августа 1830 года императору Николаю I доложили, что с востока наступает холера и к середине сентября доберется до Москвы. И она добралась, и нещадно косила москвичей, по сто человек в день. Войска взяли город в кольцо, перекрыли все въезды и выезды. Закрылись рынки, магазины, фабрики, учебные заведения. Улицы и дворы засыпали хлоркой. Горожане жгли листву — в надежде, что гарь и дым убьют заразу...

В середине сентября Николай I сообщил московскому генерал-губернатору князю Д. Голицыну: «Я приеду делить с вами опасности и труды» [36]. И он приехал, и оставался в Москве восемь дней, принимая меры по борьбе с холерой и ее последствиями, предотвращая панику. Было ли это упоением в бою, сказать трудно, но бездны мрачной на краю — несомненно: холера и смерть ходили за царем по пятам. Пушкин смог достойно оценить этот поступок в стихотворении «Герой», подписав число: «29 сентября 1830 года. Москва».

Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... Он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь, ходит меж одрами,
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь: кто жизнь свою
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор:
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой... [34, с. 417].

В письме к Вяземскому из Болдино в Москву Пушкин писал: «Каков государь? Молодец! Того и гляди, что наших каторжников простит — дай ему Бог здоровья» [33, с. 246].

Каторжников сибирских, то есть декабристов, царь не простил, но следил за устройством больниц, приказал без сбоев снабжать Москву продовольствием, назначил денежную помощь неимущим, распорядился учредить приюты для осиротевших детей. Умер придворный лакей, находившийся при комнате Николая I, и сам он сутки пребывал в лихорадке, но уцелел. Позже Вяземский напишет о вдохновении и рыцарстве царя, и Пушкин еще не раз заметит, что приезд Николая I в Москву на холерную эпидемию принадлежит истории.

Упоение в бою, если оно не на войне, — сложное чувство. Поведение докторов во время эпидемий и просто заразных заболеваний, как и поведение царей, тоже бывает исполнено мужества и самопожертвования. И тоже бездны мрачной на краю, хотя обходится обычно без патетики и громких выражений.

Председатель пира у Пушкина утверждает:

Всё, всё что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог [34, с. 250].

Вряд ли тридцатилетний доктор Осип Степаныч Дымов из чеховского рассказа «Попрыгунья» (1892), высасывая через трубочку дифтеритные пленки у маленького мальчика, понимая, что рискует заразиться, заболеть и умереть, рассуждал в категориях неизъяснимых наслаждений и бессмертия. Напротив, практикующий врач хорошо знал, что смертен, ибо видел смерть ежедневно, служа в двух больницах: с утра до полудня принимал больных в палате, а после ехал в другую больницу, где вскрывал умерших. «Когда бедняжка-отец заболел, — рассказывала гостям его жена, — то Дымов по целым дням и ночам дежурил около его постели» [37]. Служивец Дымова высказался о его поступке с тяжелой досадой, предчувствуя неизбежное: «Тех, кто на рожон лезет, по-настоящему, под суд отдавать надо» [38].

Дымов рисковал привычно и даже рутинно, не думая, что совершает подвиг, не гоняясь за славой, признанием или известностью; был кроток, излишне добр и великодушен. И только когда он и в самом деле скончался от дифтерита, стало понятно, даже его попрыгунье-жене, что он, по своей научной одаренности, был редким, необыкновенным, великим человеком, «настоящей знаменитостью» и что она его «прозевала».

Ситуация сложилась, как ее видел Чехов, отчетливо пушкинская — смерть великого человека, которого «прозевала» семья. Л. Н. Толстой, всегда смотревший вглубь вещей, говорил о «попрыгунье»: «Как чувствуется, что после его смерти она будет опять точно такая же» [39]. Мысль Толстого о том, что после несчастья, как после чумы, люди не меняются, не становятся лучше, а порой и пускаются во все тяжкие, — звучала, будто из античных времен. И в конце концов прав оказывался Пуш-

кин: доктору Дымову и таким докторам, как он, русской литературой было обеспечено бессмертие.

Стоит вспомнить еще об одном русском докторе.

Вряд ли скептик и нигилист Евгений Базаров воспринимал свою врачебную практику в терминах «неизъяснимого наслаждения». Вряд ли он чувствовал себя счастливым, когда помогал своему отцу перевязывать мужику раненую ногу, ибо руки у Василия Ивановича тряслись и он не справлялся с бинтами. Вряд ли он думал о бессмертии, когда приезжал в деревню, где умер тифозный мужик: «Они почему-то вскрывать его собирались, а я давно в этом не упражнялся... Ну, вот я и попросил уездного врача; ну, и порезался» [40].

О тифе, который «гибелью грозит» и таки убьет Базарова, он как врач выражался без тени пафоса, буднично и как-то даже сурово. «Старина, — начал Базаров сиплым и медленным голосом, — дело мое дрянное. Я заражен, и через несколько дней ты меня хоронить будешь... Все признаки заражения, ты сам знаешь... Я не ожидал, что так скоро умру; это случайность, очень, по правде сказать, неприятная. Вы оба с матерью должны теперь воспользоваться тем, что в вас религия сильна; вот вам случай поставить ее на пробу» [41].

Религия, поставленная на пробу, удар не держала.

Отец и сын ввиду близкой смерти говорят не о наслаждениях души, а о справедливости. «Возможное ли это дело, чтобы ты умер, ты, Евгений... Сам посуди! Где ж после этого будет справедливость?» [42].

Справедливость — понятие мучительное, неподъемное, но необходимое душе человека как воздух, понятие, в высшей степени присущее пушкинскому творчеству, и прозе, и поэзии. «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше. Для меня / Так это ясно, как простая гамма» [34, с. 231]. Слова Сальери в маленькой трагедии о Моцарте трудно оспорить: правда, как справедливость, исторически безутешна.

Тысячелетиями взывает человек к Высшим Силам, тщетно требуя справедливости. Особенно бесполезны такие требования

в эпохи пандемий — чума, под каким бы названием зараза ни являлась в мир, всегда будет слепой, глухой и немилосердной; ей все равно, кого убрать с земли под землю. Тысячелетиями люди молились, просили, уповали, — все втуне; ничего не помогало. Люди дерзали роптать.

В романе Тургенева сцена отцовского ропота душераздирающа. Умиравший Базаров говорит отцу: «Поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!.. Ну, коли христианство не помогает, будь философом, стоиком, что ли? Ведь ты хвастался, что ты философ? — Какой я философ! — завопил Василий Иванович, и слезы так и закапали по его щекам...» [43].

Когда больной «испустил последний вздох и в доме поднялось всеобщее стенание, Василием Ивановичем обуяло внезапное исступление. „Я говорил, что я возропщу, — хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, — и возропщу, возропщу!“ Но Арина Власьевна, вся в слезах, повисла у него на шее, и оба вместе пали ниц» [44].

В четырехсерийной экранизации «Отцов и детей» (2008, режиссер Авдотья Смирнова) сцена ропота Василия Ивановича Базарова в исполнении Сергея Юрского представила грандиозный образ беспомощности человека перед несправедливой смертью. С белым, как полотно, лицом, он выходит, шатаясь, на крыльцо дома, где только что скончался его сын, бросает горящую свечу на землю, воздевает руки к небу, потрясает кулаками, угрожает кому-то там наверху, и криком кричит: «Это справедливость?! Это милосердие?!». Крик превращается в стон, хрип, скрежет, вой. К несчастному старику подходит жена, Арина Власьевна (Наталья Тенякова), хватая мужа за руки, усилием нагибает его, и оба припадают к земле. Тихий хриплый вой раненных в сердце родителей потрясает. Сцена длится всего минуту, но в ней слышен протест многоликого человечества, случайно погибшего в эпохи эпидемий. Тургенев утверждает право на ропот, на возмущение, обращенные к небу. За что людям все это? Кто попустил? Кто насылает

на человечество мор? Кто выбирает, кому жить, а кому умирать?

Такими вопросами человечество будет мучиться до скончания века.

Попытку как-то прояснить эти безнадежные вопросы Достоевский предпринял в «Преступлении и наказании» – иносказательно, через сон героя романа, отбывающего каторгу за убийство. Родиону Раскольникову привиделось, будто неслыханная и невиданная моровая язва, пришедшая из глубины Азии в Европу, осудила весь мир на гибель. Смерть приходит к людям, поражая мозг и душу, отнимая разум. «Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими» [50].

Эпидемия безумия побуждала каждого считать себя умнее и лучше, ближе всего к истине. Люди разучились понимать друг друга. «Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром... Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга» [51].

Лекарства от повального сумасшествия не было никакого; народы забросили ремесла, перестали обрабатывать землю. Бушевали пожары, свирепствовал голод, одна только язва росла, крепла и двигалась все дальше и дальше. Тех, чистых и безгрешных, кому как будто предназначалось спастись и начать новую жизнь, обновить и очистить землю, никто не видел и не слышал.

Эта эпидемия – самая страшная из всех, которая когда-либо была описана, начиная с античных времен. В сущности, сон Раскольникова – это философская притча о конце света, о такой моровой язве, которую не в силах победить ни самый строгий карантин, ни дезинфекция, ни частое мытье рук, ни самоизоляция, ни вакцины, ни научные контакты через ZOOM. Перед три-

хинами, наделенными злой волей, бессильно остроумие твиттера: все переболеем и будем жить дальше. Жить — не случится.

К счастью, это была всего только художественная фантазия литературного героя, заключенного в каторжном остроге. Сон на изоляции сквозь жар и бред.

Предупреждение человечеству.

Примечания:

[1] *Гандерман Р.* Самая смертоносная болезнь в истории уничтожила ацтеков — народы должны учиться у истории, когда дело доходит до эпидемий. Режим доступа: <https://inosmi.ru/social/20190310/244697044.htm> (дата обращения 01.06.2020).

[2] *Кларк Д. П.* Микробы, гены и цивилизация. М.: Эксмо, 2011.

[3] Энциклопедия для детей. Т. 2. Биология. М.: Аванта+, 1996. С. 111.

[4] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 3. М.: Прогресс, 1971. С. 164.

[5] *Сидорчик А.* 44 дня на краю бездны. Как Москву спасли от эпидемии черной оспы // Аргументы и факты. 2020, 16 марта. Режим доступа: <https://clck.ru/Pvw6i> (дата обращения 01.06.2020).

[6] *Кудряшов К.* «Подарок» мертвого брамина. Как в СССР победили оспу // Аргументы и факты. 2020, 19 марта. Режим доступа: https://aif.ru/society/history/podarok_myortvogo_bramina_kak_v_sssr_pobedili_ospu (дата обращения 01.06.2020);

Сундукян Е. «Это вам не какой-то коронавирус»: как в СССР побеждали холеру и черную оспу // Комсомольская правда. 2020. 10 марта.

[7] «В город пришла беда». СССР. 1966. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0Us6yiESjuM> (дата обращения 01.06.2020).

[8] «В город пришла беда» [Зрительские отклики]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0Us6yiESjuM> (дата обращения 02.06.2020).

[9] «Чёрная оспа. Московский детектив». Россия. 2013. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=cx09ClfUO1Q> (дата обращения 01.06.2020).

[10] «Нераскрытые тайны: Как победили эпидемию черной оспы в Москве». Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=P-Q_J1MCN-c&t=31s (дата обращения 02.06.2020).

[11] «История одной эпидемии. Специальный репортаж». Россия. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=5pUTluVY9CQ> (дата обращения 02.06.2020).

[12] «Черная оспа: как в СССР остановили смертельную болезнь». Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=HbWkhEXI5Fw&t=5s> (дата обращения 02.06.2020).

[13] Фукидид. История. Пер. Г. А. Стратановского. [Серия «Литературные памятники»]. М.: Ладомир–Наука, 1993. С. 84.

[14] Там же. С. 84.

[15] Там же. С.85.

[16] Там же. С. 462.

[17] Там же. С. 461.

[18] Там же. С. 86.

[19] Там же. С. 423.

[20] Там же. С. 86–87.

[21] *Евсевий Памфил*. Церковная история. Книга седьмая. Режим доступа: https://dom-knig.com/read_224037-45 (дата обращения 06.06.2020).

[22] Фукидид. Цит. соч.

[23] *Прокопий Кесарийский*. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история. Пер. А. А. Чекаловой. Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/historygothy/kajdyi-vtoroi-bylobrechen-kak-iustinianova-chuma-vykosila-evgoru-5e4143d03974e61b930dfdcf> (дата обращения 06.06.2020).

[24] *Favier J. La Guerre de Cent Ans*. Paris: Fayard, 1991. P. 168.

[25] Полное собрание русских летописей. Т. 10. VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою лето-

писью / Под ред. А. Ф. Бычкова. СПб.: Типография Эдуарда Праца, 1885.

[26] *Ле Гофф Ж., Трюон Н.* Болезнь и медицина // История тела в Средние века. М.: Текст, 2008. С. 111.

[27] *Делюмо Ж.* Ужасы на Западе. Режим доступа: https://dom-knig.com/read_228398-1 (дата обращения 08.06.2020).

[28] *Виллани Дж.* Новая хроника или история Флоренции / Пер. М. А. Юсима. М.: Наука, 1997. С. 453–454.

[29] *Веселовский А. Н.* Художественные и этические задачи «Декамерона» // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Гослитиздат, 1939. С. 347.

[30] Там же. С. 349.

[31] *Боккаччо Дж.* Декамерон. Перевод с итальянского Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1989. С. 3.

[32] Там же. С. 5.

[33] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. Изд. 4-е. Т. 10. Письма. Л.: Наука, 1979.

[34] *Пушкин А. С.* Сочинения. М.: ГИХЛ, 1937.

[35] *Вильсон Дж.* Город Чумы. Пер. Ю. Верховского и П. Сухотина. М.: ГИХЛ, 1938. Режим доступа: http://az.lib.ru/w/wilxson_d/text_1816_the_sity_of_the_plague.shtml (дата обращения 11.06.2020).

[36] [*Русский странник*]. Зачем царь Николай I приезжал в Москву, зараженную холерой. Режим доступа: https://zen.yandex.ru/media/rus_strannik/zachem-car-nikolai-i-priezjal-v-moskvu-zarajennuiu-holeroi--5bd9e1755d390d00a975fd48?utm_source=serp (дата обращения 13.06.2020).

[37] *Чехов А. П.* Попрыгунья // *Чехов А. П.* Собрание сочинений в двенадцати томах. М.: ГИХЛ. 1962. Т. 7. С. 52–53.

[38] Там же. С. 73.

[39] *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 56. М.: Художественная литература. 1937. С. 555.

[40] *Тургенев И. С.* Отцы и дети // *Тургенев И. С.* Собрание сочинений в десяти томах. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 3. С. 263.

[41] Там же. С. 265–266.

[42] Там же. С. 270.

[43] Там же. С. 267.

[44] Там же. С. 271.

[45] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т.
Л.: Наука. 1872–1990. Т. 6. 1973. С. 419.

[46] Там же.

ГЮЛЬТЕКИН ШАМИЛЛИ

Доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания

СТАРАЯ «НОВАЯ ВИРТУАЛЬНОСТЬ». МЕХАНИЗМЫ СОХРАНЕНИЯ ЕВРЕЙСКОЙ ЛИТУРГИИ В ДИАСПОРАХ ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

Аннотация: Статья посвящена анализу глубинных механизмов сохранения и передачи иудейского богослужения в контексте восточных диаспор Передней Азии с Древности до марта 2020 года. Показано, что реакция традиции на «новую виртуальность» в условиях пандемии Covid-19 была подготовлена фундаментальным отношением части и целого, на протяжении тысячелетий регулировавшимся принципами «основа-и-ветвь» и «внешнее-и-внутреннее» как неиерархическими, рядоположными и взаимообусловленными коммуникативными процессами. Данные процессы вырабатывались в социокультурных и экономических условиях «удаленности» от Иерусалимского Храма как виртуального объекта и «скрытой», или внутренней основы еврейской литургии. Новая «экранный виртуальность» художественных практик с самого начала пандемии осмысливается автором в контексте синагогальной кантилляции и, шире, молитвенной практики как «старая», укоренённая в традиции виртуальность, органично встраиваемая в новый социальный контекст.

Ключевые слова: виртуальность, виртуальная реальность, еврейская литургия, кантилляция, сохранения традиции, Вавилон, Персия, Кавказ, Израиль, Передняя Азия.

Введение

Пандемический кризис 2019 года, вошедший в историю как Covid-19, обернулся доселе невиданными изменениями на всех уровнях мировой художественной практики – от традиционного искусства до его новейших современных форм. Последствия происходящего нам известны на данный переживаемый момент времени, тогда как прогнозирование будущего неутешительно. Однако за плечами остается история, осмысление которой помогает понять сиюминутную реакцию искусства на «новую виртуальность» и спрогнозировать возможное будущее. Размышляя о происходящем, мы в большей степени озадачены коммуникативной функцией искусства, точнее, ее глубинной трансформацией, связанной с разрывом цепочки передачи информации в условиях удаленности от места деятельности. Как осуществляется трансляция художественного объекта в мир, его коммуникация с адресатом через экран компьютера (телевизора, планшета и т.д.), каковы механизмы «новой виртуальности», к которой приспособляются музеи, арт-площадки, театры, концертные залы в условиях ежеминутной угрозы жизнедеятельности человека, когда не только пандемическая реальность, но даже простая мысль о ней наносят психическую травму сознанию человека?

Переживаемая сегодня сложность в осуществлении художественных практик – явление не новое ни в истории, ни в искусстве. Последнее как ни одно из других форм интеллектуальной деятельности эмоционально и красочно передает реакцию человека на самые разные ситуации – катастрофы, катаклизмы, изоляции, вирусы и прочее. Мы наблюдаем за реакцией практик на социокультурные кризисы через язык живописи, скульптуры, музыки, театра и этот ряд можно было бы продолжить.

В размышлениях о феномене еврейского богослужения как неизменно сопровождаемого распевками священными книг, важно, что за всю свою историю вплоть до марта 2020 года оно никогда не осуществлялось в условиях одновременного закрытия молитвенных домов в мировом масштабе. Даже во время известных эпидемий чумы и оспы синагоги оставались прибе-

жищем для членов общины, выполняли свои многочисленные функции, в том числе и главную — обеспечения молитвенного богослужения, литургии, направленной в сторону Иерусалимского Храма. Именно в этом месте размышлений еврейская литургия получает особенный ракурс, осмысление которого представляется полезным как с точки зрения анализа прошлого опыта, так и настоящего. Эта особенность коренится в исторических и социокультурных предпосылках рассматриваемого феномена, для которого «виртуальность» имеет особое значение в контексте исторического пути. Попробуем пунктирно разметить этот путь, начав с центрального понятия.

Старая «новая виртуальность»

Слово «виртуальность» (от лат. *virtualis* — «возможный») возводится одновременно к латинскому *vir* («мужчина») и слову *virtus* как совокупности положительных качеств, свойственных мужчине, существенно расширяясь в пространстве европейских языков и философского дискурса. Если лексические значения этого слова так или иначе приводят к виртуальности, связанной с программным обеспечением, то область философии трактует «виртуальность» как понятие более сложное и разноречивое [1], [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8]. Несмотря на то что такие значения термина как «мужественность», «храбрость», «доблесть», «внутренняя сила», «потенциальное, но реально существующее свойство, которое обнаруживается в опыте» известны из греко-, латиноязычной философии [9], «Новая философская энциклопедия» трактует «виртуальность» как «объект или состояние, которые *реально не существуют, но могут возникнуть при определенных условиях*» [10]. Данное определение откликается на онтологию иудейского богослужения, включая кантилляцию священных книг как свою неотъемлемую часть. Современные реалии побуждают задуматься над механизмами сохранения и передачи еврейской литургии.

В отличие от других авраамических традиций иудейское богослужение существует в условиях тотальной изоляции уже две

с половиной тысячи лет со времени разрушения Первого Храма (586 г. до н.э.) и возникновения самых древних еврейских диаспор – вавилонской (современной иракской) и персидской (современной иранской), ответвлением которой является кавказская диаспора. Виртуальная реальность, заданная образом Иерусалимского Храма, – условие функционирования современной еврейской литургии, тогда как последняя – условие виртуальной реальности, «в которой субъект не будет различать вещи и события действительного и виртуального мира: мир дан ему непосредственно в его ощущениях, а они оказываются на этом уровне неразличимыми» [11]. Взаимобусловленность литургии и виртуальной реальности характеризует духовную культуру в целом, так как отсутствие онтологически независимого контрагента не отменяет интерактивность, для которой «свойственна ответная реакция в режиме реального времени» [12]. Однако в иудаизме это время измеряется молитвой, направленной на Шехину как божественное присутствие в Иерусалимском Храме. Важно, что синагога не является «местом бога», но местом богослужения, собрания, обучения и центром жизни общины. И именно в синагогальной архитектуре закрепились практика превращения главной стены молитвенного дома, где хранятся свитки Торы, в виртуальный экран, актуализирующий образ Храма. Молящийся не только слышит отклик Шехины в тишине длительных выразительных пауз, но и зрит образ Храма в оголенной до самых кирпичей синагогальной стене, символизирующей Стену Плача, иными словами, он зрит виртуальный Храм.

В какой же степени драматичны условия нынешней изоляции для практики еврейского богослужения как процесса, неразрывно связанного с виртуальной реальностью на протяжении тысячелетий?

Еврейская литургия

Сама постановка этого вопроса возможна при условии признания глубинного единства еврейской литургической традиции, некогда обусловленной иерархией храмового богослужения.

В Древности иерархический характер храмового богослужения проявлялся на всех уровнях — от архитектуры до музыки в широком смысле этого слова как акустического явления, сопровождавшего жертвоприношения. Вспомним, что на вершине этой иерархии находился первосвященник, а ниже — левиты, отвечавшие за богослужебные песнопения в Храме [13], [14], [15]. Само богослужение управлялось жертвоприношением [16], тогда как музыкальные церемонии выполняли исключительно прагматическую функцию и происходили во внешней части Храма [17].

Музыкально-певческий элемент храмового богослужения также предполагал строгую иерархию типов музицирования, о которых спорит талмудическая литература [18], [19], [20], [21], а вокальному началу отдается предпочтение, несмотря на богатство струнных и духовых музыкальных инструментов и их включенность в священнодействие. «Со времени Давида музыка входит в состав богослужения, хотя у других народов употребление музыки в храмах было известно гораздо прежде... Если таким образом поводом к введению музыки было подражание другим народам; то характер храмовой музыки, состав капеллы и ее устройство не имели в себе ничего заимствованного» [22].

Считается, что «в то время как вокальная музыка была критически важна для древнееврейского публичного богослужения, инструментальная музыка также практиковалась» [23], но «после разрушения, вся инструментальная музыка, даже сопровождавшая религиозные процессии, была запрещена в знак всеобщего траура по Второму Храму [24]. Кроме того, «использование инструментов в Шаббат и в праздничные дни рассматривалось как «осквернение»» [25]. Между тем талмудическая литература разъясняет не этический, а практический смысл данного запрета, а также указывает на определенные ограничения инструментальной музыки в Храме в праздничные дни [26].

Внутреннее убранство Храма украшали меноры (др.-евр. до-сл. — «свотильник»), стоявшие перед Святой Святых. Позднее менора станет выполнять не только прагматическую и символи-

ческую функции, но и этико-дидактическую, напоминая о *принципе выведения ветвей из корня*, к которому вернемся ниже. Пройдя длительный путь от изначального символа древа жизни в единстве корня-и-ветвей для ближневосточной традиции в целом до символа Иерусалимского Храма и государственности [27], менора вместе с тем, как представляется, отражала *способ выстраивания мысли и в вербальном языке, и в языке культуры*, сохраняющей внутреннее, скрытое единство на фоне внешнего разнообразия. Этот способ выстраивания мысли раскрывается через два важных принципа как рядоположного соотношения внешнего-и-внутреннего, а также корня-и-ветви.

Пути трансформации

Процесс расщепления некогда единой традиции храмового богослужения, включая ее мелодико-интонационную составляющую, начался с шестого века до н.э., когда элита еврейского народа оказалась в плену вавилонского царя Навуходоносора, а Иерусалимский Храм был разрушен. Маршрут депортации своеобразно отражен в германской хронике XV века, где горящий в огне Храм передан в образе мечети Куббат ас-Сахра, как известно, построенной на его фундаменте, тогда как высокая башня на левой стороне изображения символизирует Вавилон, к которому ведет извилистая дорога.

Удаленность от Храма породила вопрос – «Как нам петь песнь Господа на земле чужой?» и клятву «Прилипни язык мой | к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не возведу Иерусалим во главу веселья моего!» (Пс. 137, в масоретской нумерации). Эта клятва не потеряла актуальности ни спустя семьдесят лет после плена, когда большая часть евреев, несмотря на дарование свободы осталась преданной персидскому царю Киру, ни позднее, когда после разрушения Второго Храма (67–70 гг.) процесс расщепления традиции стал очевидно прогрессировать. Тема вавилонского плена со временем превратилась в универсальный символ горечи от потерь, катастрофы и изоляции, занимая прочное место в памятниках традиционного ев-

рейского искусства, и наследии мировой художественной культуры.

Проблема передачи и сохранения традиции с новой силой зазвучала после разрушения Второго Храма, когда иудаизм, столкнувшись с угрозой забвения еврейского языка и традиций, встал на путь кардинальной трансформации. Важнейшим ее признаком был *переход от иерархической организации общины на Земле Израиля и к рядоположной организации в изгнании*. Фундаментальное переустройство богослужения породило синагоги и на Востоке, и на Западе, как «ветви», не связанные между собой, а с виртуальным объектом – Иерусалимским Храмом – «корнем», скрепляющим все общины в знакомом образе Меноры.

Подобно тому как в физике *«виртуальные частицы, состояния и диспозиции являются определенными аспектами становления реального бытия»*, так как для них не выполняется соотношение между энергией, импульсом и массой, они не регистрируются экспериментально, являясь переносчиками взаимодействия, «способствующего превращению реальных частиц в промежуточных короткоживущих состояниях» [28], синагоги словно частицы виртуального Храма самим фактом богослужения способствуют переходу потенциального бытия в актуальное состояние, выполняя функцию экрана, направленного по горизонтальной оси в сторону Иерусалимского Храма.

Вспомним о том, что храмовая литургия обеспечивала Шехину как божественное присутствие, тогда как синагога – это место собрания, обучения и молитвы, направленной в сторону виртуального объекта.

Механизмы сохранения

К десятому веку в Вавилоне и Палестине была разработана система диакритических знаков для обозначения гласных в еврейском консонантном письме, а также и графемы-*teamim*, выполнявшие как синтаксическую, так и музыкальную функцию закрепления интонационных паттернов в распеве библейских тек-

стов за определенным знаком во время богослужения. Каждый из таких знаков получил собственное название, сохранившееся в неизменности во всех еврейских диаспорах Запада и Востока, однако их мелодическое наполнение, на первый взгляд, имеет между собой мало общего. В труде А. А. Олесницкого (1842–1907) читаем, что «по нынешнему пению в синагоге нельзя судить о древнем пении в ней. Когда христианство стало господствующей религией, на еврейский культ наложено было повсюду много стеснений; даже там, где этот культ терпелся, например, в Италии, положительно было запрещено пение псалмов в синагогах; это запрещение подтверждалось на многих Соборах Западной Церкви. Следствием его было введение в синагогах так называемой кантилляции, представляющей нечто среднее между чтением и пением; это громкое чтение, при котором некоторые слоги более или менее удлиняются. Впрочем, есть некоторые основания возводить кантилляцию и ко временам храма. Во всяком случае, нынешнее синагогальное пение псалмов должно иметь некоторые следы древности, какую и веет от него» [29].

Между тем существуют более веские основания полагать, что именно интонационные паттерны *teamim* не как «некоторые», а фундаментальные «следы древности», сопровождающие литургию синагог мира [30], сохранили основные формы мелодического движения, отшлифованные в музыкальной практике Храма. Часть из этих форм обнаруживается уже в самих названиях знаков, в чем можно усмотреть неэксплицитное требование к соблюдению единых правил для всех еврейских общин, где бы они ни находились и в какую бы ладоинтонационную сферу ни были погружены [31]. Далее приводится одно из самых ранних на русском языке (со всеми вытекающими последствиями) объяснений названия знаков, которые варьируются в различных традициях, и сопровождающего их способа мелодического движения [32]:

«О значении этих музыкальных акцентов можно сказать следующее: 1) *Зарка* этимол. „сеятель“. Этот знак указывает звуки рассыпающиеся и как бы разливающиеся, он ставится

на последней букве слова и употребляется в начале фразы. 2) *Сегольта* – „ожерелье“, по объяснению Виллото [33] указывает на сцепление голоса, который должен при этом знаке сжаться. *Сегольта* ставится на последней букве слова и указывается покой, к которому нужно прийти вдруг быстрым спадением голоса. *Зарка* и *Сегольта* стоят всегда вместе и одна без другой не употребляются. 3) *Мунах-а*. Есть три рода акцентов этого имени, которое значит „опущенный рог“ и указывает понижение голоса. 4) *Мунах-в* всегда сопровождается 5) *Ребиею*, *incubans*, которая ставится на средней букве слова и указывает, что голос нужно поднять с усилением, потом слегка опустить без перерыва, образуя так. обр. обход звука. *Мунах-а* и *в* употребляются всегда вместе с *ребиею*. 6) *Пацер катон*, „малый сеятель“ называется так потому, что в пении слова, содержащего этот знак, голос должен подняться, разделиться и перейти в другой тон; ставится всегда на последнем слоге. 7) *Тлиша*, „вырыватель“, указывает звук, вырывающийся из глубины груди, и открытого горла, начинающийся низким тоном, потом сильно ударенный и снова пониженный. Он становится и исполняется на последнем слоге слова. 8) *Тлиша-гдола* „большой вырыватель“, указывает резко вырывающийся грудной звук, поддерживаемый некоторым растяжением. Исполняется на первом слоге. 9) *Магиах*, „возвращенный“, указывает слабый закрывавшийся звук; ставится на первом слоге слова. 10) „*Пашта*“ „удлиняющий“; название дано потому, что акцент указывает протяжение голоса на той же ноте; ставится на последней букве слова. 11) *Закеф-катон* „подниматель“ указывает поднятие голоса на ближайшую ноту; *магиах*, *пашта* и *закеф-катон* стоят всегда рядом, но звук *закефа* выше остальных с ним связанных. 12) *Закеф-гадол* „большой подниматель“ называется так потому, что требует еще более сильного звука и растяжения, чем *закеф-катон*. Оба *закефа* исполняются на втором слоге слова. 13) *Дарга* ступень ставится на последней букве слова; певец на одну ноту должен поднять голос и снова опустить, образуя круглый звук. 14) *Тбир*, „проломанный“; такое имя по-

лучил этот акцент потому, что голос при нем разделался на половину интервала ноты, т.е. давал диэз [34]. Впрочем, такое объяснение, указанное Виллото, согласно только с пением египетских евреев, а не европейских. Ставится под первым слогом слова и всегда предшествуется даргою. 15) *Мерка*, „соединение“. Этот акцент указывает, что нужно соединить последний слог слова с первым следующего слова, чтобы из двух звуков выходил один; следующее слово в таком случае всегда имеет акцент. 16) *Тифшу*, которая указывает скачек чрез одну ноту, но без напряжения голоса. 17) *Мунах-с*. Этот третий *мунах* стоит всегда между *тифшею* и 18) *Атнахом*, („покой“), указывающим полную паузу среди фразы. Четыре последних акцента: *мерка*, *тифша*, *мунах* и *атнах* ходят всегда вместе. 19) *Кадма* предшествующий, предшествует окончанию слова и сопровождается всегда азлою; ставится в начале или в середине слова, но не в конце. 20) *Азла* или *терест*, „исторгнутый“, дает быстрое выдыхание звука с поднятием голоса; ставится на последнем слоге слова и смешивается с 21) *Герешем* („изгонитель“), который дает обыкновенно сильный и неожиданный выкрик. В своем употреблении *Гереш* сопровождается *кадмою*, но может стоять и один и стоять на первом слоге слова; в этом случае только он может называться *герешем*. 22) *Герашаим* двойной выкрик; в акцентуации египетской он не отличается от простого *гереша*; ставится на последнем слоге. 23) *Шалшелет*, „цепь“, назван так потому, что образует сцепление тонов. В Пятикнижии встречается только три раза. 24) *Карнэ-фара* „воловыи рога“, название взято с его формы. По общему мнению, этот знак дает сильное возвышение голоса, образуя род трели. Но Виллото, основываясь на том, что у египтян и евреев рог был всегда символом силы, зрелости и плодовитости, справедливо замечает, что этот акцент указывает самый продолжительный важный и полный голос. Еще этот акцент называется *пацер-гадол*, но под этим именем исполняется с большею легкостью; ставшей на последнем слоге и употребляется еще реже, чем *шалшелет*; всего один раз в Пятикнижии. 25), 26)

и 27) *Соф несик*. Эти три последние акцента, имеющие одно имя, мало отличаются по звуку, стоят всегда вместе и указывают части в пьесе, которые должны быть исполняемы кантором» [34].

Большая часть из описанного выше была создана и систематизирована в вавилонской, или нынешней иракской багдадской традиции, и сохранилась в персидской (иранской) вместе с самим способом передачи и запоминания, когда графемы-*teamim*, выписанные над каждым из их названий пропеваются в определенной последовательности, которая обеспечивает одновременное запоминание и самой графемы, и сопровождающего ее интонационного паттерна, на который она распевается и так – ровно двадцать семь раз, согласно количеству знаков [35].

В первой четверти двадцатого века Авраам-Цви Идельсон (1882–1938) собрал смыслонесущие интонации еврейской кантилляции в сравнительной таблице, первая и третьи строки которой отражают опыт вавилонской и персидской еврейских общин [36], с которыми исторически тесно связана диаспора кавказских евреев [37]. Спустя почти сто лет удалось распознать синтаксическую последовательность этих паттернов под орнаментальными покровами сефардской молитвы *Авину Малкейну*, распеваемой в Йом Кипур – первый день еврейского календаря – общинами Стамбула и Измира [38], а далее расслышать их в более чем десяти образцах вокально-инструментальных и инструментальных версий композиций-*maqām*, принадлежащих к устной профессиональной традиции, благодаря слушанию исключительно базовой структуры паттернов, а не их орнаментального слоя [39]. Следовательно, еврейская кантилляция сохраняется не путем ограничения как охранения от внешних влияний, что в целом невозможно для традиционной музыки в силу ее регионального характера, а, напротив, вполне осознаваемой трансмиссии паттернов-*teamim* в другие слои традиционной художественной практики переднеазиатского региона, когда «свое» как базовые интонационные структуры неразрывно связывается с «чужим», а «чужое» таким образом становится «своим». Этому, несомнен-

но, способствовал и социальный контекст жизни еврейских диаспор [40].

Заключение

Феномен еврейской литургии в условиях сегодняшней изоляции как удаленности от мест богослужения имеет множество пересечений в истории иудаизма, — они все неразрывно связаны между собой в зеркале традиции, законов и правил, регулирующих жизнь еврейских диаспор на всех уровнях, от социального до эстетического. Вот почему пандемия, вошедшая в историю как Covid-19, показала мгновенную реакцию общин на нынешний вызов, в том числе и в России.

«Если мы можем спасти жизнь одного человека, даже если не будем молиться в синагоге целый год, — это того стоит» — заключил лидер еврейских общин России Берл Лазар [41], рассказав в недавнем интервью, сколь молниеносным и бескомпромиссным было его решение о закрытии российских синагог в середине марта 2020 года [42]. Оно было «спонтанным», в том смысле, что принятым единолично без согласования, в половине двенадцатого ночи, а это означало, что вместе с молитвенными помещениями закрываются и еврейские школы, и детские сады, связанные воедино единым институциональным механизмом. «Люди думали, что я сошел с ума, но я на самом деле понял, что мы обязаны это сделать, и слава Б-гу, что мы это сделали» [43]. Принцип рядоположности *внешнего* и *внутреннего* как неразрывный, не дихотомически организованный процесс, при котором глава каждой синагоги способен принять собственное решение и экстренно выработать порядок ответных действий на вызовы современности позволил мгновенно отреагировать на новый социальный контекст.

Похожая ситуация сложилась в общине кавказских евреев во Франкфурте на Майне. После закрытия синагоги в марте дворовые площадки домов, на которые выходили балконы, превратились во внутреннее пространство молитвенных домов, балконы квартир — в синагогальные скамейки, а детские

стульчики на балконах — в подставки для молитвенников. Обитатели квартир вместе со своими соседями выходили на балконы ради соблюдения *условия* собрания из не менее чем десяти взрослых евреев-мужчин старше тринадцати лет и одного дня (*minyán*) для совершения общественного богослужения.

«Вавилонский плен» 2020 года, продолжавшийся в начале мая, не помешал справить юбилейную дату рождения государства Израиль: канторы разных стран собрались для традиционного исполнения молитвы *Авину* теперь уже на площадке платформы zoom.

Понятие «старая „новая виртуальность“» вмещает особенности нынешней пандемии, на протяжении которой автор настоящей работы, опрокидывая настоящее в далекое прошлое, наблюдает за реакцией еврейских общин на пандемический кризис. Когда-то стена синагоги, хранящая Святую святых, уподобилась «экрану», глядя в который совершавшие молитву ощущали и продолжают ощущать связь с Иерусалимским Храмом на Святой Земле. Традиция обнажения интерьера главной стены синагоги, ее отождествления со Стеной Плача, или западной стеной Иерусалимского Храма стала указанием на «скрытую» основу традиции, сохраняющейся по сей день.

До тех пор, пока каждая синагога связана с виртуальной реальностью Храма, пока она возводит себя к нему, традиция еврейской литургии остается неизменной в аспекте *скрытого*, при этом постоянно изменяющейся в аспекте *явленного*. Как *явленное* еврейская кантилляция предъявляет бесконечное разнообразие музыкального языка, ведь у нее нет общей рамки, задающей иерархию, которая регулировала бы и подгоняла под общий образец свои части. Связь *ветвей* как диаспор, разбросанных по всему миру, или синагог, здесь осуществляется через общий *корень* как образ реальности, инвариант, формирующий совершенно определенное состояние сознания. Этим инвариантом является Иерусалимский Храм — горизонтальная ось, к которой направлено сознание человека в процессе бого-

служения, когда ежесекундно возрождаемый и возобновляемый образ проявляется через цепочку литургических песнопений.

Анализ глубинных механизмов сохранения и передачи феномена иудейского богослужения в контексте восточных диаспор Передней Азии с периода после разрушения Второго Храма, от Древности до Современности показал, что реакция традиции на «новую виртуальность» в условиях пандемии Covid-19 была подготовлена фундаментальным отношением части и целого, которое на протяжении тысячелетий регулировалось принципами «основа-и-ветвь», а также «внешнее-и-внутреннее» как рядоположными и взаимообусловленными коммуникативными процессами. Данные процессы вырабатывались в социокультурных и экономических условиях «удаленности» от главной святыни иудаизма – Иерусалимского Храма как виртуального объекта и «скрытой», или внутренней основы еврейской литургии. Новая «экранная виртуальность» художественных практик начала 2020 года в контексте синагогальной кантилляции и, шире, молитвенной практики осмысливается как «старая», укоренённая в традиции виртуальная реальность, обуславливающая мгновенную и органичную реакцию общин на новые социальные и экономические условия.

На вопрос – чему мы можем научиться у традиции – рабби Майер отвечает: «Функция музыки в литургии заключается в том, чтобы сопровождать верующих в их духовном странствии во время службы. Мы потеряли многие из звучаний [древне-] еврейского периода, и различные лады и те [звучания], которые приходят вместе с ними и могут освободить нас [от проблем], потому что у нас [по причине рассыпанности по миру] больше выбора, [чем у других]. Но в то же время это означает, что мы должны работать усерднее, чтобы создать такой опыт поклонения, который сплавивал бы людей. Мы можем восстановить связь, исследуя литургию и ее смысл, а затем увидеть, как именно разнообразная музыка может быть использована для усиления наших молитв» [43].

Эти слова еще раз подтверждают принцип обусловленности и рядоположности «внутреннего-и-внешнего», когда внешние различия обусловлены внутренним единством и наоборот.

Примечания:

[1] См. *Соснина Т. Н.* Определение понятия «виртуальность». Анализ терминологического статуса // *Философские и гуманитарные науки в информационном обществе*. Режим доступа: <http://fkiio.ru/?p=2566> (дата обращения 16.05.2020).

[2] См. *Носов Н. А.* Психологические виртуальные реальности. М., 1994.

[3] См. *Виртуальные реальности*. Вып. 4. М., 1998.

[4] См. *Розин В. М.* Существование, реальность, виртуальная реальность / В. М. Розин // *Концепция виртуальных миров и научное познание*. СПб, 2000. Редкол. Баженов Л. Б. И др. СПб.: РХ-ГИ, 2000.

[5] См. *Борчиков С. А.* Метафизика виртуальной реальности (Опыт единой теории виртуальной реальности) / С. А. Борчиков // *Труды лаборатории виртуалистики*. М., 2000. №8.

[6] См. *Грязнова Е. В.* Философский анализ концепций виртуальной реальности // *Философская мысль*. 2013. №4. С. 53–82.

[7] См. *Астафьева О. Н.* Компьютерная виртуальная реальность и искусство (к вопросу о расширении эстетического опыта личности) // *Виртуальные реальности*. Труды лаборатории виртуалистики. Вып. 4. М., 1998. С. 141–145.

[8] См. *Питько О. А.* Феномен виртуальной реальности в контексте бытия человека: опыт философского анализа. Автореферат диссертации на соиск. ...канд. философских наук. Магнитогорск, 2005.

[9] *Орехов С. И.* Виртуальная реальность: Исследование онтологических и коммуникационных основ. Автореферат диссертации на соиск. ... доктора философских наук. Омск. 2002.

[10] Виртуальность // *Новая философская энциклопедия*. Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/>

document/HASH01b7eff9048db8416a128fb7?p.s=TextQuery (дата обращения 21.06.2020).

[11] Там же.

[12] «Под реальным временем понимается сохранение субъектом состояния ожидания ответа» – *Кирик Т. А.* Виртуальная реальность. Сущность, критерии, типология. Автореферат диссертации на соиск. ... доктора философских наук. Омск, 2004. 24 с. С. 7.

[13] См.: «Хвалите Бога во святыне Его, хвалите Его на тверди силы Его // Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях» (Пс. 150).

[14] См. «Пойте Господу песнь новую; хвала Ему в собрании святых // Да веселится Израиль о Создателе своем; сыны Сиона да радуются о Царе своем//да хвалят имя Его с ликами, на тимпане и гусях да поют Ему, ибо благоволит Господь к народу Своему, прославляет смиренных спасением // Да торжествуют святые во славе, да радуются на ложах своих // Да будут славословия Богу в устах их, и меч обоюдоострый в руке их, для того, чтобы совершать мщение над народами, наказание над племенами, заключать царей их в узы и вельмож их в оковы железные, производить над ними суд писанный // Честь сия – всем святым Его. Аллилуия» (Пс. 149).

[15] См. «Буду возвещать имя Твое братьям моим, посреди собрания восхвалять Тебя // О Тебе хвала моя в собрании великом; воздам обеты мои пред боящимися Его» (Пс. 21: 23, 26).

[16] См. «И в день веселия вашего, и в праздники ваши, и в новомесячия ваши трубите трубами при всесожжениях ваших и при мирных жертвах ваших, – и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим. Я Господь, Бог ваш» (Числа 10:10).

[17] «А левиты [с лирами и арфами, и с кимвалами, и с трубами и] с другими [музыкальными инструментами без числа] стояли и играли на них [на пятнадцати ступенях, спускающихся из Эзрат-Израэль в Эзрат-Нашим], – ступенях, [соответствующих пятнадцати „песнопениям ступеней“, что в] книге [„Тегилим“, то есть главам 120–134, [на которых левиты] обычно [стоят] во время

симхат бейт-гашоэйва [с музыкальными инструментами], играют на них [и поют]. Однако для исполнения музыки и пения во время совершения жертвоприношений левиты стояли на особом возвышении неподалеку от жертвенника (Раши). [И стояли два когена в верхних воротах], которые назывались „Шаар Никанор“ (Рамбам, Законы о храмовой утвари 7:6), [ведущих их Эзрат-Израэль в Эзрат-Нашим], — поскольку двор эзрат-исраэль находился выше эзрат-нашим, ворота между ними (к которым вели из эзрат-нашим вышеупомянутые пятнадцать ступеней) назывались „Верхними воротами“ (Рамбам, там же), [с двумя трубами в руках] — то есть каждый коген держал в руках трубу» (курсив мой — Г.Ш.). См. *Мишна*. Раздел Моэд. Трактат Рош-Гашана. Комментарии раби Пинхаса Кегати. Перевод на русский язык Перевод с иврита: Йегуда Векслер. Научный консультант: Моше Гойхбарг. Режим доступа: <https://royallib.com/book/talmud/sukka.html> (дата обращения 18.06.2020).

[18] «Наши раввины учили: [игра на флейте] отменяет Шаббат, слова Р. Йосе бар Иуды. Но мудрецы говорят: это не отменяет даже праздника. Р. Иосиф сказал: спор касается только той песни, которая сопровождала жертвоприношения, так как Р. Йосе считает, что существенной чертой [Храмовой] музыки является инструмент, поэтому она считается храмовым служением и отменяет Шаббат, тогда как раввины считают, что существенной чертой [Храмовой] музыки является пение голосом, поэтому [игра на инструментах] не считается Храмовым служением и, следовательно, не отменяет Шаббат, но в отношении пения на празднике возлияния воды все согласны с тем, что это просто выражение радости и поэтому не переопределяет Шаббат» (Sukkah 50b:2).

[19] «Р. Иосиф сказал: Откуда я знаю, что спор касается только [флейты, которая сопровождает жертвоприношения]? Из того, чему учили: сосуды, сделанные из дерева: раввин объявляет их недействительными, а Р. Йосе б. Иуда объявляет их действительными. Теперь они не расходятся в этом: тот, кто объявляет их действительными, придерживается мнения, что *существенная*

особенность [Храмовой] музыки заключается в инструменте и [ее действительность может, следовательно,] быть выведена из тростниковой флейты Моисея. В то время как тот, кто считает их недействительными, придерживается мнения, что *существенной чертой Храмовой музыки является вокальное пение и ее истинность, следовательно, не может быть выведена из тростниковой флейты Моисея* (курсив мой – Г.Ш.)» – там же.

[20] «На что же опирался тот, кто утверждал, что *существенной чертой Храмовой музыки было вокальное пение?* Потому что написано: „и были так один, трубящие и поющие, издавая один голос к славословию и восхвалению Господа“» (Sukkah 51b:2).

[21] «Что же касается другого, то разве не написано: „и повелел Езекия и т. д.“? Вот что он имел в виду: „Песнь Господня начиналась“ вокально „вместе с инструментами Давида, царя Израильского“, которые должны были лишь подсластить голос» – там же.

[22] *Олесницкий А.* Древнееврейская музыка и пение // Труды Киевской духовной академии. 1871, Ноябрь. С. 107–161; Дек. С. 368–417.

[23] *Brown, Rachel A.* Jewish Liturgy in Music. Chancellor's Honors Program Thesis Project. University of Tennessee, 2015. P. 3.

[24] *Idelsohn, Abraham Z.* Jewish Liturgy and Its Development. New York: Dover Publications, Inc., 1995. P. 93.

[25] *Ibid.*, 97.

[26] «Несмотря на то, что игра на музыкальных инструментах в субботу и праздники запрещена мудрецами только из опасения, что, если музыкальный инструмент испортится, его будут налаживать в этот день и нарушат уже запрет Торы, на Храм этот запрет не распространяется. Однако во время *симхат бейт-гашозйва* в субботу и праздник, тем не менее, и в Храме тоже нельзя было играть на музыкальных инструментах, поскольку они служили лишь для усиления атмосферы веселья, а не для целей Б-гослужения (Тосафот)» – Мишна. Раздел Моэд. Трактат Рош-Гашана. Комментарии раби Пинхаса

Кегати. Перевод на русский язык Перевод с иврита: Йегуда Векслер. Научный консультант: Моше Гойхбарг. Режим доступа: <https://royallib.com/book/talmud/sukka.html> (дата обращения 18.06.2020). *Симхат бейт а-шоэва* – дословно с древнееврейского значит «радость Дома Черпания». Так назывались празднества на женской половине Храма в честь черпания воды, которую брали из источника Шилоах и возлияли на жертвенник. «Когены и народ, сопровождавшие золотой сосуд с водой от источника Шилоаха до входа в Храм, – Водяных ворот – одних из южных ворот Храма, названных так именно потому, что через них вносили воду для совершения возлияния на жертвенник в праздник Суккот, – протрубили протяжно, прерывисто и снова протяжно в знак праздничного ликования, чтобы исполнить сказанное у пророка Йешаи (12:3): „И будете черпать воду в веселии“» – там же.

[27] *Чаковская Л. С.* К вопросу о динамике соотношений между образами миноры и креста // *Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции.* М.: «Индрик», 2015. С. 72–127.

[28] *Виртуальность* // *Новая философская энциклопедия.* Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b7eff9048db8416a128fb7?p.s=TextQuery> (дата обращения 21.06.2020).

[29] *Скабалланович М. Н.* Толковый Типикон. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/tolkovyj-tipikon/2#note10_return (дата обращения 21. 06.2020).

[30] Речь о традиционных, а не реформаторских синагогах.

[31] *Олесницкий А. А.* Древнееврейская музыка и пение // *Труды Киевской духовной академии.* 1871. Ноябрь. С. 107–161; Дек. С. 368–417.

[32] Текст приводится в современной орфографии. Названия знаков приводятся в оригинальной транскрипции.

[33] *De l'état actuel de l'art musical en Égypte* by Guillaume André Villoteau. – *État moderne* [text]. – V. 1. Pp. 607–846.

[34] Имеется в виду повышение звука на определенный интервал.

[35] Наблюдение автора из опыта общения с хаззанами восточных диаспор.

[36] См. *Idelsohn A. Z. Jewish music in its historical development. New York: Schocken Books, 1975 – XI.*

[37] См. *Давидов А. Мудрецы Кавказа. Повествование о мудрецах Кавказа и традициях горских евреев. Иерусалим, 2004.*

[38] *Шамилли Г. Б., Харуто А. В. Сефардская молитва. От нотной расшифровки к мелограмме и обратно // Мысль о музыке в авраамических традициях- 2019. Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку: Материалы международной научной конференции (Москва, 6–7 ноября) / Отв. Ред. Г. Б. Шамилли. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. С. 60–77.*

[39] См. *Шамилли Г. Б. Исчезла ли «древняя музыка», или Что делает мелодию «еврейской» // Мысль о музыке в авраамических традициях-2019. Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку. Материалы международной научной конференции (Москва, 6–7 ноября) / Ответственный редактор Г. Б. Шамилли. – М.: ГИИ, 2019. С. 79–115; *Shamilli G. Avinu Malkeinu: Jewish Prayer and Classical Traditions of the Middle Eastern Music // Magnified & Sanctified. The Music of Jewish Prayer II. Abstracts. Hannover: EZJM, 2019. Pp. 5–6.**

[40] Данная тема не затрагивается в настоящей работе.

[41] Берл Лазар (р. 1964) – лидер еврейских общин России. Родился в Милане в семье раввина, возглавлявшего, имея ашкеназское происхождение, общину иранских евреев – самую многочисленную и влиятельную общину Милана, которая начала формироваться с конца 70-х годов двадцатого века.

[42] Берл Лазар: тучи, жизнь еврея, стресс и страхи / Интервью 2 июля 2020 года. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0b-wSdTM-hU> (дата обращения 01.07 2020).

[43] *Rabbi Monique Mayer. Music in Jewish Liturgy. Adapted from the LJ Ba`alei Tefillah Programme, 2011.*

ГРИГОРИЙ КОНСОН

Доктор искусствоведения, профессор, Институт кино и телевидения (ГИТР), профессор Академии Поморска в Слупске, Польша

«НЕ-Я-КОНЦЕПЦИЯ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация: Статья посвящена обострению катастрофических тенденций в жизни общества, которые в настоящее время приобрели невиданный широкомасштабный характер. Явление это как концептуальный комплекс катастрофы в качестве «Не-Я-концепции», выраженный в художественных практиках Нового времени, было сформулировано автором этих строк и диалектически противопоставлено «Я-концепции» У. Джеймса (1890).

В проблематике «Не-Я-концепции» автора интересовал этико-культурологический дискурс: конфликт человеческих притязаний и их недостижимости, а также вопрос *цены* успеха. Фундаментом здесь стал *этико-психологический конфликт*, который не разрешается, а уходит в более глубокую стадию противоречий, характеризующуюся отказом человека от чувства долга (И. Кант), и тем, что в художественных практиках Нового времени понимается как *сделка с дьяволом, скреплённая куплей-продажей человеческой души*. Этот товар, который, хотя и относится к сакральной сфере человека, в реальной жизни материализуется посредством сговора индивида с преступным сообществом. В результате подобного поворота центром «Не-Я-концепции» оказывается человек без души, и её место занимает дьявол. Сущность такого явления в литературе рассматривается в статье

на базе классических произведений И. В. Гёте, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя.

Ключевые слова: *«Не-Я-концепция», катастрофизм, личность, притязания, своё – иное, двойник, Бог, дьявол, Мефистофель, Фауст, продажа души, Гёте, Пушкин, Лермонтов, Гоголь.*

Введение

В последние десятилетия наша планета претерпела огромное количество катастроф. Но гораздо больше их ещё ожидается. Обозревая разные катаклизмы, Н. Непомнящий остроумно заметил, что «наша земля пустилась во все тяжкие и, как пугают нас последователи Нострадамуса, того и гляди, „налетит на небесную ось“» [1]. Помимо предсказаний средневекового мыслителя, современные учёные действительно опасаются, что семимиллиардное население нашей планеты скоро окажется ей не под силу, и тогда оно, несмотря на то, что человек приобрёл опыт в управлении природой и расширил свои познания в области космоса, по причине природных катастроф сократится в несколько раз [2]. Но главное – мы живём в условиях постоянно растущей международной политико-экономической конфронтации, сопровождающейся кровавыми конфликтами в разных регионах планеты, в связи с чем человечество находится под угрозой новой мировой войны.

В связи с катастрофическими тенденциями в жизни общества обострились эсхатологические вопросы, которые, хотя изначально и были связаны с мифологией и богословием, в настоящее время приобрели реальную значимость и появляются теперь там, где миру грозит гибель [3]. Такой «посыл Бытия» [М. Хайдеггер] вынуждает общество жить в атмосфере нависшей катастрофы, то есть такого отношения к действительности, которое, по определению А. Кантора, характеризуется «реакцией ужаса на «бесподобие» новой ситуации, необычных дотоле событий, как мироощущение «конца света» (а именно «старого» света)» [4]. Е. Положенцева считает, что историческое время становится конечным, близится всеобщее разрушение культуры,

что приведёт не только к прерыванию её линейного развития, но и дезинтегрирует её ядро, поскольку культура пропитается атмосферой бедствий [5]. Катастрофизм характеризует и культурно-образовательные сферы общества. В постсоветских странах и, в частности России, господствует воплощённая в жизнь идея вседозволенности для властно-привилегированной части общества, сопровождаемая невиданным размахом коррупции, ростом преступности, безграмотности и плагиата, а в западноевропейской цивилизации идея вседозволенности проявляется в неслыханном росте исламского экспансионизма.

В переплетении таких тенденций для культурологии в её научном и социально не ангажированном предназначении есть опасность сбиться с пути: поставить себя на службу власти, а не культуре, в которой необходимо выработать новые, соответствующие времени рефлексии [6]. В противовес этому, изучая наиболее общие законы развития культуры, необходимо исследовать примеры гражданских, антитоталитарных акций, ибо, как пишет И. Касавин, «публичный интеллеktуал парадоксален, поскольку ставит перед собой непопулярные цели и использует непопулярные методы наряду с популярными» [7].

Суммируя данные наблюдения, мы приходим к заключению, что в настоящее время страх феномена надвигающейся катастрофы стал общемировым трендом. Он явился «наиболее очевидной характеристикой современности» [8] и определяется как мегатенденция цивилизационного функционирования общества. Поэтому анализ отмеченного феномена в жизни и искусстве стал настоящей потребностью познания. Нас в данной мегатенденции будет интересовать проблема личностного катастрофизма — такого поведения человека, который преступил законы нравственности и испытывает страх неминуемой расплаты (подобный взгляд на катастрофизм объясняется тем, что «у каждой катастрофы есть своя моральная сторона» [9]). Страх этот может проявляться по-разному: конкретизироваться в видениях, которые для человека становятся навязчивым неврозом, галлюцинаторными явлениями, наваждением в виде ин-

фернальных образов. Кажется, что они пришли как бы извне, но в действительности — подобно движению человеческого духа, по Гегелю [10], вычленяются из самоидентичности индивида в *иное* бытование, и тогда его сознание начинает жить в двух мирах — реальном, своём собственном, и ирреальном, чужом, которое, тем не менее, тоже принадлежит ему. Более того, такой индивид живёт в разных ощущениях бытия не изолированно, а в виртуальном общении. Его «Я» периодически беседует со своим партнёром «Не-Я», достигая порой «высокого градуса потрясения» [С. Эйзенштейн]. Специфическим здесь является пребывание индивида в состоянии деперсонализации, где возникает явление двойника и связанного с ним понятия двойничества, в котором содержится его инвариантная основа и неожиданные сдвиги в сопоставлении: мертвец — двойник живого, безобразный — прекрасного, преступный — святого [11]. Двойничное родство здесь проявляется в противопоставлении и порождает соответствующие «структуры ответов, противоядий, оправданий или даже упрёков» [12].

В. Кантор считает, что появление двойника происходит в случае неуверенности героя в себе: «при неустойчивости главного героя он обрастает двойниками, которые могут предьявить ему свою устойчивость» [13]. Двойник — это «некий миф, создаваемый русскими интеллектуалами как средство спасения России. Но двойник, оказывается, обладает невероятным разрушительным потенциалом. Он, как тень у Шварца, убивает учёного, но гибнет сам, в результате возникают русские катастрофы» [14].

Общение реального человека со своим виртуальным двойником, выражающее специфическую логику мышления, М. Уваров квалифицирует как близнечный или бинарный архетип, смысл которого становится ясным тогда, «когда речь заходит о судебных прениях, «антилогии» (αντιλογία), диспуте, споре (αντιλογιχος), находя своё предельно-напряжённое звучание в новозаветном понятии «антихрист», «противник Христа» (αντι-χριστος)» [13]. В такой антилогии «Христос, — пишет К. Юнг, — выступает как просто благо, а контрагент Христа, чёрт, —

как зло. Эта противоположность и есть подлинная мировая проблема, которая пока ещё остаётся нерешённой» [14].

Данная проблема раскрывает понятие судьбы человека как единого нравственного целого с судьбой человечества и Вселенной. Уваров бинарный архетип считает «своеобразным семиотическим „кодом“ классической европейской культуры, стержнем проблематизации мышления, ядром дискурсивных практик парадоксально-апоретического типа» [15], а проблему бинарного архетипа – «катализатором наиболее уязвимых, больных аспектов философского, этико-религиозного, художественного и научного творчества» [16].

В итоге становится очевидным, что бинарный архетип личности в культурном социуме характеризуется не только в категориях «своё–иное», «Я» – «Не-Я», а определяется конфликтом *этико-религиозных сущностей, где творческая личность, осваивая сферу «Не-Я», возводит его (конфликт) в полноценную философско-культурологическую концепцию.* Поэтому в связи с таким масштабным пониманием данного феномена мы вводим понятие, противоположное «Я-концепции» американского философа и психолога У. Джеймса, определяемое нами как «Не-Я-концепция» и проявляемое в рефлексии создателей художественных произведений над жизненной катастрофой. В концентрированном виде «Я-концепция» выражена в джеймсовской формуле (1890) [17].

$$\begin{array}{c} \text{«Я-концепция»} \\ \text{Успехи} \\ \text{самооценка} = \frac{\text{-----}}{\text{притязания}} \end{array}$$

Илл. 1. Формула «Я-концепция»

Формула «Не-Я-концепции» представляется такой же, как и у У. Джеймса «Я-концепция», но под знаком минус, где, в отличие от инологичной, главными оказываются неудачи, которые ещё не означают завершения притязаний человека на успех. Поэтому в проблематике «Не-Я-концепции» нас будет интересовать этико-культурологический дискурс: степень «вождедеющего сознания» [Гегель], конфликт чаяний и их недостижимости, а также вопрос *цены* успеха. В результате мы получим формулу «Не-Я-концепции», которая явится её структурно-семантическим ядром:

$$\text{«Не-Я-концепция»}$$

$$\text{самооценка} = \frac{\text{Неуспехи — покупка успеха}}{\text{притязания}}$$

Илл. 2. Формула «Не-Я-концепция»

Из неё становится очевидным, что отмеченный конфликт не разрешается, а уходит в более глубокую стадию противоречий, характеризующуюся отказом человека от своих нравственных принципов и тем, что в художественных практиках Нового времени понимается как *сделка с дьяволом, скреплённая куплей-продажей человеческой души*, — товара, который, хотя и относится к сакрально-духовной сфере человека, в реальной жизни материализуется посредством сговора индивида с преступным сообществом и поступлением к нему в полную зависимость. В таком соглашении выявляется дьяволическая суть события, инспирированного «голодом себялюбия» [Ф. Шеллинг] и вождеделением к «самоактуализации» [У. Джеймс]. Конечная цель

такой продаже души метафорически точно описана молодым К. Марксом: «Тогда богоподобный и победоносный я буду бродить / По руинам мира, / И вливая в мои слова могучую силу, я почувствую себя равным Творцу» [цит. по: 18].

Подобный поворот в решении жизненных проблем объясняется тем, что в «Я-концепции» фундаментом является образ человека (его души, совести, а в конечном итоге и образ Бога). В ядре же «Не-Я-концепции» центром оказывается человек без души, место которой занимает дьявол.

$$\begin{array}{c}
 \text{«Не-Я-концепция»} \\
 \text{Неуспехи} \quad \text{Услуги дьявола} \quad \text{«Экзистенциальный} \\
 \text{самооценка} = \text{-----} = \text{-----} = \text{-----} \\
 \text{притязания} \quad \text{продажа души} \quad \text{катастрофа} \\
 \text{пьедестал» [19]}
 \end{array}$$

Илл. 3. Формула «Не-Я-концепция»

Продажа души – это посягательство на беспредельную власть над другими для удовлетворения своих грандиозных притязаний на успех, что ведёт к нарушению связи между «ядром культуры»¹ и её «защитным поясом» [21]. Подобное явление О. Кузнецов определил как «потрясение сакрального базиса культуры».

В связи с тем, что в художественных практиках «Не-Я-концепция» оказалась стержневой, проанализируем истоки её проявления в художественной литературе. *Изначальным и принци-*

¹ Ядро культуры О. Кузнецов объясняет как иерархию церковно-духовных ориентиров [20].

пиально определяющим условием для её проекции здесь явилось наличие картины двоемирия, которое было обусловлено раздвоенным сознанием. Несмотря на сформировавшийся принцип бинарных оппозиций ещё в древнем мире и содержание их в основе мировой мифологии, система двоемирия как целостный феномен утвердилась только в романтизме. В то время она сложилась на основе идеи раскола мира на реальный и потусторонний, «где идеал и действительность не совпадали, а причиной этого несовпадения стали глобальные социально-политические изменения в историческом процессе, пробуждённые Великой французской революцией» [22]. Актуализированными темами в двойничестве стали фаустианская, утопическая, поэтологическая и тема автоматизации сознания, а характерным художественным средством — традиционные бинарные оппозиции: «норма — болезнь, любовь — ненависть, порядок — хаос, своё — чужое, и другие» [23]. Одним из любимых героев ещё с XVI века стал Фауст во взаимодействии со своим дуалом Мефистофелем.

«Не-Я-концепция» в контексте репрезентации демонического в романе: генезис явления и его перспективы

Наиболее естественным источником введения образа чёрта в художественное произведение был готический роман, в основе которого лежала тема противоборства Бога и дьявола, добра и зла. В основе его обычно лежала какая-то ужасная тайна, с раскрытием которой были связаны загадочно-зловещие действия, происходившие в мрачных, навевавших страх средневековых замках, монастырях, часовнях и подземельях. Во множестве готических произведений нас интересует одно из выдающихся — роман Ч. Р. Метьюрина (1782–1824) «Мельмот Скиталец» (1820), в центре которого находится демонический искушитель, совместивший в себе два противоположных образа — Фауста (человеко-рефлектирующего) и Мефистофеля (дьявольского).

Другой источник введения фигуры чёрта — комедийный, тесно связанный с Менипповой сатирой, в которой самая дерзкая

и невероятная фантастика (вплоть до участия героев Олимпа и Преисподней) оправдывалась идейно-философской целью — созданием исключительной ситуации для провоцирования и испытания философской идеи [24]. В жанре мениппеи обнаружались первые проявления психических отклонений человека, безумств на почве маниакальной тематики, раздвоения личности, необузданных притязаний на успех. Но именно в таких вождельных мечтаниях он уже «не совпадал с самим собой» [25]. А кроме того, здесь проявился один из самых острых и динамичных источников — *специфическая метка дьявола: его цинизм и нагло-насмешливое отношение к собеседнику*.

Точкой отсчёта возникновения литературного героя с раздвоенным сознанием и приобщённого вследствие этого к потустороннему миру одни учёные считают явившееся продолжением готического романа произведение Э. Гофмана «Эликсиры сатаны» [26], другие — новеллу А. фон Арнима «Изабелла Египетская», где в качестве двойника героини выступил глиняный великан, подменивший собой Изабеллу [27]. Нам ближе первая версия, поскольку творчество Гофмана в романтизме пришлось на период наибольшего разочарования, из-за чего уже сама действительность стала казаться демонической [28]. В его произведениях принцип двойничества используется как аргументация фантастики, в которой герой переживает свои собственные галлюцинации и ускользающую реальность. Е. Нечаева видит специфику гофмановской трактовки темы двойничества в том, что оно «позволило писателю заглянуть в глубины человеческой души, разгадать многие важные её тайны» [29]. В качестве их расшифровки могут служить приводимые А. Вулисом слова патера Менарда из романа «Эликсиры сатаны»: «Я тот, кем я кажусь, а кажусь я вовсе не тем, кто я на деле, и вот я для самого себя загадка со своим раздвоившимся „я“!» [30]. В этом кредо Менарда нам важно то, что показ переживания галлюцинаций дал возможность автору раскрыть психологический мир личности в её противоречивых метаниях между таинственными низменными силами и высокими этическими устремлениями.

Ещё один источник появления образа чёрта в литературе видится в легенде о Фаусте, где объединились ветхозаветный миф о грехопадении человека и многочисленные средневековые истории о союзе человека с дьяволом. Поэтому не случайно архетипическим прообразом Фауста учёные усматривают библейскую мифологию Эдема, которую осмысливают с позиций возрожденческой картины мира и включают в ренессансный космос [31].

Вместе с тем Фауст — явление историческое и имеет множество толкований. По наблюдению А. Аникста, «все философские направления Германии, её литературно-критические школы так или иначе откликнулись на „Фауста“, а затем к ним присоединились учёные и критики других стран» [32]. Романтическое восприятие образа Фауста было во многом связано с крушением надежд на освободительные действия Великой Французской революции, следствием разочарования которой явился феномен демонизма [33], в ореоле чего возникла новая концепция личности, ставшей воплощением неконформизма [34].

Романтизм открыл в образе Фауста бунтарские и психологические черты, заострив на нём внимание как на выдающемся человеке. С начала XIX века от Гёте и Байрона до Бодлера раскрылась галерея демонов или его маркеров. При этом они «умны, остроумны, образованы, гениальны, темпераментны, словом — обаятельны и вызывают сочувствие, а демонические люди являются воплощением мировой скорби, благородного протеста и какой-то высшей революционности» [35].

В XX веке к романтическим характеристикам лукавого прибавились новые черты: бунтарь, гений, мудрец, логик, эрудит, индивидуалист, скептик, двигатель прогресса, страдалец, имеющий своё собственное представление о любви, жертвенный ради человечества, гордец, остро слов, властитель человеческих душ, эгоист, искуситель, совратитель, циник, киллер, пошляк, пройдоха, лжец, жулик, глупец, тварь, сутенёр, смелый, находчивый, озорной, безжалостный, средоточие всего тёмного и низменного, беспощадный, аналог ветхозаветного Змия, похожий

на человека «принцип в обличье», но с поправкой на дьявола, тем не менее, с чертами конкретно-исторических личностей. Что это за многоликое существо, время от времени напоминающее о себе в литературе?

Мы придерживаемся позиции Вяч. Иванова, который квалифицирует дьявола по его разрушительным действиям, обнаруживая в нём два типа — Люцифера и Аримана. *Люциферические энергии* в демоне направляют его дух возмущения против Создателя. Это дух «первомятежника, внушающего человеку гордую мечту богоравного бытия» [36]. *Ариманические энергии* связаны с духом растления. Ариман действует там, где прекращается «процесс люциферического самопреодоления в человеке» [37]. Ариманизм является отражением одного из концептуальных симптомов угрозы для жизни человека. Его возникновение в художественном тексте обычно сопровождается показом катастрофических последствий, а в драматургии производит взрывоопасное впечатление. Такая *антихристская (дьяволическая) тема, в которой заложено критическое отношение автора к образу дьявола*, в европейском искусстве имеет своеобразную историю, поскольку у самого дьявола есть своя биография [38], в которой уже содержатся некоторые его характеристики — изменник, нечестивец, злодей. Поэтому в таком типе демона мы, рассматривая степень его пагубных действий для человека, квалифицируем Аримана как абсолютное зло и выявляем в нём сходство с различными типами преступников.

Проявление «Не-Я-концепции» через образ Фауста в одноименной трагедии И. В. Гёте

Гётевский Фауст для нас показателен тем, что он изначально, будучи на грани самоубийства, находится в состоянии психологической раздвоенности и как бы разорван на «Я» и «Не-Я» [39]. Вследствие ограниченности своих возможностей этот герой пребывает в состоянии внутриличностного конфликта, который характеризуется бесплодностью отданной науке жизни и неизведанностью любви. А по приходе к нему Мефистофеля Фауст

возвращается к жизни, оплачивая её необычным товаром — своей душой. И после подписания договора с чёртом в Фаусте открываются новые возможности для реализации своих устремлений — к любви и познанию законов природы. Но пользуется он ими во вред окружающим, а в конечном счёте и себе.

Казалось бы, Фауст в своих притязаниях на успех проявился как Ариман: он стал причиной катастрофы, им же самим и спровоцированной. В этой его трагедии проявилась сущность «Не-Я-концепции» Гёте, который осмыслил человека как центр Вселенной и вместе с тем противопоставил всему миру [40]. Но несмотря на то, что ловушка Мефистофеля после продажи фаустовской души захлопнулась, *Ариман в ней не пророс*. А. Аникст в гётевской трактовке Фауста небезосновательно видел выразителя идей «Sturm und Drang», коими в то время был увлечён поэт. В связи с этим учёный выявил в нём характерные черты, которые мы относим к люциферическим: «титанизм, дух протеста, порыв к бесконечному» [41].

Трансляция «Не-Я-концепции» через образ гётевского Мефистофеля

Мефистофель Гёте представлен как философ с ироничным складом ума, диалектично мыслящий, не лишённый обаяния. Зло он понимает как необходимую составляющую в созидании добра. А. С. Пушкин в каждом действии Мефистофеля видел его «отрицательное самоопределение через противопоставление я и не-я» [42]. Такое расхождение в характере Мефистофеля говорит о его *подлаживании* под того, с кем он общается, о готовности отказаться от своего «Я». Уверенность в том, что Фаусту достаточно элементарных плотских радостей, говорит и о примитивном представлении Мефистофеля относительно духовных запросов учёного, и о низком духовном уровне самого чёрта. Поэтому его потуги обольстить учёного вначале терпят крах.

Тем не менее *Мефистофель является своеобразным продолжением Фауста*. На первый взгляд его можно принять за фау-

стовского дуала. К такому рядоположению провоцируют некоторые сходные черты мироотношения Фауста и Мефистофеля:

– Фауст стремится познать мир, Мефистофель уже его знает (Фауст – в идеальном будущем);

– Фауст горько сетует на несовершенства в мире, разочаровавшись в нём в конце жизни. Мефистофель со знанием дела критикует мир изначально;

– Фауст хочет познать любовь, но это познание невозможно без свершения ошибок, а в иных случаях и преступлений. В жизни Маргариты он становится невольным и косвенным её убийцей. Мефистофель же для достижения цели идёт на любые преступления.

Как видим, в сравнении Фауста с Мефистофелем раскрываются два отношения к миру – относительное (человеческое, сопровождающееся ошибками и покаянием) и абсолютное (инфернальное, жёсткое, чуждое раскаянию). Поэтому их отношения представляются более сложными, чем при первоначальном знакомстве. В действительности же в них проступает *гётевская «Не-Я-концепция» в люциферической и ариманической разновидностях.*

«Не-Я-концепция» в произведениях А. С. Пушкина

В России причин, вызывавших авторские рефлексии над жизненными катастрофами, произошедшие в XIX веке, было более чем достаточно: нашествие Наполеона, восстание декабристов, почти полувековая Кавказская война (1817–1864), объединившая разные военные действия России по присоединению горных районов Северного Кавказа к своей империи и осложнённая на разных этапах Русско-персидской и Русско-турецкой войнами. Несмотря на победы, которые могли вызывать чувства патриотизма, любые войны были бедствием для народа и подрывали идею Христианства – непотворение злу насилием. Поэтому война олицетворяла собой внедрение в бытие человека мирового зла, навязывания в его экзистенцию враждебного «чужого», дьявольского, инфернального.

Личная вовлечённость великих русских литераторов в жизнь общества была выражена в авторских «Не-Я-концепциях». Многообразную проекцию они получили в творчестве А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, судьбы которых были отягощены отношениями с властями. В обоих поэтах Николай I видел опасных смутьянов и потому каждого неоднократно отправлял в ссылки. Пушкин, помимо ссылок, при его двусмысленном положении при дворе был подвержен полицейской слежке, ограничен в свободе, затравлен «высшим обществом». Устойчивой темой в его произведениях в связи с предчувствием катастрофы стала продажа уникального товара, каким явилась человеческая душа.

1. «Сказка о попе и его работнике Балде», в сущности, основана на коммерческо-бытовой продаже поповской души за неуплату работнику жалованья.

2. «Борис Годунов» — продажа души состоялась как бы до начала произведения. Видение царю Борису в углу окровавленного дитяти (образец раздвоенного сознания) — это совестное возмездие за предполагаемый коммерческо-политический договор в государственном масштабе.

3. Повесть «Пиковая дама»:

а) приход Германна к графине, фактически предлагающего продать свою душу и продающего её за возможность обогащения — обслуживание навязчивой идеи наполеонизма как темы власти над людьми. Дьяволизм Германна Ю. Селезнёв видит в том, что он заклинал графиню «не только всем святым, но и всем греховным... и это обещание не осталось там без внимания. Германн „продал душу дьяволу“ за тайну достижения денег» [43].

б) явление графини-дьявола Германну (образец расколотого сознания) знаменует его совестное наказание. Насмешка мёртвой графини над Германном — это «тайный знак дьявола»: она «уже мёртвая, насмешливо взглянула на Германна, „прищуривая одним глазом“» [44].

4. Трагедия «Каменный гость»:

а) продажа души дьяволу за любовные наслаждения (контракт с Сатаной на поиски идеала состоялся как бы до начала трагедии).

б) нравственное возмездие за продажу души — приход к Дону Гуану статуи Командора (инфернально-демоническая романтика и мотив раздвоения сознания).

5. «Сказка о Золотом петушке» — душа продаётся двум дьяволам:

а) старику Звездочёту за обеспечение спокойной жизни (пакт о ненападении и бескровной защите отечества);

б) Шемаханской девице за фантастическую любовь — мотив Фауста (брачный контракт, основанный на псевдопоэтических отношениях, заверенный предательством памяти своих сыновей).

6. «Моцарт и Сальери» — продажа души дьяволу из зависти к гениальному коллеге под предлогом «во имя искусства».

Подводя итог обзору сделок человека с дьяволом, воплощённых в произведениях Пушкина, нам представляется весьма многообразная картина продажи человеческих душ.

«Не-Я-концепция» в творчестве М. Ю. Лермонтова

Лермонтовский демон отличается от пушкинских уникальным качеством — он противоречив. В поэме «Демон» он по своему «происхождению» — дух зла и отрицания, дьявол, а по характеру — жаждущий любви, добра и красоты человек, но отверженный, одинокий, страдающий и мятежный — весь комплекс непризнанного влюблённого романтика-утописта.

В образе же Печорина из романа «Герой нашего времени» его противоречивый характер проявляется иным образом. Несмотря на то, что он выведен в статусе дворянина, действия его по отношению к окружающим похожи на происки дьявола. К такому сравнению побуждают его скептицизм, индивидуализм, а главное — руководство своей собственной моралью, где произошло смешение добра и зла [45]. Такая позиция обусловлена его философско-критическим отношением к миру и к себе как к личности, с которой он постоянно экспериментирует

вплоть до возможного самоубийства на дуэли. В его характере, в отличие от лермонтовского Демона, демонические черты обладали над человеческими.

В итоге в романтической демонистике, созданной Лермонтовым, поэт показал возможную степень *одьяволения* героя, раскрыв вместе с тем и уровень его человечности. В бинарном архетипе из двух составляющих такого демонического характера – сатанинского и человеческого – раскрылись два его типа: *убийца и жертва*, которые у Лермонтова уживаются в одном и том же образе. Такая двойственность определяет внутреннюю конфликтность его «Не-Я-концепции».

В целом идеи «Не-Я-концепции», проявленные в рассмотренных нами художественных произведениях, являются ничем иным, как рефлексией бунтующего против катастрофической действительности человека, своеобразной модальностью его духа, имплицитно заложенной в нём самом и выплещивающейся наружу, в зависимости от его эмоционально-психологического состояния.

«Не-Я-концепция» в творчестве Н. В. Гоголя

Вовлечённость в жизнь российского общества Гоголя проходила сквозь призму его мучительной борьбы как художника и православного мыслителя. Об этом противоречии, реализованном у него в «извращённой форме», писал Н. Бердяев, говоря, что Гоголь был фантастом, изображавшим «не реальных людей, а элементарных злых духов, прежде всего духа лжи, овладевшего Россией» [46]. Гоголя угнетала неспособность увидеть в человеке проявления божественного, но зато он обладал чувствованием демонических сил. По наблюдению Бердяева, «Гоголь наиболее романтик из русских писателей, близкий к Гофману... он исповедовал религию страха и возмездия. В его духовном типе было что-то нерусское. Поразительно, что христианский писатель Гоголь был наименее человеческим из русских писателей, наименее человеческим в самой человеческой из литератур» [47].

В многообразном калейдоскопе ликов дьявола, структурирующих гоголевскую «Не-Я-концепцию», выделим среди прочих две противоположные тенденции. *Одна* — собственно сатанинская, наважденческая, которая вторгается в мир человека извне. Она конфликтна ему, и человек ведёт посильную с ней борьбу. Истоком такой демонологии является мифологический тип мышления автора.

Вторая тенденция является продуктом человеческого сознания, когда демоническое начало заложено в индивиде и служит Гоголю основанием для его самовыражения, а в конечном счёте и «Не-Я-концепции». Тенденция эта выражена в негативных качествах его персонажей, в характеристике которых доминирующей оказывается *ложь*, дающая её пользователям, как и дьяволу, неограниченные права над окружающими. Классические образцы такого характера — шаржированные образы одушевлённого Носа (повесть «Нос»), игроков в одноименной комедии, Чичикова (поэма «Мёртвые души»), Хлестакова (комедия «Ревизор»).

Однако смешное здесь не так уж безобидно, потому что Хлестаков, например, не просто врёт, а сам того не сознавая, возводит себе грандиозный пьедестал лжи. Поэтому здесь поражает не только сама ложь, которую он творит легко, а её масштабы, переворачивающие сознание тех, кто держит ему шлейф. Причём враньё Хлестакова находит благодатную почву именно в соответствующей сфере — бездуховном чиновничьем мире, в связи с чем возникает ощущение полной органичной картины пандемониума с многообразными представителями. Ведь такой лжец-уникум, подобно ведьмам, появившимся перед Макбетом, мог возникнуть только в том обществе, где его ждали.

В целом у Гоголя общим для введения образа чёрта оказалось некое абсурдистское начало, благодаря которому возник неожиданный феномен сращивания разрозненных явлений действительности в единое целое, в том числе и в бинарные соотношения человека с дьяволом, явившиеся показателями

проявления катастрофизма. Такое понимание мира отвечало мировосприятию самого писателя, поскольку он обладал апокалиптическим зрением и видел чёрта как бы предметно [48]. Подобная особенность гоголевского стиля – введение в сюжет сатирико-абсурдистской образности на основе фантастической – сформировалась в традицию, творчески осмысленную в отечественной и зарубежной литературе.

По результатам нашего обзора трактовок в понимании явлений катастрофизма, выраженных в литературе посредством образов антихристской «Не-Я-концепции», мы приходим к выводу, что история человека основана на его отношении к трансценденции, неразрывно связанной с его моральными устоями, при нарушении которых «Не-Я-концепция» в его сознании начинает конкретизироваться, приобретая реальную силу катастрофического ожидания нравственного возмездия.

Примечания:

[1] 100 великих рекордов стихий / Автор-сост. Н. Н. Непомнящий. М.: Вече, 2011. С. 5. [Серия «100 великих»]

[2] Там же. С. 5.

[3] *Сморжко С.* Художественная эсхатология в романах Ф. М. Достоевского 1860–1870-х годов: Дис. ... канд. филол. иск. Краснодар, 2007. С. 8–9.

[4] *Кантор А. М.* О кодах цивилизации // Цивилизации. Вып. 2. М., 1993. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php (дата обращения 16.05.2013).

[5] *Положенцева Е.* Культурные ориентиры катастрофического сознания: Дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 2003. 151 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/kulturnye-orientiry-katastroficheskogosoznaniya> (дата обращения 30.12.2012).

[6] *Касавин И. Т.* Инфраструктурная революция в философии: Афина из головы Зевса? // Эпистемология Философия науки. Epistemology Philosophy of Science. 2014. Т. XXI. №3. С. 9.

[7] Там же. С. 10

[8] *Тенякова О. М.* Катастрофизм как мегатенденция современного цивилизованного развития: Дис. ... канд. филос. наук. Уфа, 2003. 180 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/katastrofizm-kak-megatendentsiya-sovremennogo-tsivilizatsionnogo-razvitiya> (дата обращения 30.12.2012).

[9] *Мухин А. П.* Мораль в условиях чрезвычайных ситуаций и катастроф (теоретический и эмпирический уровни анализа проблемы): Дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1999. 323 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/moral-v-usloviyakhchrezvychainykh-situatsii-i-katastrof-teoret-i-empir-urovni-analiza-probl> (дата обращения 30.12.2012).

[10] *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Ответ. ред., пер. примеч. и автор послесл. М. Быкова; пер. с нем. Г. Шпета. М., 2000. С. 84–85. [Серия «Памятники философской мысли»]

[11] *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и топологии культуры // Избр. ст. в 3 тт. Т. 1. Таллин, 1992. С. 157. Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (дата обращения 11.05.2018).

[10] *Леви-Стросс К.* Структурная антропология // Пер. с франц., под ред. и примеч. Вяч. Иванова. Ответ. ред. Н. Бутинов и Вяч. Иванов. М., 1985. С. 215. [«Этнографическая библиотека»]

[11] *Кантор В. К.* Трагические герои Достоевского в контексте русской судьбы. (Роман «Подросток») // Вопросы литературы. 2008. №6. // Журнальный зал: Некоммерческий литературный интернет-проект. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/6/ka7.html> (дата обращения 15.05.2013).

[12] *Кантор В. К.* Любовь к двойнику: Миф и реальность: 2-я лекция // Культура: Российский государственный телеканал. Режим доступа: http://tvkultura.ru/anons/show/video_id/241468/brand_id/20898/ (дата обращения 15.05.2013).

[13] *Уваров М. С.* Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры // СОФИК: Центр современной философии и культуры им. В. А. Штоф-

фа СПбФО. СПб., Изд-во БГТУ, 1996. 214 с. Режим доступа: http://sofik-rgi.narod.ru/avtori/binarniy_arhetyp/O1_1.htm (дата обращения 11.06.2013).

[14] Юнг К. Г. Введение в религиозно-психологическую проблематику алхимии. М., 2017. С. 58. Режим доступа: https://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#0 (дата обращения 20.09.2018).

[15] Уваров М. Бинарный архетип...

[16] Там же.

[17] «Я-концепция» как социально-психологический феномен. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/psihologia-2-1/20.htm> (дата обращения 16.06.2018).

[18] Болтон К. Левые психопаты / Пер. с англ. Лондон, 2013. С. 21. Режим доступа: <https://proflib.net/chtenie/130864/kerribolton-levye-psikhopaty-21.php>. (дата обращения 02.10.2018).

[19] Термин Ю. Фёдорова.

[20] Ядро культуры О. Кузнецов объясняет как иерархию церковно-духовных ориентиров [Кузнецов О. В. Истоки и смысл «катастрофического» сознания в западной культуре: Дис. ... д-ра филос. наук. Екатеринбург, 2000. 234 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/istoki-i-smysl-katastroficheskogo-soznaniya-v-zapadnoi-kulture>) (дата обращения 18.06.2013).

[21] Защитный пояс образуется иерархией светских эталонов [см.: там же].

[22] Крылова А. Н. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения // Парус. №34. 09.08.2014. Режим доступа: <http://litbook.ru/article/6964/> (дата обращения 25.11.2018).

[23] Грудкина Т. В. Феномен двойничества в русской литературе XIX века: В. Ф. Одоевский, А. П. Чехов: Дис. ... канд. филос. наук. Шуя, 2004. 194 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-dvoinichestva-v-russkoi-literature-xix-veka-vf-odoevskii-ar-chekhov> (дата обращения 12.11.2012).

[24] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Советская Россия, 1979. С. 131.

- [25] Там же. С. 134.
- [26] *Вулис А. З.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» М.: Художественная литература, 1991. С. 54. [Серия «Массовая историко-литературная библиотека»]
- [27] *Романчук Л. А., Щитов Д. Н.* Демонизм. Зверь Апокалипсиса: Литературные мифы, версии, реалии / Предисл. А. Д. Михалёва. М.: Мэйлер, 2012. С. 29.
- [28] *Нечаева Е. А.* Поэтика демонического в творчестве Э. Т. А. Гофмана: Дис. ... канд. филол. наук. Балашов, 2010. 183 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-demonicheskogo-v-tvorchestve-eta-gofmana> (дата обращения 28.12.2012).
- [29] Там же.
- [30] *Вулис А.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»... С. 68.
- [31] *Ишимбаева Г. Г.* Фаустианская тема в немецкой литературе: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999. 444 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/faustianskaya-tema-v-nemetskoj-literature> (дата обращения 27.08.2013).
- [32] *Аникст А. А.* Творческий путь Гёте. М.: Художественная литература, 1986. С. 362.
- [33] Нечаева Е. Поэтика демонического в творчестве Э. Т. А. Гофмана...
- [34] *Карабегова Е. В.* Аспекты сравнительной типологии немецкой и русской литературы XVIII–XX веков: Учебно-метод. пособие. Ереван: Лингва, 2009. С. 69.
- [35] *Ильин И. А.* О грядущей России: к истории дьявола (20.10.1948 г.) // Избр. статьи / Под ред. Н. Полторацкого. 1991. М., 1993. 368 с. [Редкая книга.] Режим доступа: <http://lib.ru/POLITOLOG/IILIN/istoii.txt> (дата обращения 25.06.2018).
- [36] *Иванов Вяч. И.* Прологомены о демонах: Лик и личины России // Вячеслав Иванов. Собр. соч. в 4 тт. Т. 3. С. 245. Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol3/01text/02papers/3_139.htm (дата обращения 01.06.2012).
- [37] Там же. С. 241.

[38] *Ориген*. О Началах. Кн. I. Гл. 5. Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/?Origen/o_nachalah=1_5 (дата обращения 25.12.2013).

[39] *Гёте И. В.* Фауст: Трагедия // Избр. произв. / Пер. Б. Пастернака; Сост. И. Солодуниной; Коммент. А. Аникста, Н. Вильмонта. В 2 тт. Т. II. М.: Правда, 1985. С. 164.

[40] *Аникст А.* Творческий путь Гёте. М., 1986. С. 363.

[41] *Гёте И. В.* Фауст: Трагедия... Коммент. А. Аникста, Н. Вильмонта. Т. II. С. 164.

[42] *Васильева Г. М.* К истории «Замысла о Фаусте» А. С. Пушкина // Наука. Университет. 2000: Мат-лы Первой науч. конф. Новосибирск, 2000. С. 64–69. Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature2/vasilyeva-00.htm> (дата обращения 17.11.2012).

[43] *Селезнёв Ю. И.* В мире Достоевского. М.: Современник, 1980. С. 163. [Библиотека «Любителям российской словесности»].

[44] Там же. С. 165.

[45] *Удодов Б. Т.* «Герой нашего времени» // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 105.

[46] [*Бердяев Н.*] Русская идея. Режим доступа: <https://predanie.ru/berdyayev-nikolay-aleksandrovich/book/69708-russkaya-ideya/> (дата обращения 26.12.2018).

[47] Там же.

[48] *Чернов Л. С.* Гоголь и юродство. Режим доступа: <http://www.davidsbuendler.kz/node/179> (дата обращения 25.06.2018).

ЕКАТЕРИНА САЛЬНИКОВА

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания

К ИСТОРИИ ДИСТАНЦИОННОСТИ И ЛИЧНОСТНОГО КАТАСТРОФИЗМА

Аннотация: В предыстории современной дистанционности автор отмечает роль «Декамерона» Дж. Боккаччо, содержащего «сценарий» восстановления гармонии, порядка и созидательной концепции бытия посредством куртуазного общения и серии индивидуальных повествований. «Гептамерон» Маргариты Наваррской закрепляет принцип Дж. Боккаччо в качестве ритуала и традиции. В Новое время происходит выделение человека из окружающего мира, который начинает им восприниматься как объект, во взаимоотношениях с которым личность реализует свою сущность и, вместе с тем, проявляет отношение к мирозданию как таковому. С этой новой ситуацией связано обращение искусства к образам катастроф, которые, будучи частью внешнего мира, одновременно корреспондируют с внутренним состоянием индивида, или же противопоставляются его устремлениям, чувствам и судьбе. Апофеозом этой линии становится рассказ Томаса Манна «Смерть в Венеции», одновременно являя собой беспрецедентно оригинальную модель взаимоотношений героя с эпидемией. Экранное воплощение «Смерти в Венеции» режиссером Лукино Висконти содержит ряд специфических черт, инспирированных как спецификой искусства кино, так и авторскими акцентами в трагическом образе Ашенбаха.

Ключевые слова: медиа, дистанционность, эпидемия, катастрофа, карантин, кино, город, «Гептамерон», «Последние дни

Помпеи», «Жерминаль», «Смерть в Венеции», Л. Висконти, Д. Богард.

Эра индивидуальных компьютеров и тотальной интернетизации заставляет многих ассоциировать дистанционность только с электронными средствами коммуникации. Однако, дистанционность присутствовала в культурном пространстве в разных видах на протяжении всей истории человечества, обретая новые формы от эпохи к эпохе. Мифологическое сознание подразумевало возможность дистанционного общения человека со сверхчеловеческими существами, наблюдающими за деятельностью людей, принимающими жертвоприношения, реагирующими на те или иные поступки. Вознесение молитвы, обращение человека к богу также было и остается связано с верой в возможность духовного порыва, движения духовной энергии, преодолевающей расстояния и сами границы земной смертности, земной обыденности, рациональности разума.

Многие формы магии и религии основаны на представлении о наличии единого коммуникационного пространства магической вселенной, в которой далекие субъекты духовной и физической жизнедеятельности вступают в опосредованные контакты, чувствуют, видят, слышат присутствие друг друга. Это относится не только к сверхчеловеческим существам, но и к людям, как живым, так и умершим, нуждающимся в продолжении духовного контакта вопреки уходу из мира обыденного взаимодействия. Призраки, пришельцы, голоса, явления во сне, в толще воды, в зеркальном отражении – все это тоже представления о возможности дистанционного взаимодействия в мироздании, разделенном на посторонние и потусторонние зоны, общающиеся и обладающие множеством переходных субзон.

Человеку в принципе свойственно целостное восприятие любого явления как духовного и физического одновременно. Закономерно то, что многие физические явления внешнего мира интерпретируются как носители некоего послания, производные духовной жизнедеятельности.

На протяжении веков весьма важной мыслилась способность человека верно прочитывать «текст» посланий божеств или неких магических существ. Так, в мифологии и эпических сказаниях, будь то поэмы Гомера или «Песнь о Нибелунгах», широко распространены описания истолкования полета птиц. Эпидемия тоже могла трактоваться как «текст» – как правило, божественный сигнал человеческому сообществу о его глубоком неблагополучии и несправедности. «Илиада» Гомера и «Царь Эдип» Софокла начинаются с ситуации мора, который в первом случае бушует в рядах ахейцев, мешая им сражаться против троянцев, а во втором случае – среди горожан в Фивах, которыми правит Эдип, не подозревающий пока своего истинного происхождения. Оказывается, что на ахейцев мор наслан Аполлоном, гневающимся на поведение Агамемнона, который удерживает в плену дочь жреца Аполлона, Хрисеиду. Фивы же боги наказывают за кровосмешение и отцеубийство, оказавшиеся необнародованными и не осужденными.

Таким образом, можно констатировать, что эпидемия изначально интересует искусство прежде всего в качестве экстраординарного, полного драматизма события, как сказали бы сегодня, «искусственного происхождения». Точнее, как плод сознательных, намеренных, целенаправленных действий богов, желающих добиться пересмотра людьми своих действий и статуса некоторых лиц.

В эпоху Ренессанса появляются другие смыслы, сопровождающие образы катастроф и эпидемий. Немаловажную роль в них играет рефлексия уже не о взаимоотношении со сверхчеловеческими силами, но о способностях саморегуляции внутри человеческого сообщества. Катастрофа необходима для того, чтобы ярче высветить феномен цивилизации, куртуазности, дистанционного творческого взаимодействия, безопасности.

Чума как композиционный прием

Ситуация эпидемии, как и любой другой катастрофы, становится для Дж. Боккаччо еще и композиционным приемом-пово-

дом. Он позволяет замотивировать необходимость изоляции небольшого общества светских дам и вельмож в загородном имении и создания определенного ежедневного ритуала – рассказывания историй. По сути дела, чума косвенно инспирирует «дистанционную мизансцену» круга рассказчиков, стремящихся обезопасить себя от зараженного города.

При этом, что символично, общество именно рассказывает, то есть ведет духовное вербальное общение, не требующее интенсивного физического контакта, какой подразумевали бы танцы или охота. В принципе, светское общество могло бы избрать какой-то иной способ препровождения времени, и он тоже мог бы привести к множеству новеллистических сюжетов. Но Дж. Боккаччо задает «чистую форму» интеллектуального взаимодействия в природной местности, оставляя в стороне все прочие светские проявления героев-рассказчиков.

Эпидемия как смертельная опасность вдохновляет на сопротивление ей в форме создания серии нарративов, посвященных человеческой жизни в самых разных ее проявлениях. Тем самым, эпидемия, дистанционность и создание историй оказываются в прочной связи. Рождение повествования на природе противопоставляется хаосу чумного города, происходящему там распаду коммуникаций, забвению человеческого сострадания и единения. Возникает оппозиция: повествование, коммуникация, безопасность, искусство, жизнь / чума, деструкция, опасность, хаос, смерть.

Более позднее произведение – «Гептамерон» (1542–1549) Маргариты Наваррской – тоже использует катастрофы в качестве темы рамочного сюжета и контрастной ситуации для рассказывания историй. Герои рискуют жизнью, застигнутые на водном курорте Котерэ периодом ливней и разлива рек, что отсылает к мотиву потопа. Помимо наводнения герои переживают атаку разбойников, некоторые – нападение медведя. Природные стихии и природная жестокость, таким образом, окажутся противопоставленными разумному рассуждению, связному повествованию, куртуазному общению, игре. Снова

перед нами ситуация разрушения всех коммуникаций и законов культуры — и снова вынужденная дистанционность оказывается необходимой, спасительной и способствует восстановлению порядка, коммуникативного пространства и традиций творчества.

Укрывшееся в монастыре небольшое сообщество, оторванное от всего мира и ожидающее восстановления моста, решает заняться рассказом занимательных историй, на сей раз уже следуя модели, предложенной Дж. Боккаччо, и попутно обсуждая его сочинение. Принцип Дж. Боккаччо показан у Маргариты Наваррской уже как некая традиция — и поведенческая, и художественная. «Все воскликнули, что лучшего ничего не придумать и что им не терпится поскорее приняться за игру, начать которую решено было на следующий же день. <...> В полдень же все они встретились в долине, которая была так хороша, что нужно было бы искусство Боккаччо, чтобы ее описать. Надеюсь, однако, все мне поверят, если я скажу, что это был уголок неслыханной красоты... все общество расположилось на зеленой траве, такой мягкой и нежной, что не потребовалось ни ковров, ни подушек...» [1].

Эпидемия и другие катастрофы могут выступать причиной изоляции, а изоляция — обстоятельством, способствующим внутреннему дистанцированию круга лиц от обыденности, от привычных дел и разнородных занятий, ради физической безопасности, сохранения человечности и препровождения времени в создании каких-либо художественных высказываний. Бытие становится почти тождественно нарративности, которая как бы отвлекает и уже этим предохраняет от ужасов эпидемии.

Показательно, что, описывая главные принципы ренессансного театра, В. Ю. Силюнас делает акцент на той дистанции, которая появляется между зрителем и представлением, в отличие от более ранней зрелищной культуры: «Премьера самостоятельного театра — это и премьера личности, выходящей на историческую авансцену. В праздниках коллективное начало имело подавляющее преимущество над индивидуальным. Бес-

церемонность карнавала была по-своему деспотичной — каждого могли толкать, обливать помоями, обсыпать мукой, измазать сажей, сделать предметом нещадной потехи — лишь в театре зритель уподоблялся божеству, получившему право на все происходящее глядеть со стороны. Чувство личной безопасности — ренессансное завоевание. Первыми зрителями испанского театра XVI в. были люди привилегированные, но вскоре в привилегированном по сравнению с участниками карнавала положении окажется каждый зритель» [2].

Не только ренессансный театр, но и литература особенно дорожили принципом дистанцирования, опосредования. Индивидуалистическая эпоха способствовала осознанию высокой ценности личной безопасности и зрителя как реципиента, и рассказчика, рефлексирующего комментатора — посредника между аудиторией и миром вымышленных персонажей. Формировался концепт безопасной пространственной позиции, требовавшей физической удаленности рефлексирующего человека как от игрового действия, так и от неблагоприятной повседневной реальности. Данный концепт не утрачивает актуальности в Новое и Новейшее время. Ю. А. Богомолов связывал рождение структуры телевизионного вещания именно с приемами опосредования, дистанцирования, актуализированными в ренессансную эпоху принципами «рассказов в рассказе» [3]. А по мнению М. И. Козьяковой, важной характеристикой современного публичного пространства является именно безопасность [4].

Ренессанс осознал высокую ценность человеческой сущности — человека не как биологического вида, но уникального вида среди других божественных творений. И чума, быть может, более, нежели иные катастрофы, закономерно выступила в искусстве как испытание гуманистического начала и скорбное указание на отсутствие его всемогущества, хрупкости его позиций в пространстве цивилизации. Показательно, что в описании чумного города Дж. Боккаччо не останавливается на частных судьбах, на индивидуальных проявлениях людей — их нет и не может быть в ситуации эпидемии. Подчеркивается утрата различий

между близкими родственниками и незнакомцами, старыми и молодыми, богатыми и бедными. Чума воспринимается как жестокая сила, которая не позволяет человеку быть самим собой, отличаться от других, иметь личную историю или истории, по сути, она несовместима с человеческим, индивидуальным, духовным. Утешением воспринималась пространственная локализация эпидемии и, следовательно, возможность переместиться в то пространство, которое не затронуто расчеловечивающей и губящей болезнью. Занятие каким-либо творчеством, упорядочение, ритуализация и интеллектуализация быта интерпретировались как средства сохранения гуманистической сущности, полноценной человечности. По-своему символично, что и у Дж. Боккаччо, и у Маргариты Наваррской внимание сфокусировано не на отдельной личности, но на небольшом обществе избранных, спасшихся, вознамерившихся во что бы то ни стало пережить бедствия. Такое малое куртуазное сообщество выступает как идеальная модель цивилизованного человеческого общества в целом.

В ракурсе личного катастрофизма. Новое время

Уже поздний Ренессанс и, прежде всего, У. Шекспир в своих трагедиях воплотил личностный катастрофизм героев, который не может быть преодолен. И весь смысл произведения заключается в выражении этой непреодолимости, неисчерпаемости внутреннего драматизма личности, переживающей «вывих времени», хаос и разрушение смыслов и ценностей в окружающем мире.

В дальнейшем происходило волнообразное наращивание значимости именно духовной жизни индивида, отображаемой искусством. Новое время, и более всего эпоха романтизма, повлиявшая и продолжающая влиять на более позднее искусство, на комплекс идеалов и фобий, существующий за пределами художественных высказываний, поставили в центр ценность автономной личности, ее внутреннего мира и ее судьбы. «Индивид отпадает от внешнего мира. Больше нет его естественной вклю-

ченности изнутри в мировой порядок вещей и слиянности с этим макрокосмосом или уподобленности ему. В познавательном плане это означает, что индивид попадает в положение отстраненного наблюдателя. Натурфилософия становится гносеологией, т. е. учением об „отношении субъекта к объекту“. До XVII в. не слыхивали ни о каком „объекте“... В культурном же плане (и, в частности, в нравственном) отделение человека от внешнего мира парадоксально означает, что отныне на индивида ложится тяжкая личная ответственность за этот мир... Прежде всего, разумеется, в смысловом плане. Но тем самым — и в совершенно практическом. Ведь теперь уже нет трансцендентного Смысла над практикой...» [5]. Как рассуждает далее Л. Баткин, «конечно, обстоятельства то и дело бывают сильнее личности, но она тем неизбежнее откликается и на такие обстоятельства», в связи с чем внешний мир в личности «овнутряется», и личность, сознательно или нет, но заявляет о себе поступками [6]. Все это во многом объясняет постепенное выдвижение на магистраль сюжетов в разных видах искусства катастрофических ситуаций, которые могут «овнутряться» и проявлять личностную сущность героев.

Самый же глубокий, сложный катастрофизм виделся художникам во внутреннем мире человека, в его душе, его сознании, часто раздвоенном, пребывающем в несогласимых противоречиях, конвульсиях. В соотнесенности с внутренним катастрофизмом личности все катастрофы внешнего мира, за исключением катастроф человеческого общества, будь то война или гражданские конфликты, воспринимались достаточно «овнешненно», не столько в своей внутренней сущности, сколько в качестве импульса определенных самопроявлений личности.

Природные и техногенные беды, пагубные результаты научной деятельности или волшебства, космические явления интересовали именно в преломлении индивидуальных характеров, мировоззрений, социальных позиций. Встреча с разного рода внешними катастрофами могла теперь интерпретироваться как встреча человека или небольшой группы героев с чем-то истин-

ным, с достойным противником, с гласом мироздания, с судьбой, с магическими силами.

Катастрофа мыслилась в XIX столетии испытанием, необходимым для внятного самопроявления героев и демонстрации подлинного состояния вещей, когда все мнимое, притворное, искусственное, незначительное отступает в тень. Искусство было весьма пристрастно к двух- или трехчастной модели, автономизирующей внутренний катастрофизм личности, катастрофу личной судьбы и катастрофы внешнего мира, происходящие параллельно и как будто независимо от развития состояния человека и событий в его частной жизни. При этом катастрофы внешнего порядка оказывались эффективным фоном и одновременно символом внутреннего душевного потрясения, кризиса, катастрофы, а также «отягчающими» обстоятельствами, влияющими на судьбу героев. Эта двух- или трехчастность катастрофы могла быть воплощена в более или менее популярной форме.

На ранний кинематограф (с пролонгацией воздействия и на дальнейшую историю экранных искусств) окажут сильнейшее воздействие как беллетристические «Последние дни Помпеи» (1834) Эдварда Бульвера-Литтона, так и романтический трагизм «Человека, который смеется» (1869) В. Гюго, и социальный натурализм «Жерминаля» (1885) Эмиля Золя.

Трагедия безответной любви слепой рабыни Нидии, участвующей в спасении Главка, своего покровителя и возлюбленного, от казни, совпадающей с началом извержения вулкана и паникой в Помпеях, неоднократно экранизировалась, став своего рода романтическим клише катастрофической ситуации. В такой ситуации искусству XX века был дорог зазор между личными помыслами и личными несчастьями, с одной стороны, и глобальным катаклизмом, несущим хаос и массовую гибель. Индивидуальное и массовое, индивидуально-духовное и имперсонально-природное, материальное вступали в непреодолимый конфликт. Тихое, не сразу кем-либо замеченное самоубийство Нидии происходило на фоне общего стремления к спасению любой ценой. Тем самым особость ее переживаний и ее судьбы

получали брутально-живописное обрамление в виде стихии огня и лавы, стихии движения смятенных и обезумевших толп, бегущих к морю как спасению. Нидия же добровольно падала в воду из лодки, тем самым закрепляя контрастность всей своей природы, вплоть до самого последнего ее проявления, всеобщему настрою и даже массовой «трактовке» предназначения стихий.

В «Жерминале» затопление шахты является не столько прямым следствием «наземных» конфликтов рабочих и владельцев шахт, но отягчающим добавлением, обстоятельством полуслучайным, связанным с деятельностью русских анархистов. Попадание главных героев в шахту в момент затопления и пребывание там отрезанными от всего мира предельно драматизирует любовный треугольник, подчеркивает всепоглощающий характер страсти, невозможность ни Этьена, ни Катрин жить стремлением к физическому спасению. В такие моменты сквозь натурализм и сумрачную социальную достоверность у Э. Золя явственно проступают романтические черты. Собственно, происходит нечто вроде «пира во время чумы» – любовного конфликта, игнорирующего наличие прямой угрозы жизни. Что по-своему становится духовным сражением против социальной действительности, уготовившей простому рабочему бытие жалкого социального животного, не имеющего права на безумства любви. Сцену метаний и сражений за Катрин в затапливаемом подземелье можно считать в той же степени нарочито мелодраматической, сколь и глубоко драматичной. Она неизменно становится кульминацией повествования в экранизациях романа Э. Золя, начиная с немого фильма Альбера Капеллани 1913 года.

Как нам кажется, здесь рождается принцип: любовная мелодрама + внешняя катастрофа (в какой-то степени заступающая на место войны или революции). В дальнейшем он будет бесконечно варьироваться в самых разных сюжетах, будь то «Кабирия» (*Cabiria*, 1914) Джованни Пастроне, «Алгол – трагедия власти» (*Algol – Tragödie der Macht*, 1920) Ханса Веркмайстера, «Метрополис» (*Metropolis*, 1927) Фрица Ланга, или фильмы вто-

рой половины XX века: «Аэропорт» Джорджа Ситона (*Airport*, 1970, по роману Артура Хейли), «Экипаж» (1979) Александра Митты, «Титаник» (*Titanic*, 1997) Джеймса Камерона и пр. Есть элементы этой двухуровневой кульминации и в современных сериалах, будь то «Игра престолов» или «Бумажный дом». С той лишь разницей, что любовные драмы в них приглашены, не занимают тех доминирующих позиций, какими они обладали в искусстве XIX века.

Но, что показательно, ситуация драматической встречи двух разлученных возлюбленных в подземном тоннеле, который в это время взрывают, чтобы прекратилась тайная переправка по нему людей из зоны карантина, — это одна из кульминаций бельгийского сериала «Кордон», о котором подробнее будет сказано во втором разделе книги. Иными словами, модели взаимодействия героев со стихией катастрофы, или параллельно разворачиванию катастрофы, найденные еще в позапрошлом столетии, адаптируются в кино и к сугубо современным ситуациям эпидемии. Там, где крупным планом должна быть показана жизнь нескольких индивидуализированных персонажей, романтические интонации чувствуются гораздо сильнее, нежели в обрисовке социальных нравов периода катастрофы.

«Смерть в Венеции»

«...Но страх перед убытками, интересы недавно открытой выставки картин в общественных садах, боязнь полного разорения, грозившая в случае паники отелям, торговым предприятиям, всей разнообразной туристской промышленности, оказались сильнее правдолюбия и честного соблюдения международных договоров; этот страх заставил городские власти упорствовать в политике замалчивания и отрицания. Начальник санитарной службы Венеции, человек весьма заслуженный, в негодовании оставил свой пост, под шумок переданный более покладистому чиновнику. Народ это знал. Коррупция верхов, заодно с общей неуверенностью и тем исключительным состоянием, в которое город был повергнут смертью, бродящей по его улицам, привели

к известной нравственной распущенности низшие слои, поощрили темные, антисоциальные тенденции, сказавшиеся в неводержанности, бесстыдстве, растущей преступности. Против обыкновения, вечерами на улицах было много пьяных. Поговаривали, что из-за злоумышленников в городе ночью стало небезопасно. Ко всему этому добавились разбойные нападения и даже убийства. Так, уже два раза выяснялось, что лиц, мнимо ставших жертвой заразы, на самом деле родственники спровадили на тот свет с помощью яда, и профессиональный разврат принял небывало наглые и разнузданные формы, прежде здесь незнакомые и процветавшие разве что на юге страны и на Востоке.

Вот что вкратце рассказал ему англичанин...» [7].

Этот фрагмент из рассказа Томаса Манна «Смерть в Венеции» (1911) говорит о внутренней преемственности образов чумной Флоренции у Дж. Боккаччо, зараженной холерой Венеции у Томаса Манна и чумы в Оране у Альбера Камю. Собственно, здесь в нескольких абзацах содержится и эхо рамочного повествования «Декамерона», и эмбрион тех картин городского кошмара с участием всех социальных слоев и всех общественных структур, которые развернет в романное повествование А. Камю в своем произведении, написанном в 1940-е годы и нередко трактуемом как метафора фашизма, отравляющего Европу. Однако на этом преемственность и заканчивается, поскольку в остальном литературное творение Томаса Манна скорее уникально и предлагает неповторимый вариант портрета человека, застигнутого эпидемией.

Хочется назвать этот рассказ апокрифической главой «Заката Европы» О. Шпенглера (во всяком случае, глава «О форме души» [8] перекликается с пониманием духовного начала у Томаса Манна) и, в то же время, индивидуалистическим манифестом художника – и о художнике, о его жизни не просто как части культуры, но чуть ли не символе состояния культуры кризисного, предкатастрофического времени. Предчувствие и переживание надвигающейся глобальной катастрофы – Первой

мировой войны — было глубоко присуще Томасу Манну, что наиболее мощно проявилось в «Волшебной горе». Здесь эти предчувствия и ощущение заката культуры воплощены через смерть известного, но отнюдь не гениального писателя в Венеции. Формально — от холеры, а в действительности, от невыносимого чувства недостижимости красоты, от невыразимости любви. В каком-то смысле сам Ашенбах для себя, как и Тадзио для Ашенбаха, являются опосредованными символическими вариантами смертельной болезни, своего рода «мора», насланного всей европейской историей культуры на сугубого индивидуалиста, но и жестокой стихией творческой природы Ашенбаха — на его же физическую и социальную ипостась. Можно сколь угодно находить аналогии между Ашенбахом и Томасом Манном, однако это не отменяет жесткой дистанции Манна по отношению к творениям его героя, которые автор оценивает с безжалостностью литературного гения. Т. Манн не любит книг Ашенбаха, если можно так выразиться, но испытывает максимально возможное единение с ним во всей линии его отступления от кабинетного писательства и распаивания объятий навстречу непосредственной реальности.

Описав монастырское затворничество Ашенбаха, разумность его жизненного распорядка и подчиненность всего повседневного уклада сочинительству, автор приступает к показу совершенно противоположной стадии. Творчество же описано так, чтобы у нас не оставалось сомнений в том, что все содержательные его возможности исчерпаны, весь потенциал, позволяющий говорить о нем не как о виртуозном мастерстве, но о чем-то большем, израсходован. «Живая, духовно незначительная общедоступность воплощения приводит в восторг буржуазное большинство, но молодежь, страстную и непосредственную, захватывает только проблематическое. Ашенбах ставил проблемы и был непосредствен, как юноша. Он был оброчным духа, хищнически разрабатывал залежи, перемалывал зерно, предназначенное для посева, выбалтывал тайны, брал под подозрение талант, предавал искусство, и покуда его творения услаждали, живили

и возвышали благоговейших почитателей, он, еще молодой художник, ошеломлял зеленых юнцов циническими рассуждениями о сомнительной сущности искусства и служения ему» [9], — здесь уже сочинение произведений практически тождественно «самопиару», работе по продвижению своих творений у определенной «престижной» аудитории. И что символично, это молодая аудитория! Только она и представляет подлинную ценность для того, кто беспокоится о славе, как скептически передает Т. Манн суждение Ашенбаха, не оспаривая его, видимо, в силу признания резонности, но внутренне осознавая неизбежную поверхность шумих и потрясений устоев с помощью проблематизации, находящей отклик у молодых поколений.



Илл. 1. Кадр из фильма «Смерть в Венеции» (*Morte a Venezia*, реж. Л. Висконти, 1971)

И в этой ориентации писателя на молодого читателя уже брезжит обещание «польско-венецианской» трагедии Ашенбаха. (К слову сказать, сама новелла Томаса Манна вызвала бурю дискуссий и в прессе, критике и литературоведении своего времени, и в более поздние времена вплоть до современности, чему посвящена книга Элис Шукман [10]. Так что в каком-то смысле, написав «Смерть в Венеции», Томас Манн доказал, что синтез художественного совершенства, полемичности и смысловой

бездонности произведения действительно возможен, и воздействует на аудиторию без возрастных ограничений).

Итак, линия профессионального, востребованного и уважаемого творчества как кропотливого труда, добровольно возложенной повинности и миссии остается в повествовательном прошлом. Подробно, в описаниях с погружениями в текущую ситуацию, Томас Манн подает органическую неспособность Ашенбаха изолироваться от большого мира, от желания жить, от тяготения ко всему инородному, в том числе иностранному, хотя и относящемуся к общеевропейской культуре.

В выходе Ашенбаха из рамок разумного, правильного и благопристойного – его гибель, но в этой гибели – и его подлинное рождение как по-настоящему неуемной художнической натуры. Он сам должен наконец стать для себя холерой и чумой, и только так он может преодолеть свой творческий «потолок», границы своих писательских возможностей. И этот феномен окончательного рождения-самоуничтожения художника настолько трагически захватывает Т. Манна, что по-настоящему во всей картине мира его интересует только Ашенбах – примерно с той же безоглядностью, с какой Ашенбах захватывает образ Тадзио. Окружающее Ашенбаха пространство, лица, события фиксируются, но не переживаются, подобно тому, как Ашенбах на самом деле не переживает своего пребывания в Венеции, но ныряет в бездну переживания своего соприсутствия Тадзио, а в лице Тадзио – соприсутствия и недостижимой молодости, и безнадежно недоступной красоте, и всей глубине античной предыстории Европы как полного цикла истории, уже однажды пройденной человечеством и искусством.

Все, что описывает автор в реальности, окружающей Густава фон Ашенбаха, так или иначе возвращает к нему и интересует лишь в связи с ним. В свою очередь, все, о чем думает, знает, догадывается, и что видит герой, преломляется и усваивается им применительно к себе, притом не к своему искусству, а именно к собственной реальной судьбе в реальном мире. Незнакомый

иноземный странник, привлечший внимание Ашенбаха, будит в нем острую потребность в незамедлительном путешествии. Действия лодочника рифмуются с упорствованием Ашенбаха в осознаваемой им непозволительности, греховности, «преступности» следования за Тадзио. Фальшивый юноша на пароходе, подкрашенный и принаряженный ради возможности пребывать в компании молодежи, — отзовется в позднейших попытках Ашенбаха заботиться о туалете, пользоваться услугами парикмахера и всячески омолаживать свой облик ради того, чтобы вид старого тела не отпугивал Тадзио.

Даже сама Венеция, зараженная смертельной болезнью и продолжающая упорствовать в атмосфере натужного веселья, тоже отзывается в состоянии героя, который, в свою очередь словно подхватывает настроения города, панически страшась признания эпидемии. «Он обдумывал поступок, очистительный и пристойный. Можно сегодня же вечером подойти к даме в жемчугах и сказать ей, слова он уже заботливо подобрал: „Хоть я и не знаком с вами, сударыня, но позвольте мне вас предостеречь, подать вам совет, от которого корысти угодно было воздержаться. Уезжайте немедленно с Тадзио и дочерьми! Венеция заражена!“ Тогда ему будет дозволено в знак прощанья коснуться рукою головы того, кто стал орудием насмешливого божка; затем он повернется и сбежит из этого болота. И в то же время Ашенбах чувствовал, что он бесконечно далек от того, чтобы всерьез желать такого исхода. Этот шаг повел бы его назад, вновь сделал бы самим собою, а для того, кто вне себя, ничего нет страшнее, чем вернуться к себе... „Надо молчать!“ — настойчиво прошептал он» [11].

В каком-то смысле все и вся — фальшивый юноша, Венеция, холера, Тадзио — являются проекциями духовного естества Ашенбаха, с его синкретизмом цветения — разложения, вознесения — падения, искренней чистоты и мучительного гниения. Страшное и отталкивающее проявление дисгармонии — оно же высшая форма гармонии и самоотдачи художника.

Переживание глубинного личностного «параллелизма» с античной культурой при столкновении с подростком-поляком приводит к растворению почти в дионисийском внутреннем оргазме, не способном найти никакого приемлемого выхода и выражения. И вместе с тем герой предается аполлоническому, переполнен ощущением гармонии формы как той высшей гармонии, которая не требует уже отдельно высокой духовности и не спрашивает ничего об этических тонкостях. Герой упорствует в забвении обыденного и социального, в потере здравого смысла, стыда и самосохранения – ради мучительного служения прекрасному, недоступному, но абсолютно реальному живому существу, воплотившему в себе собирательный образ всех античных курсов, всех изваяний юношей классического периода. Хотя, скорее всего, Тадзио, со своей изнеженностью, молчаливым лукавством, слабостью, и, судя по последнему проявлению на пляже, внутренне рефлексирующий о чуждой ему маскулинности, ближе всего эллинизму. «Отделенный от тверди водою и от товарищей своей гордой обидой, он – существо обособленное, ни с чем и ни с кем не связанное – бродил у моря, перед лицом беспредельного, и волосы его развевались по ветру» [12].

«Смерть в Венеции» представляет высший и крайний вариант тотально индивидуалистического подхода к тематике эпидемии, которая важна более всего как символический отсвет, говорящий о состоянии культуры и художника, – о том единственно значимом, что имеет право представлять за состояние всей Европы и человеческой духовности, а отнюдь не физической оболочки или «социального тела» общества, являющихся для Томаса Манна лишь производным духа и культуры. Зараженная холерой и продолжающая замалчивать факт эпидемии, Венеция бегло подается в рассказе как отравленная декорация.

Сложные переливы чувств и мотиваций поведения Ашенбаха запечатлеваются в многословии прихотливой нарративности. Множество авторских комментариев сопровождает всю палитру образов внешнего порядка. Экранное воплощение подобного

произведения, вероятно, вообще не может быть адекватным. Грубо говоря, «Смерть в Венеции» не создана для экранизаций.

Лукино Висконти словно ощущает каждую секунду, каждым кадром своего фильма 1971 года, насколько сложно на основе «Смерти в Венеции» создать кинематографический текст, который не будет смотреться как плоская история о пагубной страсти немолодого респектабельного господина к юному красавцу. Писательская профессия Ашенбаха заменяется на композиторскую, поскольку визуализировать творческий процесс литератора практически невозможно так, чтобы это было «смотрибельно» и более-менее драматично. Для тех же целей в повествование внедряются лица, которых у Томаса Манна в рассказе нет, или они лишь бегло упомянуты. В ретроспекциях фильма активно присутствуют и жена с дочерью, и полностью отсутствующий в рассказе друг композитора, с которым главный герой мог бы общаться (что в целом отсылает к манновскому «Доктору Фаустусу»). Любимая жена Ашенбаха, согласно литературному произведению, умерла. О дочери же Томас Манн пишет весьма сухо и прозаично, что она жила себе, будучи замужней, и самое ее наличие, как и взаимоотношения с ней не представляли для героя Т. Манна никакой загадки или проблемы.

Фильм настаивает на смерти любимой дочери – гробик, рыдания жены, поцелуй, даруемый героем уже в Венеции, в номере отеля, фотографии миловидной девочки, установленной им перед зеркалом. В фильме появляются не только картины былой семейной идиллии Ашенбаха, но и сцена его, по всей видимости, регулярного посещения борделя, где герой весьма отрешенно расплачивается с изящной девушкой. Все это свидетельствует о том, насколько режиссер озабочен тем, чтобы его «правильно поняли». Чтобы видели в его герое именно творческого человека, тонко чувствующего и страдающего, а не мужчину «нетрадиционной ориентации». Л. Висконти идет по пути нарочитой заботы об Ашенбахе, ищет и красиво оформляет извиняющие биографические подробности, несколько банализирующие всю историю.

В каком бы человеке не появился надлом после смерти ребенка? Какой восприимчивый, сложно мыслящий и чувствующий художник останется равнодушным к красоте? И почему бы Ашенбаху не подойти-таки к матери Тадзио, польской аристократке, и не предупредить о смертельной опасности, если он узнал о холере и ему действительно не безразлична судьба подростка с чудесной внешностью то ли античной статуи, то ли средневекового принца? Этот нереализованный импульс героя визуализируется у Л. Висконти, являя картину абсолютно реалистическую, по эстетике не отличимую от показа реальных событий. Такие сцены позволяют ощутить, насколько полнокровен внутренний мир Ашенбаха, насколько сложную и по-своему достоверную жизнь он в нем проживает.

А между тем вопреки всей непереводаемости прозы Томаса Манна на язык кино (экранизация «Волшебной горы» Гансом Гайссендерфером 1982 года ничуть не исключение), грозового сине-сизого неба, сливающегося с водной гладью, сиреневато-свинцовой дымки, в которой парят очертания собора Св. Марка и неповторимые абрисы города на воде, оказывается вполне достаточно для передачи предчувствия беды, носящейся в воздухе. Как точно замечал Генри Бэкон, в фильме Л. Висконти едва ли можно узреть хоть какие-то существенные для уникальности этого города памятники архитектуры, какие-либо «ауратические» камни Венеции. Режиссер принципиально отказывается от следования туристической венецианской мифологеме [13], хотя, впрочем, сам же работает на другую, характерную для искусства и ассоциирующую Венецию с разложением, миражностью и темными глубинами духа [14].

Наигранная беззаботность уличных певцов и назойливо-наглый смех артиста, обнажающий его выщербленные зубы, отвратительный черный провал рта, превращающий улыбку в гримасу хохочущей смерти... Человек, теряющий сознание на вокзале, при всем скоплении народа... Смутное ощущение героем своей дезориентированности и его попытки прислушаться к этому ощущению... Все эти лаконичные штрихи заме-

чательно доносят ужас необъявленной эпидемии — и вместе с тем ужас чего-то, совершенно с эпидемией не связанного. Ужас внутренней предопределенности судьбы героя в ее неизбежном отрыве от судьбы Тадзио, при эффекте томительного пространственного сближения с удивительным юношей. Показательно, что из сцен преследования Тадзио Ашенбахом на узких улочках Венеции словно выкачан воздух (типичный эффект павильонных съемок), изъят солнечный свет и ощущение разомкнутого пространства города. Это делает проходы Ашенбаха по улочкам, с мучительными замираниями и топтаниями на приличествующем расстоянии от Тадзио, как бы хождением героя по глубинным «тоннелям» личностного подсознания и сознания. Пространственные образы обретает здесь сама рефлексия, изматывающая и убивающая Ашенбаха в значительно большей степени, нежели холера.

Позиция Ашенбаха, как активно действующего и откровенно выражающего эмоции героя в ретроспекциях, сменяется в настоящем позицией беспомощного зрителя, постороннего всем вокруг и постороннего самому себе, сидящего или бродящего там и сям, при полной невозможности контакта с объектом всех нынешних устремлений и переживаний. Столь свойственная мироощущению Л. Висконти поэтизация и одновременно проклятие одиночеству как нельзя точнее выражают трагедию главного героя — его обреченность отныне быть всегда, до самого конца лишь наблюдателем, неуклюжим и нелепым, не владеющим ни внешними обстоятельствами, ни собой, ни закрытой от него внутренней сущностью Тадзио.

Дирк Богард с запредельной убедительностью и тонкостью играет именно героя Томаса Манна, каким он написан, описан, вывернут наизнанку писателем и доведен им до трагического финала. Гениально простой и мнимо натуралистической находкой фильма становится бурая краска, которая стекает сквозь лихорадочный пот лица Ашенбаха, сидящего в шезлонге и продолжающего провожать взглядом Тадзио, расплывающегося в дымке уже не столько моря или «миазмов» отравленного го-

рода, сколько угасающего сознания героя. Эта неровная струйка краски символизирует отнюдь не фальшивое омоложение героя, не утрату им чувства реальности и не его безумствования запоздалой страсти, а те дикие, идущие из самой глубины души терзания, которые затмевают все остальное – приличия, разум, искусство, реальность эпидемии. В контексте внутренней жизни героя эта краска – его настоящая кровь души, если можно так выразиться.



Илл. 2. Ашенбах – Дирк Богард. Кадр из фильма «Смерть в Венеции» (*Morte a Venezia*, реж. Л. Висконти, 1971)

Дирк Богард играет органическую невозможность героя переживать эпидемию и даже собственное умирание, и уж тем более ему препятствовать, вообще как-то сопротивляться обстоятельствам внешнего мира, или бороться с ними. Опасность холеры и сам процесс умирания необходимы и единственно возможны для героя как высшее проявление его незаурядности, его тотального одиночества и жертвенности служения каким-то высшим и невербализируемым понятиям. В фильме

смерть Ашенбаха, ссутуленного в шезлонге на пустынном пляже перед зрелищем Тадзио, заходящем все дальше в море, словно в пучину Посейдона, неразрывно связана с переживанием того, ради чего только и можно жить – нерасчленимого единства заблуждения и узнавания, чистоты и соблазна, жизни и искусства, настоящего духовного рождения и физического угасания.

Нет нужды говорить о том, что «Смерть в Венеции» представляет концепцию личностной катастрофы, которая закономерно не популяризируется в дальнейшем. Рассказ Томаса Манна, как и фильм Л. Висконти, при всех расхождениях, это своего рода противоположный полюс всему тому, что интересует искусство более позднего периода, вплоть до последних лет, в эпидемиях и людях, застигнутых ими.

Примечания:

[1] *Маргарита Наваррская*. Гептамерон. Л.: Наука, 1967. С. 12–13.

[2] *Силюнас В. Ю.* Испанский театр XVI – XVII веков: От истоков до вершин. М.: РИК «Культура». 1995. С. 45.

[3] *Богомолов Ю. А.* Проблемы времени в художественном телевидении. М.: Искусство. 1977. С. 41.

[4] *Козьякова М. И.* От ритуала до экрана – эволюция публичного пространства // Наука телевидения и экранных искусств. Вып. 13. М.: ГИТР, 2017. С. 61.

[5] *Баткин Л. М.* Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2000. С. 886.

[6] Там же. С. 887.

[7] *Манн Т.* Смерть в Венеции // Манн Т. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 7: Рассказы. М.: Художественная литература, 1960. С. 515–516.

[8] *Шпенглер О.* Закат Европы; Образ и действительность. Минск: Попурри, 1998. С.429–494.

- [9] *Манн Т.* Цит. соч. С. 458.
- [10] *Shookman E.* Thomas Mann's *Death in Venice: A Novella and Its Critics*. New York: Camden House, 2003.
- [11] *Манн Т.* Цит. соч. С. 516–517.
- [12] Там же. С. 526.
- [13] *Васон Н.* *Visconti Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 162.
- [14] *Travel and Imagination* / Eds. Dr. Garth Lean, Dr. Russell Staiff, Dr. Emma Waterton. Sydney: University of Western Sydney, 2014. P. 213–228.

АНДРЕЙ ГАЛКИН

Кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания

КАТАСТРОФА В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Аннотация: Статья посвящена месту катастрофы в образной системе балетного спектакля второй половины XIX века. Анализируются предпосылки для превращения катастрофы из простого сюжетного события в смысловую категорию. Рассматриваются два спектакля из репертуара 1860 – 1870-х годов – «Дочь фараона» и «Сильвия, или Нимфа Дианы», и три из репертуара 1890-х – «Спящая красавица», «Синяя борода», «Раймонда». На основе рассмотренных примеров формулируется драматургическая схема в ее общем виде.

Ключевые слова: катастрофа, балет, «Дочь фараона», «Сильвия», «Спящая красавица», «Синяя борода», «Раймонда».

Катастрофы занимали большое место в произведениях французского музыкального театра эпохи барокко, из которого вышел европейский балет. Там они появлялись в разных обликах, начиная с образов завершившейся войны и преодоленного раздора, уступавших место прекрасным дням, времени игры и удовольствий, в аллегорических прологах, и заканчивая катастрофическими последствиями поступков действующих лиц, грозивших разрушить весь мир.

Балетный жанр, обретший самостоятельность к середине XVIII века, на первых порах воспринял катастрофу исключитель-

но как возможное в сюжете событие: природный катаклизм, массовое преступление (например, убийство сыновей Египта Данаидами в «Гипермнестре» Ж.-Ж. Новерра). Утилитарно-сюжетное понимание катастроф оставалось единственным доступным балету до первых десятилетий XIX века. Даже там, где катастрофа делалась частью определенной концепции (например, конец золотого века человечества как неизбежная издержка борьбы высших сил в «Титанах» С. Вигано), ее осмысление вытекало из конкретных обстоятельств сюжета и не выходило за его рамки.

Такое положение вещей имело объективные причины. Балетный театр долго вырабатывал сценический язык, позволяющий не просто иллюстрировать пантомимой и танцем либретто, но и вкладывать в действие обобщенный смысл. Балет изначально обращался к индивиду. Он показывал судьбу отдельного человека, а балет эпохи романтизма, уже обладавший той же системой выразительных средств, что и балет второй половины XIX века, был принципиально индивидуалистичен. Он избирал исключительных героев, выносил на сцену исключительные истории, и всеми доступными средствами оттенял их исключительность. В сценарии вводились параллельные сюжетные линии, развивавшиеся в контрапункте с основной. На сцене широко показывался окружавший персонажей мир, полный контрастов и противоречий. Гибель героев, трагические перипетии нередко происходили в обстановке праздников. Личность терпела крах, прекрасные иллюзии и высокие идеалы рассеивались, но жизнь продолжала идти своим чередом.

Предпосылки для встраивания в эту образную систему катастрофы как универсальной смысловой категории сложились во второй половине XIX века. Герой (или, поскольку в классическом балете главенствовала балерина, героиня) стал безусловным центром спектакля. Судьбы других персонажей подчинились судьбе протагониста и все меньше претендовали на самостоятельное значение. Внешний мир начал служить фоном – порой разно-, порой однообразным, но всегда лишенным собственных

конфликтов и драм. От внутреннего драматизма очистился и образ героя (героини). Источников переживаемых им (ею) драм служило вторжение извне.

Все сказанное можно свести в короткую схему: Микрокосм, будучи средоточием Макрокосма, переживает драму под действием Внешней силы, вторгающейся в Макрокосм. Катастрофа – кульминация этой драмы.

Ранние примеры спектаклей, отвечающих описанной схеме, встречаются в репертуаре 1860 – 1870-х годов.

В «Дочери фараона» М. И. Петипа (1862, музыка Ц. Пуни) образ главной героини Аспичии идеализирован и неподвижен. Ни одно событие в богатом приключениями либретто не затрагивает и не меняет ее. Когда в третьем акте Аспичия бросается в воды Нила, она попадает к фантастическому царскому двору, где ее встречают как желанную и равную гостью. «Посреди этого ослепительного грота восседает на троне из яшмы, украшенном морскими растениями, величественный бог реки Нила. Он держит золотой трезубец, осыпанный кораллами; кругом его толпятся наяды, ундины, nereиды и другие подводные божества. Заметив тело молодой девушки, несомое к нему волнами, Нил принимает ее в объятия, любит ее красотой и замечает на ней золотое ожерелье. Прочитав на нем имя Аспичии, он узнает в девушке дочь грозного повелителя Египта. Маститый Нил почтительно преклоняется пред дочерью Фараона и поручает наядам попечение о ней. Они уносят Аспичию в грот. Нил назначает блестящий праздник в честь своей гостью. <...> Аспичия припадает к ногам божества, умоляя, чтобы он возвратил ее на землю, где остался Таор. Нил, опечаленный, объясняет Аспичии, что власть его не распространяется на людей; но, уступая мольбам Аспичии, соглашается исполнить ее желание» [1]. Дочь фараона возвращается на землю.

Программная статичность центрального образа поддержана сюжетом, сценическим обликом и стилистикой хореографии. Все основное действие балета происходит в сновидениях английского путешественника лорда Вильсона, и зритель вместе с ним

видит не реальную принцессу, а мечту о красавице из далекого прошлого. На сцене Аспиччия выступает в виде балерины, играющей эту роль. В хореографии нет принципиальных границ между ее танцами на охоте, во дворце отца, в рыбацкой хижине и на дне Нила, где она на время перевоплощается в подводную фею.

Ансамбли с участием героини: *Grand pas des chasseresses* (Большое па охотниц) в первом действии, *Grand pas d'action* во втором, *Pas de la vision* (Па видения) в третьем – являются кульминациями хореографической драматургии спектакля. Танцы оживленных кариатид, альмей, египетских рыбаков, рек и ручейков, египтян и египтянок с кроталами образуют нейтральный по отношению к сюжету фон.

Главный герой – египтянин Таор – сопровождает Аспиччию. У него нет и не может быть собственной судьбы, поскольку в действительности он – англичанин, современник первых зрителей балета, а с Аспиччией встречается во сне.

Центральный конфликт определяет прибытие ко двору фараона Царя Нубийского, сватающегося за Аспиччию (вторжение Внешней силы). Кульминация и катастрофа – сцена в рыбацкой хижине, где Царь настигает Аспиччию, и она бросается в Нил. Ход сюжета направлен на то, чтобы вытеснить его.

В «Сильвии, или Нимфе Дианы» Л. Меранта (1876, музыка Л. Делиба) схожая драматургическая конструкция приросла новыми элементами. Черный охотник Орион, преследующий Сильвию, имеет в этом балете косвенную музыкально-хореографическую характеристику. После танцев дриад, фавнов, нимф, пейзаж и пейзажок в первом акте, во втором, в гроте Ориона, исполняются *Pas des Ethiopiens* (Па эфиопов), *Chant bacchique* (Вакхическая песнь), *Danse de la Bacchante* (Танец вакханки). В последнем героиня на время переходит на территорию врага: «По мере того, как Орион напивается, он становится более настойчивым. Сильвия, чтобы выгадать время, дает понять, что танец угоден Вакху, Богу вина, и что она хочет воздать ему честь; по ее приказу два раба, уже возбужденные хмелем, хватают бубны и аккомпаниру-

ют ее па. Целомудренная нимфа Дианы подражает танцу Ваханок с их ленивой истомой и вспышками жара. Два раба, воодушевленные ее примером, присоединяют свой танец к ее танцу» [2]. Третий акт приносит разрешение всех конфликтов: пастух Аминта выдерживает устроенное Амуром испытание верности; Диана поражает Ориона стрелой и примиряется с тем, что Сильвия покидает круг девственных нимф ради любви Аминты. Героиня соединяется с героем наяву. Это отличает «Сильвию» от «Дочери фараона», где сразу после счастливой развязки лорд Вильсон просыпался, и между ним и Аспиччией снова пролегал дистанция времен.

Спектакли 1860 – 1880-х годов несли в себе рудименты романтической поэтики. В 1890-х годах были созданы балеты, воплотившие выделенную нами схему в ее законченном варианте. Это, в первую очередь, три постановки Петипа: «Спящая красавица» (1890, музыка П. И. Чайковского), «Синяя борода» (1896, музыка П. П. Шенка) и «Раймонда» (1898, музыка А. К. Глазунова).

Героини перечисленных произведений: принцесса Аврора в «Спящей красавице», прованская герцогиня Раймонда в одноименном балете и Изора в «Синей бороде», происходящая из аристократического нормандского рода – уже в силу своего положения сосредотачивают на себе окружающий их мир. К ним устремлено всеобщее внимание, они окружены общими заботами. Их танцевальные партии концентрируют вокруг себя хореографическую драматургию спектаклей. Судьбы трех героинь развиваются одинаково: в начале мы видим их влюбленными или живущими в ожидании первой любви; вторжение внешней силы грозит разрушить их счастье, а заодно и весь порядок их мира; в конце последствия вторжения преодолеваются, героини соединяются со своими возлюбленными.

«Спящая красавица» проигрывает эту схему дважды.

В прологе во дворец короля Флорестана XIV врывается злая фея Карабос, не получившая приглашение на крестины Авроры. Она проклинает новорожденную – раз уколов руку, Аврора

умрет. В музыке и хореографии Карабос представлена как внешняя, чуждая сила, тогда как королевский дворец и царство добрых фей-крестных образуют единый идеализированный мир. Кортёж фей со свитами непосредственно продолжает дворцовый церемониал приема гостей, незаметно перебрасывая мостик от него к классическому Grand pas d'ensemble «Дары волшебниц», в котором крестные одаривают принцессу. Карабос въезжает в зал на повозке, запряженной крысами. Ее свиту составляют пажи-калеки. Вместе с ними и крысами она предается злему веселью в гротескной пляске. Есть микроскопический эпизод перехода персонажей из дворцового мира на территорию Карабос: добрые феи просят ее пощадить короля и его дочь. Предсказание злой феи переживается всеми как катастрофа. В конце пролога его последствия преодолеваются. Фея Сирени смягчает проклятье — Аврора не умрет, а уснет на сто лет.

В первом акте на сцену выходит повзрослевшая принцесса. Все королевство празднует ее совершеннолетие. Четыре принца ищут ее руки. Карабос под видом старой пряжи проникает в дворцовый сад (новое вторжение Внешней силы) и подает принцессе веретено. Она укалывает руку. Предсказание сбывается — принцесса засыпает (Катастрофа). «... появляется фея Сирени. „Утештесь“, говорит она находящимся в отчаянии родителям, „дочь ваша спит и проспит сто лет, но, чтобы ничего не изменилось для ее счастья, вы заснете вместе с ней. Ее пробуждение будет сигналом вашего пробуждения. Вернитесь в замок, я буду стеречь вашу безопасность“. <...> Все засыпает, не исключая цветов и струй фонтана; плющ и ползучие растения вырастают из-под земли и покрывают собой и замок, и спящих людей. Деревья и большие кусты сирени магически вырастают под влиянием волшебницы и превращают королевский сад в непроходимый лес» [3].

Во втором акте действие переносится в мир главного героя — принца Дезире. В отличие от королевства Флорестана — мира Авроры, представленного в «общешалетных» вневременных танцевальных формах (шествие, вальс, классические ансамбли), — мир

Дезире имеет точный временной и пространственный адрес. Придворные из его свиты и пейзажи, пришедшие поприветствовать принца, исполняют историко-бытовые танцы Франции старого режима [4]. Аврора является принцу в образе видения, вызванного феей Сирени (переход героини на чужую для нее территорию). Вместе с феей принц плывет в ладье в спящий замок, будит принцессу.

В третьем акте героев принимают на «сказочный Олимп». Большой дивертисмент сказок складывается из классических и характерных ансамблей. Действие возвращается в идеализированный и гармоничный мир, где время словно не течет.

В «Синей бороде» заглавный герой сватается за Изору (вторжение Внешней силы). Ее братья выдают сестру замуж. Аллегорическая фигура Любопытства побуждает Изору спуститься подвал замка, где разворачивается экспозиция мира Синей бороды. В трех первых подземельях оживают его сокровища: серебряная посуда, восточные ткани, драгоценные камни. Изора возглавляет их танцы. Два ее соло – *Nannami, variation orientale* (Ханнами, восточная вариация) и *Variation diamantée* (Бриллиантовая вариация) – обозначают момент перехода героини на территорию чужого мира. Любопытство подталкивает Изору открыть четвертое подземелье, куда Синяя борода запретил ей входить. Там Изора находит трупы его прежних жен. Синяя борода обнаруживает, что Изора нарушила запрет, и собирается ее убить (Катастрофа). Братья Изоры приезжают в замок. Один из них – Эбрemar – побеждает Синюю Бороду в поединке и спасает сестру. Изора выходит замуж за своего возлюбленного – пажу Артура. На их свадьбе в последнем акте показывается аллегорический балет с выходами в стиле французского барокко, прославляющий гармонию Вселенной и прогресс человечества. В разных антре проходят астрологи, олицетворения планет и звезд, Гении трех времен: Прошедшего, Настоящего и Будущего. Свиты Гениев исполняют танцы трех эпох. Изора выступает в *Pas de deux électrique* (Электрическое па де де) – танце Будущего времени.

В «Раймонде» главная героиня ждет возвращения из крестового похода жениха — Жана де Бриена. В ее мир трижды вторгается сарацинский рыцарь Абдерахман. В первой картине первого акта он внезапно прибывает в родовой замок Дорис. «Он высказывает, что слух об удивительной красоте Раймонды и о царственном гостеприимстве замка Дорис достиг и до него, и вот он осмелился явиться поздравить прелестную именинницу и сделать ей несколько подношений. <...> Абдеррахман, отведя в сторону своего первого оруженосца, поверяет ему свою тайну — силой завладеть Раймондой» [5]. Во второй картине первого акта, в грезах Раймонды, он занимает место ее жениха.

Во втором акте появляется на устроенном Раймондой «Суде любви». «Абдеррахман велит рабам показать свое искусство в танцах и различных играх» [6]. Испано-сарацинская сюита из пяти номеров: *Pas des esclaves Sarrasins* (Па сарацинских рабов), *Pas des Moriscos* (Па арабских мальчиков), *Danse sarrasine* (Сарацинский танец), *Panadèros* (Панадерос) — дает музыкальную и танцевальную характеристику мира Абдерахмана. В Вакханалии Раймонда включается в общую коду с небольшим антре (Переход героини на чужую территорию). Абдерахман пытается похитить ее (Катастрофа). Вернувшийся Жан де Бриен останавливает похищение. В поединке он побеждает и убивает Абдерахмана.

Раймонда выходит замуж за Жана де Бриена. На их свадьбе исполняется дивертисмент венгерских и польских танцев. Герои танцуют в *Grand pas hongrois* (Венгерское гран па). Средствами классического танца дается идеализированное изображение рыцарского мира: праздничного выхода рыцарей с дамами (*Entrée*), ритуального преклонения перед прекрасной дамой (*Adagio*), турнира (вариация четырех кавалеров, состязающихся в исполнении одинаковых движений — лучшим из них оказывается Жан де Бриен, получающий руку героини).

На примере «Раймонды» особенно хорошо видно, как осмыслалась часть сюжета, следующая за катастрофой. Это поз-

воляет вернуться к выделенной нами схеме и достроить вторую ее половину в общей форме.

Вторжение внешней силы в балетных спектаклях второй половины XIX века нарушает гармонию жизни главной героини и порядок ее мира. Оно приводит к катастрофе. Мир переживает и побеждает кризис. Он обретает новую гармонию, более полную, чем в начале, и предполагаемую вечной. Катастрофа – переломный момент в судьбе мира. Через нее необходимо пройти, чтобы достичь совершенного и нерушимого состояния.

Примечания:

[1] Дочь фараона: Большой балет в 3-х действиях и 7-ми картинах, с прологом и эпилогом. Соч. *Сен-Жоржа* и *М. Петипа*. Поставлен балетмейстером М. Петипа. Музыка Цезаря Пуни. СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1898. С. 35–37.

[2] *Sylvia ou La Nymphe de Diane: Ballet en trois actes et cinq tableaux de mm. Jules Barbier et MÉRANTE*. Musique de *Léo Delibes*. Partition piano. Paris: Henri Heugel, 1876. P. 83–84.

[3] Ежегодник Императорских театров: Сезон 1890–1891 гг. СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1892. С. 140.

[4] По плану Петипа (см.: *Петипа М. И.* Спящая красавица: Музыкально-сценический план балета // Мариус Петипа. Материалы; Воспоминания; Статьи / Сост. и авт. прим. А. М. Нехендзи. Л.: Искусство, 1971. С. 133). П. Чайковский написал для этой сцены пять номеров: танцы герцогинь, баронесс, графинь и маркиз в формах менуэта, гавота, пассаье и ригодона, и крестьянскую фарандолу. В спектакле Петипа сократил число номеров. На премьере из четырех танцев придворных исполнялись два, в афише они названы «вариациями», первая – для дамы и кавалера, вторая – для трех дам (см.: Спящая красавица. Афиша премьерного спектакля 3 января 1890 года). Осенью 1897 года балетмейстер переработал сцену, оставив в ней один танец придворных – менуэт. Фарандола присутствовала в обоих вариантах, ее танцевали вместе придворные и пейзажные.

[5] Цит. по: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1897—1898 гг. (Восьмой год издания) / Ред. А. Е. Молчанов. СПб.: Типография Императорских СПб. театров, 1899. С. 253.

[6] Там же. С. 260.

[7] В плане Петипа переход Раймонды на территорию Абдерахмана разработан более развернуто. После Панадероса и перед общей кодой Петипа предполагал поставить «Выход Раймонды. 24 такта в восточном духе» (*Петипа М. И.* Раймонда. Музыкально-сценический план балета // Мариус Петипа. С. 150). А. Глазунов сочинил требуемый «выход» (*Danse orientale*), но при постановке спектакля он был купирован.

НАТАЛИЯ КОНОНЕНКО

Кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания

DANSE MACABRE: СРЕДНЕВЕКОВАЯ АЛЛЕГОРИЯ В ФИЛЬМАХ И. БЕРГМАНА И П. ПАЗОЛИНИ

Аннотация: Статья посвящена средневековой аллегории *Danse macabre* и ее кинематографическим интерпретациям. Отмечается особая концентрированность, мотивная многоставность данной средневековой эмблемы, позволяющая интерпретировать ее как понятие, обобщающее разнообразную – визуальную и звуковую – символику Средневековья, связанную с идеей всеобщего равенства в Смерти.

В качестве отличительной особенности данной аллегории отмечается также ее контекстуальная укорененность в катастрофическом типе сознания, присущего позднему Средневековью. Это делает ее подобием специфической призмы, путешествующей сквозь столетия и преломляющей в себе эстетические, этические, социокультурные ориентиры эпох со схожими кризисными аспектами в становлении картины мира.

В данной работе нас интересует, как авторский кинематограф XX столетия, обращающийся к Средневековью с его символической системой мышления, воспроизводит мотив *Danse macabre* на новом языковом уровне – напрямую или косвенно – через отдельные аудиальные и визуальные элементы аллегорических построений. И здесь две картины – «Седьмая печать» И. Бергмана и «Декамерон» П. Пазолини представляют весьма примечательную пару. Обе обращаются к исторической ситуации Черной смерти (XIV век). Однако, разница трактовок аллегории

Danse macabre у двух художников словно воспроизводит перелом самого исторического сознания (и в следствие этого — меняющейся на протяжении эпохи сути самой аллегии) — от средневекового эсхатологического ужаса и поисков подлинности бытия к ренессансному амбивалентному видению.

Ключевые слова: *Danse macabre, Бергман, Седьмая печать, Пазолини, Декамерон, аллегория, Dies irae, Колесо Фортуны, триумф Смерти, эмблема, жонлгер, балаган, quodlibet, полифония.*

По словам Й. Хейзинги, на исходе Средневековья «в представлении о смерти вторгается новый, поражающий воображение элемент, содрогание, рождающееся в сферах сознания, напуганного жуткими призраками, вызывающими внезапные приступы <...> ледящего страха» [1]. Позднесредневековое видение смерти концентрируется в словосочетании “la Dansemacabre”. В сфере искусства этот сдвиг отражается в небывалом до той поры обнажении конфликта между созиданием эстетической формы и натурализмом показа деструктивных процессов, присущих форме биологической.

Будучи отрефлексируемым в истории искусства в первую очередь как эстетический феномен и один из эмблематических сюжетов изобразительного искусства [2], Danse macabre изначально представляет собой синкретическую практику, популярное мистериальное представление дидактической направленности. Его текстовую основу составляет проповедь о бренности, дополняемая элементами фольклора — пословицами и поговорками. В своем простейшем виде представление состоит из кратких диалогов между персонажами — Смертью и представителями разных сословий. Архетипичекими, «эталонными» фигурами выступают святые мученики братья-Маккавеи [3] — откуда, судя по всему, и возникает латинское название жанра *Chorea Machabæorum* («Маккавеевская пляска») [4].

Хореографический вариант Danse macabre — костюмированная процессия, где двадцать четыре человека — церковные и светские фигуры в порядке убывания социального статуса —

от Папы, императора, кардинала, короля, рыцаря до монаха, по денщика, крестьянина, молодого человека, женщины, ребенка и шута, – танцуют, каждый в паре с антропоморфной, но лишенной социального статуса, фигурой собственной Смерти. Таким образом в паралитургической театрализованной форме выражает одна из центральных идей Реформации – возможность прямого, непосредственного контакта человека с высшими силами, воплощается мысль о равенстве всех сословий перед лицом апокалиптических событий.

Danse macabre возникает в ряду иных мотивов, визуальных и звуковых символов, воплощающих мысль о бренности бытия. Среди таковых изображения Смерти как апокалиптического всадника, эриннии с крыльями летучей мыши, скелета с косою или луком и стрелами, сюжет Триумфа Смерти, а также Смерти, играющей в шахматы с Рыцарем и др. Немаловажным элементом средневековой аллегории становится и музыка. Доказательством тому служит «озвученность» образа Смерти на полотнах средневековых мастеров, где этот персонаж зачастую имеет музыкальный инструмент (например, Смерть-волынец из «Пляски смерти» в церкви св. Николая в Таллине) [5]. Более того, мертвецы могут выступать и в роли артистов балагана, жонглирующих своими музыкальными инструментами. Звуко-музыкальным отражением проповеди о бренности и реализацией призыва «*temento mori*» становятся разнообразные проявления двухполюсной музыкальной культуры Средневековья – от специфических мотивов-символов григорианского хора до фольклорных напевов. Одна из главных звуковых эмблем здесь – секвенция *Dies irae*, песнопение XII века о Страшном суде. Традиционный текст секвенции гласит: «*Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla: tunc David cum Sibylla*» («День гнева, день тот освободит род человеческий из праха, говорят Давид и Сибилла») [6].

Тема *Dies irae* представляет собой разновидность тропа – вставку-юбилею, сочетающую символику нисхождения в преисподнюю с песенно-танцевальными корнями. Такой семантиче-

ский микст концентрирует в себе свойства средневековой картины мира как системы иерархической субординации высокого и низкого [7]. И несмотря на то, что вопрос о непосредственном сопровождении представлений *Danse macabre* звучаниями этой темы остается спорным, узнаваемость ее интонаций в народных мелодиях на тексты аналогичной тематики говорит о непосредственной контекстуальной связи этих явлений [8].

Обозначенная эмблематическая многосоставность средневековой аллегории *Danse macabre* позволяет интерпретировать ее как понятие, обобщающее разнообразную – визуальную и звуковую – символику Средневековья, связанную с идеей всеобщего равенства в Смерти. Это делает аллгорию подобием специфической призмы, путешествующей сквозь столетия и преломляющей в себе эстетические, этические, социокультурные ориентиры эпох с близкими позднему Средневековью кризисными аспектами в становлении картины мира.

Мы рассмотрим, как авторский кинематограф воспроизводит мотив *Danse macabre* на новом языковом уровне – напрямую или косвенно – через отдельные аудиальные и визуальные элементы аллгорических построений.

В виде комплекса визуальных и звуковых сюжетов *Danse macabre* возникает в фильмах И. Бергмана и П. Пазолини. И здесь «Седьмая печать» (*Det sjunde inseglet*, 1957) и «Декамерон» (*Il Decamerone*, 1971) представляют довольно примечательную пару. Обе обращаются к исторической ситуации Черной смерти (XIV век). При этом разница трактовок аллгории в них оказывается символичной в плане воспроизведения меняющейся на протяжении средневековой эпохи сути самой аллгории. Вместе с тем антропоморфная аллгория Смерти не является изобретением средневековой культуры XIV столетия. Она возрождает древний мифологический мотив. Обращение к нему в данную эпоху свидетельствует о сложном культурном всплеске, связанном с экологическими и геополитическими катаклизмами – Черной чумой, войнами, – не только усилившими религиозный фанатизм, но вы-

завшими особую истерию развлечений. В целом происходит актуализация дионисийского начала в культуре. Частью обозначенных умонастроений была и *хореомания*, или одержимость танцем.

В XX же веке, в период развития нового синтетического медиа кинематографа Dansemacabre закономерно обретает новые варианты осмысления – от наивно аттракционного (бр. Люмьер [9], Ж. Мельес [10]) и авангардистского (А. Ганс [11], Ф. Ланг [12], Д. Мерфи [13]) в ранний период до авторского (И. Бергман, П. Пазолини, Ф. Феллини [14]) и жанрового парафразов (В. Аллен [15], П. Хьюитт [16], Дж. Мактирнан [17]). При этом в большинстве случаев поздних интерпретаций образы персонифицированной Смерти в качестве общего объекта референции используют персонаж фильма И. Бергмана «Седьмая печать».

«Седьмая печать» Бергмана

Воспроизведенная шведским режиссером фигура Ангела смерти, демонстрирующая симбиоз традиционного черепа и маски белого клоуна [18], становится олицетворением внутреннего надлома сознания протагониста (Рыцаря) и шире – человека середины XX века. Режиссер здесь обращается к чрезвычайно емкому визуальному архетипу «черепа шута» [19], в контексте современных социальных потрясений по-новому возрождающего экзистенциальную шекспировскую драму самопознания и катастрофической девальвации ценностей и ориентиров (не зря и целью путешествия странствующего балагана в фильме назначается Эльсинор).

Бергмановский Ангел смерти настолько современен по сути, что не может больше оставаться в рамках аутентичной экранной действительности и выходит из нее в интертекстуальное художественное пространство кинематографа (что на уровне фабулы воспроизводится и как буквальный выход из экрана – например, в «Последнем герое боевика» Дж. Мактирнана) и прочно закрепляется в сознании кинозрителя: «порой мы можем даже представить себе, – пишет исследователь творчества И.

Бергмана Х. Коэн, — что фигура в черном плаще с плотно прилегающим черным капюшоном вокруг мелово-белого лица будет присутствовать при нашем собственном переходе в мир иной, и что она будет говорить по-шведски — с английскими субтитрами вдоль талии» [20]. Можно предположить, что в таком случае она должна сохранить и другие признаки рецептивной ситуации кинопоказа, например, двукратно увеличенный размер тела [21].

Первоначальный замысел И. Бергмана, связанный с постановкой пьесы «Роспись по дереву» [22], представлял развертывание во времени эмблематического образа средневекового алтарного «экрана» на тему *Danse macabre* с изображением фигур рыцаря, оруженосца, беременной женщины, ведьмы, молодой девушки, шута, кузнеца и его жены, а также юноши в черном, который играет на лютне и рассказывает ужасную историю чумы. Идея алтарного «экрана» была реализована Бергманом в театре Мальме в создании своеобразной заставки к спектаклю, в которой возникал силуэт процессии с персонажами, застывшими в разных выразительных позах.



Илл. 1. Спектакль «Роспись по дереву» (*Trämålning*, реж. И. Бергман, Malmö Stadsteater, 1955)

Не обретшая в театральной версии полноценной роли, в фильме *Смерть* становится одним из главных действующих лиц. На этот раз эмблематическое изображение *Danse macabre* не открывает, а завершает действие: финальное видение жонглера Йова с вереницей маленьких фигурок Смерти, рыцаря, кузнеца, оруженосца, девушки и жонглера с лютней, воспроизводит средневековую мистериальную процессию в контексте символики берегового ландшафта. Силуэты людей здесь возникают в естественном контровом освещении на фоне моря и неба, ведомые Смертью за горизонт, на *край* мира.



Илл. 2. Кадр из фильма «Седьмая печать» (*Det sjunde inseglet*, И. Бергман, 1957)

Но аллегорический образ *Danse macabre* был не единственным эмблематическим стимулом к созданию фильма. Практически каждый сюжетный мотив картины оказывается связанным с соответствующим фрагментом средневековой иконографии Смерти. Фильм, по сути, разворачивает во времени архитектурный образ средневекового храма, наполненного символично-дидактическими и одновременно мистическими образами [23].

В творческой автобиографии Бергмана «Картины» находим строки, посвященные детским воспоминаниям режиссера о поездках с отцом по провинциальным приходам: «Некоторые церкви напоминают аквариум, ни единого незаполненного места, повсюду живут и множатся люди, святые, пророки, ангелы, черти и демоны и здесь и там лезут через стены и своды. Действительность и воображение сплелись в прочный клубок. Узри, грешник, содеянное тобой, узри, что ждет тебя за углом, узри тень за спиной!» [24].

Ряд сюжетных мотивов «Седьмой печати» предположительно заимствуется режиссером из фресок Альбертуса Пиктора. Так сюжет игры Смерти в шахматы с Рыцарем, возможно, инспирирован изображением из церкви Тэбу под Стокгольмом [25]. Данный мотив организует хронос фильма: время разыгрывания шахматной партии с одной стороны приравнивается к диегетическому времени фильма, с другой — отождествляется с хроносом человеческой жизни, с третьей же — соотносится с временем зрительского восприятия картины.

Тема фатальной неизбежности жизненного финала, столь важная для драматургической концепции фильма, выдвигает на первый план еще один мотив. Фреска Альбертуса Пиктора «Колесо жизни» (или «Колесо Фортуны») [26] из церкви в Харкеберга под Стокгольмом воплощает идею зыбкого непостоянства человеческой субстанции и образ шута, играющего на флейте, как транслятора философии относительности возрастной и социальной стратификации.

В фильме Бергмана фиглярствующий оруженосец Йонс поет:

Сегодня бодр и всем хорош,
Ты завтра кормишь червячков,
Судьбы-злодейки закон таков,
И от нее ты не уйдешь [27].

Однако средневековый образ Колеса Фортуны проникает не только на сюжетный уровень фильма, он также становится ключевым звуковым интертекстом и импульсом, влияющим

на композиционную структуру картины в целом. Бергман вспоминает, как однажды при прослушивании заключительного хора «Кармины Бураны» К. Орфа «Фортуна — повелительница мира» его осенило, тема вагантов — людей, идущих «сквозь гибель цивилизации и культуры и творящих новые песни» показалась заманчивой («это станет моим следующим фильмом!...») [28]. Не случайно лейтмотивом кинопартитуры, написанной Эриком Нурдгреном, становится экспрессивная тембро-ритмическая формула орфовского Хора. Эта тема маркирует в фильме встречи Человека и Смерти — становится своеобразным метрономом, отсчитывающим последние часы, минуты и секунды жизни, выполняя роль музыкального лейтмотива о Страшном суде. Подобная коннотация звучания возникает уже в начальных кадрах фильма — в первом кадре, представляющем «апокалиптический» грозовой небесный пейзаж, и последующем закадровом комментарии из Откровения Иоанна Богослова, соотносящем экспрессию отзвучавшей музыкальной темы со звуками Трубы Предвечного (чему способствует и используемая Нурдгреном семантика «возгласов» медных духовых).

Симптоматично и то, что декламируемый хором орфовский текст о Фортуне заменяется на другой — отсылающий к книге библейского пророка Софонии и музыкальной теме *Dies irae* — музыкальному символу средневековой проповеди о бренности и Страшном суде. Такое объединение источников цитирования становится выражением сути новой аллегии Смерти, которая носит грим белого клоуна — характерной фигуры бергмановского мира (женский вариант этого образа возникает в позднем фильме «В присутствии клоуна»).

Не исключено, что часто прослушиваемое режиссером сочинение К. Орфа [29] также оказывает влияние и на пространственную драматургию фильма — в выборе локаций просматривается родственное орфовскому контрасту природы и социума («На поляне» — «В таверне») чередование съемок натуральных (возвращение Антониуса Блока из Крестового похода, жизнь бродячих актеров) и павильонных (трактир, церковь, замок).

Не случайна в фильме и ситуация непосредственного столкновения полюсов звуковой символики средневекового вертикального мироздания. Так *Dies irae* в своем аутентичном вокальном варианте, с опорой на звуковую фигуру сошествия в преисподнюю, звучит в фильме из уст бичующихся флагеллантов. Музыкальная тема частично совмещается с выступлением уличного балагана Ската, Йофа и Мии. Жонглеры исполняют рондель, в котором присутствуют аллегорические образы животных — воплощения разнообразных человеческих грехов. Сопровождающий ударный инструментарий объединяет следующие друг за другом музыкальные фрагменты. Последние слова песни жонглеров, посвященные Черному человеку, ждущему на берегу моря, дополняют смысловую рифму.

Музыкальная тема *Dies irae* получает в данной сцене и визуальный комментарий. Образ дня, который «в золе развеет земное» буквально воплощается в дымовой завесе кадилниц шествующих монахов-доминиканцев. Из длинного текста сценки используются только строки о Страшном суде. Последнее четверостишие: «Плачевен тот день, в который восстанет из пепла человек, судимый за его грехи. Пощади же его, Боже», — подвергается подробному визуальному «прочтению». Монтаж подчеркивает образ слез — мы видим крупный план плачущей девушки. Текст о «восставшем из пепла человеке» комментируется средними планами в фас главных героев, которые окажутся впоследствии участниками хоровода Смерти. Таким образом, в визуальном ряде музыкальной темы *Dies irae*, словно в кристалле, концентрируется жизнеутверждающий смысловой план картины, на фабульном уровне глубоко запряженный в рассуждения о бренности и смерти.

Тот же самый эффект сопутствует уже упоминавшемуся финальному видению жонглера Йова. Синхронизируемые визуальный ряд (собственно видение с движущимися на горизонте фигурками) и музыкальная тема *Dies irae* формируют новую аудиовизуальную версию средневековой аллегории *Danse macabre*. Заключительная фраза из сценки

ции *Dies irae* «пощади же его, Боже» медленно повторяется ба-сами в сопровождении барабана, гетерофонное проведение минорной темы неожиданно заканчивается в мажоре, ставя таким образом точку в музыкальном комментарии картины.

В итоге заданная бергмановской фигурой Смерти мировоззренческая диспозиция предстает раздвоенным человеческим сознанием, колеблющимся между наивной набожностью и циничным рационализмом, глубиной переживания экзистенциалистского ужаса перед небытием и нигилистической «смертью» оснований.

«Декамерон» Пазолини

Тема иерархической субординации миров в средневековой картине мира еще более актуальна для П. Пазолини. В новелле о Чиполетто из «Декамерона» *Danse macabre* предстает как некая мотивно-ассоциативная сфера. Новый ряд аллегорических визуальных и звуковых отсылок складывается в подобие ренессансного *quodlibet*.

В эпоху формирования эстетических принципов *Ars nova* положение об искусстве как проводнике некоего божественного сообщения дополняется, а иногда и замещается его осмыслением в категориях земного человеческого видения. Важным оказывается не только источник и само сообщение, но и форма, в которую оно облекается конкретным мастером. Сюда включаются такие понятия, как индивидуальная точка зрения, возможность сосуществования разных ракурсов – искусство реализует себя в рамках способа видения, модальности, при этом важной оказывается архитектоника произведения, создающая иерархию элементов и смыслов.

Типичное для средневековой музыки соединение символических евангельских структур и народного интонирования, делавшее более обобщенным и универсальным адресат искусства, приводит в эпоху Ренессанса к возникновению жанровых гибридов – песни-мотета, мадригальной мессы и даже мессы-шансона.

При этом стремление к воплощению иерархичности устройства мира провоцирует в эту эпоху открытие всего смыслового богатства многоголосия. Становится типичной полифония наславляющихся линий, по своей природе самостоятельных, имеющих собственный текст и проистекающих из литургического и светского, профессионального и народного музицирования.

Символическим выражением идеи многоярусного многоголосия в эпоху раннего Возрождения и становится *quodlibet* [30] – композиция, смешивающая несопоставимые источники.

Quodlibet как композиционный принцип аналогичен симультанному принципу организации пространства в средневековом театре, когда на каждой сценической площадке разворачивается отдельный кусок действия. Родственный тип организации присутствует и в готической миниатюре, где, как правило, наблюдается соединение в едином пространстве разных сюжетных и временных уровней (например, мифологического и реального) [31].

Ренессансный принцип полифонического совмещения контрастных источников, очевидно, является одним из предвестников монтажной структуры кинематографа. В такой генетической связи со средневековыми интертекстами находится и особая художественная структура новеллы Пазолини. Она предлагает ассоциативный метод, для которого характерна многоадресность связей. В частности, режиссер представляет зрителю «ожившую» и «омузыкаленную» фреску-компиляцию на аллегорический сюжет Триумфа Смерти [32].

Фресковая живопись представлена в фильме как особая категория, типичный модус мышления эпохи. В картине даже присутствует сюжет об ученике Джотто (которого играет сам Пазолини, проецируя на себя и характерные свойства фигуры творца эпохи Возрождения). Мастер расписывает фрески в Санта Кьяра в южно-итальянской области Кампанья.

В фильме Пазолини суммируются фрагменты разных ренессансных визуальных источников. Главным интертекстом стано-

вятся работы Питера Брейгеля Старшего. Вероятно, для режиссера здесь оказалась важной характерная особенность работ Брейгеля – макрокосмический взгляд на человеческую жизнь, выражение идеи бренности всего земного посредством аллегории. В своей кинофреске Пазолини цитирует несколько сюжетных мотивов художника. Это два изображения из Триумфа Смерти (1562). Первый мотив – повозка с черепами, которой управляет Смерть [33]. Второй – гроб на колесах с запеленатым мертвецом, который тащат другие мертвецы. Третий брейгелевский мотив воспроизводит в фильме один из микросюжетов картины «Страна лентяев» (1567).

Еще один визуальный мотив, возможно, адресует нас к известной фреске «Триумф смерти» (XV в.) из Ораторио деи Дисциплины в Клузоне (Ломбардия) с запечатленной на ней средневековой аллегорией коронованной Смерти. Королева Смерти, с короной, в плаще, расположена наподобие Христа на престоле, который одновременно является склепом. Последний полон змей, жаб и скорпионов. В ногах Королевы Смерти находятся тлеющие тела двух самых важных авторитетов того времени – Папы и Императора. «Я достойна того, чтобы носить корону, ибо я являюсь госпожой всякого человека» – значит на одном из свитков, которые держит в руках Смерть.

Триумф Смерти у Пазолини сопровождается танцевальными ритмами. Звучит Органум [34] из Мессы Перотина Великого [35] – сложный гибрид григорианики и фольклорного танца.

Используемый режиссером музыкальный фрагмент знаменателен тем, что ярко демонстрирует процесс преобразования в ренессансном сочинении средневековой основы – григорианского хорала. У истоков создания мессы напев был максимально приближен к произносимому тексту, каждому слогу соответствовал мелодический ход. Здесь же каждое из слов текста украшается мелизмами. Распевы-вставки приобретают в композиции самоценность. В них обретает себя фольклорная танцевальная основа, реализуемая в трехдольности метра и подчеркиваемая инструментальным сопровождением. Возникает своеобразный

микст григорианики и фольклора, дополняемый за счет опоры на квинтовые звучания эффектом пространственного объема.

Пазолини использует *Kyrie* [36], часть Мессы Перотина. Режиссер применяет самые разнообразные средства, чтобы реализовать в звуке и киноизображении ренессансные свойства музыки. Важнейшее из этих средств – использование в новом аудиовизуальном контексте ренессансной техники *quodlibet*'а. В последовательном звучании воспроизводятся перотиновские *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, повтор же *Kyrie* замещается немецкой песней с тем же трехдольным танцевальным метром, что и у Перотина. Как и у мастера Нотр-Дам де Пари, мелодическая линия напева удваивается инструментальной партией, которая насвистывается персонажем. Таким образом, уже на звуковом уровне возникает элемент травестирования не только сакральной символики мессы, но и склада, строения духовного песнопения.

Нарушение субординации культурных «верха» и «низа», связанное с сопоставлением культур разных географических локаций, подчеркивается и игрой вербальных языков – латинского и немецкого, немецкого и итальянского (место развития сюжета и съемки – Кастелло Ронколо, Больцано, северная Италия), тосканского и неаполитанского диалектов.

Завершает этот *quodlibet* знаменитая старинная неаполитанская песня «*Fenesta sa lucive*» («Не светится оконце») [37]. Данная мелодия, проистекающая из средневекового фольклора менестрелей, получила в истории музыки множество интерпретаций. Так в XIX веке В. Беллини использовал ее материал в опере «Сомнамбула» (ария Амины). В XX же веке неаполитанская народная традиция как общеевропейское культурное явление получила новое осмысление – южно-итальянский (и особенно неаполитанский) фольклор отныне в контексте серьезной, академической музыкальной традиции признается символом музыкальной банальности, низкопробной духовной пищи, китча. В фильме Пазолини такая смысловая коннотация возникает благодаря звучанию песни вслед за упоминанием спагетти, которого не подают к столу на Севере.

Но выбор Пазолини не случаен и в сюжетно-символическом отношении. Текст «Fenesta sa lucive» повествует о юноше, по возвращении из странствия нашедшем свою любимую мертвой:

Не светится оконце, как бывало
И встретить друга не пришла Нинелла
Мой голос, мою песню не узнала
Иль, может быть, голубка заболела?
Ко мне в объятья кинулась сестрица
Трепещет вся, рассказ свой прерывая:
«Твоя Нинелла больше не томится, а спит давно,
в могиле отдыхая...» [38].

В момент произнесения «*mo dorme colli morte*» («спит мертвая») голова героя Франко Читти (Чиполетто) падает на обеденный стол. Последующее развертывание новеллы приводит к смерти героя.

Обозначенное выше соединение в звуковом ряде фильма высокого жанра мессы и китчевой неаполитанской мелодии как двух ипостасей горестной мольбы ставит картину в один ряд с ренессансными мессами-пародиями. Подобная интерпретация отвечает идее литературного первоисточника. В «Декамероне» Дж. Боккаччо идея соответствующей новеллы сводится к опрокидыванию смысла католической проповеди о смерти как воздаянии за грехи. Такие особенности художественной структуры картины оказываются близкими постмодернистской смысловой амбивалентности нового времени.

Визуальная сторона новеллы о Чиполетто, несмотря на присутствие аллегорических мотивов *Danse macabre*, осуществляется Пазолини отнюдь не в эстетике Средневековья. Вместо дидактичности и назидательности мы видим в фильме ренессансную всепонимающую любовь к человеку. Взять хотя бы саму фигуру Смерти. Являясь центром разыгрываемой квази-сценической композиции, она, хоть и имеет подчеркнутую худобу, все же обладает живым человеческим, и что немаловажно, женским телом. Сцена скорее напоминает светскую

театральную постановку, нежели устрашающее балаганное зрелище. Визуальное решение новеллы становится комментарием именно ренессансных свойств *Kyrie eleison* Перотина. Загробная тематика эпизода по аналогии с трагедийными произведениями мастеров Возрождения создает в фильме нечто вроде пародии на заупокойную мессу – Реквием.

Как видим, в рассмотренных фильмах преобладает знаково-индексальный уровень взаимодействия музыки и изображения, что свидетельствует о заимствовании кинематографом свойств средневекового способа выстраивания мысли – метафоричности, ассоциативности, иносказательности. Помещающая *Danse macabre* в новый выразительный контекст, режиссеры выстраивают на основе музыкальных и визуальных образов Средневековья новые метафоры и аллегории, знаки новой культурной ситуации. И здесь аллегория *Danse macabre*, возникшая в средневековом мире как следствие потрясения глубинных основ жизни в кризисный период Черной смерти, становится наиболее емкой формулой, помогающей найти ключи к выражению новых вех становления культурного сознания. В обеих кинематографических трактовках наблюдается перелом в средневековой рецепции аллегории: от испытываемого эсхатологического ужаса к ренессансному амбивалентному видению. Это воспроизводит ситуацию слома картины мира или «смерти» всех оснований бытия, свойственную и культуре XX века, в которой можно наблюдать замещение глубокого эмоционального и духовного измерения, связанного с поисками подлинности бытия, релятивистским нигилизмом игрового потока.

Примечания:

[1] *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 173.

[2] См.: *André Corvisier.* Les danses macabres. Paris, Presses universitaires de France, 1998, 127 p.; *Мириманов В.* Приглашение на танец. *Danse macabre* // *Arbor mundi*, 2001. №8. С. 39–

73. Средивизуальных памятников *Danse macabre* упомянем фрески Ораторио деи Дициплини в Клузоне (Италия), работы Бернта Нотке из церкви Св. Николая в Таллине, а также изображения в многочисленных сборниках, посвященных поэтической рефлексии на эту тему.

[3] II кн. Маккав., гл. 6 и 7.

[4] По другой версии этимология слова *macabre* связана с арабским «*makbara*» («усыпальница») или с сирийским «*maqabrey*» («могильщик»), попавшими во французский язык во время Крестовых походов.

[5] О Смерти в образе музыканта в европейской музыкальной иконографии см.: *Томан И.* Европейская музыкальная иконография. Эволюция мотивов и визуальных образов // Художественная культура. 2020. №2. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f04/hk_2020_2_368_399_toman.pdf (дата обращения 25.06.2020).

[6] Авторство последней версии секвенции приписывают итальянскому монаху Томмазо ди Челлано, чаще прозываемому Фома Челанский. Изначально же секвенция связана с заключительным респонсорием заупокойной мессы, в котором преломляется текст из книги библейского пророка Софонии («*Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae*», Соф: 1:14–16).

[7] Вероятно, особенная интонационная емкость стала причиной многократного использования *Dies irae* художниками более поздних эпох. Она часто привлекалась композиторами в жанре «чистой» музыки – Г. Берлиозом, Ф. Листом, К. Сен-Сансом, Д. Шостаковичем, А. Онеггером и др. – авторы использовали ее в своих произведениях как знак определенной немusicalной ситуации, имеющей отношение к сакральному мистериальному процессу. Зачастую в таких сочинениях музыкальная тема наделялась звукоизобразительными элементами, рисующими картину Апокалипсиса.

[8] *Dies irae* в качестве интонационной основы присутствует, например, в бургундской песне XV века «*J'ai vu le loup, le renard, le lièvre*» («Я видел волка, лису, зайца»).

- [9] «Squelette Joyeux» («Веселый скелет»), 1897.
- [10] «Le Cake-walk Infernal» («Дьявольский кэк-уок»), 1903.
- [11] «J'accuse» («Я обвиняю»), 1919.
- [12] «Metropolis» («Метрополис»), 1927.
- [13] «Danse Macabre» («Пляска смерти»), 1922.
- [14] «Fellini Roma» («Рим Феллини»), 1972.
- [15] «Love and Death» («Любовь и Смерть»), 1975;
«Deconstructing Harry» («Разбирая Гарри»), 1997.
- [16] «Bill & Ted's Bogus Journey» («Новые приключения Билла и Теда»), 1991.
- [17] «The Last Action Hero» («Последний герой боевика»), 1993.
- [18] В «Картинах» Бергман вспоминает о том, что искал «нечто среднее между гримом и черепом» (Бергман И. Картины. Москва-Таллинн, 1997. С. 69).
- [19] Е. Сальникова пишет о культурной эволюции черепа и сосуда как предметов внутреннего созерцания индивида, комментируя шекспировскую сцену из «Гамлета» таким образом: «Гамлет будет смотреть на череп шута так, словно благодаря этому предмету в сознании всплывают картины прошлого, словно сквозь череп мелькают кадры любительского кино, снятого много лет назад» (Сальникова Е. В. К предыстории технической визуализации. Предметы-спутники внутреннего созерцания индивида // Художественная культура. 2011. №1. Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2011-1/istoriya-i-sovremennost/402.html> (дата обращения 25.06.2020).
- [20] *Cohen H.* Ingmar Bergman: The Art of Confession. New York: Twayne, 1993. P. 135.
- [21] О психологическом феномене двукратно увеличенного представления на воображаемом киноэкране размеров человеческого тела, в том числе и в связи со случаем бергмановской Смерти у Мактирнана, см.: *Филиппов С.* Какого размера люди на экране? // *Артикульт.* 2018. №4. С. 158–173.
- [22] Замысел «Trämålning» («Росписи по дереву») осуществлен Бергманом в двух вариантах: как радиоспектакль

(Stockholm: Sveriges radio, Svenska radiopjäser, 1954) и как театральная постановка (Malmö Stadsteater, 1955).

[23] Бергман перечисляет в своей творческой автобиографии и конкретные запомнившиеся с детства мотивы: «...Рыцарь играет в шахматы со Смертью. Смерть пилит Дерево жизни, на верхушке сидит, ломая руки, объятый ужасом бедняга. Смерть, размахивая косой, точно знаменем, ведет танцующую процессию к Царству тьмы, паства танцует, растянувшись длинной цепью, скользит по канату шут...» (*Бергман И.* Картины. Москва-Таллинн, 1997. С. 67).

[24] *Ibid.* С. 67.

[25] Пиктор А. «Смерть, играющая в шахматы», 1485.

[26] Пиктор А. «Колесо жизни», конец XV века.

[27] «Ödet är en rackare» («Судьба-злодейка»), композитор Э. Нордгрен, текст И. Бергмана, исполняет Г. Бьернstrand (перевод со шв. Е. Суриц).

[28] *Бергман И.* Картины. Москва-Таллинн, 1997. С. 67.

[29] «Я раздобыл себе гигантский радиограммофон и купил „Картину Бурану“ Карла Орфа в записи Ференца Фриксея. По утрам, прежде чем отправиться на репетицию, я обычно запускал на полную мощь Орфа» (*Ibid.* С. 67).

[30] Quodlibet – «все, что угодно» (лат.).

[31] Триумф Смерти представляет собой один из популярных мотивов средневекового искусства, выражающих идею всеобщего социального равенства перед лицом Смерти. На подобных изображениях мы часто наблюдаем фигуры представителей разных сословий – включая Папу и Императора. См. картину И. Босха «Смерть и скупец» (1490), фреску неизвестного мастера «Триумф смерти» в Palazzo Abbatellis в Палермо (1446), фреску «Триумф смерти» на наружной стене Oratorio dei Disciplini в Клузоне и т. д.

[32] Триумф Смерти представляет собой один из популярных мотивов средневекового искусства, выражающих идею всеобщего социального равенства перед лицом Смерти. На подобных изображениях мы часто наблюдаем фигуры представителей

разных сословий – включая Папу и Императора. См. картину И. Босха «Смерть и скупец» (1490), фреску неизвестного мастера «Триумф смерти» в Palazzo Abbatellis в Палермо (1446), фреску «Триумф смерти» на наружной стене Oratorio dei Disciplini в Клузоне и т. д.

[33] Интересно, что в этом сюжете П. Брейгеля присутствует звуковой замысел: Смерть играет на органистре (колесной лире).

[34] Органум – от греч. organon и лат. Organum – «инструмент», «орудие». Развитие жанра было связано с традициями парижской школы Нотр Дам, где сформировалась техника модальной ритмики и строгой метризации вертикали в трех-четырёхголосии.

[35] Perotinus Magister Magnus (Перотин, прозванный «Великим») – капельмейстер собора Notre Dame в Париже.

[36] Kyrie eleison относится к числу универсальных архаических молитвенных форм, оказавшихся наиболее устойчивыми в музыкальной культуре. Она известна еще с античных времен (звучание молитвенного призыва воспроизводит греческое «Господи, помилуй»). Kyrie eleison представляет собой один из атрибутов, перешедших при разделении церквей в 1054 году римский обряд из византийского. Песнопение делится на три части: многократное повторение Kyrie eleison, средний раздел Christe eleison, и повторение первой части Kyrie eleison.

[37] Музыка Guglielmo Cottrau, текст Mariano Paoletta.

[38] Перевод М. Улицкого.

ДЕНИС ВИРЕН

Кандидат философских наук, Государственный институт искусствознания

«САТАНИНСКОЕ ТАНГО» БЕЛЫ ТАРРА – ФИЛЬМ О КАТАСТРОФЕ

Аннотация: Классический фильм венгерского режиссера Белы Тарра «Сатанинское танго» по одноименному роману современного писателя Ласло Краснахоркаи вышел в 1994 году и по сей день остается одним из наиболее сложных и загадочных кинопроизведений, оказывающих влияние на все новые поколения кинематографистов. Это образец характерного стиля Тарра и так называемого «медленного кино», значение которого актуализировалось во время карантина. Повествуя о переходном периоде в истории Венгрии, Тарр, однако, избегает публицистичности и злободневности. Время и пространство в этой картине достаточно условны, благодаря чему «Сатанинское танго» превращается в универсальное высказывание о человеческом пути. Режиссер подводит определенный итог развития общества, создавая апокалиптическую картину мира.

Ключевые слова: венгерское кино, Бела Тарр, Ласло Краснахоркаи, экранизация, переходная эпоха, политическая трансформация, 1990-е.

С самого начала периода так называемой самоизоляции (иначе говоря, так и не объявленного в России карантина) в сети стали появляться всевозможные топ-списки фильмов, книг, спектаклей – одним словом, произведений искусства, которые могли бы помочь разнообразить пребывание дома и осмыслить те-

кую ситуацию. С одной стороны, речь шла о возможности как-то отвлечься от происходящего, хотя бы ненадолго забыть о глобальной неясности, в которой внезапно оказался весь мир, и автор статьи даже внес сюда скромную лепту, составив список жизнеутверждающих польских фильмов [1]. С другой – всеми активно муссировалась тема наверстывания упущенного, возможности наконец устранить многочисленные пробелы и заняться самообразованием. Не обладая статистическими данными, но наблюдая как минимум за лентой фейсбука, полагаю, что пальму первенства в этой гонке взяли многочисленные сериалы. Мне же показалось, что вынужденное домашнее заточение – прекрасный повод наконец посмотреть целиком фильм, нуждающийся во внимательном восприятии и сосредоточенности хотя бы потому, что его продолжительность – семь с половиной часов.

Картина крупнейшего современного венгерского режиссера Бела Тарра «Сатанинское танго» (*Sátántangó*, 1994) – классический образец «медленного кино» (*slow cinema*) [2]. Об этом направлении много говорят в последние годы, называя одним из его основоположников самого Тарра. Актуальность максимально длинного и неспешного кинематографа, несомненно, возросла в период «карантина», однако очевидно, что смысл разговора о нем заключается не только и не столько в этом. Сейчас, спустя более четверти века после премьеры «Сатанинского танго», можно смело утверждать: это не просто центральное произведение в завершенной фильмографии великого венгра (он, к счастью, жив, но после выхода «Туринской лошади» (*A torinói ló*, 2011) заявил, что снимать кино больше не будет, и пока обещание держит), но также один из главных фильмов 1990-х годов.

Это десятилетие в последнее время вызывает повышенный интерес как художников, так и исследователей искусства в силу того, что замыкает полный катаклизмов XX век, но для Восточно-Центральной Европы является еще и переходным периодом, эпохой трансформации политической, экономической, социаль-

ной и культурной систем. В этом смысле удивительно, что у Тарра получилось создать фильм, аккумулирующий в себе и опыт конца социализма, и умонастроения начала 90-х, и отчасти даже тенденции будущего. Начать разговор все же стоит с того, что в творчестве режиссера предшествовало «Сатанинскому танго».

Это грандиозное кинополотно содержит все характерные черты эстетики Тарра: черно-белое изображение, длинные план-эпизоды со сложным внутрикадровым монтажом, изощренное мизансценирование, некоторая искусственность и нарочитость реплик, носящих преимущественно монологический характер... К этому «фирменному» стилю режиссер пришел не сразу. Он начинал на рубеже 1970-80-х годов, снимая разноплановые работы, тяготеющие к парадоксальному стилю «будапештской школы» (что с первых кадров видно в «Семейном гнезде» (*Családi tűzfészek*, 1977) и в «Людах из панельного дома» (*Panelkapcsolat*, 1982)), поэтому особенно важно рассмотреть «Осенний альманах» (*Őszi almanach*, 1984), ставший в творчестве Тарра последней работой, выполненной в достаточно академичном ключе.

Не вдаваясь в подробности фабулы, отметим, что это история запутанных взаимоотношений пятерых героев, в силу различных обстоятельств оказавшихся в одном доме. Все действие картины разворачивается в старинном особняке, который будто вот-вот будет продан или просто заброшен: мебель частично накрыта пластиковыми накидками, на полу валяется мусор, — Тарр всячески подчеркивает *переходность* этого когда-то обжитого пространства. Отношения между обитателями дома, как уже было упомянуто, весьма сложны и по мере развития сюжета сплетаются в драматический узел. От долгих разговоров между героями у зрителя остается ощущение, что все они неискренни друг перед другом, у всех есть свои цели, которые они лучше или хуже скрывают от остальных.

Исключением, пожалуй, является учитель Тибор (и он в итоге становится единственной жертвой), произносящий в определенный момент следующие слова: «Я не знаю, зачем идти дальше,

потому что не нужно никуда идти, потому что мы шаг за шагом движемся навстречу катастрофе, к концу всего. Но нужно жить». Обратим внимание на ощущение катастрофичности, дополняемое чувством безвыходности и усугубляемое тем, что режиссер не дает зрителю никаких подсказок относительно времени действия. Происходящее перед нами в известном смысле находится за пределами конкретной эпохи и немного напоминает театральные постановки, причем если в начале возникают чеховские ассоциации, то постепенно накал страстей заставляет вспомнить едва ли не Шекспира (заметим на полях, что двумя годами ранее Тарр осуществил телефильм «Макбета»).



Илл. 1. Кадр из фильма «Осенний альманах» (*Őszi almanach*, реж. Б. Тарр, 1984)

Длинные планы, подвижность камеры, обеспечивающая внутрикадровый монтаж, причудливые ракурсы (пусть изображение и цветное), выпренные речи героев, музыка композитора Михая Вига (он впервые сотрудничал с Тарром именно в «Осеннем альманахе», а впоследствии стал полноправным соавтором всех его фильмов) — все это вкупе с образом неуют-

ного пространства и моделью взаимодействия персонажей заставляет обратиться к последующим работам режиссера. Переход к знаменитой стилистике, таким образом, был для Тарра не мучительным внутренним сломом, а результатом последовательного развития ранее найденных приемов, что, кстати, всегда подчеркивал сам автор. Как справедливо замечает венгерский исследователь его творчества Андраш Балинт Ковач, «во-первых, Тарр был открыт для всего, что помогло бы ему найти наилучшее сочетание тех технических средств, которыми он уже пользовался; во-вторых, работы Краснахоркаи и его эстетический подход оказались наиболее продуктивными для достижения этой цели» [3].

Итак, в 1985 году выходит дебютный роман Ласло Краснахоркаи «Сатанинское танго», с которым Тарр ознакомился еще в рукописи благодаря содействию литературного критика Петра Балашши [4]. Сопоставление первоисточника и получившегося фильма может стать темой отдельного исследования, но в рамках данной статьи необходимо подчеркнуть, что режиссер заимствует у писателя не только фабулу (это вполне естественно), не только отдельные находки, вроде навязчивого колокольного звона, исходящего непонятно откуда и становящегося звуковой и смысловой доминантой фильма, но еще — что, пожалуй, важнее всего — структуру текста, деление на главы и даже их названия. Однако, прежде чем экранизировать «Сатанинское танго», Тарр снимает ленту «Проклятие» (*Kárhozat*, 1988) по сценарию того же Краснахоркаи, который с этого момента будет неизменным сценаристом всех следующих картин режиссера.

В «Проклятии», помимо уже названных характерных черт поэтики Тарра, впервые появляется столь узнаваемый образ пространства, точно проанализированный Ковачем, поэтому позволим себе обширную цитату: «Перед нами уже не „Венгрия в семидесятые-восьмидесятые годы“, а некий деградировавший опустошенный ландшафт, наполовину городской, наполовину сельский, который медленно движется к распаду, что явно сле-

дует из бережно выстроенной визуальной композиции, соотносящейся с исключительно точно отобранными объектами и элементами архитектуры, изображенными в строгом черно-белом стиле. Но в то же время все детали выдают несомненное восточноевропейское происхождение, они несут на себе следы разрушенной традиции и брошенной на полпути модернизации. Подобные ландшафты можно найти повсюду, от Черногории до Польши, от Чехии до России. Технологический уровень и одежда, которую носят персонажи фильма, заставляют предположить, что действие происходит на рубеже семидесятых и восьмидесятых годов» [5].

Эти размышления не менее актуальны в контексте «Сатанинского танго». Роман, как можно догадаться по дате его выхода, посвящен началу 1980-х годов и описывает медленное разложение социалистического уклада. Кроме того, в самом тексте присутствуют намеки и оговорки, указывающие на время действия. В фильме, снимавшемся на протяжении четырех лет уже в начале 1990-х, таких подсказок нет, и логично предположить, что зритель скорее будет думать, что на экране реальность сразу после трансформации (хотя это может зависеть от индивидуального опыта и оценок эпохи). Это, разумеется, сделано совершенно намеренно. Время, как и пространство, условно — Тарр поднимается на вневременной уровень, чтобы оказаться вне социально-политических оценок и комментариев.

Можно ли рассматривать «Сатанинское танго» как потрет конца социализма? Безусловно. А как критику трансформации? Отчасти тоже, но обе эти интерпретации будут неполными. Действие фильма разворачивается посреди степи (знаменитой Пусты, важной для венгерского искусства, в том числе кино), в богом забытом поселке с фермой. В этой связи нельзя не вспомнить снятый в Польше документальный фильм Ирены Каменьской «Туман» (1993) — рассказ об обитателях польского госсельхоза, оказавшихся после политических перемен фактически у разбитого корыта. Польская документалистка ставила вопрос о цене реформ, впервые выводя на экран людей, кото-

рые были к ним не готовы и в результате пострадали. Конкретика момента в этом короткометражном фильме была усилена поэтичностью изобразительного решения, выводящего фильм в метафорическое измерение. Годом ранее Иштван Сабо удивил всех «преждевременной» картиной «Милая Эмма, дорогая Бёбе» (1992) – горьким и беспощадным документом переходной эпохи, показанной глазами двух героинь, которым, по выражению историка венгерского кино Александра Трошина, «смертельно неуютно в этом времени, в его тумане. И не потому, что костер из русских учебников на школьном дворе отнял у них, учительниц, хлеб. А потому, что в том костре (название ему „Реформа“) сгорели какие-никакие крылья. И в пепел обратились надежды» [6]. Тарр, однако, идет еще дальше.

Центральным героем своей картины он делает пространство. Безымянное, унылое, неуютное, серое. Здесь почти всегда идет дождь, а под ногами грязь. Строения преимущественно находятся в руинированном состоянии или приближаются к такому. В то же время в длинных натуральных планах, обзоревающих это пространство, заложен своеобразный парадокс. Мы видим уходящие за горизонт дороги, широкие поля и леса, по которым блуждают герои, но в итоге вместе с ними возвращаемся все в тот же поселок, в ту же корчму, как в центр мироздания. Бесконечность окружающего пейзажа мнима, из замкнутого круга нет выхода [7].

Именно в корчме разворачиваются важнейшие эпизоды, в первую очередь, танец, давший название роману и фильму. Это странное, завораживающее действие в сигаретном дыму и пьяном бреду под скрипучий аккомпанемент аккордеона мало соответствует представлениям о танго. Нетрудно догадаться, что экспрессия и страсть в представленной версии редуцированы. Если искать аналоги у других режиссеров, стоит вспомнить даже не постоянное танцевальное кружение героев у Миклоша Янчо, а, скорее, финальный танец из «Сальто» (*Salto*, 1965) поляка Тадеуша Конвицкого, также напоминающий некий полунаркотический транс. Впрочем, у Тарра танго предвещает близкий конец,

смерть — недаром девочка, наблюдающая за происходящим в корчме через окно, наутро кончает жизнь самоубийством [8]. Единственным выходом из бессмысленной, обезумевшей жизни оказывается добровольный уход на тот свет.

Киновед Александр Трошин рассуждал о Тарре и Краснохоркаи так: «Они показывают существование, лишённое целей, смысла, цвета, развития. Словно остановилось время. Словно из этого ада <...> никуда не выпрыгнуть. Страшное по своей трезвости произведение о духовной катастрофе человечества, в котором отзывается так или иначе общая восточноевропейская тревога. Не конкретно-социальная, а экзистенциальная. Накопившаяся в Восточной Европе за десятилетие политических надежд и разочарований» [9]. Именно — актуальная проблематика все время звучит где-то на фоне, подобно колокольному звону неизвестного происхождения, но практически не выходит на первый план.



Илл. 2. Иrimiаш и Петрина. Кадр из фильма «Сатанинское танго» (*Sátántangó*, реж. Б. Тарр, 1994)

Ощущение абсурдности происходящего усиливается в романе за счет прямой отсылки к Кафке: книга открывается эпи-

графом из «Замка». В фильме он отсутствует, однако о классике абсурдизма заставляет вспомнить эксцентричная пара — Иримиаш и Петрина. Они чем-то похожи на Помощников из того же произведения (одного из них, кстати, звали Иеремия — вряд ли это случайное совпадение). В «Сатанинском танго» эти двое лишены зловещей кафкианской комичности, тем не менее новость об их чудесном «воскрешении» и последующее появление в поселке становятся завязкой сюжета. Именно Иримиаш (кстати, его роль исполняет композитор фильма Михай Виг) кормит героев невероятными обещаниями новой жизни, и они идут за ним, хотя, кажется, никто из них не верит в ее возможность. Симптоматично высказывание этого мошенника по поводу часов, которые «отмеряют даже не время, а вечность нашего рабского состояния, зависящего от нас так же мало, как мало зависит от ветки ливень: мы перед ним бессильны» [10]. Все попытки заранее обречены на провал, и лишь уход персонажа по имени Футаки, его отказ в последний момент участвовать в сомнительном предприятии, затеянном Иримиашем, оставляет некоторую надежду. С другой стороны, куда уходит Футаки?



Илл. 3. Уход Футаки. Кадр из фильма «Сатанинское танго»
(*Sátántangó*, реж. Б. Тарр, 1994)

Особый интерес вызывает фигура доктора – грузного пожилого мужчины, запойного алкоголика, который целыми днями сидит у окна и наблюдает за буднями поселка. Это загадочный резонер, записывающий в тетрадь, что делают жители. Несколько раз в фильме мы видим одни и те же события с двух точек зрения – условно авторской и принадлежащей доктору. В связи с частичным наложением, пересечением ракурсов, а также с тем, что камера исключительно важна для Тарра и довольно часто «живет своей жизнью», будто не обращая внимания на героев, возникает вопрос: кто снимает? Или даже так: кто смотрит? Если это доктор (а на это есть указание и в романе, и в фильме), то финал, в котором он заколачивает досками окно своей комнаты, можно интерпретировать как полный конец человеческого в этом мире. Наблюдать больше некому.

Вернемся к самому началу ленты. «Сатанинское танго» открывается длинным планом без склеек, в котором стадо коров медленно выходит из большого сарая и разбредается между домами по окрестностям... Одной из первых ободряющих новостей в начале периода «самоизоляции» стало сообщение (моментально разошедшееся по миру, но, как вскоре оказалось, фейковое) о возвращении в Венецианскую лагуну дельфинов [11]. Смысл опровержения этой информации еще долгое время обсуждали в соцсетях: быть может, дарящий надежду обман лучше? Впоследствии эта ситуация породила целую серию мемов, начинающихся со слов «Природа настолько очистилась, что...». Так вот, эпизод с коровами обманчиво погружает нас в подобное – изначальное – состояние: мы осознаём, что стадо вряд ли само по себе организовано вышло из коровника, но полное отсутствие людей рождает сомнение... Не менее сильна единственная большая сцена (ближе к финалу), снятая на городской натуре. За несколько часов экранного повествования на деревенских просторах можно и забыть, что не так уж далеко есть города – но как Тарр снимает ратушную площадь Байи? Здесь снова нет ни одного человека, зато не пойми откуда из глубины кадра внезапно выбегают табун лошадей. Они мчатся по улице, словно не замечая по-

явившихся на площади Иримиаша, Петрину и деревенского мальчика. Это мир, в котором люди оказываются лишними, а животные осваивают, присваивают окружающее пространство.



Илл. 4. Лошади у Ратуши. Кадр из фильма «Сатанинское танго» (*Sátántangó*, реж. Б. Тарр, 1994)

Герои Тарра внешне не изолированы друг от друга, тем не менее являются красноречивой иллюстрацией поговорки «человек человеку волк», ведь в самом начале два жителя поселка хотят обмануть остальных и, украв сообща заработанные деньги, сбежать на поиски лучшей жизни. В основе их взаимоотношений – ложь, измены и предательства. Они изолированы от внешнего мира (о чем уже подробно говорилось), но также – от самих себя. Не зная, как выйти из тупика, они доверяются пришлому обманщику, тем самым лишь ускоряя наступление неизбежной катастрофы.

Примечания:

[1] *Вирен Д.* Жизнеутверждающие польские фильмы // Новая Польша. 26.03.2020. Режим доступа: <https://>

www.novayapolsha.pl/article/zhizneutverzhdayushie-polskie-filmy (дата обращения 01.07.2020).

[2] См., например, сайт, целиком посвященный этому явлению: <https://theartsofslowcinema.com/> (дата обращения 03.07.2020). На его главной странице сейчас фигурирует кадр из «Сатанинского танго».

[3] *Ковач А. Б.* Кинематограф Белы Тарра: Круг замыкается / Пер. М. Леонова. Электронное издание, 2015. С. 71.

[4] См. об этом подробнее: Там же.

[5] Там же. С. 85–86.

[6] *Трошин А. С.* Иштван Сабо: темы и вариации. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2008. С. 109.

[7] Здесь, конечно, нельзя не вспомнить старшего коллегу Тарра – венгерского классика Миклоша Янчо, который с середины 1960-х годов («Без надежды» (1965), «Пока народ еще просит» (1971), «Любовь моя, Электра» (1974) и многие другие фильмы) в похожем ключе представлял венгерскую реальность, правда, в большей степени акцентируя цикличность исторических процессов и трагическую судьбу своей нации.

[8] Этот мрачный и даже несколько апокалиптический мотив возникал в фильме соратника Тарра, режиссера и сопродюсера «Сатанинского танго» Дьёрдя Фехера «Сумерки» (1990), в подобной эстетике повествующего о серии загадочных детских убийств в венгерской провинции.

[9] *Трошин А. С.* Венгерское кино «после Кадара» // Венгерское искусство и литература XX века. СПб.: Алетейя, 2005. С. 555.

[10] *Краснахоркаи Л.* Сатанинское танго / Пер. с венг. В. Середы. М.: АСТ, Corpus, 2018. С. 36.

[11] *Daly N.* Fake animal news abounds on social media as coronavirus upends life // National Geographic. 20.03.2020. URL: <https://www.nationalgeographic.com/animals/2020/03/coronavirus-pandemic-fake-animal-viral-social-media-posts/> (accessed 03.07.2020).

ФИЛЬМЫ.

СЕРИАЛЫ.

ИГРЫ.



АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ



ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Кандидат искусствоведения, кинокритик, Государственный институт искусствознания

ШТОРМОВЫЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЯ ОТ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Аннотация: Автор статьи обращается к сериалу «Шторм» Бориса Хлебникова, к фильму «Джокер» Тодда Филлипса и размышляет об этических проблемах современного мира, о том, что эпоха пандемии способствует обострению многих социальных и психологических конфликтов, выявлению утраты самоидентичности, общественного неблагополучия. Кинематограф обозначает симптомы социальных недугов, нередко предчувствуя такие глобальные потрясения, как пандемия, которая, несомненно, приведет к изменению многих трендов цивилизации и картины мира в художественных произведениях.

Ключевые слова: кинематограф, глобализация, идентичность, коронавирус, «Шторм», Джокер, Михаил Ямпольский, «Дракон».

Covid19 – не самая смертоносная зараза. По крайней мере, с чумой или с холерой не сравнить. Но она первая по широте охвата стран и континентов и ее по праву можно считать глобалистской. В медицинском отношении злополучный вирус не так опасен сам по себе, но он способен активизировать в человеческом организме обострение факультативных недугов.

В планетарном общезитии коронавирусная эпидемия смогла пробудить дремавшие социальные комплексы, психологические травмы и выявить драмы на расовом, этническом и куль-

турном уровнях. Прежде всего, она поставила под вопрос идею глобализации человеческой популяции. На наших глазах цивилизованный мир снова взбуч многочисленными пограничными постами, визовыми ограничениями, территориальными претензиями и национальными предрассудками.

Штаты пострадали от вспышек расизма и еще в большей степени – антирасизма. Европе пришлось усомниться в принципах, на которых могло бы базироваться мультикультурное общежитие. Россия и Китай утвердились в глубинной целесообразности авторитарного правления. Словом, мир перевернулся и встал с ног на голову. Вопрос в том: устоит ли он в таком положении сколько-нибудь продолжительное время? Ответ на него впереди. Но нельзя не заметить, что культурный шок случился нешуточный. И он до сих пор не прошел. К тому же не вполне осмыслен.

Как обычно в подобных случаях, включается в работу задний ум и тогда по-другому начинаешь оценивать явления и тренды, коим до этого не придавал особого значения. По-другому, в частности, смотрятся и оцениваются те или иные художественные произведения. Они задним числом воспринимаются как штормовые предупреждения о грядущих потрясениях. Например, сериал «Шторм» (реж. Б. Хлебников, 2019) – для отечественной глубинки, или фильм «Джокер» (*Joker*, реж. Т. Филлипс, 2019) – для мегаполисов. Начнем с той «рубашки», что ближе к телу – со «Шторма» Бориса Хлебникова.

Накануне выборов главы провинциального городка случилась беда: во время торжественного открытия Дворца искусств для школьников его крыша обвалилась под тяжестью слишком обильно выпавшего снега и погребла под собой десятки горожан с детьми. Крыша погребла и предвыборную кампанию кандидата в мэры предпринимателя Крюкова. Это он построил на бюджетные деньги дворец. Это он сэкономил миллионы на некачественных строительных материалах, вследствие чего и произошла трагедия районного масштаба. Крюков на строительстве дворца украл столько, что ему хватило бы облагодете-

тельствовать родителей погибших детей и детей погибших родителей. Он бы легко вышел сухим и святым из этой кровавой истории, благодаря своим связям с нужными чиновниками на всех ветвях власти, если бы не пара честных ментов. Честный мент из отдела по борьбе с коррупцией Серега Градов приходит к тяжелому выводу: «Государство спонсировало гибель наших людей».

Другой честный мент, его друг из убойного отдела полиции Юра Осокин, напившись, бредит по-простонародному, истинами: «Директива сверху пришла, чтобы Крюкова не трогать. И мы такие сидим и не трогаем. Смотрим, как овцы тупые, как он деньги ворованные на предвыборку тратит. Тебе, Серега, ход не дали, так и мне ходу не дают. А главное, судьи все в отказ. А прокуратура вообще без разговоров, все берет и разворачивает на 365. И все...». «Все» в том смысле, что честный мент, как и честный чиновник, оказывается вовлеченным в круговорот коррупционных отношений. В таком случае или ты их правила принимаешь, или подлежишь изъятию из Системы, как говорится, без выходного пособия. Разумеется, можно отойти в сторону, выйти из игры, жить по своим правилам и собственным умом, но только до определенной поры. В смысле — черты.

Состояние гражданской турбулентности способствует некоторому прозрению и прояснению в мозгах, что скрыто, затуманено и затемнено в реальности, не подверженной «буре и натиску». То бишь в условиях стабильной реальности, за дарование которой мы по гроб жизни и должны благодарить власть имущих.

То, что смутно почувствовали и прямодушно выразили герои хлебниковского «Шторма», теоретически обосновал Михаил Ямпольский в статье «Эпидемия: незнание и правда», к которой уже обращались в самом начале нашей книги. Но процитирую еще раз: «Несмотря на весь ужас происходящего (но и вопреки ему), мы вдруг обнаруживаем слабую возможность начать думать о мире чуть-чуть правдивее, чуть-чуть адекватнее...» [1]. В порядке утешения мы могли бы «думать правдивее» о нашей действительности несколько раньше, всматриваясь в фильмы

Абдрашитова, Миндадзе, Германа-старшего, Балабанова, в сериал «Чернобыль» и, наконец, в сериал «Штурм». Это ведь все художественные модели надвигающейся реальности.

«Штурм», впрочем, идет дальше в опознании «темноты» современного российского бытия. Он интересуется разрушительными последствиями для «системного человека» и пытается нащупать дно его моральной деградации.

Сергея Градов встал на тропу войны с коррупционным Левиафаном и тут же обнаружил, что у него нет иного приема, кроме лома, коим орудуют штатные коррупционеры — начальники начальников, судьи судей, прокуроры со следками и далее вверх по карьерной лестнице, ведущей вниз. Внизу Сергей. По всем нравственным меркам он — Ланцелот, бросивший вызов многоголовому Дракону без единого шанса на благополучный исход поединка. У Шварца Дракон побежден Ланцелотом решительно и бесповоротно. В экранизации «Убить Дракона» (1988) Марка Захарова всемогущий ящер был побежден, но не до конца. Режиссер со сценаристом Григорием Гориным настаивают: убить Дракона, узурпировавшего власть — службишка, не служба. Служба — убить дракона в себе. К слову, в южно-азиатской легенде, легкой в основание шварцевской пьесы, конец совсем безнадежный: рыцарь, убивший Дракона, сам становится Драконом.

Похожая перспектива брезжит и перед рыцарем Сергеем. Преследуя благую цель, засадить Крюкова за решетку, он вынужден прибегнуть к негодным средствам, памятуя о незыблемом правиле: с волками жить — по волчьему выть. Он разговаривает с преступниками на их языке — языке угроз, шантажа, подстав, провокаций и т. д.

Преступника Градов посадил за решетку, но пока на время и не вполне законно. А чтобы спасти от смертельной болезни любимую женщину, вынужден вымогать взятку у того же Крюкова в обмен на его незаконное освобождение. Еще одна перспектива замаячила перед ним: оказаться в положении Данилы Багрова, для которого мирная жизнь стала войной. В обоих слу-

чаяя она — гражданская. В обоих случаях герои вне закона. Живут и действуют по понятиям. Данила, что в РФ, что в США, сам себе — Закон. Как юридический, так и этический. Герой фильмов Алексея Балабанова был свободен от обязательств перед Левиафаном по обе стороны океана; он был в ладу с самим собой. Это делало его неотразимым.

Сергея изначально не может похвастаться такой железобетонной цельностью. Он на службе у Государства. Он обязан Государству и душевно привязан к любимой женщине. Это делает его уязвимым, причем дважды. Юридически — со стороны верховного работодателя и этически — перед лицом той, ради которой он пошел на преступление, и которая предпочла бы смерть, чем жизнь такой ценой. Честный мент Сергей Градов разрываем изнутри. Он больше всего желал бы спасти любимую женщину, но для этого должен стать драконом. Он и хотел бы убить в себе дракона, но не может этого сделать, не убив самого себя. Дано ли третье?



Илл. 1. Кадр из сериала «Шторм» (реж. Б. Хлебников, 2019)

Дано. Двойное самоубийство.

Последние кадры в «Шторме»: машина с Мариной и с Серегой за рулем набирает скорость. Марина пугается. Серега жмет на газ. «Ты же хотела умереть... Ну так, давай без боли, без страданий, вместе...». — «Я не хочу умирать», — молит Марина Анны Михалковой, приговоренная болезнью к смерти. Сергей сбрасывает скорость. Машина удаляется. Финал открытый, позволяющий продолжить сериал, в котором герою, хотелось бы надеяться, удастся превозмочь то, что в нем надорвалось здесь и сейчас.

Здесь и сейчас случилась трагедия цельного человека, ввергнутого в реальность, где ценностный мир пошел трещинами: от главы Левиафана до основания оснований — человеческой человечности.

...Пока жизнь относительно стабильна, экономика развивается ни шатко ни валко, и социальные отношения представляются устоявшимися, обывателя не сильно задевает разница между «истиной бытия» и надстроеной посредством политических деклараций конструкцией успехов и достижений. Одни врут, понимая, что им мало, кто верит. Другие делают вид, что верят, не мешая им врать. И жизнь течет по двум несоприкасающимся колеям — бесконфликтно. Но вот когда так называемые информационные повестки сближаются в силу тех или иных обстоятельств, то реальность начинает искрить. И тогда возможен пожар.

Пожар становится неизбежным, когда они пересекаются.

«Джокер» за год до нынешних событий завоевал главный приз на Венецианском фестивале и был обвешан десятком номинаций на «Оскара», из коих удостоился статуэток только в двух и не в самых престижных. Автору этих строк пришлось писать о реакции на него в наших медиа сразу по выходе фильма в прокат [2]. Фильм легко укладывался в парадигму: очередной бунт бедных против богатых. Как вариант: униженных и оскорбленных против угнетающих и оскорбляющих. Именно

так интерпретировал основную коллизию телеведущий Дмитрий Киселев.

Для начала он обратил внимание на то, что главный герой — психически нездоровый человек, к тому же человек не талантливый и неудачливый. И мама у него клиентка психиатрической клиники, и папа — чудовище. И все его третируют, унижают... И тогда он в клоунской маске бросает вызов тем, кто выше его, талантливее его, богаче его... Душит маму, убивает папу, пристреливает друга, приканчивает популярного телешоумена и становится кумиром толпы. И делается мотором бунта — разумеется, бессмысленного и беспощадного. И на улицах вымышленного мегаполиса Готэма происходит ровно то, что мы увидели в телехронике через несколько месяцев на улицах американских городов: толпы разъяренных «джокеров» (разве что без масок), крушащих машины, разбивающих витрины дорожных бутиков и готовых спалить все и вся на этом свете.

Дмитрий Киселев до известной степени был прав, углядев в голливудском фильме вирусную природу главного персонажа. Теперь-то мы понимаем, что джокер, если не COVID-19 собственной персоной, то его художественный прототип.

По версии того же Киселева, сила и заразительность Джокера обусловлены классовой рознью между состоятельными гражданами и мстительными неудачниками. Это довольно расхожая интерпретация фильма. Как, впрочем, и тех бесчинств (с поправкой на цвет кожи бунтующих), что потрясли Штаты, а затем аукнулись во всем мире.

На погромы в Штатах Михаил Ямпольский откликнулся еще одной статьей. Он заметил, что погромщики обратили свою ярость не на людей с другим цветом кожи, а на их имущество, на гламурные бутики. «Иными словами, атака шла на витрину благополучия, всеобщего „равенства“ потребителей, зависящего только от толщины твоего кошелька» [3]. И это насилие, полагает автор, имеет «символическое измерение».

Измерению подлежит не только социальное и политическое неравенство. И отщепенство последовало не только за толстый кошелек и высокий общественный статус белых граждан. Есть, по мнению Ямпольского, более глубинная первопричина нынешнего восстания темнокожего населения Америки. И связана она с утратой идентичности потомков темнокожих рабов.

Начинает автор с тривиального: «Белый человек, колонизатор, считавший себя представителем „цивилизации“, идентифицировал свою культуру с самой сущностью человеческого, с универсально антропологическим. Всем группам, которые не соответствовали идее этой всеобщности, отказывали часто в человечности как таковой: они трактовались как варвары или дикари» [4].

Порабощение далеких предков нынешних темнокожих стало ко всему прочему «насильственной амнезией» человеческой идентичности последних. Идентичность оказалась подавленной, но не искорененной. Вырвалась наружу она в обличье узнаваемого протеста против расового превосходства белых.

Ямпольский интерпретировал оболочку протеста как искаженную форму «острого кризиса идентичности», который не исчерпывается расистскими вспышками. В порядке иллюстрации автор напомнил сюжет старого романа Ральфа Эллисона «Невидимка» об афроамериканце, не имеющем имени, не находящего себе места под солнцем и нашедшим свое место в подвале, где осветил себя тысячью электроламп. Ему свет нужен как воздух.

Человек-невидимка объясняет: «Свет подтверждает мою реальность, придает мне форму. <...> Без света я не просто невидим, но и не имею формы, а стать бесформенным месивом – это и значит заживо умереть» [Цит. по: 4]. Но ведь тоже самое о себе мог бы сказать и белый человек Артур Флек, герой фильма «Джокер». Он тоже – человек-невидимка с комплексом не найденной и не опознанной идентичности. Он нуждается в публичном внимании, как герой Эллисона – в электрическом свете.

В стремительно глобализирующемся мире толпы «варваров» и «дикарей» оказались в положении граждан, лишенных иден-

тичности. В этом проблема вымышленного персонажа – Артура Флека, натянувшего на лицо маску джокера. В этом исток его агрессии. И судя уже не только по фильму, но и по самостийной вакханалии на улицах американских городов, Джокер попал в едва ли не в самый чувствительный нерв цивилизованного общества.

Между прочим, чувствительный нерв давно дает о себе знать. В том числе и в просвещенном мире. По крайней мере, в литературе. В связи с этим можно вспомнить дуэль Печорина и Грушницкого.

Признаюсь, что вспоминаю о ней не в первый раз. (См. публикацию в периодическом издании «Сноб» [5]).

Юнкер Грушницкий чувствует себя неровней той, в кого он влюблен, княжне Мэри. Он испытывает явный дефицит статусности. Потому прибегает к определенной маскировке. Его маска – романтическая поза. Его театральное одеяние – солдатская шинель. Все это должно дать повод светской барышне думать, что он разжалованный офицер, сосланный на Кавказ в наказание за дуэль чести. Барышня примерно так и подумала. «Лишний человек» Печорин, сорвав маску с Грушницкого, сделал его «человеком-невидимкой», который легко может позволить себе быть снесенным с лица земли.

Это пример кризиса идентичности на индивидуальном уровне. Отмщение на таком же уровне случилось, когда «человек-невидимка» в доме Прозоровых, штабс-капитан Соленый, на дуэли сразил «лишнего человека» барона Тузенбаха.

Это все частные разборки. Зловещий характер они приобретают в Скотопригоньевске, живет-поживает повар Федора Карамазова Смердяков. Он-то как раз и представляется непосредственной предтечей Артура Флека. И не только в том дело, что оба они незаконнорожденные, отринутые и оскорбленные. И даже не в том, что оба – отцеубийцы. А в том, что в своей посредственности (по Достоевскому, Смердяков – «средина и бездарность») были угнетены и подавлены. И ничто не подтверждало реальность их существования. Оба страстно хоте-

ли бы превзойти свою «срединность» и выйти из зоны невидимого. То есть обрести свою идентичность, если согласиться с логикой Михаила Ямпольского.

В XXI веке глобализованное человечество не умещается в Скотопригоньевске. Ему подавай мегаполис Готэм. И выясняется, что «средина» стала избыточной. Смердякову в наше время уже не обязательно было бы вешаться. Его преемник Артур Флек смог мобилизовать тучу смердяковых в масках Джокеров и, возглавив их, поднять восстание против человеческой идентичности как класса. Все население Готэма скрывается под маской Джокера, и люди в нем становятся невидимыми. В свете этого кризиса идентификации несколько иначе читается маленькая трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Для музыканта, поставившего ремесло подножием искусству, назвавшегося ремесленником, равно невозможны и нищий музыкант, профанирующий великое искусство, и гений, его олицетворяющий. Сальери – средина. Моцарт и нищий музыкант – лишние люди. Одного Средина изгоняет. Другого – умерщвляет.

Примечания:

[1] *Ямпольский М. В.* Эпидемия: незнание и правда // Colta. 6 апреля 2020. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/society/24006-mihail-yampolskiy-o-tom-kak-pandemiya-razrushaet-illyuziyu-znaniya> (дата обращения 15.07.2020).

[2] *Богомолов Ю. А.* Джокер и мы. // Сноб. Режим доступа: <https://snob.ru/en-try/185398/> (дата обращения 10.07.2020)

[3] *Ямпольский М. В.* Между идентичностью и общечеловеческим // Colta. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/society/24752-mihail-yampolskiy-blm-universalnyy-gumanizm-i-giperidentichnosti> (дата обращения 17.07.2020)

[4] Там же.

[5] *Богомолов Ю. А.* Джокер и коронавирус. Как пандемия отражается в зеркале российского ТВ // Сноб. Режим доступа: <https://snob.ru/entry/192247/> (дата обращения 17.07.2020).

ЕКАТЕРИНА САЛЬНИКОВА

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания

ОБРАЗЫ ЭПИДЕМИЙ В КИНО

Аннотация: Статья посвящена развитию темы эпидемий в популярном кино и сериалах. Автор кратко обращается к фильмам «Плоть и кровь» Пола Верховена, «Сказка странствий» Александра Митты, в которых содержатся картины зараженного чумой замка и города. Обращает внимание на актуализацию мотива чумы в сериалах «Тюдоры», «Больница Никербокер», «Чума» (Испания, 2018). Рассматривает мотивы летучих мышей и медицинских масок в современном кино. Подробно пишет о сериалах, рисующих варианты эпидемий в современных обстоятельствах, – «Вирус» (Южная Корея), «Эпидемия» (Россия), «Изоляция» (США), «Кордон» (Бельгия). Каждый из сериалов по-своему интерпретирует разрушение цивилизационного порядка и варианты отношения к эпидемии представителей различных профессий и психологических типов.

Обращение к остро актуальной теме является испытанием творческих возможностей кинематографистов, поскольку многие традиционные приемы создания образов персонажей и привычные сюжетные ходы перестают работать.

Ключевые слова: популярный кинематограф, фильмы о вирусах, карантин, летучая мышь, крысы, лабораторная мышь, маска, образ врача, образ ученого, российская ментальность, цивилизация, «Чума» А. Камю, «Враг народа» Г. Ибсена.

Кинематограф второй половины XX века активно переживал гипотетическую ситуацию последствий ядерной войны, в 1960 – 1980-е годы считавшуюся весьма вероятной. Стремление визуализировать и сюжетно развернуть возможную катастрофу, связанную с взрывами бомб, уничтожающих саму возможность нормально жить на поверхности Земли, руководило самыми разными режиссерами и рождало авторские шедевры, принципиально непохожие друг на друга.

В 1965 году Питер Уоткинс представляет документальную драму «The War Game», в которой в абсолютно жизнеподобной манере документального фильма, с закадровым голосом, показывает последствия ядерных ударов по Великобритании со стороны СССР. Фильм Питера Уоткинса в свое время получил «Оскар», и до сих пор обладает силой воздействия, поскольку посвящен, собственно, не политической ситуации, уже канувшей в прошлое, но потребности вообразить и пережить гипотетический кошмар разрушения всех общепринятых жизненных стандартов, привычного быта, чувства покоя и защищенности. Язык псевдодокументального кино срабатывает именно в силу стремления режиссера дать зрителям палитру конкретных, реальных картин ядерной атаки, показанной с позиций беззащитного рядового населения, не готового к обороне и новым условиям жизни, не информированного о сути угрозы и не способного перестроиться на мобилизационный тип повседневности.

Много позднее Андрей Тарковский снимет «Жертвоприношение» (1986) в совершенно другой эстетике и с других позиций, о чем мы недавно уже писали. Режиссер «задавался» не риторическим вопросом о ключевой роли не группы людей, не частного сообщества, но отдельного человека в ситуации конца света... Тарковский предлагал рассмотреть возможность трагического героизма деяния, способного отменить апокалипсис. <...> В качестве апокалипсиса выступала атомная война, сообщение о начале которой герои в оцепенении слушали по радио в день рождения Александра. Жена героя, Аделаида, срывалась в истерику, вопя «Сделайте что-нибудь, мужчины!»

Александр обращал молитву к Богу. За спасение, за отмену войны Александр клялся пожертвовать всем, что у него есть, — в том числе сыном, домом. <...> Добровольного жертвования удачно сложившейся судьбой должно хватить для восстановления мирового баланса. Порыв самопожертвования должен быть многократно подтвержден и повторен, сам становясь эмоциональным ритуалом личности, учрежденным ею спонтанно, вкупе с такими же спонтанными соратниками, бессознательными заговорщиками, верящими в целесообразность предпринимаемых действий. Тогда мироздание и человек приходят к соглашению, к договоренности, ведя вполне осмысленный диалог.

В этом диалоге герой исходит из того, что конец света, глобальная катастрофа не есть правильный порядок вещей, не есть тот финал, которого заслуживает человечество. И необходимо применить все возможные средства для его отмены. Герой также исходит из веры в высокую ценность собственной жизни, счастья, благополучия и способности влиять на мир с помощью волевого обращения со своей жизнью и своим достоянием.

В некотором смысле «Жертвоприношение» является апофеозом личностно-индивидуалистического проживания апокалипсиса и трагического катарсиса. В кино более близком по духу к современному периоду апокалипсис становится все менее подотчетен одному-единственному герою, разрушается и вера в необходимость и возможность его отмены.

Ужас коллективного и безысходного претерпевания конца света в виде ядерной зимы был показан в «Письмах мертвого человека» (1986) Константина Лопушанского, <...> лишенного риторических красотостей и условностей воплощения страха перед ситуацией гибели нормального мира как ситуацией абсолютно реальной и возможной. Фильм гипнотизировал прямыми смыслами и внутренним призывом представить себе, что последствия атомной катастрофы перестали быть локальными. А что, если случившегося нельзя будет проигнорировать, если потери будут столь существенны, что возвращение к нормальной жизни станет практически невозможным, как бы вопрошал

фильм. Гнетущее впечатление от фильма усиливалось в связи с реальной Чернобыльской катастрофой. В таком контексте перспектива воцарения чудовищных условий существования не предполагала продуктивности индивидуальных героических жестов» [1]. Одинокому умирающему герою (в замечательном исполнении Ролана Быкова) оставалось лишь стоическое мужество до конца быть человеком, существом духовным, самоотверженным, думающим не о себе, а о детях, отнимать шанс на выживание у которых режиссер все-таки не решился.

На фоне мощного драматизма авторского кино, так или иначе отсылающего к наиболее глобальной из всех реально предполагаемых катастроф, оставались незамеченными и как бы не прочувствованными мотивы эпидемии чумы или эпидемии непостижимого, чему нет названия, выраженные средствами популярного фильма. Между тем, в костюмном авантюрном фильме «Плоть и кровь» (*Flesh & Blood*, 1985) Пола Верховена банда грабителей и наемников, обиженных феодалом, использовавшем их услуги, захватывала некий замок, в котором, как выяснялось позже, свирепствовала чума. В «Сказке странствий» (1983) Александра Митты юная Марта (Татьяна Аксюта), разыскивающая похищенного брата, скиталась вместе с ученым Орландо (Андрей Миронов) по фантазийной средневековой Европе и оказывалась в городе, почти полностью вымершем от чумы. В научно-фантастическом фильме «Вельд» (1987) Назима Туляходжаева по ряду произведений Рэя Брэдбери, в сумрачном гипотетическом будущем была показана «эпидемия» нашествия мнимых людей – умерших, но воскресающих в виде эманации сознания их близких. Карантинные команды ездили и производили зачистку «пришельцев», однако на главного героя это не производило сильного впечатления, он был озабочен другими бедами.



Илл. 1. Стефан (Том Бёрлинсон) бросает мясо чумной собаки в колодец замка. Кадр из фильма «Плоть и кровь» (*Flash & Blood*, реж. П. Верховен, 1985)

В «Сказке странствий» Орландо удавалось победить Чуму ценой собственной жизни. При этом было совершенно очевидно, что в противном случае от страшной болезни, имеющей вид аллегорической фигуры, у общества нет никаких форм защиты. В двух других случаях герои вообще никак не боролись с эпидемией, но занимались исключительно личным спасением, или оставались погружены в конфликты иного характера.

Все три случая мотива эпидемии в популярном кино 1980-х объединяет выражение слабости человеческого общества, которому практически нечего противопоставить губительной заразе или странным явлениям, вызывающим неприятие и ужас. Эпидемии играли роль дополнительного, отягчающего обстоятельства, символа общественной гнили и недееспособности в сочетании с агрессивностью, репрессивной инерцией государственной машины. Ситуация эпидемии скорее проявляла давно сформиро-

ванные качества общественного сознания, нежели интересовала авторов сама по себе, в качестве центрального предмета анализа.

В 1987 году Ларс фон Триер выпустил свой фильм «Эпидемия» (*Epidemic*), который тогда казался произвольной постмодернистской игрой мотивами сочинительства и опять же чумы, скорее выступавшей в качестве универсальной метафоры экзистенциальных и непреодолимых кошмаров европейского общества и европейского художника. Режиссер работал на контрасте. С одной стороны – ирония и даже цинизм сценаристов-ремесленников, спешно, за пять дней «варганящих» синопсис фильма с претензиями на некую философичность и силу воздействия, вымеряющих, на какой минуте необходима какая-нибудь чудовищная катастрофа. С другой – гипнотизирующие сцены сновидений, словно фильм уже снят или превратился с вопиющую реальность. Издохшие крысы со спутанными хвостами, образующие своего рода «чумную свастику». Пролет главного героя, «врача-идеалиста», над болотистой местностью, на тросе с флагом красного креста. Заросший камышами водоем, из которого торчат головы людей, пытающихся спастись от ощущения пылающего пламени. И, наконец, появление чумных фурункулов на шее женщины, погруженной в реальность фильма, как в транс, и переживающей видение города, охваченного страшной болезнью... Все это смотрится несколько иначе летом 2020 года, в контексте известий о случаях чумы в Монголии и Китае. Фильм выглядит как невольное обозначение происхождения болезни изнутри самой творческой природы человека, из потребности в ужасном и глубине веры в ужасное и губительное. Вектор распространения эпидемии, по Триеру, – из недр сознания и подсознания во внешнюю реальность.

Между тем, ближайшая перспектива ядерной войны и зимы постепенно нейтрализовалась в ходе развития мировой политики и, возможно, в силу мощного воздействия именно визуальных искусств, создавших ряд фильмов-предупреждений. Место наиболее страшной и актуальной катастрофы оказалось вакантным.

Терроризм мог претендовать на этот статус, и реакции искусства на активизацию террористической деятельности не замедлили с появлением. Однако проблема была в том, что терроризм явился слишком реальным, буквальным историческим фактом, которого отнюдь не достаточно для реализации страсти творческой энергии к прогнозированию, воображению, созданию сценариев возможного, но пока не происшедшего катаклизма того или иного происхождения. Кроме того, терроризм всегда имеет формы локальные — трудно представить, как в заложники берется все человечество или хотя бы вся страна, весь город. Эпоха глобализации же обостряла ощущение причастности каждого отдельного индивида к общемировым судьбам — при возможности новой, более сильной атомизации человека в повседневной цивилизационной реальности.

Человечество вообще чувствует себя неуютно, когда глобальных катастроф не предвидится слишком долго. Их начинают ждать, предсказывать, прогнозировать. Комплекс потребности в катастрофическом существует как сложное производное других потребностей сознания и жизнедеятельности человека. В нем находят реализацию коллективные фобии — и желание коллективно переживать драматические ситуации, обладающие несомненной значимостью для всего человечества. *Можно даже сказать, что жажда катастрофизма, временами обуревающая человека, является продолжением его жажды жизни, любви к миру, выражением его понимания той абсолютной ценности, какую представляет возможность бытия.*

Ответом на начало эры индивидуальных компьютеров, усиление атомизации индивида, проблемы климата и глобализацию со всеми ее издержками стало на рубеже XX — XXI веков ожидание конца света. Апокалиптические мотивы оказались широко распространены в популярной культуре и, прежде всего, в кино, в свою очередь, способствуя интересу современного общества к катастрофическому началу. Помимо апокалипсиса как такового сформировался широкий спектр катастрофических мотивов, условно говоря, постидеологического типа — то

есть таких кошмаров, за которые отвечает не какое-либо государство, правительство, партия, группировка, а в определенном смысле все человечество (прежде всего, это климатические дисбалансы, кризис экосреды, разрушение земной природы). Или – человечество совершенно не отвечает, и тоже всё сразу, за другие катастрофы, поскольку те возникают по непонятным или независимым от человека причинам (к примеру, инопланетное вторжение). Утрата дома-планеты, пригодной для жизни («Интерстеллар», «Обливион», «Элизиум. Рай не на земле»), изоляция в узком мирке городка, оторванного от мира (сериал «Под куполом»), зверство людей, создающих концлагерь для фей (финал первого сезона сериала «Карнивал Роу») или концлагерь для зараженных вирусом вампиризма (сериал «Вампирские войны») – бездомность, пространственная несвобода, дезинтеграция – стали одними из самых остро переживаемых гипотетических ситуаций.

Пандемия 2020 года явилась глобальной и при этом абсолютно реальной катастрофической ситуацией, способной коснуться каждого. Искусство к ней было давно готово, будучи всегда в противоречивых взаимоотношениях с линейным и необратимым временем. В чем-то искусство развивается медленнее, удерживаясь в рамках традиционных принципов, с помощью которых бывает невозможно точно отобразить специфику современного бытия. В чем-то оно забегает вперед, видит дальше и чувствует острее, нежели мир и человек вне художественного творчества. В последний период заметно активизируется способность искусства предвидеть и прогнозировать ближайшее будущее. Ритм трансформации предвидения в элемент объективной реальности имеет тенденцию к ускорению. Между прогнозами кино XX века и их частичным и относительным осуществлением проходило несколько десятилетий. Так, многие параметры электронного экранного бума начала XXI века были предсказаны в фантастическом кино середины XX века. Отсылками к таким фильмам, как «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта 1982 года, изобилуют со-

временные труды по медиаархитектуре и компьютерной культуре [2].

Киносюжеты, наиболее точно угадывающие современную ситуацию пандемии, появляются примерно за десять лет до настоящего периода. Некоторым из них посвящена статья Юлии Михеевой, в частности, подробно разбирающая фильм «Заражение» (*Contagion*, 2011) Стивена Содерберга, весьма точно предсказавший специфику пандемии-2020. Но и помимо этого фильма обращает на себя внимание интерес к мотиву чумы в разного рода костюмно-исторических сериалах. Так, в сериале «Тюдоры» (*The Tudors*, 2007–2010) Майкла Хёрста довольно развернуто представлена эпидемия времени правления Генриха VIII, явившаяся тяжким испытанием, в том числе, и для аристократии, и для короля. Надо сказать, «Тюдоры» более похожи на свободную фантазию о британской истории, и эпидемия чумы как сюжетный поворот помогает создать иллюзию большей исторической достоверности.

Уже упомянутый С. Содерберг обрывает свой сериал «Больница Никербокер» (*The Knick*, 2014 – 2015), действие которого относится к первым годам XX века, именно на начале эпидемии чумы в Нью-Йорке. Один из персонажей, выскочка и мошенник, рвущийся в высшее общество и заплативший только что огромную сумму за вступление в престижный клуб, сидит в апартаментах этого клуба, курит сигару и с недоумением обсуждает с одним из новых знакомых внезапное появление темных фурункулов у себя на руках.

Испанский сериал «Чума» (*La peste*, 2018) натуралистично показывает картину эпидемии XVI века, отдавая этому несколько серий первого сезона и раскрывая натуру главных действующих лиц как бы сквозь катастрофическую ситуацию, которая как нельзя лучше способствует обнаружению человеком своей внутренней сущности. Одни пытаются спасти город, закрыв его и организовав госпиталь для больных, другие – наживаться на эпидемии, припрятывая продовольствие и провоцируя рост цен, а также учреждая карантин в труппах (патрули, не выпускаю-

щие никого из района бедноты, где чума и началась). Третьи — распутать преступления, происходящие во время эпидемии. Показано, как дети-оборванцы, получив очередную порцию пропитания от властей, разносят их по лачугам с зараженными: залезают на дом и опускают на веревке в дыру крыши корзинку с хлебом. Мрачная предыстория современной гуманитарной помощи и курьерской доставки.



Илл. 2. Кадр из сериала «Чума» (*La peste*, реж. А. Родригес, Д. Уллоа, П. Р. Баньос, 2018)

Одним словом, в последнее время чума стала интересовать кино в преломлении различных жанров, эпох и мест действия. После фильма «Заражение» последовала и череда сериалов, развивающих уже найденные повороты драматической ситуации, или же идущих по другому пути. Мы оставим в стороне сериалы, настаивающие на фантастических способах заражения и течения болезни, хотя отметим, что в последнее время в тематике эпидемий наблюдается скрещение фантастики и жизнеподобия, что может быть предметом отдельной статьи. Так, в недавнем сериале «Вампирские войны» (*V Wars*, 2019) причиной превращения нормальных граждан в кровожадных

монстров оказывается древний вирус, «спавший» многие тысячелетия во льдах, а ныне размороженный для исследований в научной лаборатории. В отличие от традиционного способа заражения вампиризмом, на сей раз «болезнь» передается не только через укус, но и точно так же, как вирус гриппа или коронавирус – через касания предметов, телесные контакты. Заражается парень, который чинит мотоцикл новоявленного вампира, еще не осознавшего своего превращения. Заражается дантист вампира. Вампиризм трактуется как род эпидемии, случайно вызванной к жизни учеными. Потому и разбирается с этой напастью тоже прежде всего ученый, естественно, попадая на территорию интересов многих властных структур.

Одной из тенденций последнего времени в кино является рассмотрение в научно-медицинском дискурсе тех явлений, которые прежде кодировались исключительно как род фантастики или разновидность игровых форм. К таким явлениям со всей очевидностью тяготеют летучие мыши и маски. В контексте ситуации пандемии и мыши, и маски оказываются ключевыми мотивами, современные особенности которых мы рассмотрим прежде всего на примерах кинопроизведений, хотя у данных явлений весьма долгая и насыщенная жизнь в искусстве. Они относятся к формам (предметам, телам, существам), привлекающим внимание человечества на протяжении долгой истории. Притом каждая эпоха, каждое сообщество или отдельная рефлексирующая личность может наделять подобные «опорные» явления самыми разными смыслами. То есть, такие явления, в силу своей высокой важности для человека, многократно семантизируются и, как правило, становятся архетипическими образами в искусстве. Нам уже приходилось писать о некоторых беспрецедентно значимых предметах, в частности, о черепе и сосуде [3]. Специфика современной ситуации выдвигает в центр летучих мышей и маски.

Летучие мыши на перекрестке дискурсов

В период пандемии летучие мыши широко обсуждались как потенциальные носители и передатчики опасных вирусов.

Но прежде, чем летучие мыши перешли в научно-медицинский дискурс, они находились на магистрали художественного дискурса. Образ летучей мыши оторвался далеко от своего природного прототипа. А, учитывая общую ориентацию культуры Нового времени на городской тип личности и мировосприятия, летучая мышь для нас в гораздо большей степени «принадлежит» миру художественных форм, нежели природному универсуму. Когда впервые в Новое время актуализируется образ летучей мыши? Он появляется в одноименной оперетте Иоганна Штрауса (премьера в 1874 году), существенно преобразенный, «цивилизованный» — это костюм, изображающий летучую мышь и сопровождающий ряд драматических коллизий.



Илл. 3. Розалинда — Людмила Максакова, барон Айзенштайн — Юрий Соломин. Кадр из фильма «Летучая мышь» (реж. Ян Фрид, 1978)

В более поздних версиях сюжета оперетты образ летучей мыши иногда играет даже более заметную роль, чем у И. Штрауса (например, в отечественном либретто советского времени). Знаменитый русский театр-кабаре начала XX века тоже назывался «Летучая мышь»...

В романе «Дракула» Брэма Стокера, опубликованном в 1897 году, большая летучая мышь показана как одно из воплощений монструозного вампира: «Меня разбудило хлопанье крыльев об окно, которое началось после того, как я ходила во сне на утесы в Уайтби... Я подошла и взглянула, но ничего не увидела, кроме большой летучей мыши, которая, должно быть, билась своими крыльями об окно», — пишет в своем дневнике Люси Вестенр, которой суждено погибнуть от воздействия Дракулы [4]. У пионера фантазийного кинематографа Жоржа Мельеса, в трехминутном фильме 1896 года «Замок Дьявола» (*Le Manoir du Diable*) летучая мышь — одно из воплощений Мефистофеля. В самом начале фильма мы видим уходящее вдаль подземелье или проход где-то в замке. По нему блуждает летучая мышь. Она превращается в Мефистофеля в плаще, похожем на крылья летучей мыши. Далее в подземелье появляются двое вельмож и вступают во взаимодействие с его загадочными обитателями. В какой-то момент в пространстве, полном волшебных превращений, возникает скелет, сидящий на скамеечке. Вельможа отбегаёт к противоположной стене, обнажает шпагу и пытается атаковать скелет, но тот превращается в летучую мышь. Тогда вельможа вкладывает шпагу в ножны и пробует поймать мышь голыми руками. Мышь превращается в Мефистофеля, так что вельможа оказывается держащим его за рукав. Отпрянув, ужаснувшись и закрываясь рукой, Вельможа смотрит на Мефистофеля, а тот, отвернувшись от Вельможи, начинает очередное колдовство. В более поздних фильмах Ж. Мельеса у Мефистофеля всегда есть плащ в виде крыльев летучей мыши.

В целом же с образом летучей мыши у Б. Стокера и Ж. Мельеса связано художественное воскрешение образа магической вселенной, полной сверхчеловеческих иррациональных сил.

Магические силы тьмы заявляют о себе весьма неожиданно для обычных людей, которые с ними сталкиваются и в романе Б. Стокера, и в фильме Ж. Мельеса. Но если вельможа у Ж. Мельеса остается так и не способен понять происходящее, а лишь пытается чисто механически отбиться от носителей тьмы, то у Б. Стокера героям, хотя и мыслящим предельно рационально, все-таки удается с большим трудом признать факт вторжения в их мир inferнальной, дьявольской стихии и построить план сопротивления. (При многочисленных экранизациях романа Брэма Стокера позитивные герои интересуют кино менее всего. Гипнотическое обаяние сверхчеловеческого зла воплощается в фильмах гораздо сильнее).

Несколько позже киносюжеты показывают рациональную эксплуатацию преступниками образа летучей мыши для устрашения своих жертв. Мышь выполняет функцию эмблемы бандитской группировки, тем самым создающей себе inferнальный имидж. Так, в последней серии «Вампиров» (1915), сериала Луи Фейада, бандиты, проникнув в дом главного героя, приклеивают к одной из дверей комнат изображение летучей мыши (или кровососущего зверька, именуемого вампиром) с характерными перепончатыми крыльями.

Еще позже в американском фильме «Летучая мышь» (*The Bat*, 1926, режиссер Рональд Уэст, по бродвейской пьесе Мэри Райнхарт и Эвери Хопвуда) появлялся преступник в маске летучей мыши, с мохнатыми ушками, вытянутой мордочкой и пятачком. Надо сказать, вид у персонажа скорее забавный и даже трогательный, чем устрашающий. Тем не менее, и он тоже склонен повсюду оставлять изображение летучей мыши как личную роспись, что должно эмоционально и, вероятно, эстетически воздействовать на окружающих и убеждать в свободе преступника от законов правосудия. В раннем звуковом фильме «*The Bat Whispers*» (1930, режиссер Рональд Уэст) преступник в простой черной маске, похожей на маски из фейадовских «Вампиров», третирует владельцев большого особняка, то запуская ночью в комнату живую летучую мышь, то прикрепляя

где-нибудь в интерьере графическое изображение летучей мыши [5].

С конца 1930-х годов комиксы, а потом анимационные и игровые фильмы о Бэтмене используют найденный в раннем кино образ летучей мыши, но сообщают ему романтическую возвышенность и внешнюю привлекательность, подчеркивающую маскулинность миллиардера Брюса Уэйна. Забавный пяточок маски исчезает. Уши становятся заостренными и миниатюрными. К облегающему костюму добавляется живописно развевающийся плащ.



Илл. 4. Адам Уэст в роли Брюса Уэйна – Бэтмена в телесериале «Бэтмен» (*Batman*, реж. О. Рудольф, Д.Б. Кларк, Дж. Вагнер и др., 1966-1968)

Если в комиксах Бэтмен еще продолжает нести в себе темное начало, то в кино двойственный образ Брюса Уэйна высветляется. Постепенно все очевиднее, что герой – неулови-

мый борец со злом. В костюме летучей мыши и со множеством гаджетов он оказывается способен появляться в самых неожиданных местах, спускаться с уступов небоскребов, или замирать на самом краю крыш Готэма как «постготическое» изваяние.

Из inferнального антагониста, дерзкого грабителя персонаж в костюме и маске летучей мыши преобразуется в романтического спасителя несчастных и почти сверхчеловека, словно умеющего летать. Уже почти столетие образ Бэтмена продолжает развиваться в трансмедийном пространстве популярной культуры.

А образ летучей мыши удерживает весьма выигрышные позиции в популярном искусстве около полутора столетий. В ряде случаев с летучей мышью связан эстетизм, игровая стихия, особый шарм стилизации «под inferнальное». Образ сопровождает атмосферу опасности, тьмы, загадки. Именно чувство опасности, пожалуй, связывает летучую мышшь «в искусстве» с летучей мышью «в научной интерпретации».

Однако инерция художественного восприятия летучей мыши как условного образа мешает, на наш взгляд, личностно прочувствовать возможную роль данного зверька как переносчика смертельной инфекции. Научный дискурс пока отводит летучей мыши слишком однозначно негативную роль. Человек же так устроен, что нуждается в синтетических амбивалентных образах, чья ценность — в недосказанности, таинственности, этической многомерности, иррациональном эстетизме с оттенком ужасного и отталкивающего. И переломить традицию восприятия летучей мыши исключительно в художественном дискурсе вряд ли удастся.

Сама художественная интерпретация летучей мыши встроена в более протяженную парадигму, включающую также образы других грызунов. По точному наблюдению Ю. А. Богомолова, современная культурная семантизация летучей мыши корреспондирует с образами крыс в «Чуме» Альбера Камю. Летучая мышшь символизирует еще и «сверхспособности» вируса, масштабы его

«пространственной свободы» и дистанционной передачи, так как летательные свойства подразумевают преодоление больших расстояний и неожиданные появления в мире людей. Крысы у А. Камю — это еще и образ слепоты человека, долго наблюдающего за смертью множества грызунов, однако не осознающего свою зависимость от этих обитателей Орана, связь судьбы города, судьбы своих близких и себя с судьбой издыхающих грызунов.

Триаду «актуальных мышей» замыкают лабораторные белые мыши — индикаторы поведения вирусов, фактически, четвероногие «коллеги» ученых, в чьих физических проявлениях в процессе опытов рождается некая зашифрованная информация, текст о болезнях и возможностях живых организмов реагировать на те или иные препараты. Образ лабораторного мышонка был овеян трагизмом в научно-фантастической повести «Цветы для Эдджернона» (1959) Дэнэла Киза, названного именем испытуемого, исследуемого и гибнущего зверька. Эта повесть в нашем веке не случайно была экранизирована и ставилась на сценах театров. У повести началась как бы вторая жизнь, связанная с новой волной интереса к взаимодействию науки с индивидом. Мышь оказалась идеальным alter ego человека как хрупкого, чуткого к внешним воздействиям, смертного организма, обладающего душой и интеллектом. Образ Эдджернона возвращал наше отношение к мыши в лоно классического гуманизма и протягивал нити к эстетике авторской сказки, к «Приключениям мышонка Деспери» (2003) Кейт ДиКамилло, самой талантливой и самой «недетской» детской писательнице нашего времени. Все это говорит о неослабевающей потребности искусства в восприятии мира людей через мир животных; ситуации их взаимодействия разворачиваются в самых разных жанрах и тональностях, что достойно отдельного исследования.

Актуализация научного дискурса в отношении летучих мышей со всей непреложностью демонстрирует, насколько все взаимосвязано и все значимо в культуре. Условное и безусловное, несерьезное и серьезное, иррациональное и рациональное —

это сообщающиеся сосуды. И какой аспект того или иного явления будет «вытолкнут» на магистраль дискуссий, окажется в центре внимания в медиасреде, какие семантические нюансы «срабатывают» в тот или иной отрезок истории, предугадать бывает невозможно. Всякий новый поворот «текучей современности», как сказал бы Зигмунт Бауман [6], проливает неожиданный свет на наши архетипы, наши смутные предчувствия и тенденции неопределенного свойства.

Другие маски

В период пандемии маски оказались востребованы прежде всего как медицинский «реквизит», форма физической индивидуальной защиты от инфекции. Но прежде они заняли центральное место в визуальной культуре начала XXI столетия вместе с прочими предметами, будь то каски, шлемы, особые головные уборы для защиты головы и лица от каких-либо негативных внешних воздействий. Я долго наблюдала это «нашествие» шлемов и масок не только в кинематографе, но и в журнальной прессе, в телевизионных программах. И даже начала писать главу о шлемах и масках для очередной своей книги, но так и не дописала в силу ряда обстоятельств, и книга давно вышла без этой главы. Сейчас понятно, что эта «масочность», фигурально выражаясь, в визуальных формах начала XXI века действительно была и продолжает оставаться выражением неких определенных умонастроений и тенденций, не только в мироощущении, но и в объективной реальности как таковой. Приведу ряд выдержек из неопубликованной главы с рабочим названием «Невозможность лица».

...Человек в каске, в защитном шлеме, в экзотическом головном уборе, человек с закрытым или полузакрытым лицом. Ученые в скафандрах и шлемах... Космонавты в скафандрах и шлемах... Киногерои, лица которых не должны быть видны... Они все чаще появляются в игровом кино, попадают в телепрограммы и телерекламу, на страницы бумажной прессы, на сайты. Подборка спортивных шлемов с самыми причудливыми рисунками была

опубликована в интернете во время Олимпиады в Сочи. Журнал «Time» ни одного номера не выпускает без каких-либо изображений людей с всевозможными предметами на голове или вокруг нее, людей с закрытыми лицами. Это могут быть военные репортажи, статьи о Ближнем Востоке, о показах мод, или научной деятельности в какой-либо области. Но человек с открытым лицом и непокрытой головой уходит в тень. И, возможно, импульсом к этому явились локальные войны на Ближнем Востоке, нарастающий в западном мире интерес к восточной культуре и процессы интеграции ближневосточного искусства и его представителей в западную цивилизацию. Но это был лишь «политический» импульс, в диалоге с которым западное искусство активировало маску как укорененный в собственной истории культуры архетипический полифункциональный предмет.

<...> Еще совсем недавно в популярном кино были весьма популярны маски индивидуальные, даже портретные – в «Миссия невыполнима» (*Mission: Impossible*, реж. Б. Де Пальма, 1996) именно за счет маски, натуралистически передающей черты лица другого человека, персонажам то и дело удавалось обмануть своих противников и выиграть время. Такие маски были эластичны и надевались на голову как вторая голова и второе лицо, симулируя личностную идентичность. В «На гребне волны» (*Point Break*, реж. К. Бигелу, 1991) банда грабителей банков всегда работала в масках экс-президентов США. Герои перекорректировали высокие официальные образы глав родного государства в низкие образы мошенников, ерничающих и над государственностью насмехающихся. Веселая и в то же время зловещая игровая стихия сопровождала криминальную интригу. Человек в игровой портретной маске обретал на порядок больше свободы и прав, нежели обычный человек в обыденной, «безмасочной» реальности. Маски последнего времени не так беспечны. <...> После Бэтмена, Женщины Кошки, Спайдермена началось нашествие незаурядных героев и суперменов в различных экстремальных головных уборах, от Железного человека в своем летающем костюме и шлеме до Магнето, надевающего защит-

ный шлем, предохраняющий от прочтения его мыслей Чарльзом Ксавье... Лицо повелителя тьмы в «Звездных войнах» закрыто капюшоном, как оно закрыто капюшоном в первой серии «Гарри Поттера» у Темного Лорда, не способного обрести плоть. Маска Дарта Вейдера попала на обложку «Time».

<...> В сериале «Поколение убийц» (*Generation Kill*, 2008) солдат теряет каску, и за это его распекает командир, пользуясь официозными клише о чести, долге воина и пр. — на самом деле эта символическая потеря ничего не значит на войне нового типа, в ней нет никакого высокого содержания... «Война по принуждению» (*Stop-Loss*, 2008) — каски, береты парадной униформы и техасские шляпы в кадре как бы конфликтуют сами по себе, акцентируя отличия людей штатских и людей мобилизованных. <...> «Долина волков: Ирак» (*Kurtlar vadisi: Irak*, реж. Сердар Акар, 2006) — конфликт с Турцией обостряется тогда, когда захватываются и выдворяются с территории своей базы двенадцать человек турецких военных, с надетыми на голову мешками, так как они заявляют, что не могут показаться с открытыми лицами в ситуации насильственного выдворения. Потом один из таких мешков герой-мститель бросит в лицо главе американских властей.

Лицо то и дело чем-то закрывается с разными целями, в разных обстоятельствах, это явный сегодняшний лейтмотив множества жанров.

<...> Не менее показательная эволюция наблюдается в решении финалов отечественных криминальных сериалов. Лет десять назад абсолютное право ставить последнюю справедливую точку в решении судебных злых и добрых, наших и врагов, принадлежала герою-воителю. Он мог быть кем угодно — работником милиции, спецназовцем, пенсионером, офицером госбезопасности, следователем или следовательницей. Но именно такой герой или такая героиня, идущие до конца в выяснении самых опасных истин, рискующие жизнью на протяжении всего развития событий, спасали наш российский мир от зла, которое казалось непобедимым.

В сериалах начала 2010-х и криминальных телефильмах финальная реплика все чаще оставляется множеству молчаливых людей в спецформе, масках и с автоматами. В последний момент, когда все самое трудное уже сделано, они появляются из специальной машины, с вертолетов, врываются в здания, окружают территории, кладут на пол или расставляют вдоль стенок особо упрямым негодяев.

Казалось бы, ничего дурного в таком повороте нет. Ведь понятно, что успешная война в одиночку с мощными силами противника — условность жанра, сказка для взрослых, социальная мечта о силе автономной личности перед лицом жестокого общества. Однако такая мечта, видимо, очень нужна людям XX и XXI веков, судя по тому, с какой упрямой последовательностью они ее воплощают в популярном искусстве. Мечта идет рука об руку с верой в то, что отдельный незаурядный индивид все-таки «может смочь» разрешить основные конфликты должным образом. Отказаться от мечты означает отказаться от веры. И вот российский современный вариант криминальной развязки косвенно дает понять аудитории, что с заветной мечтой пора завязывать. Окончательную конфигурацию сил диктуют люди в черных шлемах или масках, на худой конец, черных трикотажных шапочках. Балаклава или маленькая черная шапочка — для нынешнего криминального фильма это все равно что маленькое черное платье для показа мод.

Главный герой, который на протяжении всего сюжета, рискует, жертвует собой, думает, докапывается до сути проблем и выясняет личности главных злодеев, утрачивает статус абсолютного лидера. Нам демонстрируют, что он, пускай на один процент, пускай на волос, но слабее, чем нужно. Спецподразделение в черных шапочках-масках появляется для того, чтобы пожать плоды чужих усилий, чужого риска, чужой частной инициативы. В общем, право последнего аккорда уходит от индивида-инициатора и передается коллективному герою-исполнителю, действующему не от своего лица, а от лица государства, правопорядка, неких властных структур. Сила эта

не имеет имени и даже лица, причем, в прямом смысле слова.

<...> В защитной унифицированной каске, в защитном шлеме, иногда еще и с прибором ночного видения, короче говоря, человек в некоей конструкции на голове проводит значительную часть жизни в кадре.

Общий абрис искусственного нароста, технически оснащенного дополнения к телу — некая скорлупа, вторая голова, «экстра-панцирь» роднит землян, высаживающихся на планете Пандора в «Аватаре» (*Avatar*, реж. Дж. Кэмерон, 2009) и участников операции по уничтожению террористов в Ираке в «Цели номер один» (*Zero Dark Thirty*, реж. К. Бигелоу, 2012), в «Повелителе бури» (*The Hurt Locker*, реж. К. Бигелоу, 2008), «Ничья земля» (*No Man's Land*, реж. Д. Танович, 2001), мини-сериале «Поколение убийц» (*Generation Kill*, реж. С. Уайт, С. С. Джоунс, 2008). В «Войне» (2001) А. Балабанова актер с видеокамерой, прикрепленной к каске, возвращается в Чечню, чтобы вызволить из плена свою невесту и попутно предоставить прессе материалы о зверствах российского воина... Без округлого нароста-убора существовать и нормально функционировать человек не в состоянии.

И кино, и телерепортажи, и журнальная фотография ставят в центр такого человека — который жертвует своим личностным своеобразием, камуфлирует свои портретные черты, чтобы исправно функционировать по законам сегодняшнего мира. Таким образом, визуальная культура как бы транслирует своей аудитории идею вынужденной мобилизованности личности, чья человеческая неповторимость не может быть в достаточно полной мере продемонстрирована. Она не запрещена, она вполне легитимна. Но не актуальна и не свободна от цели быть защищенным, недостижимым для агрессии, для атаки со стороны внешнего мира, а также быть технически оснащенным для собственной атаки на враждебный внешний мир, который окружает человека со всех сторон. Мир перестал быть безопасным, он весь экстремален. <...>

Из сегодняшнего дня можно добавить, что в экранных произведениях последнего времени всевозможные маски по-прежнему актуальны. (Опускаем «Джокера», обсуждение маски которого и его образа в целом требует развернутого разговора.) Один из наиболее востребованных сериалов последнего времени – испанский «Бумажный дом» (*La casa de papel*, с 2017 года), получивший в 2018 году премию «Эмми», показывает современных грабителей монетного двора в Мадриде одетыми в алые комбинезоны и маски, обозначающие лицо Сальвадора Дали. В дальнейшем окажется, что помимо планов печати денег и кражи золота у героев есть свои критические воззрения на работу правительства и жизнь европейского общества в целом. Так что маска Дали станет символом общественных протестных настроений и акций.

На фоне и как бы в продолжение расцвета мотива маски в современном кино происходит пришествие медицинских масок в повседневную реальность. Вспышки птичьего и свиного гриппа в начале XXI века уже способствовали появлению медицинских масок в социальном пространстве некоторых стран. Однако тогда нас это не затрагивало. Кино же отреагировало на те вспышки, увидев в эпидемии очередную тему, способную остро прозвучать и стать востребованной у достаточно широкой аудитории. В 2010-е начинается активное производство сериалов о разного рода заражениях и эпидемиях, и в них все чаще фигурируют медицинские маски, а также комбинезоны и защитные маски лабораторных работников.

Несколько ранее кино тоже использовало защитную маску и одежду для воплощения атмосферы экстремальности. Вспомним, к примеру, сцену с участием карантинной команды в «Инопланетянине» (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) С. Спилберга, когда в коттедж семьи главного героя, начинающего умирать вместе с пришельцем, приезжают медики и ученые, стремящиеся изолировать дом и остаться в безопасном скафандре ввиду угрозы контакта с невиданной космической инфекцией.

В отличие от множества «доепидемиологических» масок медицинские маски и защитная одежда разных типов представляет для кино и сильнодействующий прием, и серьезное испытание. Маски медицинские, как и защитная, изолирующая тело одежда, появляясь в кадре, автоматически взвинчивают напряжение, служат маркерами нешуточной опасности. Но при этом они удивительно антиэстетичны, лишены внешнего обаяния, равно как и романтического флера (в отличие от доспехов и шлема с забралом, к примеру). Персонажам, и особенно женщинам, в таком облачении весьма трудно сохранить имидж высоких героев и героинь, воплощающих в той или иной мере идеалы прекрасного. Разрушается и романтика бесстрашия, ранее столь активно работавшая на весь комплекс героического в кадре и заставлявшая незаурядных героев бросаться не только на количественно превосходящего его противника, но и на гораздо лучше экипированного, и одерживать победы. Тематика эпидемии и медицинские маски кладут всему этому предел.

Медицинские средства защиты полностью трансформируют архетипический элемент маски, так или иначе символизировавшей загадочность и экстраординарность ее носителя. Теперь загадку представляет не человек в маске, а то явление, часто невидимое и большинству не понятное, которое он пытается исследовать, либо которого он стремится избежать.

Средства индивидуальной защиты прошлого – что старинные латы и шлем, что современные военные каски и камуфляж – были ориентированы на зримую, очевидно устрашающую внешнюю угрозу, жестокую физическую агрессию, исходящую от некоего существа или механического предмета (орудия уничтожения), видимого или, во всяком случае, соразмерного человеческим размерам, пускай скрытого или удаленного на большое расстояние. Этот носитель внешней агрессии был умпостижаем для ненаучного сознания, не желающего оперировать незримыми абстракциями. Скепсис обыденного сознания по поводу научных доводов звучал в пьесе «Враг народа» Г. Ибсена, когда один из горожан пытался понять, о чем вообще толкует доктор Сток-

ман, неужели о каких-то «невидимых козявках» в водопроводе, которые вызывают болезни. К этой же теме невидимости угрозы обращалась и повесть А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» (1963). В 1989 года она была весьма поверхностно экранизирована Петером Фляйшманом. Но в этой экранизации сохранилась знаменательная для сегодняшнего дня фраза одного из военных планеты Арканар, находящейся в стадии развития, напоминающей европейские Темные Века. «Он утверждает», — возмущенно говорил персонаж о местном ученом, — «что болезни происходят от маленьких невидимых организмов, которые живут внутри нас... Ясно, куда он клонит. Не мы, а маленькие ничтожные животные, которые обитают внутри нас, завоюют весь мир...»

Медицинская маска в своих массовых формах довольно эфемерна, хотя в медицинских и других учреждениях с повышенной опасностью заражения теперь входят в употребление маски другие, с прозрачным пластиковым «забралом», или щитом, предохраняющим лицо более надежно. Маска тем самым все больше работает на атмосферу экстремальности и своего рода войны, которую ведут полностью невидимые силы, несопоставимые с человеком или животным по своим размерам и формам. Мотив невидимости, столь укорененный в мифологии и временами обретающий авторскую интерпретацию — в частности, в романе Герберта Уэллса «Человек-невидимка» (1897) — приходит в современную реальность и в искусство в новой «конфигурации». Новый глобальный противник человечества не только невидим, но и неосязаем, как тело, как некая материальная форма, доступная для человеческих чувств.

Вирус — нечто реальное существующее, материальное, однако не данное нам в ощущениях. Несовпадение внешнего «неприсутствия» и силы губительного воздействия на человеческие организмы само по себе является психологической проблемой в повседневной действительности — и в художественной реальности. Кино всячески борется с этой невидимостью и неосязаемостью. В фильмы включаются кадры увеличенной под микроскопом жизни исследуемых фрагментов материи —

и вирус обретает некие визуализированные очертания. В корейском фильме «Грипп» (*Gamgi*, реж. К. Сон-су, 2013) распространение вируса в воздухе посредством кашля и чихания зараженных показано как появление сверкающей пылицы. Одним словом, кино делает все, чтобы зримо представить противника, от которого необходимо защищаться с помощью медицинских масок. Хотя бы условно вирус должен быть показан — иначе ношение масок экранными персонажами не будет убедительным.

Массовизация носителей одинаковых, но отнюдь не медицинских масок, была показана в фантазийном «V — значит вендетта» (*V for Vendetta*, 2006, по сценарию Л. Вачовски и Э. Вачовски, основанному на графическом романе Алана Мура) и в более реалистическом «Бумажном доме» (с 2017 года) как общественный демарш людей, выражающих свое недовольство государством. Отмена неповторимости каждой маски проявляла сплоченность людей, придерживающихся одной общественной позиции, одних взглядов. А отказ от индивидуализации как раз говорил о готовности отстаивать право на индивидуальное мнение, на оппозиционность, свободу мышления и самополагания в социуме.

Перманентное и массовое ношение медицинских масок в повседневности упраздняет ауру личностной избранности и незаурядности человека в маске. И его позиция — позиция того, кто принял как данность силу вируса, его способность распоряжаться судьбами, и не считает возможным демонстративно игнорировать факт опасности. В этой позиции много рациональности, сознательности, разумности, стремления к самосохранению, и мало традиционных по форме романтичности, героизма, бесстрашия, которые так культивировало искусство, восполняя дефицит всего этого в обыденных проявлениях современного индивида.

Показательно, что в период эпидемии многие носили маски специфическим образом, то есть скорее дежурно-формально — где-то в районе подбородка и шеи, что делало наличие маски

совершенно бессмысленным. Однако и не снимали совсем. Медицинская маска, тем самым, становилась частью социального маскарада, игры в новые правила, соблюдать которые всерьез очень сложно, хотя бы в силу затрудненности дыхания, но игнорировать тоже не стоит. Наличие маски стало маркером «продвинутого» человека – старающегося учитывать тренды современности или, во всяком случае, показывать понимание их объективного характера.

Достоверность и мифотворчество в сериалах об эпидемиях

Далее в статье будут рассмотрены сериалы, не склонные к сочинению фантастических причин заражения: корейский сериал «Вирус» (*Gamgi*, реж. К. Сон-су, 2013), бельгийский «Кордон» (*Cordon*, реж. Т. Милантс, Е. Рейбрук, 2014–2016), американский «Изоляция» (*Containment*, реж. Ч. Бисон, К. Грисмер, М. А. Алловиц и др., 2016), адаптирующий бельгийский сценарий, и российский сериал «Эпидемия» (2019). Каждый из них, как нам кажется, представляет вариант реакции национального кинематографа на актуальные проблемы современности. Разработка смыслового поля катастрофы за пределами откровенно «жанровой» научной фантастики требует особой художественной свободы. Экранная концепция эпидемии косвенно выявляет состояние современного общества, его «табу», высшие ценности, страхи, но и мифологемы, которые киноиндустрия считает востребованными у массового зрителя, или которые держат в плену самих кинематографистов.

Так, зависимость от мифологемы идеально прекрасной и «правильной», оптимистической Америки прочитывается в сериале «Изоляция» (*Containment*, 2016). Явно чрезмерна забота о том, чтобы внешний вид главных героев и, в особенности, героинь, всегда содержал в себе эталонные черты. В обстоятельствах карантина и чудовищного разрушения нормального быта это выглядит как искусственная и совершенно неуместная гламуризация. В соотношении белых и афроамериканцев излишне нарочито проводится утверждение приоритета последних, что

косвенно рождает интонации обвинения белых в провокации эпидемии (тем более что главная «злодейка» от правительства — блондинка с североамериканской фамилией Ломерс, перекочевавшая в американскую версию из бельгийского сценария).

Желание авторов сериала эстетизировать то, что эстетизировать невозможно, нейтрализует некоторые сильные драматургические ходы.

Например, на территории карантина нет условий для нормального погребения умерших. Тела кремируются, и прах помещается в обычные банки, какие только и есть в распоряжении института вирусологии. В бельгийском «Кордоне» это один из самых драматических визуальных нюансов — простой аскетичный стеллаж, весь уставленный обычными банками, на каждую из которых наклеено посмертное фото умершего, а внутри банки — горстка сероватого пепла. Пока это и есть кладбище жертв эпидемии. В американском сериале банки «фигурные», красивые, пепел в них похож на растворимый кофе, а сами банки стоят на широких полках весьма живописно, свет играет на их поверхностях. Ощущения того, что перед нами чьи-то останки, практически не возникает.

К финалу сезона действие все чаще прослаивается риторическими нравоучительными пассажами, которые произносит закадровый голос героя. Происходит дежурная, почти ритуальная гармонизация картины мира в духе старого американского кино и телесериала — от чего современное искусство США уже успело отказаться. Одним словом, тема эпидемии оказывается не по зубам слишком тривиально мыслящим создателям сериала.

В российском сериале «Эпидемия» (2019) режиссера Павла Костомарова по роману Яны Вагнер развернут миф о склонной к полному одичанию России. В ней есть очаги роскоши и комфорта — отдельные богатые особняки далеко за чертой города. Все остальное — непролазные леса, заваленные снегами, а посреди них — нищенские поселения, одинокие хибары, или убогие больницы. Редко — чудом уцелевшие ночные клубы с вы-

пивкой и музыкой. Городов просто нету, а главное, преобладает совершенно не городской тип мышления, в том числе у богатых людей.



Илл. 5. Кадр из сериала «Эпидемия» (реж. П. Костомаров, 2019)

Единственный раз город фигурирует в первой серии, когда главный герой, некто Сергей (Кирилл Кяро) прорывается через военные кордоны в город, чтобы забрать из обычной городской малогабаритной квартирki свою бывшую жену и сына. И бежать, бежать из города как можно дальше, в пустошь, на какой-то забытый остров посреди озера в Карелии, где есть дом, принадлежащий отцу. При начале эпидемии именно старик-отец (Юрий Кузнецов) изрекает безальтернативный план о необходимости затаиться и переживать напасть в Карелии на острове, отрезанном от всего мира. И вот две навороченные тачки с двумя или двумя с половиной семьями очень преуспевающих (непонятно в какой области занятости), скандальных и амбициозных, далеко не старых людей с малым ребенком и двумя подростками послушно едут в какую-то глушь...

Образ России рождает явные аналогии с первым фильмом «Бумер» (реж. П. Булов, 2003), эстетику которого можно было охарактеризовать как криминальный натурализм, а сеттинг — как набор ожидаемых атрибутов провинциального российского «болота». Грязь, алкоголизм, беззаконие, забвение всех этических норм, здравого смысла и духовности. Таким было сгущение красок на закате кризисного постперестроечного периода. Сегодня в нашем кино активно разыгрывается карта «лихих 90-х», и все признаки стилистики отвязного криминального боевика, только с элементами апокалиптики и хоррора, заметны в «Эпидемии». Однако же конец XX века давно позади, прошло почти два десятилетия. Атрибуты жизни, что в провинции, что в столице, поменялись. Но для «Эпидемии» последних лет слово и не было. Герои будто и не живут в XXI веке, хотя и пользуются сенсорными мобильниками. Однако за весь первый сезон ни у кого не возникает потребности смотреть или читать новости, ловить интернет, искать какую-то информацию на каких-либо сайтах, вообще пытаться подключиться к жизни большого мира, узнать что-нибудь о событиях в стране.

Между тем, начало эпидемии застаёт главных героев в их шикарных загородных коттеджах с модным дизайном гостиных и начиненных дорогими вещами. В нашей стране, да и не только в ней, такое жилье позволяют себе не все бизнесмены, не говоря уже о рядовых бюджетниках. Так что в центре — представители самого верха того слоя, который применительно к России никак не поворачивается язык назвать средним классом. Это верхняя пленка на тонкой прослойке столичных «сверхпотребителей». Ни один из зарубежных сериалов об эпидемиях не показывает людей этого уровня финансовой состоятельности. Разве что они занимают высокие должности в бизнесе или правительстве, которые важны для показа сюжета и конфликта интересов разных общественных страт. Но и в этом случае нет акцента на роскоши их домашней обстановки.

Здесь же должности и род занятий Сергея и его соседа Леонида (Александр Робак) остаются не очень ясны. К реально

действующему государству и бизнесу, значимым для развития событий эпидемии, герои никак не причастны. Тем не менее, их выбирает сериал в качестве глав семейств, взятых крупным планом, поскольку исходит, видимо, из того, что зрителям интереснее не «про себя», так как собственные узкие границы финансовых возможностей большинству давно надоели. Куда интереснее посмотреть, как будут страдать и «тоже плакать» богатые.

Государство как таковое не появляется ни в чьем лице. Вообще никакие структуры общества, или органов власти как таковой, в кадр не попадают. Их будто бы и нет. Герои едут сквозь бескрайние заснеженные просторы, попадая в ситуации, одна кошмарнее другой. Селятся в полузаброшенной деревеньке, и соседом у них оказывается отец зараженной семьи, где все уже не похоже на людей, сидят в доме, похожем на конуру, и едят сырое мясо. Леонид нарывается на тетку с ружьем, которая берет их в рабство, держит в погребе на цепях, а самого Леонида, массивного мужчину, всерьез пытается изнасиловать, прикрепив к койке опять же цепями... Жена Леонида рождает в лесу мертвого ребенка и, утратив временно рассудок, таскает его повсюду с собой в сумке...

Периодически появляются некие вооруженные до зубов, в армейском камуфляже, боевики. Экспроприируют бесхозное добро, откровенно грабят и насиляют тех, кто попадает под руку, наконец, – производят расстрел медперсонала и пациентов какой-то полевой больницы. От имени каких структур творится все это безобразие, за весь первый сезон мы так и не узнаем. Только однажды прозвучит жалкий призыв от официальных медиа не открывать двери чужим людям и никуда не ехать с боевиками, если они будут пытаться куда-либо перевозить обитателей жилья – как будто речь идет о телефонных мошенниках, и все дело лишь в том, чтобы психологически им не поддаваться. Впрочем, понятно, что данное объявление необходимо сериалу для того, чтобы ни у зрителей, ни у специалистов, контролирующих медиаконтент, не оставалось подозрений

в повинности государства в беззаконии и жестокости (см. об этом подробнее статью Леды Тимофеевой).

Но самое интересное то, что никто и не занят выяснением истоков массовых зверств людей в униформе. Героя-правдоискателя, героя-следователя или спасателя просто нет. На его роль теоретически претендует врач скорой помощи в исполнении Александра Яценко, уже сыгравшего аналогичного героя в «Аритмии» (реж. Б. Хлебников, 2017). Сохраняя в целом паттерн персонажа из авторского фильма Бориса Хлебникова, актер существует в сюжете, где его новому герою, в общем-то, негде развернуться, поскольку он оказывается привязан к двум скандальным семьям, едущим на оледеневший остров. Несмотря на то, что у Павла, по всей видимости, есть иммунитет против вируса, он не спешит срочно включаться в восстановление нормальной жизни в стране. Когда-нибудь потом, если будет настроение, как выразился бы Джон Толкин.



Илл. 6. Кадр из сериала «Эпидемия» (реж. П. Костомаров, 2019)

Здесь никто не живет большими общественными целями – благополучие страны, города, деревни. Можно сказать, что неверие в такие цели как раз очень реалистично и правдиво (в отечественном искусстве за советские годы сформировалась идиосинкразия на мышление «в мировом масштабе»). А показ

персонажей, в которых есть ощущение личной миссии в социуме, — это, вроде бы, гремучая условность иностранных сериалов. Но все не так просто. Современному человеку должно быть абсолютно ясно, что пандемия в сегодняшнем мире — это не прежняя эпидемия, которую можно было «запереть» в одном населенном пункте. Эффективное решение проблемы требует мышления в категориях не одного города или деревни, даже не одного государства, — а планеты и человечества. Та убедительность, с какой иногда в зарубежных фильмах обрисованы персонажи, осознающие это, может свидетельствовать о том, что мифология единства человека со своей страной, а то и всей планетой, опирается на искреннюю веру в необходимость и само наличие «таких людей» — не только в экранном измерении. Именно благодаря им мир имеет шанс на восстановление после всякой очередной катастрофы. Искусство дистанционно, или, как сказали бы в XX веке, телепатически транслирует им с экрана свою поддержку. А полное или почти полное отсутствие убедительных героев-спасателей может говорить не столько о жажде достоверности, сколько о ценностном кризисе и о том, что отрицание значимости и необходимости для отдельного человека своего отечественного социума успело стать в нашем искусстве большой банальностью.

Персонажи «Эпидемии» задают себе и друг другу на редкость мало вопросов, как будто заранее принимают все кошмары как естественные и неизбежные. В лучшем случае следуют тактические реакции. Например, хорошая медсестра (Анна Михалкова) из «зачищенной» больницы организует соседей, соседок и одноногого бывшего военного, вооружает их, благо оружия на просторах России пруд пруди, и таки выигрывает первый раунд борьбы с таинственным спецназом. А что же дальше? Домой опасно. Дорога одна — в лес. И все жители деревни спокойно, как бывалые партизаны, направляются в зимнюю чашу, пожелав доброго пути главным героям...

Думается, этот сериал придется по душе всем, кто не желает признавать принадлежность России европейской культуре и ци-

визации, современному миру и современной психологии. В кадре создается альтернативная Россия, вобравшая в себя все то худшее или страшнейшее, что может присниться в страшном сне... иностранцу. С другой стороны, нельзя не отметить, что игровая архаизация образа России во многом связана с пониманием того, что российский сериал должен предложить аудитории (в том числе зарубежной) нечто специфическое, что сделает его непохожим на западные сериалы, создаст особую ауру «загадочной российскости». В поисках моделей, конкурентных в пространстве мировой сериальной продукции, трудно не схватиться за мифологему внецивилизованной территории с диковатыми нравами.

Единственной реальной структурой в стране, окунувшейся в пучину полного хаоса, оказывается не государство, не самоорганизующееся общество, не армия, не медицина, не журналисты — но семья. Притом, современная моногамная семья стремительно архаизируется. В нее теперь входят бывшие жены и соседи. Сергей, не питая никаких чувств к бывшей жене Ирине (Марина Спивак), все-таки вывозит ее из города, чтобы спасти вместе со своей новой женой Анной (Виктория Исакова) и ее сыном-аутистом Мишей (хорошая работа Эльдара Калимулина). Новая жена Сергея, психолог, испытывает, в свою очередь, неприязнь к семье соседа, и накануне катастрофы открыто это выражает. Однако в минуту бедствий бросается помогать ненавистному жлобу и его новоявленной супруге (Наталья Земцова), прежде работавшей стриптизершей в ночном клубе. Ирина и Анна едва выносят друг друга. А дочь Леонида от первого брака, Полина (Виктория Агалакова) едва выносит всех, кроме Миши.

И, тем не менее, в силу вступают инстинкты, какие-то древние рефлексы, шепчущие о том, что ради выживания надо презреть обиды, чувство собственного достоинства и отвращение, — и сбиваться в кучу, продолжая есть друг друга поедом. Пародия на советский коллективизм, вернее, возрождение барачно-коммунального комплекса.

Жёны Сергея не похожи по поведению на современных женщин с высшим образованием (а, между тем, Анна — психолог, Ирина — менеджер по продажам). В них доминирует инстинкт самок, отстаивающих свое право на внимание и защиту самца. Жена Леонида признается в том, что вышла замуж за первого встречного лишь потому, что обнаружила у себя беременность. А в дневнике Анны описано, как она женила на себе Сергея прежде всего для того, чтобы у ее сына был хоть какой-то отец и защитник в случае непредвиденных трудностей. Похоже, здесь все относится к любовным и семейным отношениям как к неизбежной обузе, нужной в силу потенциальных жизненных угроз. Все прочее — неуместная лирика. И это — стабильный стиль мышления и поведения, напрямую с катастрофой не связанный, но лишь явленный в обостренной форме в период эпидемии. Правило сценаристов, гласящее о необходимости везде искать хоть какой-то конфликт даже между самыми близкими людьми, здесь применяется слишком нарочито, стандартно и несколько «сексистски», что приводит к созданию образа чудовищного гадюшника, симпатию в котором не вызывает практически никто, кроме Полины и Миши.

Одним словом, результат эпидемии — трансформация современной семьи в нечто, напоминающее о полигамии, посреди замерзшего озера и лесов, в доме, построенном на острове корабля, — что есть отсылка к «Дому, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу. Впрочем, она, на наш взгляд, совершенно не работает, поскольку в целом сериал предлагает наслаждаться спецификой российской ментальности, подразумевающей выпадение из линейного времени, из пространства европейских культурных ценностей, из информационных координат.

Сюжет эпидемии становится импульсом для создания картины стремительной архаизации российского бытия и сознания, когда экстремальная ситуация разносит в пух и прах все мнимое, поверхностное, незакрепленное в глубинах подсознания. Этим «всем» оказывается цивилизованность, индивидуализм, социальная и профессиональная идентичность. Косвенно сериал выра-

жает недоверие всему, что выходит за рамки частного мира человека, — государству, обществу, цивилизации. В частном же мире ценится и одобряется все, что способствует физическому сиюминутному выживанию. Иными словами, «Эпидемия» формулирует ключевой вопрос так: от чего готов отказаться современный российский человек ради выживания? Ответ выглядит пугающе, особенно сегодня. И не потому, что в сериале есть элементы хоррора, и даже не совсем потому, что жанровая условность камуфлируется в натуралистические картины нравов. В контексте реальной пандемии сериал из чисто жанрового искусства перекодируется в гипотезу о поведенческих тенденциях реальных россиян в период эпидемии. Зато сама наша реальность в этом случае выглядит вполне утешительно, поскольку оказывается далека от фантазий данного сериала.

Зарубежные сериалы, и западные, и восточные, видят развитие событий в ситуации эпидемии совершенно иначе. Одиичание в его разных вариантах подается в российском сериале как единственно возможный путь, подразумевающей и бегство из цивилизации. В зарубежных сериалах одиичание случается именно в рамках цивилизации, как обратная сторона технизации и роботизации человека. Оно показано как нечто, несомненно, ужасающее и аномальное, с чем центральные герои не могут смириться. Например, в корейском фильме «Грипп» (*Gamgi*, реж. Ким Сон-су, 2013) установление карантина приводит к организации концлагеря на территории стадиона. Отсек со здоровыми отделен от палаток с зараженными, всюду полно военных. Умерших и даже еще умирающих (!) в контейнерах привозят на арену стадиона, где вырыта гигантская общая могила. В нее эскалатором доставляют новые трупы — ковш захватывает по много тел сразу, и они свисают из ковша, пока тот, подняв их высоко, переносит и сбрасывает на менее свежие трупы. Периодически все тела поджигаются. В фильме прочитывается сразу и реальный ужас ввиду возможной дегуманизации цивилизации в экстремальных обстоятельствах пандемии — и желание эксплуатировать этот

ужас в целях эмоционального воздействия экранного зрелища.

Надо сказать, что подобного забвения всех основ человечности пока в сериалах не наблюдается. Вероятно, законы большой экранной формы предохраняют от слишком чудовищных, апокалиптических поворотов, так как философия сериала в целом – это философия бесконечного продолжения бытия, а не живописания процесса его уничтожения.

От доктора Стокмана к доктору Риз

Создателям сериалов об эпидемиях в большинстве случаев интересно рисовать именно общую картину социума и государства, в которую продолжают быть прочно встроены герои. В сложении картины мира зарубежные экранные искусства произвольно продолжают отталкиваться от традиций подхода к эпидемиям и экосреде (частью которой, кстати, является человек), сформировавшиеся в большой западной литературе много раньше XXI века.

Это не означает, что литературные модели катастрофических или предкатастрофических ситуаций влияют на кино напрямую, то есть через экранизации этих произведений. Так, в 1992 году экранизация романа Альбера Камю «Чума» (1947) получилась у аргентинского режиссера Луиса Пуэнсо довольно неудачным, неопределенным высказыванием, хотя и выдержанным в эстетике авторского кино второй половины XX века. Элементы притчи, метафоричность сюжета А. Камю растворились в множестве атмосферных, как бы необязательных визуальных подробностей. Переименование ряда персонажей и осязаемое влияние культа бессюжетности в авторском кино того времени нейтрализовали многие смыслы литературной основы, не заменив их ничем равноценным.

Однако принципы обрисовки социальных нравов через картины жизни на территории чумного города, показ различных позиций героев, самоопределяющихся перед лицом эпидемии или опасности катастрофы, в той или иной степени переходят в со-

временное популярное кино из серьезной литературы. Все современные сериалы исходят из картины чумного города, нарисованной А. Камю.



Илл. 7. Кадр из фильма «Чума» (*La peste*, реж. Л. Пуэнсо, 1992)

В романе А. Камю в подробностях показана вся нелепость общественно-государственной машины, вся ее бесполезность и даже враждебность и отдельно взятому человеку, склонному игнорировать смертельную угрозу, и глобальной задаче спасения города от эпидемии. Разные институции, разные позиции ключевых социальных фигур очерчены с сухой бескомпромиссностью. Происходит экзистенциальная драма встречи общества с чумой и обнаруживается неготовность к этому, неготовность признать наличие болезни и эпидемии... «Когда разражается война, люди обычно говорят: „Ну, это не может продлиться долго, слишком это глупо“. И действительно, война — это и впрямь

слишком глупо, что, впрочем, не мешает ей длиться долго. Вообще-то глупость — вещь чрезвычайно стойкая, это нетрудно заметить, если не думать все время только о себе. В этом отношении наши сограждане вели себя, как и все люди, — они думали о себе, то есть были в этом смысле гуманистами: они не верили в бич Божий. Стихийное бедствие не по мерке человеку, потому-то и считается, что бедствие — это нечто ирреальное, что оно-де дурной сон, который скоро пройдет. Но не сон кончается, а от одного дурного сна к другому кончаются люди, и в первую очередь гуманисты, потому что они пренебрегают мерами предосторожности. В этом отношении наши сограждане были повинны не больше других людей, просто они забыли о скромности и полагали, что для них еще все возможно, тем самым предполагая, что стихийные бедствия невозможны. Они по-прежнему делали дела, готовились к путешествиям и имели свои собственные мнения. Как же могли они поверить в чуму, которая разом отменяет будущее, все поездки и споры? Они считали себя свободными, но никто никогда не будет свободен, пока существуют бедствия» [7], — это рассуждение из «Чумы» А. Камю можно ставить в качестве эпиграфа к большинству современных фильмов и сериалов об эпидемиях.

Финал же романа звучит в уже упомянутом испанском сериале «Чума» о жизни ренессансной Севильи, где складываются и распадаются политические группировки, свирепствует инквизиция, расцветает городская «мафия», страдают и пытаются сопротивляться общественным устоям женщины разных сословий. Врачеватель, понимающий больше других в болезнях, однажды словами А. Камю высказывает гениальную догадку: «микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает,.. он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья,.. он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах...» [8].

Если мы спросим себя о предшественниках Томаса Манна и А. Камю, то придется вспомнить пьесу Генрика Ибсена «Враг народа» (1882, в постановке Художественно-Общедоступного

театра (МХТ) 1900 года – «Доктор Штокман»), представившую одну из ранних трактовок кризиса экосреды и борьбы ученого, Томаса Стокмана за обнародование проблемы сточных вод и принятие мер для выправления ситуации. Загрязнение воды курортного норвежского городка остается не визуализированной абстракцией, которая интересовала и драматурга, и театр не сама по себе, но как индикатор состояния общества, его отношения даже не столько к родной природной местности, сколько к носителю знания о реальной ситуации с курортными водами.

Стокман, вчера еще уважаемый и любимый всеми, начинает восприниматься как негодяй, пытающийся разрушить благополучие множества жителей города, их покой, процветание, самоуважение. Стокман не сдается, но его прямота и бесстрашие дорого ему обходятся. Конечно же, в центре здесь конфликт одинокой личности, честного человека и ученого, с общественными нравами, с устойчивыми представлениями о том, как следует жить изо дня в день, на что тратить деньги, как распоряжаться природными ресурсами. В Стокмане есть и детская наивность, и душевный максимализм, и непрактичность кабинетного ученого. Г. Ибсен во что бы то ни стало стремится избежать внешней живописности и возвышенности в образе героя. Фигура одинокого борца – сначала с человеческим множеством, и лишь позже, гипотетически, за пределами пьесы, уже с проблемой загрязнения воды – встроена в сюжет о глубинных проблемах современного общества. Собственно, в этих проблемах и кроются корни загрязнения воды. Однако пока загрязнение не оказывает очевидного воздействия на организмы действующих лиц, речь идет об отдельных случаях, «тифозных и гастрических», в основном среди курортников. Это еще далеко не чума, а как бы «отложенная» катастрофа, вероятность которой относительна.

А. Камю покажет другой тип катастрофы – разразившейся и проникающей в тела людей, пропитывающей и само «тело города». Писатель XX века сделает конфликт доктора Риэ с чело-

веческим множеством не таким явным, а саму проблему — не такой устранимой. Ситуация усложняется и становится неотделима от инерции мышления большинства, от течения повседневной жизни, от бытия всего городского организма. Собственно, «Чума» не могла бы быть переведена в жанр драмы. А. Камю необходима именно романная форма для передачи всей размытости и неуловимости многих конфликтных ситуаций, многих психологически нерешаемых вопросов и, в общем, метафизической ипостаси болезни, словно являющейся продолжением человеческого сущностного начала. Современное экранное видение пандемии ближе настроениям А. Камю, хотя и с элементами настроений Г. Ибсена.

Популярное кино XX века, напротив, на глубинных уровнях было больше связано с пьесой Г. Ибсена. Позиция борца и изгоя, как и критически обрисованная картина социальных нравов, прокладывала мостик от серьезной драмы к фильмам, синтезирующим хоррор и триллер. Кино в доступных и приятных для массового восприятия формах транслировало идею необходимости всегда сопротивляться катастрофе, с каким бы социально-психологическим дискомфортом это ни было связано.

Если непредвзято посмотреть на «Челюсти» (*Jaws*, реж. С. Спилберг, 1975), то за множеством чисто визуальных спецэффектов можно разглядеть ибсеновскую схему конфликта. Одинокий герой идет против всех, сначала для того, чтобы остаться при своем видении ситуации и донести до общественности само наличие смертельной опасности, исходящей «от воды». Общественность же всячески сопротивляется, поскольку признание реальности гигантской акулы в прибрежных водах ставит крест на курортном сезоне, связанной с ним прибылью и атмосферой лета как перманентного праздника. При этом визуально неэффективное, глазу не заметное загрязнение воды заменяется на кровожадного монстра, кабинетный ученый — на храброго полицейского, лечебные воды — на живописное морское побережье. Долгие диалоги отступают в тень, а бурное физическое действие, кровавые пятна, откушенные конечности

и прочие визуальные ужасы составляют череду очевидных сиюминутных катастроф, пиршественных для аудитории. Тем не менее, драматургическая модель подразумевает, что помимо носителя катастрофы и ее жертв есть самоотверженный герой / героиня. Да, их мало, они вообще всегда в меньшинстве. Но именно они интересуют авторов прежде всего, на их активность возлагается надежда.

Во многих современных фильмах и сериалах об эпидемиях — где на роль кошмарного монстра попадает вирус — данная модель едва-едва прослеживается, поскольку все больше начинают интересовать не героини-одиночки, но поведение общественного организма. Однако сам этот организм очень напоминает тот, о котором говорил еще доктор Стокман: «Хочу поделиться с вами открытием, имеющим куда более широкое значение, нежели пустячное открытие, что водопровод наш отравлен и что водолечебница стоит на зараженной миазмами почве. <...> Я открыл, что все наши духовные жизненные источники отравлены, что вся наша гражданская общественная жизнь зиждется на зараженной ложью почве. <...> Опаснейшие среди нас враги истины и свободы — это сплоченное большинство. Да, проклятое сплоченное либеральное большинство...» [9]. Отравленный общественный организм выведен и в романе А. Камю.

В основе современных сериалов остается рационалистическая концепция осознанного, публичного сопротивления и лжи правительства, и порокам, если не сплоченного большинства, то атомизированного большинства. Среди героев должны быть те, кто будет отстаивать любой ценой необходимость радикальных перемен в стратегиях общества по отношению к науке, журналистике, потенциальным жертвам заражений и источникам опасности. *С такими героями кино связывает надежду уже не на предотвращение эпидемий, а на выживание во время эпидемий неизбежных.*

Взгляд на катастрофу становится все более и более противоречивым, а взгляд на общество и отдельных его представи-

телей — все более критическим и чурающимся откровенной романтики. Герой, борец и отщепенец, в значительной мере волнует не сам по себе, не как неординарная личность, достойная изучения и сострадания, а как функция спасения. Вопрос не в том, выдержит ли он давление государства, общественную истерию или предательство соратников, но в том, достаточно ли этой цены за наше спасение. Потому что все, происходящее теперь на экране в «эпидемиологических» сериалах, — это не абстракция, а дискуссия о перспективах «нашего» спасения.

«Вирус»: корейская медицина

Образ современного ученого и врача наиболее далек от образов Г. Ибсена и А. Камю. Теперь это чаще всего амбивалентная фигура, лишенная романтического идеализма и ребячливости. Наиболее противоречива и динамична фигура медика-ученого в корейской драме «Вирус» (*The Virus*, реж. Ён-су Чхве, Ли Джан-джэ, 2013), несмотря на всю наивность психологического рисунка, вообще свойственную этому виду сериалов. Пока детектив Ли Мён Хён (Ом Ки Чжун) пытается разобраться в причинах возникновения эпидемии, двое докторов, практикующих и одновременно ведущих исследования вирусов, продолжают работать, прекрасно зная, с чего все началось и почему пришло к эпидемии. Оба они, как ученые, включены в сложную цепочку событий и коммуникации на скрещении науки, коммерции и политики.

Потребность науки — постоянно исследовать, в том числе вирусы, в том числе для того, чтобы создавать от них вакцины. И не в последнюю очередь потому, что эпидемии уже случались и могут в любой момент обрушиться на Корею из внешнего мира, будучи завезены из других стран. То есть, в очень дальней перспективе маячат интересы общества и страны. Но суть все-таки не в этом, или не только в этом, а в сильнейшей зависимости, финансовой и психологической, ученых от собственной профессиональной деятельности.

В изучении вируса, разработках вакцины — и в начале эпидемии! — заинтересованы глобальные фармацевтические фирмы. Они являют своего рода змеев искусителей и для ученых, потому что готовы их финансировать и продвигать их открытия, и для государственных чиновников, потому что готовы их подкупать или сулить им помощь после развязанной ими же эпидемии. Представители такой искушающей фирмы в сериале — это образы Чужих, с «типично европейскими» лицами в высшем эшелоне бизнес-структур, с типичной пластикой роботов — на низшей ступени исполнительных убийц. Фармкомпания заключает баснословные контракты на поставки вакцины, а ради того, чтобы ей никто не мешал, готова устранить любого. Происходят похищения людей, их использование для опытов, потом похищения и умерщвления свидетелей и подельников с помощью шприцов с ядом. Ко всему этому ученые-врачи имеют отношение, пускай и косвенное.

Факт их личного обогащения в сериале практически не обсуждается и не фигурирует. Главным для них явно было финансирование их рабочего процесса, а не получение личной прибыли. Наиболее же силен фактор психологической зависимости — ученые не могли и не могут отказаться от исследований и сотрудничества с преступными предпринимателями из соображений гуманизма, этики, ответственности перед согражданами или хотя бы страха быть пойманными и разоблаченными. Исследовательская деятельность — своего рода интеллектуальная наркомания.

Не все врачи таковы. В сериале действует много рядовых медиков. Большинство их, кстати, совершенно не жаждет рисковать собой ради спасения чьих-либо жизней. Один из самых острых моментов — когда практически все больницы и все врачи отказываются брать на операции пациентов с признаками заражения новым вирусом. Прорываться в медицинский корпус приходится чуть ли не силой. В отсутствии смелости практикующих медиков детектив Ли Мён Хён решает проводить операцию самолично — в свое время он заканчивал курсы по хирургии! —

и так делает операцию собственными руками, в то время как медик руководит им по компьютерной связи из другого, безопасного кабинета. Эта почти абсурдная дистанционность показывает и степень общественной истерии, и личностную незаурядность героя-детектива, и современную полуфантастическую цивилизацию, более всего убежденную в эффективности дистанционного инструктажа по любым вопросам.

Среди главных героев — два врача-ученых, замешанных в глобальном преступлении фармкомпания. «Плохой» врач не испытывает никаких угрызений совести, во всяком случае не успевает до них дорасти, будучи убит в ходе сложных разборок и устранения всех лишних носителей информации. Зато второй меняет отношение к происходящему, когда видит страшные последствия действия вируса в социальной реальности. Сериал делает все, чтобы зритель изначально был настроен к этому герою лояльно, к каким бы ужасным действиям «чужих» он не оказался причастен. «Сложного» врача Ким Си Джина играет популярный актер и модель Ли Ки У, с дизайнерской стрижкой, с ростом 192 см и меланхолической манерой держаться, существенно отличающейся от крикливости и суеты большинства персонажей. Он внешне выделяется на общем фоне плохих и хороших, его незаурядная внешность должна как бы заранее указать, что он личность немного другого порядка, нежели все вокруг.

В первых сериях нам показывают его кабинет, где на столе стоит клетка с белой мышкой. Ким Си Джин сообщает в разговоре, что не усыпляет в прошлом подопытную мышку несмотря на то, что у нее опухоль головного мозга. Любовь и сострадание к животным должны нас уверить во внутреннем благородстве врача. В решающий момент он выберет сторону честного детектива, откажется убить его шприцом с ядом, а, наоборот, спрячет и вылечит. Этого было бы вполне достаточно, чтобы из пособника негодяев превратиться в волшебного помощника борцов за правду и спасение от эпидемии. Однако создателям сериала этого мало, так как природа

реального врача-исследователя сегодня много сложнее «жанровой этики».



Илл. 8. Врач Ким Си Джин — Ли Ки У. Кадр из сериала «Вирус» (*The Virus*, реж. Ён-су Чхве, Ли Джон-джэ, 2013)

Врач продолжает экспериментировать с вирусом и на мышах, и на самом себе. Мы видим его в защитном лабораторном комбинезоне, который точнее назвать скафандром. И мы наблюдаем появление у Ким Си Джина признаков заражения: покрасневшие глаза, синие вены, проступающие через кожу на лице. После всех экспериментов и окончательной отработки вакцины врач и ученый добровольно делает себе смертельный укол и умирает, оставив детективу послание об осознании своей вины в череде событий периода эпидемии. Таким образом, исследователь до конца остается исследователем, в чем-то маньяком своей деятельности, нравственные изъяды которой осознает.

Есть ощущение, что самоубийство героя необходимо сериалу для того, чтобы его авторы с чистой совестью могли разделить признание ценности и необходимости науки, какими бы ни были «промежуточные» результаты ее опытов. Добровольное са-

моубийство врача смотрится не как его самонаказание или жест отчаяния, но как его личное признание необходимости платы за научную деятельность, вырывающуюся за пределы герметичных кабинетов. Жизнь героя – его взнос, его «налог» на личностную реализацию в профессии.

Одним словом, корейский сериал показывает прежде всего процесс перехода управления реальным состоянием социума и здоровьем его граждан от государственных структур и правительства к современной науке. По сути, пространство страны (в перспективе – всего глобализованного мира) превращается в продолжение научной лаборатории, а граждане (в перспективе – все человечество) – в разновидность подопытных. Таковы издержки современной цивилизации, которую, тем не менее, невозможно за это ненавидеть. К ее новым правилам надо привыкнуть – таковы умонастроения сериала.

Бельгийский «Кордон». Цена спасения

Бельгийский сериал «Кордон» (*Cordon*, 2014–2016, сценарий Карла Йоса, режиссер Тим Милантс [10]) такую философию не разделит бы. Самой сильной сценой в нем становится момент, когда один из полицейских, Джокки, оказавшийся зараженным и помещенным в герметичный бокс, обвиняет главного врача института вирусологии Каннертса (Йохан ван Ассхе) в том, что тот изначально знал и продолжает скрывать источник эпидемии, не желает нести ответственность за происходящее и надеется избежать ее в дальнейшем. Врач не без цинизма соглашается, будучи отделен от Джокки толстой прозрачной стенкой и уверен в том, что информация умирающего полицейского никогда не пересечет границ бокса.

Однако Джокки, в ярости от собственного бессилия и, главное, от отсутствия раскаяния врача, вспоминает о пистолете, стреляет в стену, разбивает ее и бежит за удирающим по коридору доктором. Настигает его, валит на пол и дарит ему насильственный поцелуй, тем самым заражая и доказывая, что никто не может считать себя в безопасности, пока эпидемия не побеж-

дена. Это протест против попыток медиков считать себя неприкасаемыми и настаивать на своей вседозволенности (что говорит об их сверхчеловеческом комплексе). Внутренняя связь и контраст с поцелуем Иуды здесь, как нам кажется, очевидны. Герой действует как «Иуда наоборот», символически метит врача, «отдает эпидемии» одного из главных виновников и берет на себя функцию возмездия.



Илл. 9. Джокки – Воутер Хендрикс. Кадр из сериала «Кордон» (*Cordon*, реж. Т. Милантс, 2014)

«Кордон» организован как киноповествование по дням эпидемии, с самого ее начала и до выхода из карантина, который власти Антверпена устанавливают в одном из районов города. Из всех западных сериалов этот, пожалуй, наиболее сбалансированно совмещает интерес к отдельным личностям и интерес к состоянию бельгийского общества в целом. Сериалу важно показать не только судьбу отдельных персонажей, но и общую картину социальных нравов на всех ступенях об-

щественной лестницы. Как нам кажется, это получается со значительной долей достоверности, хотя и с неизбежным сгущением темных красок. Сериал рисует возможный «типичный» и одновременно худший сценарий событий. Но он менее всего похож на хоррор. Лик нашей современной цивилизации вполне узнаваем.

На вопрос о причине возникновения эпидемии сериал дает очень скучный, но и страшный в своей простоте ответ: случайность рабочего порядка. Двое рядовых сотрудников научного института случайно заразились специально присланным для изучения вирусом – и понеслось. Только и всего. Такая случайность может произойти в любой момент в любом научном учреждении, где искусственно создают и исследуют вирусы. Если вирусы, в том числе новые и неизученные, где-то специально содержатся в огромной концентрации, никакие меры не дадут стопроцентной гарантии от инфицирования.

Власти и часть правоохранительных структур не выдерживает «испытания эпидемией», не в состоянии поставить превыше всего заботу о безопасности граждан, просчитать риски социального хаоса и работать именно на спасение города. Тем самым, вслед за С. Содербергом, «Кордон» показывает две самые негуманные, самые коррумпированные социальные страты – высокие чиновники и военные, те, в чьих руках государственная власть и вооруженная сила. Помимо рядовых граждан, претерпевающих эпидемию, в сериале образуется когорта «фактически ответственных» героев, способных частично, но именно частично и не всегда осознанно, влиять на ситуацию. Это врачи-исследователи. И это журналисты. Один из них становится независимым блогером и вступает в сложные отношения как с властями, так и с искателями правды. Он совмещает в себе пороки общества, заблуждения, слабости, но и стремление к выяснению истины о происхождении эпидемии.

Существенную роль в создании визуальных образов играют традиции североевропейской культуры, в том числе Скандинавии, достаточно независимые от идеалов античной гармонии

и традиций «высоких жанров». Чувствуется общее воздействие принципов «Догмы 95». Сериал создает иллюзию достоверных, сегодняшних городских пространств, будь то улицы, магазинчики, частные жилища, или офисные здания, пребывающие в естественном освещении. Много ярких красок, цветовая пестрота, обилие пластиковых и стеклянных поверхностей, современный функциональный дизайн — таков повседневный мир цивилизации, схваченный на «цифру».

Среди исполнителей практически нет актеров с «голливудской» внешностью, с экстраординарными внешними данными топ-моделей, телеведущих или других «медийных лиц». Создателям киноповествования важно, чтобы зритель видел в героях прежде всего обычных людей. Дело, собственно, не в том, что авторы стремятся не идеализировать героев или даже «деэстетизировать», но в том, что они стараются настроить аудиторию на верное восприятие картины мира, вырисовывающейся в ходе действия. Это мир, где всякий человек не защищен от опасности.

В том числе нет «эстетического иммунитета» у центральных действующих лиц. В традиционной сериальной модели, как и в традиционном авантюрном фильме, непременно есть «ядро персонажей», защищенных своим положением в иерархии действующих лиц. А незаурядная красота внешности, личностный масштаб или самоощущение особенного героя, без которого не может развиваться сюжет, являются признаками недостижимости определенных действующих лиц для смертельных опасностей. Например, в «Плоти и крови» (1985) все молодые прекрасные героини оставались не заражены чумой, умирали только те, «кого не жалко», и кто не находился в центре внимания авторов. В «Кордоне» же ни потребность держать баланс «добрых» и «злых» сил, ни любовь и интерес авторов, особо выделяющих некоторых действующих лиц, ни зрительские симпатии не будут способны уберечь кого-либо от гибели. Всякий носитель истины, благородства, самоотверженности, верных моральных установок, в любой момент может умереть. Этот принцип обновленной эстетики сериала хорошо известен, к примеру, по «Игре престо-

лов». Но если там подобного экстраординарного героя — Джона Сноу — могли при острой необходимости воскресить, то в «Кордоне» подобная магия не допускается. Перед нами «тотально смертный мир», где у каждого, даже самого тренированного, нравственно безупречного и обаятельного героя — ограниченные способности выживания. Притом, смерть может наступить его «в самый неподходящий момент» с точки зрения зрительских надежд и ожиданий.

Честный полицейский Лекс (Том де Виспеларе), оставивший за кордоном и стремящийся расследовать причины эпидемии, сталкивается в подземном тоннеле канализации с группой людей, тайно и вопреки запрету, прорывающихся через заграждения в незараженную часть города. Среди них Лекс видит свою девушку, Яну (Льеса Ван Дер Аа), и это побуждает его ринуться вместе с ней и другими беженцами обратно на территорию карантина — так как ни оттолкнуть этих людей, ни позволить им пересечь кордон полицейский не может. Это происходит в последней серии первого сезона. И зрители ждут, что во втором сезоне у Лекса начнется какая-то новая история борьбы с властями уже внутри кордона. Однако в первой же серии второго сезона Лекс погибает в ходе вооруженных столкновений и взрывов бомб на карантинной территории. Хотя и зрители, и, похоже, все соратники Лекса, верят в его неуязвимость и позицию лидера сопротивления бездушию властей.

Катя (Верле Батенс), школьная учительница, застрявшая в здании института вирусологии в момент начала эпидемии, знакомится с Джокки (Воутер Хендрикс), у них начинается роман, оба переживают эмоциональный подъем и даже благодарны карантину за то, что встретились. Кажется, что это будет «вторая любовная линия», в то время как Лекс и Яна, пребывающие в сложных отношениях, останутся «первой любовной линией». Но вскоре Катя заражается и умирает, как и большинство других персонажей. Иерархия главных, второстепенных и эпизодических персонажей разрушена — с точки зрения вируса, все мы тут эпизодические лица. Любовь Кати и Джокки

оказывается не линией, а кратким всполохом чувства в преддверии гибели. Рассыпается и линия Лекса и Яны: карантин, разделивший город, разделяет и их, не дает каждому сосредоточиться на чувстве любви. Яна занята самоспасением, Лекс — спасением общества. И кроме редких sms-ок и единичных звонков нет ничего, что развивало бы сюжет их любви, он растворяется в катастрофических обстоятельствах.



Илл. 10. Яна — Льеса Ван Дер Аа. Кадр из сериала «Кордон» (*Cordon*, реж. Т. Милантс, 2014)

Джокки явно претендует на роль второго героя. Самоотверженность и эмоциональная живость этого полицейского заставляют нас воспринимать его как носителя правильных психологических установок, которые в конечном счете должны одержать победу. Джокки просто «обязан» не только спасать, но и спастись, чтобы восторжествовал хотя бы прожиточный минимум справедливости. Спасать у него получается, хотя и не всегда. Но, вступая в конфликт с зараженными, пытавшимися прорваться из зоны карантина, Джокки тоже заболевает. Его лечит заклятый враг, и он же соратник по борьбе с эпидемией — главный врач

Конвертс. Течение болезни замедляется. Однако в самом финале, когда уже создана вакцина против смертоносного вируса и все радуются, Джокки тихо умирает, сидя на лавочке института вирусологии, где он жил в последнее время.

Сериал отказывается идеализировать картину мира и показывать воздаяние самоотверженным и честным, как и устраивать «вкусное» возмездие многим лицам, повинным в эпидемии или в преступлениях в период карантина. Многие недавние работники престижных компаний втягиваются в разного рода противозаконную деятельность, или становятся полностью потерянными людьми. Но, в отличие от фильма Содерберга, сериал не столько выносит нравственные приговоры, сколько интерпретирует это как неизбежность современного психологического типа личности, слишком овнешненной, слишком напрямую зависимой от социальных обстоятельств. В жизни царит стабильность, нормы цивилизации и демократии — и люди исправно функционируют, поддерживая существующий уклад. Но вот воцаряется хаос — и многие словно чувствуют обязанность поддерживать его, словно это модный тренд. Воровство, вандализм, алчность — все это выглядит жалко, не как обнажение скрытых пороков, а как защитная психологическая реакция на опасность гибели, как попытка «переквалифицироваться» в прожигателей жизни, к чему на самом деле нет особой склонности и сноровки.

Не срабатывает логика чудесного. Если в традиционном сюжете были бы «святые», которые, забыв себя и не страшась заражения, помогали бы другим, а их, в свою очередь, не брали бы никакие напасти, то в «Кордоне» наблюдается трезвый реализм. Священник, веривший в свою недостижимость для инфекции, в чудотворность покаяния и духовного очищения, оказывается зараженным. И после проповедей он срывается со своими сподвижниками на теракт, пытаясь покинуть кордон. Его вера в Бога и в собственное предназначение ситуативна и неподлинна.

Катя, не способная держать дистанцию в два метра со своими учениками и обнимающая в драматический момент заболев-

шую девочку, заражается и погибает. Подруга Яны, Сьюзи (Грит Верстрате), мечущаяся по городу и вступающая в беспорядочные контакты с людьми, не соблюдающими никаких норм гигиены, заражается, и спасти ее может лишь изобретение вакцины. Зато остается здоровой и невредимой Яна, раздражающая всех своим педантичным соблюдением правил дистанции и личной дезинфекции, готовая держать в изоляции ровно 48 часов ближайших коллег, покидавших безопасный офис ради добывания еды для нее и других работников компании, опасавшихся выйти на улицу. Вирус не щадит детей, наоборот, они оказываются в группе риска хотя бы потому, что им труднее всего соблюдать меры предосторожности, и они более других нуждаются в физическом контакте.

Никакого провидения, никакой разумной логики и божественной воли в действиях вируса не прослеживается. В этом смысле Карл Йос сочинил свою телевизионную драму очень честно, без всякого заигрывания с вечными или модными идеями. Напротив, сериал звучит как предостережение против любых умозрительных концепций, отвлеченного философствования о необходимости «чистки» человечества или апологетики в отношении людей науки, или каких-либо других структур. Однако и критический пафос тоже не главенствует, при всем обилии персонажей, повинных прямо или косвенно и в эпидемии, и в том, какими средствами с ней организовано боролись. Центральными темами сериала можно назвать хрупкость современного цивилизационного порядка и парадоксы индивидуальной адаптации, или невозможности адаптации к обстоятельствам эпидемии. В целом же, такие сериалы, как «Кордон», способствуют психологическому привыканию аудитории к новой эпохе, а в случае интереса зрителя к эстетическим параметрам актуального *storytelling'a* могут производить терапевтический эффект [11].

Примечания:

[1] *Сальникова Е. В.* Визуальная культура в медиасреде: Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. С. 372–378.

[2] *Птичникова Г. А.* Эстетика медиаархитектуры // Художественная культура. 2019. №1. С. 144–161. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c5f/hk_2019_1_144_161_ptichnikova.pdf (дата обращения 20.06.2020).

[3] *Сальникова Е. В.* К предыстории технической визуализации: Предметы-спутники внутреннего созерцания индивида // Художественная культура. 2011. №1. Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2011-1/istoriya-i-sovremennost/402.html> (дата обращения 19.06.2020).

[4] *Стокер Б.* Дракула. М.: АСТ, Астрель, 2011. С. 147–148.

[5] *Сальникова Е. В.* XX век начинается: Образ «монстра» и «монструозности» в западном кино // Кино в меняющемся мире. Часть первая. М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2017. С. 301–303.

[6] *Бауман З.* Текучая современность. СПб.: Питер, 2008.

[7] *Камю А.* Чума. Режим доступа: https://www.dom-knig.com/read_244382-7 (дата обращения 12.07.2020).

[8] Там же. Режим доступа: https://www.dom-knig.com/read_244382-53 (дата обращения 12.07.2020).

[9] *Ибсен Г.* Враг народа. Режим доступа: <https://www.livelib.ru/book/167822/read-vrag-naroda-genrik-ibsen/~6> (дата обращения 12.07.2020).

[10] *Andreeva N.* CW Picks Up «Crazy Ex-Girlfriend» As Hourlong Series, «DC's Legends of Tomorrow» & «Cordon» // Deadline. 2015. May 7. URL: <https://deadline.com/2015/05/crazy-ex-girlfriend-dc-legends-of-tomorrow-cordon-cw-series-1201422393/> (accessed 15.06.2020).

[11] О терапевтических функциях сериала подробнее см.: *Новикова А. А.* Сериал как инструмент социокультурного воздействия // Большой формат: Экранная культура в эпоху трансмедийности. В трех частях. Часть 3. М.: Издательские решения на платформе Ридеро, 2019. С. 217.

ЮЛИЯ МИХЕЕВА

Доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК)

РАЗУМ ИЛИ ЧУВСТВА? СТРАТЕГИИ ЗВУКОВОГО РЕШЕНИЯ ФИЛЬМОВ О ПАНДЕМИИ

Аннотация: В статье анализируются кинофильмы, сюжетную основу которых составляет картина пандемии — внезапного, быстрого и широкомасштабного распространения смертоносного вируса. В настоящее время эта тема является важной и актуальной не только в искусствоведческом, но и в социальном отношении. Кинодрамы о пандемии, представляющие поджанр фильмов-катастроф, выявляют многочисленные бытовые, социальные и даже военно-политические проблемы, но главное — показывает людей, живущих и действующих внутри этой ситуации. Автор задается вопросом: на каком нравственном и художественно-эстетическом основании режиссер выстраивает стратегию для создания такого рода кинопроизведения? Через выбор и воплощение на экране той или иной стратегии режиссер предлагает зрителю свое видение, восприятие и понимание экранной действительности, дает нравственную оценку того или иного способа действия в подобной ситуации, что чрезвычайно важно, поскольку зритель может экстраполировать этот месседж на свою реальную жизнь. Во многом расстановка этих смысловых акцентов и приоритетов зависит от разработанной на основе общей стратегии художественной концепции, в которой очень важное значение имеет звуковое решение, поскольку звук — от закадровой музыки до речевых интонаций персонажей — дает непосредственное, от эмоционально-чувственного до сверхсмыслового, восприятие экран-

ного события и художественного образа. Через сравнительный анализ трех показательных, в том числе в звуковом отношении, фильмов – «Заражение» (2011), «Последняя любовь на земле» (2011) и «Эпидемия» (1995) – автор предпринимает попытку дать ответ на вопрос: какие особенности, преимущества или недостатки несет в себе выбор стратегии с преобладающим интеллектуальным или чувственным началом.

Ключевые слова: *фильмы о пандемии, звуковое решение фильма, музыка фильма, кинодрама, киногерой, художественный образ, Стивен Содерберг, Дэвид Маккензи, Вольфганг Петерсен.*

Обращаясь к интеллектуальному и чувственно-эмоциональному началам как предлагаемым игровым кинематографом стратегиям восприятия и действия в ситуации пандемии, мы оставляем вне рамок рассмотрения фильмы, в которых эпидемии представлены лишь эпизодически и локально, либо отнесены в отдаленное прошлое («Седьмая печать» / *Det sjunde inseglet* И. Бергмана, 1957, «Смерть в Венеции» / *Morte a Venezia* Л. Висконти, 1971, «Разрисованная вуаль» / *The Painted Veil* Дж. Кёррана, 2006) или научно-фантастическое будущее (многочисленная пост-апокалиптика). Вне нашего внимания также фильмы о пандемиях, формально происходящих в настоящее время, но имеющих, по сюжету, инопланетное или мистическое происхождение, что становится основой для производства хорроров и зомби-апокалипсисов, рассчитанных, в основном, на вызывание сильных *аффектов* с помощью ряда выверенных кинематографических приемов (в том числе многочисленных визуальных и звуковых эффектов) воздействия на психику зрителя [1], что достаточно подробно проанализировано в специальной литературе [2], [3], [4], [5], [6], [7].

Таким образом, область анализа суживается до жанра кинодрамы [8], сюжетную основу которой составляет вполне реалистическая (как показала жизнь) картина внезапного и быстрого распространения нового (что важно!) смертоносного вируса. Данный жанр не только выявляет многочисленные бытовые, со-

циальные и даже военно-политические проблемы, но и показывает людей, живущих и действующих внутри этой ситуации. И здесь возникает вопрос: какую стратегию – нравственную даже прежде художественно-эстетической – выбирает режиссер для создания такого рода кинопроизведения? Ведь тем самым автор предлагает зрителю свое видение, восприятие и понимание экранной действительности, дает нравственную *оценку* того или иного способа действия в подобной ситуации. А зритель во многом как бы «примеряет» на себя и экстраполирует этот месседж на свою реальную жизнь. Видя на экране персонажей, похожих на него самого, его соседей, друзей и знакомых, зритель имеет возможность «дистанционно» пережить целый ряд вполне жизнеподобных событий и взглянуть как бы на самого себя в экстремальной ситуации из положения защищенного наблюдателя. С кем из киногероев идентифицирует себя зритель или, во всяком случае, кому он искренне сочувствует, действиями какого персонажа он глубоко возмущен?

Во многом расстановка этих смысловых акцентов и приоритетов зависит от выбранной режиссером общей художественной концепции, в которой очень важное значение имеет звуковое решение, поскольку звук – от закадровой музыки до речевых интонаций персонажей – дает непосредственное, от эмоционально-чувственного до сверхсмыслового, восприятие экранного события. Что должно преобладать в звуковом решении фильма о пандемии – разум или чувства, и можно ли вообще так ставить вопрос? Попытаемся сделать некоторые выводы, приняв сравнительный анализ трех показательных, в том числе в звуковом отношении, фильмов – «Заражение» (*Contagion*, реж. С. Содерберг, 2011), «Последняя любовь на земле» (*Perfect Sense*, реж. Д. Маккензи, 2011) и «Эпидемия» (*Outbreak*, реж. В. Петерсен, 1995).

«Заражение» Стивена Содерберга сразу задает энергию ритма сюжетного развития. Еще до появления в первом кадре Элизабет – героини Гвинет Пэлтроу – мы уже слышим ее сдавленный кашель. Далее события начинают развиваться со все более

увеличивающейся скоростью: на экране мелькают названия городов с указанием количества населяющих их жителей, мы видим все больше случаев внезапного проявления симптомов загадочной болезни, убивающей зараженного человека в течение двух суток. За кадром при этом звучит ритмичная электронная низкочастотная композиция [9], без динамических изменений, без признаков мелодического развития. Одновременно нам сразу показывают связь распространения эпидемии с аморальным поступком героини: Элизабет (замужняя женщина и мама малолетнего мальчика), зараженная в Гонконге неизвестным вирусом (но пока не знающая об этом), возвращается рейсовым самолетом в американский Миннеаполис с пересадкой в Чикаго, где тайно встречается с бывшим (тоже уже женатым) любовником и передает тому вирус. В финале фильма мы узнаем, что сама Элизабет подхватила вирус, играя в гонконгском казино, что тоже подается как азартное и порочное занятие. Таким образом, с первых же кадров режиссер настраивает зрителя на рациональное и даже морализаторское объяснение многих внешне необъяснимых и странных событий, т.е. задает *линию разума* своей картине, что проявляется и в звуке.

В фильме наглядно представлено достаточно традиционное для данного жанра разделение действующих лиц по четырем группам: первая — назовем их «жертвы» — это обыватели, становящиеся случайными жертвами неизвестной заразы, которые в массе ведут себя, проявляя самые низменные инстинкты: теряют от страха способность рационально мыслить, скандалят, кричат, паникуют, занимаются мародерством и даже убивают, пытаясь любыми, в том числе противозаконными способами спасти себя и своих близких. Вторая группа действующих лиц — «спасатели», врачи, вирусологи и эпидемиологи, которые, зачастую с риском для собственной жизни, занимаются спасением заболевших, поиском источника заражения, выяснением природы вируса и созданием эффективной вакцины. Третья группа — «законники», представители официальных властей, от муниципальных до федеральных, на словах озабоченные спасением населе-

ния и предотвращением паники, а на самом деле преследующие несколько иные цели: от спасения собственной жизни (специальный самолет с изолированной капсулой должен был эвакуировать заболевшего эпидемиолога доктора Мирс, персонажа Кейт Уинслет, но предоставляется конгрессмену из Иллинойса) до перераспределения финансов и сохранения военных секретов. Четвертая группа – «каратели». это чаще всего военные, призываемые «законниками» для поддержания порядка и обеспечения карантинных мероприятий в некоем населенном пункте, однако зачастую становящиеся, вольно или невольно, палачами беззащитных жертв. Но фильм Содерберга, созданный уже в цифровую эпоху, вводит еще одного важного персонажа – журналиста-блогера Алана (Джуд Лоу), у которого есть свой интернет-канал и 12 миллионов подписчиков в сети.



Илл. 1. Кадр из фильма «Заражение» (*Contagion*, реж. С. Содерберг, 2011)

Алан воплощает новый тип «компьютерного оборотня», мошенника, рядящегося в одежды правозащитника и «правдору-ба», бессовестно наживающегося на своих простодушных по-

клонниках: в разгар эпидемии он зарабатывает 4,5 миллиона долларов, рекламируя по своему каналу «форситию» — некое чудодейственное средство, которое якобы помогло ему самому вылечиться от вируса (на самом деле герой не был заражен). В циничном, аморальном образе Алана видны реально страшные отражения, казалось бы, безобидных феноменов цифровой эпохи и социальных сетей под названиями «хайп» (раздутая сенсация, порожденная часто ничтожным по реальной значимости событием) и «фейк» (ложь, выглядящая как правда) [10].

В целом, при большом количестве поднимаемых фильмом социально-политических проблем, Содерберг максимально убирает из кадра возможность для переживания зрителем разнообразия и глубины чувств: в фильме нет психологической разработки практически ни одного персонажа, мы не успеваем узнать ни биографии, ни рода занятий, не видим образа жизни и черт личности, хотя бы через косвенные приметы — например, через детали интерьера жилища, своеобразие речи, хобби и т. п. Этот фильм — пример большого внимания режиссера к внешне-структурному построению, чем к «внутреннему углублению» в характеры персонажей, тем более в размышления о причине сложившейся ситуации.

Содерберг пользуется своего рода «назывным» методом, быстро и определенно «разоблачая» по ходу сюжета многочисленные пороки и проблемы общества. Несколько лет назад, еще до выхода на экраны «Заражения», исследователи Кен Дэнджер и Джефф Раш, сравнивая творческие принципы Спилберга и Содерберга, отмечали, что Содерберг, в отличие от своего старшего коллеги, использует в работе метод «антинарратива»: «Он неутомимо ищет новые пути в подходе к героям, структуре повествования, форме и интонации фильма. Иногда это выливается в чистое экспериментаторство. Возникает искушение предположить, что ему больше интересен метод как таковой, чем содержание истории» [11]. Сюжетное развитие «Заражения», не лишенное, в принципе, признаков линейной нарративности, стремительно и неуклонно, под ровный электронный бит закад-

ровой музыки движется к рационализированной цели: выявлению и уничтожению загадочного вируса под кодом MEV-1. В финале мы видим в быстром монтажном ритме разгадку пандемии: изначальный момент – пресловутую летучую мышь – и всю дальнейшую цепочку распространения вируса.

В отличие от американца Содерберга, режиссер фильма «Последняя любовь на Земле» [12] британец Дэвид Маккензи избрал совершенно иной подход к воплощению темы пандемии на экране, и, соответственно, радикально отличающееся звуковое решение. Фильм начинается со звучания мягкого женского тембра закадрового голоса, вводящего зрителя в авторское пространство медитативного надвидения творящихся на Земле событий. Под кадры обыденной мирной жизни, снятые в разных концах планеты в хроникально-бытовой стилистике, мы слышим слова, произносимые в ритмическом и смысловом контрапункте к изображению: «Есть тьма, и есть свет. Есть мужчины и женщины, есть еда, есть работа, движение, дни, какими мы их знаем, мир, как мы его себе представляем...». Одновременно за кадром начинает звучать музыка [13], сотканная из переплетений мелодических линий акустических инструментов – фортепиано и скрипки, позднее к ним присоединится печальная виолончель (хотя присутствует и электронное звучание в тревожном фоне), но ведущая партия отдана все-таки нежному струнному инструменту.

Первые признаки заражения вирусом проявляются не банальным кашлем, а... плачем, отчаянным рыданием. Голос за кадром сопровождает снятые в рапиде лица плачущих, падающих на колени, распластанных на земле мужчин и женщин, стариков и детей печальным рассказом: «Потрясенные горем, люди вспоминают всё, что когда-то потеряли, любовников, которых у них никогда не было, всех ушедших друзей, они думают о людях, которым причинили боль...».

В фильме Маккензи тоже есть типичные группы персонажей: обыватели, врачи и эпидемиологи, официальные власти («жертвы», «спасатели» и «законники»). Однако третья груп-

па — официальная власть — практически не появляется на экране в «действующих лицах», а простые жители и врачи-эпидемиологи ярко персонифицированы в двух главных героях, Майкле (Юэн Макгрегор) и Сьюзан (Ева Грин). У зрителя есть достаточно времени, чтобы познакомиться с ними как личностями и прочувствовать каждого героя, проникнуть вместе с ними на их профессиональную «кухню» (в том числе и в прямом смысле слова: Майкл по сюжету — искусный шеф-повар ресторана), узнать детали, в том числе очень интимные и трагические, их биографий. Увидеть детали устройства быта и внутреннего наполнения их квартир, оценить характерные детали их поведения, ироничной речи, игривой манеры общения. Зритель переживает краткую, трогательную и обреченную историю любви Майкла и Сьюзан, начавшуюся одновременно с эпидемией.

Вирус последовательно лишает зараженного всех чувств: сначала человек теряет возможность ощущать запахи, потом различать вкусы... В этот момент развития сюжета мы видим на экране замечательный эпизод, где уличная скрипачка, одетая как клоунесса, собрав вокруг себя прохожих, раздает каждому по кленовому листочку (Майкл получает маленький лесной цветок) и с помощью музыки «описывает» запах леса после дождя: «В самом низу — мох, грибы, опавшие листья...» (звучит скрипка в нижнем регистре), «Посередине — высокая прохладная трава, свежий и почти живительный запах...» (пальцы скрипачки перемещаются в средний регистр), «А на самом верху мы чувствуем не только запах листьев и дождя, но и запах неба...» (веселые быстрые звуки высокого скрипичного регистра вдруг сменяются печальной мелодией арии Петра из «Страстей по Матфею» И. С. Баха: «*Erbarme Dich, mein Gott*» — «Будь милостив, мой Бог, в слезах моё моление...»).

Сьюзан постепенно все более «забывает» свое научное предназначение, понимая, что вирус всемогущ, трагический исход неизбежен для всех — только кто-то еще пытается сохранить человеческое достоинство, а кто-то его окончательно те-

ряет, превращаясь в дикое животное, рыскающее по улицам в поисках корма. Отвратительные сцены мародерства, уличных драк, криков и оскорблений бесстрастно комментирует закадровый голос: «Ярость, гнев, ненависть, потом потеря остальных чувств. А незараженным остается только ждать». На фоне бесчинств происходит еще одно знаковое звуковое событие: Сьюзан и Майкл, сидящие в машине, остановившейся посреди горящего, разоренного, обезумевшего города, открывают окна и слышат, с одной стороны – звук колокола христианского храма, а с другой – пение муэдзина со стен мечети. И оба звука, уже никем не слышимые, призывают к молитве. Их перекрывает закадровый электронный гул, зрачки глаз Сьюзан растерянно бегают...

Сьюзан и Майкл пытаются ходить на работу, выполнять свои обязанности, находя маленькие радости существования в оставшихся возможностях. Отчаяние настигает их, когда проявляется очередной симптом: после приступа дикого обжорства наступает ощущение полного одиночества, чувства, что дух покидает тело. И остается только одно – умереть, но как *благо* дается возможность умереть не поодиночке, а в объятиях любимого, довериться последнему «совершенному чувству».



Илл. 2. Кадр из фильма «Последняя любовь на земле»
(*Perfect Sense*, реж. Д. Маккензи, 2011)

За сплетающимися нежными мелодиями фортепиано и скрипки будто слышатся печально-мудрые слова Екклезиаста, которые, как и в самом начале фильма, могли бы быть озвучены за кадром мягким женским голосом: «Двоим лучше, нежели одному; потому что у них есть доброе вознаграждение в труде их: ибо если упадет один, то другой поднимет товарища своего. Но горе одному, когда упадет, а другого нет, который поднял бы его. Также, если лежат двое, то тепло им; а одному как согреться?» [14].

Между такими диаметрально противоположными по общей концепции и звуковому решению фильмами, как «Заражение» и «Последняя любовь на Земле» можно расположить картину Вольфганга Петерсена «Эпидемия» [15]. Это пример подхода режиссера, немца в Голливуде, совмещающего рациональность и чувственность в создании аудиовизуальных образов на экране.

Рациональный посыл, но уже таящий в себе чувство тревоги, прочитывается в словах нобелевского лауреата Джошуа Ледерберга, вынесенных в эпиграф на черном фоне: «Единственное, что угрожает господству человека на планете — это вирус». Первые кадры фильма позволяют продолжить мысль именитого ученого: главное, что угрожает самой планете — это бездумная и безнравственная деятельность человека. Мирный звуковой ландшафт прекрасных диких африканских джунглей нарушается оглушительным взрывом снаряда: 1967 год, идет война в Заире. В это же время в долине реки Мотаба обнаружен неизвестный вирус, приводящий за считанные часы к летальному исходу. Американские власти принимают решение уничтожить целую африканскую деревню вместе с лагерем наемников для предотвращения распространения эпидемии. Через тридцать лет мутировавший вирус вновь заявит о себе, но уже на территории Соединенных Штатов.

Режиссер «усиливает» и умножает проявления типологических признаков трех групп персонажей: «законники» ведут себя подло и трусливо (сбрасывают бомбу вместо медикаментов на деревню в 1967 году, готовятся разбомбить американский го-

родок с зараженными жителями уже в настоящее время, не раскрывают жизненно важную информацию и не предоставляют имеющуюся у них вакцину, не объявляют тревогу и чинят препятствия медикам и т.д.). С другой стороны, «спасатели» значительно «очеловечиваются», рабочие дискуссии в лаборатории приобретают ненаучное и даже ироничное звучание:

– Какое мелодичное слово – «Мотаба» ... Для одколона годится! Всего одна капля – и никто перед вами не устоит. Женщины тают в ваших объятьях!..

– Вот он собственной персоной, «Мистер Мотаба»!

– Ненавижу гада!

– Разве он не вызывает уважение?

Заметим, даже вирус «одушевляется» и приобретает имя «Мотаба» (по названию африканской реки), в то время как в «Заражении» Содерберга вирус имел только буквенно-цифровой код MEV-1.

В мелодраматической линии взаимоотношений Сэма (Дастин Хоффман) и Робби (Рене Руссо) в ход идут «запрещенные приемы» воздействия на эмоции зрителя: в кадре «хулиганят» две обаятельные неуклюжие собаки, Генри и Льюис, принадлежащие уже бывшим супругам, и которых они не могут разделить; на крупном плане появляются их совместные фотографии с африканскими детьми; героев накрепко связывают общая работа, которой оба фанатично преданы, драматические события и смертельное заболевание Робби, от которого ее в последний момент спасает Сэм: зритель видит, переживает и «домысливает» их нежные взгляды и недоговоренности как признания в любви и пр. и пр.

Но при всей соблазнительности мелодраматической линии сюжета, режиссер не теряет «линию разума», не снижает энергетику рационально просчитанного движения к поставленной цели – найти переносчика вируса-мутанта (обезьянку-капуцину, которая в фильме тоже «очеловечена»: маленькая девочка, подружившаяся с ней, зовет ее Бэтси) и создать действенную вакцину: «клирические» эпизоды постоянно чередуются с «науч-

ными» и «военными». Этой монтажной концепции отвечает и разнообразная по звучанию партитура закадровой музыки [16]: камерная инструментальная лирика сменяется мощным симфоническим «наплывом», т.е. звуковой объем того или иного эпизода соответствует визуальному и смысловому масштабу, а также динамике внутрикадрового пространства. Кроме того, композитор не забывает о действенности «точечных» музыкальных акцентов, вплоть до резких музыкальных «взрывов», и тембральной колористике (партия ударных в оркестре время от времени напоминает о звучании африканских тамтамов; высокий женский вокал и далекий колокольный звон «оплакивают» множество мертвых тел – жертв вируса).



Илл. 3. Кадр из фильма «Эпидемия» (*Outbreak*, реж. В. Петерсен, 1995)

Общая звуковая концепция, похожая на «американские горки», с захватывающими перепадами звучания, с массой впечатляющих звуковых эффектов и красивыми «зонами отдыха» для слуха не может, да и, наверно, не ставит такой задачи – постоянно держать зрителя в напряжении и страхе, но, тем не менее,

вовлекает в экранное действие и удерживает (а порой задерживает) внимание, давая возможность пережить, помимо тревоги и ужаса, целую гамму других, более высоких чувств. Это настоящая *жизненная* кинодрама, но с проявлением многих черт приключенческого фильма, своего рода «Индиана Джонс в поисках утраченной вакцины». Недаром на роль Сэма, исполненной Дастином Хоффманом, изначально планировалось пригласить Харрисона Форда – легендарного Индиану Джонса.

Звук здесь не впадает в излишнее морализаторство и не слишком высоко интеллектуален для фильмов подобного «полижанрового» характера. Это звуковое решение естественно отражает самые разные чувства и ментальные состояния, переживаемые обычным человеком в течение всей жизни, но в данном случае концентрирующиеся в сюжете, который дает персонажу шанс почувствовать и понять что-то самое главное за несколько дней или даже часов до смерти. А зрителю – переосмыслить кое-что и в своей жизни, пока еще не отравленной (вирус от лат. *virus* – яд) каким-нибудь микроскопическим «неклеточным инфекционным агентом».

Примечания:

[1] Надо оговориться, что и в этих жанрах встречаются случаи актуализации интеллектуального, чувственного и морально-нравственного начал в сюжетном развитии – например, в зомби-апокалипсисе «Поезд в Пусан» (*Busanhaeng*, реж. Ён Сан-Хо, 2016), достаточно высоко оцененного критиками.

[2] *Михеева Ю. В.* Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.). Дисс... докт. иск.: 17.00.03. М., 2016. 377 с. С. 33–41.

[3] *Рычков К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории. Дисс... канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. С. 124–193.

[4] *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. – 2-

е издание, дополненное. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2017. 384 с. С. 174–234.

[5] Деникин А. А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. 394 с.

[6] Cohen A.J. Music as a Source of Emotion in Film // Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications / ed. by Patrik N. Juslin, John A. Sloboda. Oxford, N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 879–908.

[7] Lerner N.W. Music in the Horror Film: Listening to Fear. N. Y.: Taylor & Francis, 2009. 256 p.

[8] Драма здесь означает преимущественное преобладание признаков этого жанра в конкретном фильме, однако подразумевается, что в фильмах о пандемиях неизбежны элементы триллера, детектива и боевика.

[9] Композитор фильма – Клифф Мартинес, в прошлом американский рок-музыкант, в настоящее время работает как кинокомпозитор в основном в направлении электронной музыки.

[10] Жизнь иногда абсурднее и страшнее кино: в исторические хроники борьбы с коронавирусом 2020 года наверняка войдут совершенно дикие для XXI века факты закупки рядом африканских государств сиропа из полыни, изобретенного как средство от коронавируса на Мадагаскаре, или паста (!) из органов и шерсти черных кошек, которую делали во Вьетнаме с той же лечебной целью, что вызвало большую волну протестов зоозащитников. Поток же фейковых новостей, посвященных коронавирусу, в интернете вообще не поддается описанию и перечислению.

[11] Дэнсиджер К., Раш Д. Нарратив и антинarrатив. Два Стивена: Спилберг и Содерберг / Пер. с англ. Н. Цыркун // Искусство кино. 2011. №12. С. 121. Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/12/n12-article11> (дата обращения 19.05.2020).

[12] Перевод названия фильма на русский язык, на наш взгляд, неудачен, поскольку выглядит как спойлер и в то же время не передает многослойную поэтику оригинального названия: Perfect Sense – «Совершенное чувство».

[13] Музыка к фильму написал британский композитор немецкого происхождения Макс Рихтер, представитель музыкального постминимализма.

[14] Книга Екклесиаста. 4: 9–11.

[15] Оригинальное название фильма Outbreak – «Вспышка» – на наш взгляд, более точно передает его энергетику, в том числе в отношении звукового решения.

[16] Композитор фильма – Джеймс Ньютон Ховард, представитель традиционной американской школы киномузыки.

ЛЕДА (ЛЮДМИЛА) ТИМОФЕЕВА

Театровед, директор Мастерской индивидуальной режиссуры Бориса Юхананова

ПОСТАПОКАЛИПТИКА В КИНО. СТРАТЕГИИ И ЭСТЕТИКА ВЫЖИВАНИЯ

Аннотация: В данной статье рассматриваются и анализируются фильмы и сериалы в жанре постапокалипсиса, в которых «исключительный» герой или целое сообщество оказываются в ситуации поиска решений и стратегий выживания. Внимание акцентировано на провиденциальных потенциях современного кинематографа, составляющего один из контекстов массовой культуры, но при этом обращающегося к глубинной проблематике этической и эстетической самоидентификации человека в период до и после катастрофы. Автор задается вопросом, как мифология, порожденная кино, влияет на восприятие глобальных катастроф в реальной жизни.

Ключевые слова: апокалипсис, постапокалиптика, зомби, заражение, артикуляция ужаса, эстетика безобразного, Джордж Ромеро, Фрэнк Деррабонт, Роберт Киркман, Карл Шефер, Джон Хайамс, Тим Кокс, Марк Форстер, Павел Костомаров, Стивен Содерберг.

Маркетинг голливудского кино строго следует жанровой системе. Сценаристы кассовых блокбастеров, сценаристы-консультанты, боссы больших киностудий считают, что люди по всему миру любят одни и те же истории и, чтобы соответствовать интересам именно массовой аудитории, универсальный способ сделать понятное и хорошо продаваемое кино – ориентироваться

при его создании на жанры. А еще больше привлекают зрителей фильмы, в которых жанры гибридизируются. Даже в тех картинах, которые мы относим непосредственно к постапокалиптике, есть своя деривация поджанров. Среди них – фильмы, в которых катастрофа апокалиптического масштаба и жизнь после нее рассматриваются в религиозном контексте, как, например, в фильме «Ной» Даррена Аронофски (*Noah*, 2014), где режиссер продолжает свои исследования библейских сюжетов и их интерпретаций. Постапокалиптику часто определяют как трансжанр, развивающийся параллельно в разных видах искусства, а в пределах кинематографа – постоянно расширяющим свои границы с помощью стилей. Например, здесь встречаются разного рода фэнтези в стиле космических войн, кибер- или стим-панка («2019: После падения Нью-Йорка» / *Dopo la caduta di New York*, реж. С. Мартини, 1983; или франшиза «Безумный Макс» / *Mad Max*, реж. Дж. Миллер, 1979–2015), или фильмы, сюжетную основу которых составляет климатическая катастрофа («2012», реж. Р. Эммерих, 2009; «Послезавтра» / *The Day After Tomorrow*, реж. Р. Эммерих, 2004). В фильме Кристофера Нолана «Интерстеллар» (*Interstellar*, 2014) действие тоже происходит во времена постапокалипсиса, когда последние ресурсы Земли истощены, и человечество пытается найти выход из ситуации в космических пространствах.

Японский аниматор Хаяо Миядзаки свою первую полнометражную картину посвятил именно постапокалиптике. События его анимационного фильма «Навсикая из долины ветров» («Кадзэ-но тани-но Наусика», 1984) разворачиваются в мире, восстановленном после катастрофы, случившейся из-за применения оружия разрушительной силы, придуманного человеком. Этот мир ядовит, он отравлен людьми, и только принцесса Навсикая понимает, как можно выжить на планете, которая изо всех сил стремится к обновлению. Очевидно, что построения такого рода сюжетных моделей постапокалипсиса в японском кино является страшным отголоском, аллегорией атомной бомбардировки, той травмы, которая обожгла Японию на десятилетия вперед.

Постапокалиптика — относительно молодой жанр для кино, хотя в литературе он появился в XIX веке (если не иметь в виду мифологию — универсальную коллекцию всех существующих сюжетов в искусстве). В кинематограф он приходит примерно в начале 80-х годов прошлого века. Примеров для исследований очень много, и постапокалиптическая поэтика разнообразна, поэтому в данной статье будет рассмотрена лишь небольшая часть фильмов, в которых, по мнению автора, наиболее четко проявлены стратегии выживания и адаптации в посткатастрофическом мире. Очень часто постапокалиптика сочетается с апокалиптикой, т. е. в развитии сюжета мы видим нарастание катастрофы, ее эпицентр, а за этим следует изображение ее последствий, определяющих правила дальнейшего существования для выживших. Примечательно, что апокалиптика как литературный жанр формируется на основе памятников позднебиблейской и послебиблейской религиозной мысли, пророчеств о конце мира. Сегодня же эта поэтика больше опирается на исследование реальности, тенденций в развитии политических и социальных сообществ, которые могут привести мир к катастрофе: «Каждый год мы являемся очевидцами какой-либо новой даты конечности человеческого бытия, обозначенной священниками, прорицателями, астрологами, экологами. Все это отразилось на сознании человека, ожидающего фатального финала, а жизнь стала восприниматься как предельная форма бытия с четко обозначенными границами, переступив которые можно обойти смерть» [1].

Подлинным источником нарастающей популярности мотивов апокалипсиса стало новое мироощущение человечества, пережившего в XX веке несколько глобальных разрушительных катастроф, определивших и границы возможностей гуманизма. Изобретение смертоносных орудий, череда войн, использовавших среди тактических средств истребление отдельных народов, применение технологий, способных уничтожить жизнь на планете, — все это спровоцировало новые формы экзистенциальных страхов и других переживаний. Такие катастрофы,

как последствия бомбардировок японских городов Хиросимы и Нагасаки, или авария на Чернобыльской АЭС, стали предельными индикаторами, определяющими хрупкость существующего на Земле миропорядка. Это новое осознание породило и новые «движения» философии – философию апокалипсиса, обращенную на различные человеком границы его самобытия, его конечность, его случайность: «Если мы допустим мысль о необитаемом мире, покрытом руинами и дикой растительностью, открывающийся перед нами ландшафт будет полниться возможностями иной философии. Продолжим мысль: после человечества мир не остановится. Он будет существовать без нас, и это только подчеркивает фундаментальную контингентность нашего существования как определенного биологического вида» [2].

Катастрофа – это одна из характеристик типологии жанра апокалиптического и постапокалиптического кино. В литературе термин «постапокалиптика» (*post-apocalyptic*) применительно к фантастике появляется в 1978 году, его использует американский критик Алан Франк в журнале *Sci-Fi Now*. Жанрообразующими признаками постапокалиптики являются: особая проблематика, структура конфликта (опредмеченный конфликт образовавшегося после катастрофы антимира и выживших в нем), особое «линейно-кумулятивное строение сюжета», во многом вдохновленное компьютерными играми, в свое время активно популяризовавшими этот жанр, его эпический характер, роднящий постапокалиптику с мифами и фольклором в целом. Герой в этом жанре проходит через разнообразные стадии, «уровни», ловушки, «боссов» и монстров [3]. Постапокалиптика в кино воссоздает «рукотворный „антимир“, в который необратимо трансформируется прежний цивилизационный „космос“» [4].

Мы сегодня, так или иначе, живем в реальности искусства, которое ставит своей задачей виртуальную «артикуляцию ужаса» [5], по меткому определению Д. Тригга. Во времена объявленной пандемии этот ужас стал гораздо более осязаемым. *Мы оказались и зрителями, и участниками облегченной версии по-*

стапокалиптического антимира, предшественником которого был тот, в котором человека повергало в панику отключение электричества в доме. С дистанции игру искусственного и естественного всегда интересно наблюдать: кто кого моделирует — искусство реальность, или реальность искусство, и какие стратегии выживания в антимире предлагает нам постапокалиптическое кино? Реальность всегда пишет более невероятные и захватывающие сценарии, потому что количество участников и количество неизвестных в ней значительней, чем число тех, кто создает отдельное кино. Одним из продолжающих набирать популярность жанров постапокалиптики в кинематографе является зомби-апокалипсис. Впервые зомби в кино появились в 1932 году в фильме «Белый зомби» (*White Zombie*, реж. В. Гэльперин).



Илл. 1. Кадр из фильма «Белый зомби» (*White Zombie*, реж. В. Гэльперин, 1932)

В дальнейшем образ прошел очень интересную эволюцию. Из таинственных персонажей, связанных с вуду, магическими культурами, практикуемыми на островах Карибского бассейна, зомби превратились в аллегория падения, деградации человека.

Современные фильмы о зомби строятся по похожим друг на друга сюжетным моделям. Заражение – стремительное и катастрофическое сокращение человеческой популяции – вырождение сообществ, социальных институтов, государств – поиск вакцины для выживших, или невозможность этого поиска, построение пост-обществ. *Источником зомби-апокалипсиса, причиной его возникновения часто становятся некие вирусы (либо природного происхождения, либо привнесенные инопланетными захватчиками, либо созданные в результате гонки вооружений).*

Как мы уже отмечали, «на сегодня образ зомби вобрал в себя многие фобии современного человека, связанные с концептом финала: страх перед физической хрупкостью тела и страх за его анатомическую цельность, страх смерти и страх бессмертия, страх отчуждения и страх перед невозможностью анонимности. Зомби – самый жестокий финал для человечества – отсутствие будущего, безысходность, безвариантность» [6]. Они – альтернатива хэппи-энду, потому что практически во всех сценарных стратегиях зомби-апокалипсиса человечество заражено, всех ждет участь превратиться в зомби, чье тело распадается, лишённое души, сознания, разума.

Начиная с фильма Джорджа Ромеро «Ночь живых мертвецов» (*Night of the Living Dead*, 1968), образ зомби – это «разлагающийся труп, упрямо, но бессмысленно бредущий вперед, ассоциирующийся не со временем ухода в вечность как одной из стадий цикла смертей и рождений, а с полным, тотальным уничтожением всего, что связано с человеком. В кинематографе начала XXI века он деградирует до того, что нарекается обозначающим последние рубежи цивилизации» [7]. В заставке одного из популярных сериалов о зомби «Ходячие мертвецы» (*The Walking Dead*, исполнительные продюсеры Р. Киркман и Ф. Деррабонт) отрешенно бредущий по полю мертвец становится сим-

волом «обесмысливания жизни и потери надежды на счастливый исход».



Илл. 2. Кадр из заставки к 9 сезону сериала «Ходячие мертвецы» (*The Walking Dead*, исполнительные продюсеры Р. Киркман и Ф. Деррабонт, с 2010 года)

Первая серия этого многосезонного проекта начиналась с того, что главный герой, полицейский, приходил в сознание в палате больницы, находящейся в полном хаосе. Выйдя на улицу, он замечал убегающих людей и их преследователей с переломанными конечностями, изуродованными, но каким-то образом перемещавшихся в пространстве и представлявших опасность. Тогда герой понимал, что должен уйти как можно дальше из большого города. Постепенно к нему присоединялись другие выжившие. Дальше от сезона к сезону мы наблюдаем, как разные группы оставшихся в живых сражаются с зараженными и друг с другом, пытаясь выяснить опытным путем, какой тип общественного договора лучше в ситуации, когда наработанные до зомби-апокалипсиса ресурсы растрачиваются, а для создания условий прежней жизни в мире уже не осталось ничего: нет правительств, армий, санитарных

служб. Только зараженные и выжившие. Естественно, в моделях этих сообществ в лидерах мы видим и диктаторов, и теократов, и просвещенных правителей. Постепенно в постапокалиптический сюжет входят элементы антиутопий.

Это, можно сказать, общее место всех сюжетных стратегий в жанре постапокалипсиса. Постапокалиптическое общежитие человека и зомби – это выживание в экстремальных ситуациях. По мере развития сюжета в обществе сразу определяется элита, дальше – люди, представляющие ресурсы для этой элиты, и на самой низшей ступени – зараженные, т. е. отверженные. В фильмах о зомби-апокалипсисе зараженные, т. е. зомби, становятся враждебной силой. Такие проекты, как «Ходячие мертвецы» предлагают неожиданную дистанцию к объективной реальности смотрящей публики. Как подчеркивает исследователь, «особенно ценны они тем, что возвращают зрителя к важным сюжетам классической политической философии и стремятся исследовать политические режимы не в исторических условиях, накладывающих неизбежную специфику на любой образ правления, но в чистом виде – так, как пытались рассуждать об этом древние греки. Например, в третьем сезоне противопоставляются два неидеальных режима – демократия и тирания» [8].

Многосерийный проект Фрэнка Дэррабонта изначально привлек зрителей не только прекрасным гримом статистов, создававших армии «ходячих», запечатленных в разных стадиях разложения, но и сочетанием трагического и драматического конфликтов. Мотивы освоения «американцами» Северной Америки, странничества, подчеркнутого особым стилем одежды [9], сопровождаются здесь нарастающей атмосферой отчуждения и безысходности. Все заражены, рано или поздно родится последний человек.

Обычные люди, оказавшиеся в необычных обстоятельствах, и труд гримеров создавали странный мир «Ходячих мертвецов», в котором внешние враги были слегка разложившимися двойниками главных действующих лиц. Герой, организующий новые сообщества и управляющий ими в мире после, – «это фигура на-

родного мстителя-вигилянта, в чистом виде существовавшая в вестерне и размытая до потери художественной действительности в иных жанрах, образ внешней угрозы как неисчислимой и непостижимой орды врагов, образ внутренней угрозы как опасности немотивированного „хулиганского“ насилия и мотив мастера пистолета и меча, выходящего против бандитов в открытую» [10].

Сезон за сезоном авторы сериала стали эксплуатировать одну и ту же сюжетную схему, воплощая ее с помощью разных персонажей, – борьбу противоборствующих «поселений», в ходе которой выясняется, что человек человеку все-таки волк. Сообщества людей одновременно занимаются созиданием и разрушением – строят новые социумы, сажают огороды и продолжают воевать друг с другом, умножая насилие. В таких сюжетах иногда появляются сквозные линии с персонажами, которые предпочитают отстраниться ото всех и живут где-нибудь в одиночестве, не участвуя в борьбе.

Одна из отличительных черт современных фильмов в жанре зомби-апокалипсиса – это обращение к эстетике безобразного не только в изображении самих зомби, представленных во всех стадиях разложения, но и в реконструкции мира после: в образах разрушенных городов, сообществ, природы, захватывающей территории, брошенные людьми. Каждая культурная эпоха переживает свое возрождение и свой декаданс. В этом смысле так же, как можно найти свои параллели между «модой» на изображение руин и декорациями к постапокалиптическим мирам, можно увидеть связь между флорентийской коллекцией изящных восковых анатомических муляжей XVIII века, собранной в музее «Ла Спекола» [11], и масками, гримом зомби, почти с научной точностью имитирующими физический тлен.

В некоторых сюжетных моделях зомби-апокалипсисов изоляции противопоставляется бегство. Причины бегства, как правило, обусловлены недоверием действию властей. Например, в сериале «Черное лето» (*Black Summer*, реж. Дж. Хайамс, Т. Кокс, 2019), который создает лидер потокового мультимедиа

компания Netflix, восемь коротких серий первого сезона были посвящены тому, как стихийно возникающие группы людей пытаются спастись от объявленной военными эвакуации во время чрезвычайного положения, связанного с распространением вируса, превращающего людей в агрессивных зомби. Состав групп все время меняется, потому что герои один за другим погибают, не имея сформировавшихся навыков выживания в эпицентре катастрофы. В первом сезоне «Черного лета» есть серия, созданная как оммаж «Повелителю мух» У. Голдинга, где группа выживших попадает в школу, ученики которой, дети, за несколько дней создают свою модель антиутопии с жестокими правилами и социальной иерархией.

Фантастический персонаж постапокалиптического кино оказался настолько реальным символом времени и героем современного медиаконтента, что перерос себя как мифологического персонажа. В 2011 году вышла книга «Международная политика и зомби» Дэниела Дрезнера [12], американского специалиста по международным отношениям. Она посвящена тому, какой была бы мировая политика, если бы мир переживал нашествие живых мертвецов. Дрезнер подробно изучил проблематику, историю происхождения и становления образа зомби, интерес к нему в разные периоды XX века. Его поразила метаморфоза персонажа, то, как жанровый герой постапокалиптического кино стал источником новых реальных человеческих страхов.

В этом контексте интересна и другая история. В 2013 году на экраны вышел фильм режиссера Марка Форстера «Война миров Z» (*World War Z*). Эта современная картина изобилует визуальными цитатами узнаваемых библейских сюжетов. В «Войне миров Z» в разных вариациях часто повторяется эпизод, в котором из обезумевших зомби, пытающихся преодолеть защитные заграждения, образуются «горы» – вавилонские башни постапокалипсиса.



Илл. 3. Кадр из фильма «Война миров Z» (*World War Z*, реж. М. Форстер, 2013)

Главную роль в «Войне миров Z» сыграл Брэд Питт; саундтрек к нему составлял фронтмен британской рок-группы Muse Мэтт Беллами. Главный герой фильма Джерри Лэйн оказывается в эпицентре эпидемии загадочного вируса, превращающего людей по всему миру в зомби. Как опытного сотрудника ООН, его приглашают войти в состав группы, перемещающейся по разным странам в поисках противоядия или лекарства. Изначально финал фильма задумывался более оптимистично, чем получилось в его экранной версии. Лэйн оказывался в России, становился кем-то вроде уничтожителя зараженных, переживал трагические перипетии судьбы. Однако зрительская фокус-группа, которая тестировала картину, посчитала такой финал слишком угнетающим: «Если концовка фантастического фильма, фильма о зомби представляется фокус-группе слишком пессимистичной, значит, в массовом сознании уже успело сформироваться некое допущение достоверности такой концовки. А вдруг и правда наступит зомби-апокалипсис?!» [13].

До романа «Война миров Z», по которому был снят фильм, его автор, Макс Брукс написал книгу, ставшую бестселлером, – «Руководство по выживанию среди зомби». В ней можно найти «описание физиологии и поведения зомби, наиболее эффективные виды оружия и тактические приемы защиты от них, способы подготовки своего дома к длительной осаде и рекомендации по выживанию и адаптации в различных типах местности» [14]. Насколько далеко распространилось влияние зомби на культуру, на сознание? Настолько же, насколько универсальным оказался этот образ, вобравший в себя главные страхи человека XX века, артикулировавший его ужас перед концом времен.

Постапокалиптические сюжетные стратегии часто зарождаются в ситуациях, связанных с пандемиями, вызванными генетическими экспериментами, вирусами, мутациями. Подобная модель использовалась в отечественной многосерийной научно-фантастической драме «Эпидемия» (реж. П. Костомаров, 2019), где апокалипсис переходит в постапокалиптическое повествование. Здесь завязка, начало действия – это получение информации о начале некоего заражения, а далее следует решение героев о бегстве из эпицентра катастрофы. Отдельные семьи собираются в группы людей, образуют некое подобие ковчега (одного из частых образов и мотивов в постапокалиптике), который сначала пробирается сквозь разворачивающийся в Москве апокалипсис, наработывает опыт выживания, терпит потери, находит пристанище, но оказывается в ситуации неопределенности.

«Эпидемия» (2018) режиссера Павла Костомарова, снятая по мотивам романа Яны Вагнер «Вонгозеро», стала одним из первых российских проектов в этом жанре, получивших поддержку зрителей и критики. С этим проектом связан громкий скандал, который произошел в конце прошлого года [15]. Сериал транслировали на платной интернет-платформе «ТНТ-Премьер». После выхода пятой серии трансляция внезапно прекратилась, сама серия была изъята из просмотра. В ней велся рассказ о спасающихся бегством семьях, ставших свидетелями того, как военные, при-

званные бороться с распространением инфекции, расправляются с жителями поселка, где выявлена вспышка заболеваний. Представители «ТНТ-Премьер» сказали, что трансляция продолжится только в феврале 2020 года. Все эти события вызвали серьезный общественный резонанс. Изъятые из трансляции серии тут же появились на пиратских сайтах; некоторые источники, имеющие отношение к производству фильма, утверждали, что это произошло не без участия самих создателей, выказавших таким образом протест. В итоге, через какое-то время фильм снова вернулся в трансляцию. Согласно официальной версии производителей и владельцев платформы, причиной обрыва вещания послужили претензии цензуры. Слишком похоже на возможную реальность выглядели некоторые «фантастические» эпизоды «Эпидемии».

В пессимистических постапокалиптических сюжетных моделях герой оказывается во враждебном ему мире, где обесмысливаются все конфессиональные различия и ценности, разрушаются все социальные связи, нет никакой индустрии, защиты, каких-либо систем управления – нет ничего привычного. Обнуленный мир для человека, все еще связанного привычками и ожиданиями с миром до катастрофы.

Постапокалиптическое кино за последние десятилетия сформулировало новые архетипы страха, ставшего реакциями на психологические травмы XX века, сформировавшие новые коллективные «галлюцинации». Сценарные стратегии постапокалиптического кино сегодня представляют собой не только особого рода киномифологию, сложившую систему зрительских ожиданий. За ними располагается и реальный человеческий опыт преодоления трудностей и саморефлексии, который в последние годы все больше окрашивается скептицизмом: «нас влечет за собой фундаментальная жуть самой жизни, которой, по-видимому, нет места во Вселенной, кроме как в образе мертвеца» [16].

Да, массовая культура кажется простой в своих смыслах. Но аллегорический, метафорический потенциал средств выразительности киноблокбастеров, знаки, с помощью которых они об-

ращаются к очень большому количеству зрителей, могут в любой момент обнаружить незаметные при беглом просмотре пласты содержания. На их обнаружение влияет и контекст изменчивой окружающей действительности. Некоторые фильмы будто бы всерьез готовят человека к встрече постапокалипсиса. Но и страх перед последним рубежом может развеяться так же внезапно и случайно, как в фильме Стивена Спилберга «Война миров» (*War of the Worlds*, 2004), в котором грозные инопланетные захватчики были побеждены примитивным земным вирусом, вызывающим сезонную простуду.

Примечания:

[1] *Шмелева Н. В.* Образ смерти в американском кино апокалиптической и постапокалиптической тематики // Международный журнал исследований культуры. 2016. №1 (22). С. 124.

[2] *Тригг Д.* Нечто: Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017. С. 12.

[3] *Березовская Л. С., Демченков С. А.* Постапокалиптика как жанр научной/ паранаучной фантастики // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. №4 (13). С. 65.

[4] Там же. С. 65.

[5] *Тригг Д.* Цит. соч. С. 49.

[6] *Тимофеева Л.* *Zombie ex Machina*, или трагическая исчерпанность модели финала // Публицистическая платформа «Сигма». Режим доступа: <https://syg.ma/@leda-timofeeva/zombie-ex-machina-ili-traghichieskaia-ischierpannost-modieli-finala> (дата обращения 20.05.2020).

[7] Там же.

[8] *Павлов А.* Телемертвецы: возникновение сериалов про зомби // Философско-литературный журнал «Логос». 2013. №3 (93). С. 153.

[9] *Ильин С. С.* Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра // Ярославский педагогический вестник: Журнал. 2012. №2. Т. 1. С. 302–306.

[10] *Санданов А.* Нужная вещь: Что взял у вестерна постапокалипсис — и зачем? // Искусство кино. 2012. №2 (февраль). Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/02/nuzhnaya-veshch-chto-vzyal-u-vesterna-postapokalipsis-i-zachem> (дата обращения 20.05.2020).

[11] *Дюринг М., Поггеси М.* Энциклопедия анатомии: Музей Ла Спекола, Флоренция. М.: Издательство «АСТ», 2015.

[12] *Drezner D. W.* Theories of International Politics and Zombies. Princeton: Princeton University Press, 2011.

[13] *Тимофеева Л.* Цит. соч.

[14] *Brooks M.* The Zombie Survival Guide: Complete Protection from the Living Dead. New York: Del Rey Books, 2003.

[15] *Солнцева А.* Синдром «Эпидемии»: общество взаимных подозрений // Газета.ру. 2019. 30 декабря. Режим доступа: <https://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/12887888.shtml> (дата обращения 20.05.2020).

[16] *Тригг Д.* Цит. соч. С. 48.

ДАНИИЛ СМОЛЕВ

Кандидат философских наук, Государственный институт искусствознания

КИНО НА КАРАНТИНЕ: НОВЫЙ ЦИФРОВОЙ КУРС

Аннотация: В статье предпринята попытка отрефлексировать кризис мирового кинематографа и телевидения, случившийся в начале 2020 года в связи с эпидемией COVID-19 с эстетических и этических позиций. Практически полный запрет на офлайн-коммуникацию активизировал такой тренд, как скринлайф-кино и скринлайф-сериалы, а также вынудил миллионы людей за считанные недели освоить программы видеосвязи. Современные философы, социологи и публицисты всерьез рассматривают сценарий «Нового цифрового курса», обещающий миру глобальную виртуализацию всех процессов человеческой жизнедеятельности и новое бесконтактное будущее. Но какие проблемы сулит людям «левая» концепция Куомо-Шмидта? Как научная фантастика пыталась предугадать этот поворот? И как уже реалистическая традиция кино переосмыслит опыт эпидемии, превративший антиутопию в явь?

Ключевые слова: *скринлайф, Новый цифровой курс, сериалы, приватность, цифровизация, COVID-19, реалистическая традиция, Sci-Fi.*

За считанные месяцы эпидемия COVID-19 перетасовала все карты на мировом теле- и кинорынке, практически остановив производство сериалов и фильмов, отменив пышные фестивальные премьеры, прокат, рецензирование. И в отсутствие полно-

ценных съемок некоторые кинематографисты были вынуждены открывать для себя новые способы кооперации, выпуская фильмы дистанционно на онлайн-площадках [1]. Крупнейшие фестивали были либо отменены, либо перенесены в интернет-формат [2]. Уже запланированные премьеры пришлось отодвинуть на более поздние сроки, из-за чего студии понесли колоссальные убытки [3].

Находясь внутри пандемии (что называется, «в моменте»), мы могли строить неутешительные прогнозы о будущем киносферы: размышлять о закрытии сотен и тысяч кинотеатров по всему миру, снижении бюджетов даже крупномасштабных лент, предполагать дальнейшее угасание традиционного кинематографа и, напротив, резкий рост сериальной продукции, выпускаемой телеканалами и стриминговыми платформами, которые ориентированы на бесконтактное потребление контента.

Общим местом представлялось и то, что эпидемия не породила принципиально новых социокультурных тенденций, а лишь активизировала уже существующие процессы (виртуализация, дигитализация, медиализация и др.), которые в обычной ситуации тянулись бы годами, а теперь, в период катастрофы, совершили скачок, как на машине времени. Однако здесь приходится констатировать некий парадокс: не наблюдая рождения новых культурных явлений, «на выходе» мы все же оказались в совершенно ином этическом и эстетическом пространстве современного экрана, а мир четко поделился на до- и постковидный.

Отлаженный киноконвейер, который не могли остановить ни мировые войны, ни глобальные финансовые кризисы, встал из-за одной завораживающей мутации — как полагает ряд ученых [4], из-за неудачного свидания летучей мыши и панголина, которое ранее могло состояться разве что на территории научной фантастики, в постапокалиптическом фильме-катастрофе или в романе-антиутопии, но никак не на грязном уханьском рынке.

Эпидемия попросту сошла со сверхчеловеческого IMAX-экрана в неуклюжую реальность, сбросив с себя и ворох спецэффектов, и устрашающие гиперболы; избавившись от злове-

щих декораций, масштабных панорам, динамичного монтажа. На смену окровавленным зомби с выпученными глазами пришли холодные статистические сводки. Вместо разлагающихся на улицах трупов мы (подавляющее большинство зрителей, рецензентов, заложников) фиксировали стены своих квартир и пачки нетронутой гречки. Самоотверженная борьба протагониста за спасение человечества в нарушение всех законов обернулась смиренным принятием тоталитарных моделей государственного управления или безрассудным ковид-диссидентством.

«Кино, литература, сериалы, — пишет Мария Степанова, — торговали сценариями страшного будущего (такого, где небо покажется с овчинку или свернется как книжный свиток) уже очень давно, а где-то с середины 80-х годов — с такой интенсивностью, что нет, кажется, сценария катастрофы, который не был бы еще отработан и усвоен» [5]. Однако наши представления о пандемии, в значительной степени сформированные массовой культурой, лишились главного — ее сакрального ареала, ни-на-что-непохожести, предзнаменований, в некоторых версиях сводясь к самому тривиальному объяснению из возможных: мир перевернулся вверх тормашками, потому что один китаец съел летучую мышь.

Если в кинематографе и на телевидении появление смертоносного патогена, угрожающего человечеству, и не рассматривали в рамках сугубо фантастической ситуации, то размышляли о нем либо в историческом ключе («Эпидемия» / *Epidemic*, реж. Ларс фон Триер, 1987), либо в контексте затаившейся угрозы все из того же прошлого. Так, в сериалах «РеГенезис» (*ReGenesis*, реж. Д. Л'Экуаер, К. Вирго, К. Джиротти и др., 2004–2008) и «Фортитюд» (*Fortitude*, реж. К. Хоукс, Х. Макдональд, С. Миллер и др., 2015–2018) мы наблюдаем именно это: вирус выходит на поверхность из оттаявших останков людей или мамонтов, многие десятилетия хранившихся в законсервированном виде. Теперь же, после нескольких месяцев эпидемии 2020 года, зрительскому воображению больше не нужны ни глобальное потепление, ни вечная мерзлота — достаточно чрезмерного увлечения

гастрономией, банальной случайности, как если бы о пандемии снимали не Стивен Содерберг («Заражение» / *Contagion*, 2011), Терри Гиллиам («12 обезьян» / *Twelve Monkeys*, 1995) или М. Найт Шьямалан («Явление» / *The Happening*, 2008), а Жан-Люк Годар, Джон Кассаветис, Ричард Линклейтер. Пандемия стала объектом не фантазии, но хроники, перебравшись из барочного американского блокбастера в сферу реализма, чего на протяжении XX века практически не случалось, и что зрителям еще предстоит увидеть в ближайшие постпандемические годы.

Особое значение здесь приобретают скринлайф-фильмы и скринлайф-сериалы, действие которых разворачивается исключительно в пространстве экрана того или иного гаджета. Принято считать, что главным двигателем и пропагандистом этого формата является режиссер Тимур Бекмамбетов, на протяжении вот уже восьми лет осваивающий вместе с коллегами по кинокомпании «Базелевс» этот особый визуальный язык: снимая скринлайф-фильмы, устраивая фестивали экспериментальных работ, а также разрабатывая оборудование и программное обеспечение для удаленных съемок. Однако до недавних пор эта экранная культура, несмотря на отдельные фестивальные или кассовые успехи [6], носила сугубо маргинальный характер.

За пределами студии «Базелевс» к стилистике скринлайфа изредка обращались создатели сериалов, снимая тот или иной эпизод в виде «бутылочной серии» и помещая полюбившихся зрителям персонажей в цифровое пространство их устройств [7]. Подобное решение позволяло оптимизировать бюджет, сэкономить на декорациях или операторах, оживить интерес к формату, но заметно сужало как возрастную, так и иностранную аудиторию. Люди постарше не всегда понимали, что за действия совершают герои в электронной среде, а иностранные зрители могли не узнать ту или иную программу, которая не является популярной (а то и вовсе запрещена) в их регионе.

Потому куда чаще в современных фильмах и сериалах можно было встретить лишь вкрапления скринлайф-языка. В британском сериале «Шерлок» (*Sherlock*, реж. П. МакГиган, Н. Харран, К.

Гидройч и др., 2010–2017) тексты смс-сообщений выводились прямо на экран, а знаменитый метод дедукции осовремененного сыщика иллюстрировался цифрами, схемами и надписями, как если бы мышление детектива представляло собой работу сверхбыстрого компьютера. Применялись элементы скринлайфа и в авторском кино. Например, в документальной картине Шанталь Акерман «Недомашнее кино», выпущенной в 2015 году, режиссер иногда звонит своей маме с помощью Skype, а камера снимает ее, пожилую женщину, пережившую концлагерь, сквозь цифровые помехи и пиксели. Две эпохи, разделенные десятилетиями, удивительным образом сходятся в судьбе одного человека, объединяются его памятью и цифровым транслятором, а затем распадаются, когда мы узнаем, что «Недомашнее кино» — это фильм-прощание.



Илл. 1. Кадр из фильма «Недомашнее кино» (*No Home Movie*, реж. Ш. Акерман, 2015)

Но если до пандемии скринлайф был лишь эффектным дополнением к реальности, являющейся главным объектом исследования большинства режиссеров, то карантин сделал скрин-

лайф самой реальностью — одновременно и инструментом для производства фильмов «на удаленке», и коммуникативной средой, объединяющей миллионы людей. Авторы и зрители словно двинулись навстречу друг другу: первые принялись осваивать новые выразительные средства и электронную драматургию, в которой действие героя заменяет движение курсора его мыши. Вторые столкнулись с задачей максимально быстрого освоения тех средств коммуникации, которыми не владели ранее. И этот социокультурный процесс заслуживает отдельного рассмотрения как с визуальной, так и с эстетической стороны.

Так, любой «выход в свет» стал возможен благодаря видеоконференциям, которые обеспечивают такие программы, как ZOOM, Skype, Proficonf, Arpear.in и др. В режиме реального времени они позволяют преподавателям читать лекции и принимать у студентов экзамены, друзьям — справлять дни рождения, бизнесменам, чиновникам, ученым — проводить совещания, журналистам — брать интервью.

Несмотря на очевидный компенсационный характер подобного диалога, многие отметили преимущества удаленной коммуникации, будь то сэкономленное время или деньги, а губернатор штата Нью-Йорк Эндрю Куомо и экс-глава Google Эрик Шмидт даже объявили о глобальном проекте по переосмыслению постковидного мироустройства, сделав акцент на интеграции высоких технологий во все аспекты гражданской жизни, что с легкой руки канадской журналистки Наоми Кляйн было названо «Новым цифровым курсом» [8].

Впрочем, для кинематографа курс был явно не в новинку. Первые средства видеосвязи были продемонстрированы на экране еще в 1927 году Фрицем Лангом в знаменитом фильме «Метрополис» (*Metropolis*) и с тех пор не переставали будоражить умы фантастов, обрастая все более совершенными функциями и дополнениями. В 1935 году британский режиссер Морис Элвей догадался опустить экран видеотелефона, чтобы собеседники могли общаться сидя. В 1970 году Джозеф Сарджент продемонстрировал, как разговор по видеосвязи может

транслироваться сразу на несколько мониторов одновременно («Колосс: Проект Форбина» / *Colossus: The Forbin Project*, 1970). А Ридли Скотт в «Бегущем по лезвию» (*Blade Runner*, 1982) поместил экраны крестиками, напоминающими обозначения при стыковке космических кораблей; в фильме эта маркировка позволяла героям держать голову ровно и не выпадать из кадра во время сеанса связи.

При этом для подавляющего большинства научно-фантастических фильмов апгрейд видеотелефонов представлялся делом само собой разумеющимся. Аппараты совершенствовались и входили в обиход просто потому, что не могло быть иначе. Опыт 2020 года показал несколько иную картину: капитализация Zoom Video Communications выросла с начала года на 200% и превысила отметку в 50 млрд. долларов [9]. Ту же взрывную динамику показали и другие программы для видеоконференций, что свидетельствует о проведенной пользователями ревизии уже созданных технологий, о резкой актуализации такого способа общения.

Однако возможности и опасности бесконтактного настоящего пришли молниеносно, и к «Новому цифровому курсу» мы оказались не готовы ни психологически, ни технологически. Персонажи Sci-Fi, ловко орудующие своими гаджетами, всегда демонстрировали зрителям априорное знание программ, а мучительный процесс обучения было принято оставлять за кадром. Между тем, именно освоение современных видеотехнологий стало в период пандемии одним из самых любопытных, с визуальной точки зрения, процессов. Нажимая не на те кнопки, включая не те функции, участники конференций нередко впускали собеседников в частные и даже интимные пространства своей жизни, которые тем никоим образом не предназначались. И при попытке продемонстрировать экран соглядатаи могли ознакомиться с частными папками на рабочем столе, случайно заглянуть в открытую вкладку браузера, а то и вовсе – встретиться с домочадцами спикера или застать сцену из его семейной жизни.

Динамичные средства видеосвязи продемонстрировали не только способность связывать людей по всему миру, но и необычайный потенциал для ущемления свободы, угрозу для вторжения в те сферы жизни, куда при коммуникации тет-а-тет доступ был строго-настрого запрещен. Критикуя перспективы «Нового цифрового курса», Славой Жижек отметил этот изъян, нарисовав картину тотального диктата, при котором свидетелями нашей частной жизни станут уже не коллеги по работе, а власть предержащие: «...парадокс заключается в том, что те привилегированные лица, которые смогут позволить себе жить в бесконтактном пространстве, также окажутся и наиболее управляемы: вся их жизнь будет прозрачна для подлинного центра власти, единства технологических гигантов и правительства. Должны ли жизненно важные для нас сети находиться в руках частных компаний, таких как Google, Amazon и Apple, компаний, которые, слившись с государственными службами безопасности, будут иметь возможность подвергать цензуре и манипулировать доступными нам данными или даже отключать нас от публично-го пространства?» [10].

Тотальная открытость чужой жизни, вдруг запечатленной на видео, не раз становилась предметом как научно-фантастического кино, так и других жанров. В антиутопическом сериале «Черное зеркало» (эпизод «Заткнись и танцуй», 2016) мы видим подростка по имени Кенни, к веб-камере которого подключается неизвестный хакер и записывает, как тот мастурбирует, просматривая видео на порносайте. Частное видео становится предметом шантажа и превращает Кенни в раба, готового выполнить любое указание неизвестного, лишь бы запись не была обнародована. Примечательно, что после выхода этого эпизода зрители сериала стали массово заклеивать камеры своих ноутбуков, опасаясь, что станут участниками похожей истории [11]. А в драме Бакура Бакурадзе «Шульте», снятой в 2008 году, еще до массовой цифровизации в России, вторжение в частную жизнь осуществляется по довольно странному стечению обстоятельств: вор-карманник похищает кошелек, в котором, помимо

денег и документов, находит любовное видеопослание своей жертвы. Поставив кассету, Леша Шультеc безучастно смотрит, как девушка открывает рот под фонограмму, «исполняя» песню для возлюбленного. Ее неизменный крупный план (запись была взята из личного архива актрисы Сесиль Плеже) монтируется с каменным выражением лица вора, из-за чего возникает ощущение сильнейшего диссонанса игрового и документального материалов, неправильной химической реакции, встречи двух миров, которые не должны встречаться.



Илл. 2. Кадр из фильма «Шультеc» (реж. Б. Бакурадзе, 2008)

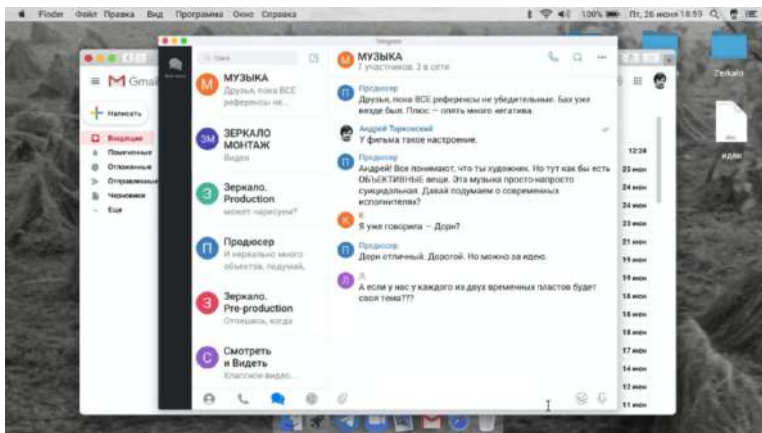
Заметим, что обозначенная в «Шультеcе» этическая проблема возникает даже при отсутствии злого умысла одной из сторон — она зиждется на самом факте экранной встречи, в которой одни участники оказываются наблюдателями, а другие — наблюдаемыми. Особенно остро это разделение проявляется в преподавательской деятельности, когда студенты имеют право не включать камеры во время онлайн-лекций, а преподаватели читают материал будто самим себе, видя в мониторе лишь собственное изображение. Коренным образом ситуация меняется

при сдаче экзамена в цифровом формате, который обязывает учащихся (во всяком случае, в России) готовить билеты исключительно с включенными камерами. Более жесткие варианты прокторинга регламентируют уровень освещения в комнате студента и наличие шума в помещении, положение его лица в кадре, возможность отводить взгляд в сторону и другие нюансы, которые ранее можно было вообразить разве что в художественном пространстве антиутопии [12].

Защитники «Нового цифрового курса» нередко объясняют подобные «перегибы» наличием ограничений и при проведении тех же самых мероприятий в офлайне. Учащийся на экзамене точно так же ограничен в своей свободе. Похитить личные данные можно и в реальности, порезав, как Леша Шультеc, сумочку – самым аналоговым образом. А наши представления о собеседниках всегда складываются не только из слов, но и из невербальных деталей: одежды нашего визави, его запаха, прически, аксессуаров и проч. Таким образом, цифровизация лишь создает электронную копию уже существующей реальности, надевая ее рядом условностей, к которым ведущие ученые призывают адаптироваться как можно скорее. Не случайно Илон Маск заявил, что в ближайшие пять лет человеческий язык устареет, «и если кто-то все еще будет его использовать, то только лишь по сентиментальным причинам» [13].

Нужно отметить, что сам принцип «копирования» реальности, театра теней в платоновской пещере, является основополагающим как для скринлайф-кино, так и для экранных произведений, находящихся на стыке искусств. Особым направлением тут выступают документальные проекты, призванные рассказать молодым людям о страницах прошлого привычными для них способами. Образцовый пример – проект 1968.DIGITAL, каждый из сорока эпизодов которого рассказывает историю знакового персонажа из 60-х с помощью смартфона, который *мог бы* у него быть. Зрителю предлагаются фантазии на тему того, как Габриэль Гарсия Маркес сочиняет роман на ноутбуке, музыканты The Beatles чатаются в WhatsApp, а Энди Уорхол делится фотогра-

фиями со своих выставок в Instagram. Кроме того, на последнем фестивале «Зеркало» был показан 8-минутный скринлайф-фильм «„Зеркало“ Андрея Тарковского. Screenlife» Алексея Фисуна, построенный на том же принципе адаптации: документы эпохи, звукозаписи и фотографии великого режиссера интегрированы в современный компьютерный интерфейс с чатами в Telegram, где осуществляется воображаемая переписка Тарковского с чиновниками из Госкино [14].



Илл. 3. Кадр из фильма «'Зеркало»» Андрея Тарковского. Screenlife». (реж. А. Фисун, 2020)

Своеобразие таких адаптаций, как правило, строится исключительно на юморе, на зрительском аттракционе, призванном удивлять тем, как изменился и цифровизировался мир, каким емким и многофункциональным он стал. Подлинный предмет внимания скринлайф-фильмов — не герой (он только повод), а сами технологии, сжимающие месяцы и годы прошлого до нескольких секунд, упрощающие язык той или иной эпохи, его страсти. Возможность испытать подлинное зрительское переживание, получить кинопечатление при таких вводных прак-

тически невозможно. Эти переживания настолько же бесконтактны, как и визуальный язык экранного искусства в эпоху «Нового цифрового курса».

Опасаясь внедрения технологий во все сферы жизни, критики концепции Куомо-Шмидта называют желание обезопасить человека от патогена подменой, за которой кроется попытка уберечь человека от человека. Потенциальный носитель вируса незаметно отождествляется с потенциальным заболеванием, а угрозой выступает уже сама тактильность, и очевидная дегуманизация оправдывается самыми гуманными целями. Левая популистская повестка, направленная на уравнивание прав и возможностей в цифровую эпоху, оборачивается жесткой системой каст, в которой интимное пространство человека оказывается не просто уязвимым, а ненужным, имеющим ценность лишь как информация для манипуляции.

В сущности, следует признать, что разрезанный на прямоугольники экран видеоконференции ZOOM выполняет функцию уже не окна в другой мир (как киноэкран в его традиционном и синефильском понимании), а защитной маски, барьера, разделяющего мир реальный и мир виртуальный. Находясь на этом пограничье, на тонком перешейке между человеком из плоти и крови и цифровым кодом, новый житель глобальной деревни умерщвляет часть себя ради комфортного существования в сети. Он может избавиться от фона, заменив его «обоями»; расщепить свой образ на звук и на изображение; превратиться в надпись, став никнеймом. К слову, своего сына глава Tesla и SpaceX Илон Маск, пророчащий человечеству скорую цифровизацию, назвал X Æ A-12, а с такими именами в вещественном мире жить не слишком уютно; совсем другое дело – плоскость бесконтактного экрана и тотального скринлайфа.

Примечания:

[1] Среди российских веб-сериалов, снятых за время самоизоляции, стоит выделить «Безопасные связи» (2020) Константи-

на Богомолова, «#СидЯдома» (2020) Ольги Френкель, «Все вместе» (2020) Виктории Кравченко.

[2] Впервые в истории в 2020 году был отменен Каннский кинофестиваль. Как сообщило руководство смотра, фильмы-номинанты 2020 года будут показаны осенью на других киноплощадках: в Торонто, Сан-Себастьяне, Ангулеме, Венеции, Нью-Йорке, Довиле, Пусане и Лионе. См подробнее: Режим доступа: <https://lenta.ru/news/2020/05/10/kannyuno/> (дата обращения 28.06.20).

[3] Например, премьера нового фильма о Джеймсе Бонде «Не время умирать» была перенесена с 9 апреля на 25 ноября 2020 года. По некоторым данным, этот маневр обошелся студии MGM в 50 млн. долларов и составил пятую часть всего бюджета фильма. См подробнее: Режим доступа: <https://medialeaks.ru/news/0603vzn-no-time-to-die/> (дата обращения 28.06.20).

[4] *Li X., Giorgi E., Marichannegowda M., Foley B., Xiao C., Kong X., Chen Y., Gnanakaran S., Korber B., Gao F.* «Emergence of SARS-CoV-2 through recombination and strong purifying selection». URL: <https://advances.sciencemag.org/content/6/27/eabb9153> (accessed 28.06.20).

[5] *Степанова М.* «Война без врага». 03.04.2020. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4301417> (дата обращения 28.06.20).

[6] Скринлайф-триллер «Поиск» (2018) Аниша Чаганти получил две награды на кинофестивале «Сандэнс» и собрал в прокате 75 млн. долларов. Скрилайф-хоррор «Поиск» (2015) Левана Габриадзе при бюджете в 1 млн. долларов собрал кассу почти в 69 млн.

[7] Яркий пример «бутылочного эпизода», решенного с помощью языка скринлайфа, — комедийный сериал «Американская семейка» (2009 – 2020). Эпизод «Связь потеряна» целиком и полностью разворачивается на экране MacBook.

[8] *Klein N.* SCREEN NEW DEAL. URL: <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/> (accessed 28.06.20).

[9] См. подробнее: Режим доступа: <https://bcs-express.ru/novosti-i-analitika/2020636500-mozhet-li-zoom-prodolzhit-rost-s-takimi-mul-tiplikatorami> (дата обращения 28.06.20).

[10] Жижек С. «Новый цифровой курс» и его противоречия. Режим доступа: <https://centerforpoliticsanalysis.ru/position/read/id/novyj-tsifrovoj-kurs-i-ego-protivorechija> (дата обращения 28.06.20).

[11] См. подробнее: Режим доступа: <http://advicetime.net/webcamera/> (дата обращения 28.06.20).

[12] См. подробнее: Режим доступа: https://elearning.hse.ru/student_steps/ (дата обращения 28.06.20).

[13] Цит. по Embury-Dennis T. ELON MUSK PREDICTS HUMAN LANGUAGE WILL BE OBSOLETE IN AS LITTLE AS FIVE YEARS: «WE COULD STILL DO IT FOR SENTIMENTAL REASONS». URL: <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/elon-musk-joe-rogan-podcast-language-neuralink-grimes-baby-a9506451.html> (accessed 28.06.20).

[14] См. фильм по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=5bF5d8SMJ1E&t=115s>

ВИОЛЕТТА ЭВАЛЬЁ

Кандидат культурологии, Государственный институт искусствознания

«БЕЗОПАСНЫЕ СВЯЗИ». ОБНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ СЕРИАЛА В УСЛОВИЯХ КАРАНТИНА

Аннотация: Сегодня в экранных искусствах сегодня идет активная гибридизация жанров. В своем сериале «Безопасные связи» К. Богомолов не только демонстрирует эту тенденцию, но и подчеркивает усиление проницаемости жанровых границ. Разнообразные эстетики – полиэкран, скринлайф, особенности веб-сериала – переплетаются в «Безопасных связях». В визуальную материю привносятся театральные элементы, разнообразные приемы из большого кинематографа, литературы. Все это позволяет режиссеру создать своего рода манифест современных экранных искусств, многогранный и многозначный. В данной статье предпринята попытка проанализировать эстетическую составляющую «Безопасных связей» и жанровую принадлежность сериала.

Ключевые слова: *визуальная культура, экранные искусства, сериал, веб-сериал, скринлайф, полиэкран, К. Ю. Богомолов, «Безопасные связи».*

В конце апреля канал START показал пилотную серию нового сериала Константина Богомолова «Безопасные связи». Сюжет разворачивается в мизансцене злободневной пандемии и режима изоляции. Традиционно для кинематографа, изоляция и угроза заражения становятся скорее декорациями, в которых раскрываются человеческие характеры. Константин Бого-

молов сосредотачивается на потаенных закоулках современной человеческой души.

Сериал состоит из 8 серий, семь первых – жизнь в изоляции, а последняя – жизнь после. Для визуальной материи имеет значение каждая деталь: время, никнеймы персонажей, конгломерат ракурсов и мотивов (архетипы, проблема идентификации, вопросы счастья, основ семьи и др.). В данном тексте внимание будет преимущественно сосредоточено на архитектонике и эстетических ракурсах визуальной материи, смысловых акцентах и на попытке жанровой идентификации «Безопасных связей».

Заставка сериала как точка отчета [1]

Виды опустевшей Москвы; за кадром звучит песня «Черный ворон». Как отмечает исследователь, старинная казачья песня «Черный ворон» «представляет собой более позднюю народную переработку стихотворения-песни Н. Ф. Веревкина, унтер-офицера неевского пехотного полка, „Под ракитю зеленой“, впервые опубликованного в 1837 г. в „Библиотеке для чтения“ (т. XX). Стихотворение, ориентированное на фольклорную песенную традицию, „ушло в народ“» [2]. Как полагает П. Н. Краснов, донские казаки в период Кавказской войны «умирали в горах, окруженные воронами да хищными орлами. Там зародилась и эта печальная песня казачья» [3]. Песня «Черный ворон» и ее варианты плотно интегрированы в культурное поле.

Исследователи пишут, что ключевую позицию в песенном фольклоре казачества занимает военная служба: «казачество более трех столетий несло тяжкий груз воинских обязанностей, которые превратились в важнейшую составляющую часть его быта и духовной жизни, определив во многом общественные, семейные, хозяйственные и иные отношения в станичном укладе» [4]. В заставке «Безопасных связей» звучит только один куплет песни «Черный ворон». Использование части песни во много объясняется ограничениями хронометража, однако, с другой

стороны, создатели сериала словно стремятся сдержать и семантическую составляющую песни, не напрямую цитируют композицию, а создают произведение «по мотивам»:

Черный ворон, что ж ты вьешься
Над моею головой?
Ты добычи не дождешься
Черный ворон, я не твой.

Контрапунктом к драматичному сюжету песни звучит оригинальная аранжировка, созданная специально для сериала. Прежде всего, из характера музыки выбивается вальсовый аккомпанемент с ритмической перебивкой, которая создается за счет паузы на последней доле: «пульсация с остинатным „вздохом“ создает ощущение взволнованности и напряженности» [5]. Вокальную партию исполняет Никита Ефремов. Делает он это с нарочитой размеренностью, как бы демонстрируя от лица лирического героя полное равнодушие к грозящей ему опасности. Каждая фраза мелодии «отбивается» гитарным проигрышем, основанном на все той же танцевальной ритмической формуле. Именно этот проигрыш впоследствии будет отделять друг от друга диалоги героев, переключая зрителя и как бы «аннулируя» эмоции между эпизодами.

В изначальном варианте «Черного ворона» – песне «Под ракитой зеленой» звучала просьба если не о помиловании, то об отсрочке неминуемой смерти:

Ты не вейся, черный ворон,
Над моею головой!
Ты добычи не дождешься,
Я солдат еще живой!

Лирический герой осознает грядущую гибель и мужественно ее принимает, об этом говорит минорная тональность и спокойный темп мелодии. Герою больше некуда спешить и есть возможность осознать ценности жизни (возлюбленная, семейные

связи), и одновременно с этим — проститься через диалог с «вещей» птицей.

Интересно, что в наиболее распространенной версии текста идет двойное обращение: «Черный ворон, черный ворон». В заставке к «Безопасным связям», исполнитель лишь один раз обращается к ворону. Его общение с птицей выдержано в приватной тональности, расстояние между двумя «героями» как будто сокращено. Они словно находятся в непосредственной близости, в интонировании прочитывается прямая просьба о предсказании. Исполнитель словно смирился с грядущими изменениями, но хочет знать, что именно ему оплакивать. Если вспомнить дальнейший текст песни, там герой обращается к ворону с просьбой передать своим близким, родным его последние слова. Однако, в «Безопасных связях» персонажи лишатся друг друга, а вот слать весточку им некому.

В общем контексте драматической ситуации изоляции и карантина, показанной в сериале сериала, сюжет песни прочитывается двойко. С одной стороны, песня становится обращением к национальному менталитету, в котором терпеливое перенесение любых, самых сильных, нечеловеческих лишений, является одной из ключевых характеристик. А с другой стороны, эта песня прочитывается как ироничное нивелирование самой проблемы. Несмотря на то, что эпидемия бушует совсем рядом, нарочито беззаботный характер аранжировки не дает всерьез воспринимать ни изначальное содержание песни, ни ситуацию карантина. Проживаемая в песне драматическая ситуация оказывается несоразмерной в общем-то житейскому, мелодраматическому выяснению отношений, которое разыгрывается в сюжете сериала.

Представляется интересным выбор данной песни, одного из символов гражданской войны, в качестве лейтмотива «Безопасных связей» — в сериале битвы будут разворачиваться внутри семей, брат пойдет на брата.

Монтажная линия заставки прочерчивается неторопливо, от планов улиц — все выше и выше. И в завершение камера

словно трансформируется в ворона, пролетающего над пустым городом. У К. Богомолова в «роли» подразумеваемой черной птицы выступает камера, поднимающаяся над ландшафтом. На первый взгляд кажется, что режиссер преобразует жанровую принадлежность песни, превращает ее в «городскую балладу», однако окажется, что режиссер лишь перенес «поле битвы» в современные городские декорации. Б. А. Ягубов, аккумулируя изученность данной проблематики в научной сфере, фиксирует ключевые особенности жанра: «присутствуют, кроме прочего, измена / предательство, насильственное замужество, бегство с любимым / похищение девушки, адюльтер, инцест, убийство, самоубийство, разлука, криминал, суд, каторга, тюрьма...» [6]. И многое из этого предстоит пережить и героям «Безопасных связей», трансформирующих элементы жестокого романа и интонации блатной песни под формат сериала с активными элементами screenlife'a.

С другой стороны, голос Никиты Ефремова можно истолковать как голос самого города, чувствующего себя обескровленным, обездвиженным, умирающим. Однако аранжировка и нарочито бодрое, насмешливое интонирование интерпретируются и как установка «еще повоюем», ведь во внутренних «клетках» городского организма бурлит жизнь, кипят страсти, готовые прорваться на улицы. Но жизнь словно поставлена на паузу, что идентифицируется как точка отчета драматургии «Безопасных связей».

В последующих кадрах заставки курьер в желто-полосатой куртке проезжает на самокате по пустому переходу – словно пчелка, торопящаяся в свой улей до начала грозы. Его динамика кажется чуждой застывшему городу, давящей монументальности подземного перехода. Камера фиксирует пустой вход в метро «Лубянка», исторически самого «живого» места города. Режиссер словно диагностирует затухание пульса Москвы.

Интересным представляется кадр с двумя сотрудниками полиции, словно противопоставленными регулировщику в фильме «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. У Вертова регули-

ровщик являлся неотъемлемой частью городской жизни, был полностью вовлечен в ритм городской жизни: «У Вертова есть тема стихийности и органичности всех жизненных процессов. Он не любит и не умеет показывать те силы, которые направляют, организуют коллективную жизнь, бытие множеств, созидательные процессы. Город живет самостоятельно, без городских служб, администрации и правоохранительных органов. Работа разворачивается слаженно» [7].

У Богомолова служители правопорядка показаны скучающими, они представляют собой официальную власть, надзирающую, сдерживающую, но в условиях изоляции не востребованную. Город у Вертова – словно саморегулирующийся организм, Москва в «Безопасных связях» – пустыня и бездушна. Регулировать в городской среде вроде бы и нечего.



Илл. 1. Кадр из сериала «Безопасные связи» (К. Богомолов, 2020)

Любопытно решены титры на планах пустого города. Конечно, титры – необходимый вербальный элемент визуальной материи, но в «Безопасных связях» происходит некое слияние художественной и вне-художественной документальности про-

исходящего зрелища. Объективная городская среда словно трансформируется в художественную благодаря появляющимся надписям-якорям. Обыденность, карантинная реальность становятся точкой отчета. Важны цвет и шрифт как титров, так и названия. Надпись «Безопасные связи», поднимаясь вертикально над городом, во многом соотносится с дорожной разметкой, которая по своему назначению призвана регулировать взаимоотношения между транспортом, пешеходами, в перспективе – сделать перемещения по дорогам безопасными.

Название «Безопасные связи» во многом рифмуется с романом Пьера Шодерло де Лакло «Опасные связи», написанным в эпистолярном жанре. В центре сюжета – скандальные любовные перипетии, их трагические последствия, с которыми читатель знакомится через «опубликованную» переписку. Созвучны не только названия этих двух, на первый взгляд, разных произведений. Речь идет о подаче материала: в романе читатель знакомится с письмами героев (и как следствие – с их субъективным восприятием событий). В «Безопасных связях» обнаруживается аналогичная коммуникация, реализованная, разумеется, не с помощью пера и бумаги, но приватными видеозвонками и игрой в «гляделки». Реплики персонажей, их отношение к событиям, словам собеседника словно не «редактированы» авторами сериала; герои недостижимы друг для друга физически, остается лишь «писать письма». С эпистолярным романом «Безопасные связи» роднит и возможность в любой момент отложить «письмо» – не ответить на звонок или выйти из сети, оставив собеседника один на один с чернотой экрана.

Каждое видеообщение, а точнее, каждый звонок (даже не получивший ответа) можно расценивать как отдельное, самостоятельное письмо, видеопослание.

Действующие лица и ракурсы

Всего в сериале задействованы одиннадцать персонажей: Leonid1970, luba_aksioma, Анна6019, viktorviktor, Lenchka69, Nikolay, Masha Sh., Nat_Pet, Vasya1984, Dima1957, Kondragon.

Интересно, что почти у всех женщин никнеймом является транслитерация уменьшительно-ласкательного имени, у мужчин — полное, в «Безопасных связях» они словно занимают традиционное, «как бы доминирующее» место в гендерно-ролевых моделях. Правда, есть еще персонажи Вася и Дима, но оба они метафорически или физически находятся в других реальностях: Дима — покойный муж Анны — буквально звонит с «того света», а Вася в принципе не задействован во всех суетливых (хоть и довольно вялых) эмоциональных перипетиях. Стоит отметить высокий градус усталости и наигранности страстей: герои либо сдержаны (например, Анна и Виктор), либо довольно искусственно имитируют душевные переживания (как, например, сцены ревности между Машей и Николаем). Но это не актерский просчет, а искусственность самих персонажей, их эмоциональности.

В общении между Анной и Виктором косвенно затрагивается вопрос анонимности в интернете (уже неактуальной и немодной), идентичности себя в сети. Героиня довольно равнодушно упрекает собеседника в попытке скрыть свою личность. Их коммуникация имеет игровой характер. Как справедливо пишет А. А. Новикова, «экран компьютера или смартфона — для пользователя — „окно“, в которое можно наблюдать за тем, что происходит в виртуальном мире, принимая решение о том, погружаться ли в него, вступать ли с ним во взаимодействие. Для интеллигента он „дверь“, позволяющая выйти в Сеть как в другую реальность, полную испытаний и опасностей, а потом вернуться „домой“ — в мир традиционных культурных институтов» [8]. И, завершив видеобщение, и Анна, и Виктор возвращаются к своему привычному течению жизни.

У большинства героев «Безопасных связей» можно диагностировать «душевную вороватость» [9]: в противовес чеховскому «как бы чего не вышло» они транслируют тотальное легкомыслие к окружающим, равнодушные к возможным душевным ранам окружающих. Такой тип характеров очень хорошо пропи-

сан у Ф. С. Фицджеральда в «Великом Гэтсби»: «они были беспечными существами, Том и Дэйзи, они ломали вещи и людей, а потом убегали и прятались за свои деньги, свою всепоглощающую беспечность или еще что-то» [10]. Беспечно и неосторожно герои вторгаются в размеренный, устоявшийся жизненный уклад собеседника, без оглядки на руины, оставшиеся после такого вмешательства. В противовес героям Ф. С. Фицджеральда, персонажи «Безопасных связей» даже и не убегают, а просто продолжают собственное существование с учетом новых обстоятельств. Ни к одному из героев не возникает сочувствия, кроме, пожалуй, Лены. С рождением ребенка она словно вырвалась из порочного круга, что подтверждает и «засвеченный» визуальный ряд: пространство кадра залито солнечным светом, безмятежностью женщины, которая смогла выйти из неискренних, полных лжи отношений и стать по-настоящему счастливой.

Вопрос счастья лейтмотивом пронизывает сериал: герои размышляют, что это, как должно выглядеть, но не испытывают его. Хорошо знакомы они лишь с состоянием нелюбви, которое во многом созвучно с атмосферой фильмов Андрея Звягинцева. Внутри молодых семей чувствуется равнодушие, привычная маска «у нас все, как у людей» (это во многом реализуется в сериале посредством реплик Лены, рассказывающей подруге-разлучнице придуманные взаимоотношения с мужем). В «реальности» герои словно обитают в разных квартирах, шире — в разных мирах, потому нередки попытки оградить свою личную приватность общения: шепот в экран, оглядывание по сторонам, прятки в ванной. Чувствуется дистанцированность и холод внутри показанных семей.

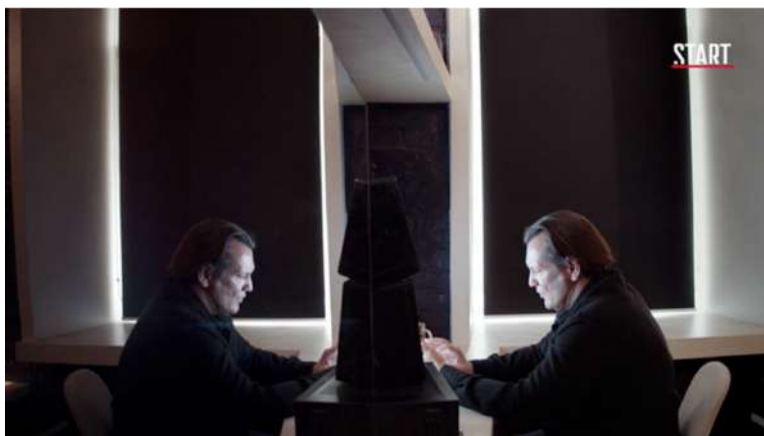
Симптоматично, что безэмоциональность и нелюбовь репрезентуется и репликами героев, активно использующих военную тему: любовь, счастье, семья — постоянно включаются в дискурс боевых действий. Как точно замечает Д. А. Журкова, «искренняя, самоотверженная и вечная любовь в рамках постмодернистской иронии и потребительской культуры становится всё более трудно осуществимой и / или воспринимается слиш-

ком шаблонной и неубедительной. <...> Поэтому сегодня лейтмотивами, сопутствующими любви, на отечественной эстраде всё чаще становятся образы, связанные с болезнью и войной. Эти состояния сами по себе вызывают сильные переживания, провоцируют яркие ассоциации и переключают восприятие как лирических героев, так и слушателей из рутинного течения жизни» [11]. Эти выводы во многом справедливы и для художественной материи «Безопасных связей».

Пожалуй, кроме Лены, самым живым персонажем можно считать Любу, играющую роль матери своего биологического отца: она проявляет настоящие эмоции (ревность, боль), но не словами, а физическими реакциями: прекращает видеообщение, закрыв крышку ноутбука, не выходит на связь или придвигается к своему экрану, демонстрируя готовность к общению, к эмоциональному вовлечению. Мотивы Леонида, включившегося в игру с собственной дочерью, в первую очередь вызваны желанием получить прощение. Но делает он это грубо, жестко, что рифмуется с другой работой А. Звягинцева — «Возвращение». Чутко диагностируемая режиссером душевная атрофия, равнодушное вторжение в личные границы «близких» лейтмотивом проходит и сквозь художественную ткань «Безопасных связей».

Исповедальную природу видеообщения Леонида с дочерью иллюстрирует визуальная материя: при уходе от стилистики скринлайфа в декорации спальни героя его отражение в экране создает иллюзию разговора с собственной тенью, а может, и с темной стороной души. Лишь однажды на этом экране возникает море, о котором несколько раз упоминали герои. Стоит отметить, что про море вспоминали Анна и Виктор, и в качестве наглядности в визуальную материю «Безопасных связей» вторглись кадры безмятежных морских «радостей» советских граждан. Однако, ни Анне и Виктору, ни Леониду не удастся отделаться от своих ролей и масок. Морская рябь на экране диссонирует с мрачной обстановкой спальни и угрюмостью персонажа. Море для него словно последний рубеж, как и для обреченных героев фильма «Достучаться до небес»

(*Knockin' on Heaven's Door*, реж. Т. Ян, 1997). Не будет второго шанса и у Леонида, а точнее, он побоится им воспользоваться.



Илл. 2. Кадр из сериала «Безопасные связи» (К. Богомолов, 2020)

В общении Анны и Виктора так же преимущественно присутствует мотив исповедальности, а также вялые попытки пережить и даже переписать, придумать себе другое прошлое (что пытается сделать и Леонид), а может, и получить второй шанс.

Важное значение для семантического пласта визуальной материи «Безопасных связей» имеет игра с пространствами разного уровня приватности.

Локации, в которых проходят онлайн-разговоры, представляют собой типичные квартирные зоны: кухни, прихожие, спальни, ванные. Место, которое выбирает для общения герой, во многом демонстрирует его готовность к уровню приватности: Анна и Люба остаются в рамках гостиных, они не готовы впустить собеседника в душу. Спальня Леонида выполнена в темных тонах, она подобна платоновской пещере, на которую проливается свет через узкие границы монитора и отбрасывает

ть человека. А в случае с Николаем и Леной происходит буквальное вторжение Маши и Васи в их супружескую спальню, хоть и продемонстрированное напрямую видеосвязью. Примечательно, что семейные пары иницируют свое видеообщение не с помощью ноутбуков, а посредством смартфонов. Как замечает Е. В. Сальникова, «„интимная“ коммуникация создает иллюзии карманного, „ручного“ мироздания, многообразно управляемого прямо из рук индивида, прямо в руках индивида» [12]. Таким образом, герои создают на короткое время «отдельный», приватный мир.

Символично общение Виктора с кухни. Оно демонстрирует и возраст героя, и его коммуникационные привычки. Кухня – место практически сакральное для советского человека, где традиционно обсуждались самые важные и животрепещущие темы. Однако наиболее примечательной является, пожалуй, территория ванной. Анна ревниво требует показать ей ванну, чтобы убедиться в правдивости слов Виктора. Общение Николая и Маши происходит тоже преимущественно в ванной. Таким образом, ванная выступает в роли «будуара», полумрак которого веками скрывал постыдные сексуальные секреты своих хозяев.

В «Безопасных связях» обнаруживается четкая иерархия приватности локаций, в которых персонажи готовы вступать в коммуникацию. Семь карантинных дней – словно жизнь в ковчеге во время потопа. Или сартровский ад за закрытыми дверьми. Только во внутрикадровом пространстве сериала, в квартирах можно наблюдать открытые дверные проемы. В роли изолированного замкнутого пространства выступают лишь ванны. А в гостиных, спальнях, кухнях закрытых дверей нет. Но по-настоящему разомкнутой среды обитания тоже не появляется. Жизнь в таком пространстве – это, конечно, еще далеко не ад, скорее чистилище, в котором пребывают герои.

Картина мира «Безопасных связей»

Каждый сегмент коллажа всех «связей» имеет свой временной якорь. В первых сериях фиксируется максимально точное

время (13.49; 19.07 и др.). Люди изнывают от вынужденной паузы, болезненно чувствуется и проживается каждая минута. Далее время все более «округляется»: от 11.40, 14.40 – к 11.00, 12.00, 21.00 в шестой серии. Любопытно, что к кульминации, в седьмой серии, на таймлайне 18.48, 18.55... Конкретизируется каждая минута.

Временем движут попытки разрубить гордые узлы, дойти до развязок любой ценой. В некотором смысле внедрение таймлайна созвучно лимитированности времени в фильмах-катастрофах с пугающим обратным отчетом, однако драматургического накала в «Безопасных связях» не происходит. Фиксация времени контрастирует с жизнью «на паузе», которую проживают герои. Не имея возможности встраиваться, вливаться в поток городской жизни, жизнь героев словно тоже ставится на паузу. Они по большому счету равнодушны к происходящему. Они словно в зоне «сохранения», поэтому довольно вяло выясняют отношения, вступают в игровую коммуникацию, словно жизнь на карантине происходит «понарошку», а значит, безопасно любое слово и действие.

Для эстетики сериалов характерно создание иллюзии разомкнутого мира и его отображения. Пространственные координаты персонажей вписывают повествование в некий географический ландшафт, в тот или иной контекст, даже в случаях основной съемочной работы в павильонах. Традиционно, место локации героев «приближается», аналогично укрупнению на картах. Город – улица – дом – интерьер. В «Безопасных связях» нет плавной монтажной склейки.

Происходит постмодернистское передразнивание традиционных пространственных иллюзий сериальной индустрии, деконструкция привычной привязки героев к географическим координатам. Город – отдельно; люди, их квартиры – отдельно. Они словно обитают в другом измерении. Эстетика скринлайфа и полиэкрана представляется не просто необходимым языком данного сериала. В каком-то смысле его герои обитают в жидкокристаллической среде экрана, монитора, это и есть их координаты.

Прием скринлайфа говорит еще и о нарушении границ приватности. Наблюдение за действием на экране компьютера сродни удаленному доступу к нему, через программу-шпион. Замочная скважина раздвинулась до границ монитора. Не имея возможности выходить наружу, персонажи киноматерии впускают иллюзорно внешний мир (и других) – в себя через узкие окна-сегменты других «пользователей». Сериал тяготеет и к полиэкранности, опять же не только чисто формально: собирается коллаж человеческих судеб и потаенных сегментов душевных миров.

Можно выделить несколько типов полиэкранного сочленения «окон» персонажей. В первую очередь, стоит акцентировать, что в основном в связь вступают лишь два сегмента: конференц-связь, предпринятая семьями, «не помещается» не столько в ограниченное пространство экрана, сколько в рамки эпистолярного жанра, ориентированного на приватную, двустороннюю коммуникацию.



Илл. 3. Кадр из сериала «Безопасные связи» (К. Богомолов, 2020)

Пожалуй, наиболее драматичны довольно короткие кадры, когда персонаж остается один в черной экранной среде, что подчеркивает одиночество человека не только в сети, но и в реалиях межличностных, семейных перипетий. Полиэкранный формат позволяет продемонстрировать дистанцированность всех и каждого, а утрированная речевая апатичность героев роднит их с персонажами фильмов Киры Муратовой, как если бы те немного переместились во времени.

Жанровая идентификация

Как мы уже отметили, для визуальной материи «Безопасных связей» характерны и полиэкранная эстетика, и элементы скринлайфа. Последняя придает разворачивающейся истории оттенок «правды жизни» со всеми ужасающими процессами нелюбви, бездуховности, утраты семейных ценностей и тотального одиночества, наблюдателем которых становится зритель «Безопасных связей». Как отмечает исследователь, «рамки экранов, тексты переписок и съемка веб-камерами вызывают ощущение, что мы подглядываем за персонажами» [13].

В целом в визуальной материи сериала чувствуются и отсылки к театральному началу (кстати, использование видеокамер и экранов в спектаклях вполне традиционно для режиссерского почерка К. Богомолова в театральных постановках). Прослеживается связь со спектаклем «Год, когда я не родился» (Театр О. Табакова, 2012). Над сценой были установлены экраны, давая возможность зрителю наблюдать за героями постановки в помещениях, скрытых от прямого взгляда из зала. Экран телевизора в гостиной обрисовывает контекст времени – эпоху тотальной слежки; а прямое обращение актеров в конце спектакля к этому экрану демонстрирует отсутствие возможности спрятать поступки, мысли, и шире – утверждают победу повсеместной публичности. Приватности лишены и герои «Безопасных связей».

Режиссер активно использует режим веб-сериала. Однако обратимся к форматообразующим признакам, сформулированным А. В. Прохоровым: «1) произвольное количество серий в се-

зоне и свободная периодичность выхода серий; 2) меняющийся от серии к серии хронометраж, который тем не менее всегда остается меньше телевизионного, то есть в диапазоне примерно от 1 до 25 минут; 3) молодой главный герой, образ которого, как правило, имеет черты или полностью соответствует архетипу „обаятельный неудачник“; 4) высокая динамика и большая плотность событий сюжета» [14]. Ни одного из обозначенных параметров в «Безопасных связях» нет. Герои в лучшем случае неприятны, сторителлинг выдержан в неторопливом, вялом интонировании, сама история в рамках восьми серий представляется завершенной. Похоже, режиссер продвинул эстетику веб-сериала значительно дальше, отказавшись от многих привычных ее черт и показав, насколько свободно можно ее сочетать со спецификой различных видов экранных произведений.

Другой исследователь отмечает активную эксплуатацию повторов в веб-сериалах и расценивает их как ритуализацию [15], которая подчеркивает параллелизм в повседневных ритмах жизни персонажей и зрителей. Именно это происходит и в эстетике «Безопасных связей». Речь идет о звуке видеовызова, с которого начинается каждая серия, и о постоянном возвращении к одной и той же теме (ревность, исповедь, второй шанс).

Т. Клейн утверждает, что «веб-сериалы можно рассматривать как трансформацию более ранних серийных повествовательных художественных форм» [16]. Наиболее близкой «Безопасным связям» повествовательной формой можно назвать стриминги (англ. streaming) — потоковое онлайн-вещание. В отличие от общепринятого понимания этого типа цифровой коммуникации, визуальное течение со своей сложной эстетической архитектурой тяготеет к «автоматическому письму» А. Бретона. Представляется, что именно этот творческий метод и лег в основу «Безопасных связей», активировав динамику зарождения нового жанра «художественного стриминга».

В завершающей сцене «Безопасных связей» происходит размыкание границ художественной формы в силу появления

К. Богомолова в кадре уже не в качестве друга Леонида, помогающего ему наладить общение с дочерью, но режиссера, жаждающего снять по мотивам этой истории фильм. А значит, вся визуальная материя обнажает свою «сделанность», перестает претендовать на иллюзию документальности. Такой сюжетный поворот можно трактовать двояко. С одной стороны, он символизирует драматургический заход «на второй круг» (ада) или флешбек исходной точки самой истории. С другой – возникает «рамочная история» с включением фигуры режиссера, то есть, по сути, автора, эксплуатирующего «автоматическое письмо» и фиксирующего поток мыслей инструментами экранных искусств. Следовательно, сериалу в целом важен статус авторской художественной формы, пребывающей в перманентной само-рефлексии и становлении.

В целом сериал «Безопасные связи» является законченным художественным произведением, содержащим смысловые пласты, возможно, и не предусмотренные создателями сериала. Это многогранное, многоуровневое по визуальным и содержательным параметрам зрелище не является массовым по эстетике, хотя и может оказаться предметом потребления массовой аудитории. Будет интересно наблюдать за его циркуляцией в нашей медиасреде уже за пределами ситуации карантина.

Примечания:

[1] Данный раздел является дополненным и доработанным текстом, ранее опубликованным автором: *Эвальд В. Д.* «Безопасные связи». Увертюра // Приложение «Художественная культура: события, интерпретации, дискуссии». Режим доступа: <http://hudojestvennayakultura.hostenko.com/2020/06/04/безопасные-связи-увертюра/> (дата обращения 10.06.2020).

[2] *Ермоленко С. И.* «Завещания» М. Ю. Лермонтова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2014. Т. 16, №4 (133). С. 27–39. С. 29.

[3] *Краснов П. Н.* Картины былого Тихого Дона [Электронный ресурс]. М.: Издательство Р. Голике и А. Вильборга, 1909. 526 с.

Режим доступа: http://az.lib.ru/k/krasnow_p_n/text_0250.shtml (дата обращения 26.05.2020).

[4] *Григорьев А. Ф., Толстокорова Е. В.* Песенный фольклор в историософии гребенцов // *Kant*. 2011. №2. С. 198–201. С. 198. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pesennyu-folklor-v-istoriosofii-grebentsov> (дата обращения: 27.05.2020).

[5] *Петрушанская Е. М.* // Заседание сектора художественных проблем массмедиа. ГИИ. 04.06.2020.

[6] *Ягубов Б. А.* «Жестокий» романс и городская баллада: генезис и функционирование // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. №3 (21), ч. 1. С. 215–219. С. 216.

[7] *Эвальд В. Д.* Полиэкранный фильм Дзиги Вертова // *Кино в меняющемся мире*. Ч. 1 / Коллектив авторов. М.: «Издательские решения», 2016, С. 209–229. С. 227.

[8] *Новикова А. А.* Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции / А. А. Новикова. – М.: «Издательские решения», 2018. С. 130.

[9] *Сараскина Л. И.* // Заседание сектора художественных проблем массмедиа. ГИИ. 04.06.2020.

[10] *Фицджеральд Ф. С.* Великий Гэтсби. Режим доступа: <https://100i1kniga.ru/read/43/?book=15357> (дата обращения 10.05.2020).

[11] *Журкова Д. А.* «Между нами пальба» – фразеология любви в современных поп-песнях // Приложение «Художественная культура: события, интерпретации, дискуссии». Режим доступа: <http://hudojestvennayakultura.hostenko.com/2020/05/10/между-нами-пальба-фразеология-люб/> (дата обращения 10.06.2020).

[12] *Сальникова Е. В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические ракурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с. С. 105.

[13] *Горохов Д. С.* Кино как зеркало трансформации приватности: попытка осмысления жанра screenlife // *Социология и социальная работа: современные образовательные и научно-исследовательские практики*: сборник материалов научно-практич. конф. с международным участием, посвящ. 30-летию

социологического факультета Самарского университета (14–15 ноября 2019 года). Самара: ООО «САМАРАМА», 2019. С. 253–261. С. 256.

[14] Прохоров А. В. Веб-сериалы: специфика и ключевые особенности формата // Художественная культура. 2019. №3. Т. 2. С. 394–413. С. 409. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/acb/hk_2019_3t2_394_413_prohorov.pdf (дата обращения 10.06.2020).

[15] Wodevotzky R.K. Webséries: Audiovisuais Ficcionalis Seriados Na Web. Sao Paulo, Dissertação de mestrado, 2015. 116 p. P. 111. URL: https://www.academia.edu/40821260/Webséries_audiovisuais_ficcionalis_seriados_na_web (accessed 10.06.2020).

[16] Klein T. Web Series – Between Commercial and Non-Profit Seriality // Media Economies. Perspectives on American Cultural Practices / Marcel Hartwig, Evelyne Keitel, Gunter Süß (Eds.). Band Volume 15. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. Pp. 3–14. P. 5.

КИРИЛЛ ГОРЯЧОК

Кинокритик, аспирант сектора художественных проблем
массмедиа, Государственный институт искусствознания

ВИДЕОИГРЫ И КАРАНТИН: СОЦИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ВИРТУАЛЬНОМ МИРЕ

Аннотация: В статье рассматривается возросшая роль видеоигр в жизни человека в период самоизоляции. На примере трех популярных проектов Minecraft, Fortnite и Animal Crossing: New Horizons автор анализирует, как виртуальные миры сегодня становятся местом, куда игроки переносят привычные социальные практики, оставаясь дистанцированными. Пока реальность во время пандемии приобретает все более мрачные черты, игры предлагают позитивную альтернативу эскапизма, оторванную от контекста истории и цивилизации.

Автор выделяет общие черты в перечисленных видеоиграх, завязанные на мотивации к творчеству и созиданию, а также на симулированной социализации с виртуальными персонажами, либо с другими игроками. Предельно условные по своей стилистике описываемые игры предлагают своеобразную концепцию медиа-утопии, в которой возможно посетить театральный спектакль, побывать на музыкальном концерте вместе с друзьями, или даже поучаствовать в политической манифестации. Концептуально Minecraft, Fortnite и Animal Crossing осуществляют идеи научной фантастики и киберпанка, ставшие популярными в начале 1980-х годов, в которых человечество делает осознанный выбор в пользу киберпространства и больше не верит в возможность изменить мир реальный. Эскапизм во время пандемии приобрел более массовый и структурный

характер, а мероприятия, проходившие в этот момент в видеоиграх, освещались престижными непрофильными изданиями и привлекали к себе внимание людей, ранее не слишком интересовавшихся компьютерными развлечениями. Ссылаясь на Йохана Хейзинга, автор показывает, как концепция «человека играющего» сегодня модернизируется и приобретает новые виртуальные коннотации.

Ключевые слова: *видеоигры, новые медиа, самоизоляция, карантин, Minecraft, Fortnite, Animal Crossing.*

Одной из особенностей периода карантина и самоизоляции является ослабление социальных связей, исчезновение привычных практик и ежедневных ритуалов. В марте – начале июня 2020 года эту проблему удавалось частично решить с помощью интернета. Помимо чатов и видеоконференций можно было приобрести электронный билет на онлайн-мероприятие, скажем, послушать «живую» лекцию с мобильного телефона или концерт, записанный музыкантами, находящимися вдали друг от друга. Интернет площадка отчасти уже была готова к карантину. Отправляясь на самоизоляцию, человек в общем был уверен, что социальная коммуникация не исчезнет окончательно, поскольку и до распространения коронавируса огромная часть его жизни была посвящена общению в сети. Однако спустя несколько недель нехватка прямой социализации и отрыв от коллективной общности зачастую уже не могли компенсироваться интернет-мероприятиями. Возможно, это было связано с пассивностью участия в них, что косвенно утомляло человека, находящегося наедине с самим собой в замкнутом домашнем пространстве.

Как писал Йохан Хейзинга, человеку свойственно облекать все стороны своей жизни в игровую форму. Более того, нет ничего более естественного для него, чем по своей воле выступать субъектом игры. В процессе вовлеченности проявляется его творческое начало: «Игра – это не манера жить, но структурная основа человеческих действий» [1]. Конечно, игровое начало проявляется в повседневных практиках, начиная с ритуализации

быта – будь то пробуждение по заранее установленному будильнику, путешествие в кафе после рабочего дня, или в магазин за покупками. Однако во время карантина эта «игра всерьез», как называл это Хейзинга, утрачивается, и естественным образом человек ищет ей замену.

Многие западные издания, вроде The Washington Post или Guardian, во время карантина стали писать о видеоиграх как о главном спасении во время самоизоляции. Виртуальные развлечения довольно давно стали предметом изучения со стороны культурологов и антропологов. Теория видеоигр стремительно развивалась в 2000-е годы, когда впервые стали появляться крупные работы по эстетике геймдизайна, нарратологии и психологической вовлеченности игрока в виртуально созданные миры и условия [2]. Связано это, прежде всего, с более широким распространением игр и развитием интернета. Сегодня же, когда некоторые игры приносят их создателям деньги, сопоставимые со сборами крупнейших киноблокбастеров [3], крупные непрофильные издания начинают все больше обращаться к новому медиа как к уже привычному феномену современной жизни.

Хотя интерес к видеоиграм в период самоизоляции определенно повысился, куда важнее тот факт, что виртуальная реальность стремительно стала завоевывать не только время игрока, но и вовлекать его в симулированные практики, к которым у него в текущий момент нет доступа в жизни. Так в условном видеоигровом пространстве стали проходить концерты поп-звезд, ставиться театральные спектакли, проводиться лекции и даже политические манифестации.

В этой статье речь пойдет о трех играх, которые, на наш взгляд, наиболее ярко отразили указанную выше тенденцию. Minecraft, Fortnite и Animal Crossing: New Horizons объединяет не только огромная популярность среди разных поколений геймеров, но и, несмотря на жанровые отличия, некоторые игровые принципы, позволяющие говорить о причинах столь возросшей во время карантина медийной значимости этих проектов.

Minecraft

Игру Minecraft (дословный перевод – «шахтерское ремесло») можно назвать сугубо авторским проектом. В 2009 году ее в одиночку придумал и написал шведский программист Маркус Перссон, и она почти сразу стала крупным феноменом игровой индустрии. Несмотря на нарочито примитивную и условную графическую оболочку, Minecraft предлагал игроку взять на себя роль Робинзона Крузо, которому необходимо выжить на острове, полном опасностей. Для осуществления этой цели он может пользоваться любыми подручными средствами, в частности, киркой и лопатой, с помощью которых можно сажать растения, прокладывать реки и рыть шахты для добычи полезных ископаемых. В игре отсутствует какой бы то ни было сюжет, у нее нет окончания, игрок волен сам избирать себе занятия на острове.

Спустя годы Minecraft стал чем-то большим, чем просто игра про выживание и строительство. Игроки нашли в ней потенциал универсального инструмента для осуществления фактически любых задач и идей. Сперва в игре стали воссоздавать достопримечательности и шедевры мирового искусства. Взамен фотореалистичной репрезентации у игроков получались условные, состоящие из кубов произведения. «Пиксельный» стиль Minecraft сегодня обрел жизнь вне видеоигровой среды. На прилавках магазинов можно встретить воссозданные «инструменты» и «орудия труда» из игры, а с ее квадратными персонажами снимают мультфильмы и рисуют комиксы.

В сущности, Minecraft это симулятор божественного созидания. Если выбрать определенный «творческий» режим, то необходимость в выживании на острове резко отпадает. Зато перед игроком тут же открывается безграничный простор для фантазии и виртуального созидания, «сотворения мира». В игре можно создать практически все, что угодно, начиная от рыб и растений и оканчивая фэнтезийными царствами с единорогами и магией. Исследователь видеоигр Филип Лобо описывает Minecraft как осуществившуюся мечту Жан-Жака Руссо. Игрок, попадая в пространство игры, «освобождается

от привычек, от общества и его предрассудков» [4]. И в этом контексте можно говорить о «мифологическим индивидуализме», который открывает Minecraft. Поскольку в игре нет сюжета и даже условно заданного контекста, а управлять приходится безымянным квадратным человечком, воссоздать и репрезентировать этот контекст предстоит самому игроку. Немаловажно, что игровой процесс здесь чрезвычайно репитативен и неспешен. Игроку необходимо совершать одни и те же монотонные действия, симулирующие реальный человеческий труд, вроде копания земли или установки кирпичей для застройки дома. Из подобного рода рутины рождается ощущение вовлеченности в собственноручный процесс создания виртуальной утопии, подчиненной лишь установленным самим игроком правилам.



Илл. 1. Minecraft (М. Персон 2009–2011, Й. Бергенстен с 2011, Mojang Studios, 17.05.2009, 18.11.2011)

Такого рода свобода в Minecraft открыла возможности для людей не только обрести в игре утраченные социальные связи во время онлайн-сессий с друзьями на одной локации, но и виртуально воссоздать утраченные во время пандемии повседнев-

ные практики. В частности, игровые механики позволяют использовать Minecraft в обучении.

В 2014 году вышла статья «Minecraft как креативный инструмент», в которой культурологи филаделфийского университета заявили, что Minecraft предлагает уникальную возможность студентам выразить свои творческие способности, а также помогает лучше усваивать определенные знания. По их мнению, игра подсознательно активизирует стремление человека к обучению и созиданию [5]. Со временем позиция исследователей стала подтверждаться на практике. На сайте Научного центра в Сингапуре несколько лет назад появилась страничка курса Learning Science with Minecraft («Изучаем науку с Minecraft»), в описании которой говорится об уникальном потенциале игры в контексте обучения минералогии. За последние годы было опубликовано немало статей о процессе обучения школьников и студентов с помощью игры [6]. Minecraft позволяет не только построить виртуальную школу, но сделать классную доску и даже вручную писать на ней. При этом ученики пребывают на «уроке» в образах своих безымянных аватаров и переговариваются с учителем по микрофону.

В период карантина участились случаи проведения школьных и университетских занятий в Minecraft по причине массового перехода на дистанционное обучение. Донской государственный технический университет организовал несколько специальных лекций, а студенты Высшей школы экономики открыли целый виртуальный корпус института внутри видеоигры в апреле. Minecraft в большей степени стал инструментом, нежели игрой в традиционном смысле слова. Судя по всему, предельно условное, квадратно-пиксельное пространство игры упрощает психологическое подключение к нему. К тому же, игрок подсознательно может стремиться сбежать от наскучившей картины повседневности (в особенности, в условиях самоизоляции) в нереалистичский мир, похожий на детскую фантазию, где все возможно, но и не вполне по-настоящему. Игрока не привязывают к части какой-то вымышленной вселенной, а предлагают создать свою.

Видимо, это свойство Minecraft привлекает сегодня все больше людей к экспериментам, и не только в области обучения и налаживания контакта между учителем и учениками. 12 июня 2020 года внутри игры прошла премьера спектакля по «Вишневому саду», проведенная петербургским театром БДТ. Пьеса Чехова была изрядно сокращена и переработана под нужды игровых механик Minecraft. Актерам необходимо было не только характерно озвучить своих сценических аватаров, но и успевать дистанционно управлять ими по заданному сценарию. В ходе «спектакля» не все шло по прописанному сценарию, иногда «мизансцена» случайно рушилась и заново отстраивалась «статистами» на ходу. От Чехова фактически мало что осталось, лишь несколько уловимых мотивов и диалогов, однако, как утверждают и сами артисты, это только первые попытки всерьез применить театральный язык внутри видеоигрового пространства.

Само по себе это событие, в какой-то мере, отражает феномен игрового начала в культуре: человек не только надевает на себя маску игрового персонажа (максимально условного и безымянного), но и на него же может примерять театральную роль. Таким образом создается эффект двойного остранения, своеобразное развитие идей Бертольда Брехта, только в симулированном пространстве.

Fortnite

Игра Fortnite — один из самых коммерчески успешных и влиятельных проектов последних лет в игровой индустрии. Принцип игры позаимствован из фильма Киндзи Фукасаку «Королевская битва» 2000 года и заключается в том, что на заброшенный остров одновременно десантируется сто человек. Игроки должны самостоятельно отыскать на местности оружие и боеприпасы, чтобы устранить конкурентов и остаться единственным выжившим. В отличие от культового японского фильма, Fortnite выполнен в дружелюбной анимационной стилистике, лишенной насилия и крови. Оружие и законы физики здесь

условны и фантастичны, кроме того, игрок имеет возможность отстраивать целые крепости из собранных по пути материалов, чтобы защититься от соперников.

Самым привлекательным фактором Fortnite является мотив исследования и постоянного ощущения опасности. Перед игроком, прибывшим на остров с одной лишь киркой в руках, стоит задача как можно быстрее раздобыть что-то, с помощью чего можно обороняться. Для этого необходимо опустошать заброшенные склады и дома, одновременно остерегаясь конкурентов. Таким образом, находя новое снаряжение, игрок очень быстро ощущает прогресс и развитие своего персонажа, а одна игровая сессия может длиться несколько минут, в зависимости от ловкости и маневренности игроков на острове. Кроме того, чтобы ускорить процесс и заставить игрока не сидеть на одном месте, остров кругом замыкает смертельная буря, оставляя все меньше пространства для сражения.



Илл. 2. Fortnite (Epic Games, People Can Fly, 25.07.2017, 30.06.2020)

Fortnite, как и в случае с Minecraft, не имеет строгой сюжетной привязки и какого-то внятного контекста (за исключением

отдельных миссий и микрозадач, фактически не связанных друг с другом и с основной игрой). Игрок берет на себя роль безымянного солдата, который без какой бы то ни было причины высаживается на остров, по всей видимости, переживший своего рода апокалипсис. Несмотря на довольно обширную инфраструктуру, дома и целые поселки, расположенные здесь, на острове никто не проживает, в том числе нет и животных. Можно предположить, что эта местность была недавно оставлена жителями, либо же застроилась специально под «королевскую битву». В сущности, игра не стремится погрузить игрока в некое повествование или нарратив, и подчеркивает свое сугубо игровое начало отсутствием диалогов и драматургии. События разворачиваются как бы вне исторического контекста, без привязки к какому-либо внятному конфликту.

И семантически это подтверждается всеобщей «несерьезностью» происходящего, оторванностью от реальности, попыткой создать предельно условное пространство, этакое игровое поле, «песочницу», в которой игроки могут почувствовать себя свободными в рамках строгих правил. Это подмечает американский педагог Рик Мэрлатт, он заметил, что Fortnite создает внутри себя объективный языковой мир, общность, в которой культивируется понятие «мастерство». Через текст, жесты и сленговые выражения игрок учится взаимодействовать со своей командой, чтобы решить те или иные задачи, или с соперниками, чтобы определить их дальнейшие действия. Новичок должен научиться говорить на местном языке, принимать и понимать советы и указания более опытных игроков [7].

Сегодня Fortnite считается одним из самых популярных и востребованных медиа-проектов. Например, в комикс-блокбастере «Мстители: Финал» один из супергероев Тор проводит целые дни в этой игре и на этом ставится ощутимый акцент. После такой внушительной рекламы внутри Fortnite стали проходить глобальные мероприятия, такие как эксклюзивная премьеры отрывка из нового эпизода «Звездных войн» в декабре 2019 года.

В период карантина в Fortnite состоялся концерт известного в США рэп-исполнителя Трэвиса Скотта. К событию были подготовлены электронные билеты, афиши и даже места, составлено расписание. В итоге, симулированный концерт, в ходе которого посреди мира игры возникал гигантский аватар исполнителя в сопровождении разнообразных спецэффектов, посетило более 12 миллионов игроков. На выступление можно было «сходить» с друзьями — переговариваться с ними по микрофону, оставаясь в своих домах, но вместе слушая и смотря концерт, вместе его переживая. Рождался эффект виртуальной коллективности восприятия.

Fortnite представил игрокам уникальный опыт посещения онлайн-концерта, который, к тому же был оформлен в присущей игре анимационной и предельно гиперболизированной стилистике. В сущности, это не только первый масштабный онлайн-концерт реального музыканта внутри видеоигры, но и расширение границ виртуального пространства. Игроку необязательно собственно «играть», он выполняет вполне пассивную роль слушателя, приобретшего билет на концерт, только теперь в роли своего виртуального героя. Выбрав внешний вид своего аватара (за самые изощренные облики многие игроки готовы расстаться с большими суммами настоящих денег) в главном меню, игрок в указанное в афише время высаживается на виртуальный остров и занимает удобное ему место. Это не условный концертный зал, герой может разместиться, где угодно, в частности, отстроить свою собственную трибуну или плавать на катере с друзьями во время действия. Музыкант же возникает на острове подобно античному богу — гигантский виртуальный образ рэпера Трэвиса Скотта движется в такт заранее записанной музыке по острову, как бы не обращая внимания на зрителей снизу.

Таким образом Fortnite становится своеобразным развитием идеи социальных сетей, глобальной мультимедийной площадкой, на которой в дальнейшем могут происходить не только культурные, но и политические события. И период карантина показал массовый спрос на такого рода площадку, чьи виртуаль-

ные параметры весьма сильно отличаются от тех пространств, где в реальности обычно проходят концерты. Прихотливая визуальность игрового антуража является мощным добавлением к впечатлению от концерта как такового, позволяя слушателю пережить неповторимый эстетический опыт.

Animal Crossing: New Horizons

Пожалуй, дальше других видеоигр в процессе адаптации к условиям самоизоляции удалось зайти японской игре Animal Crossing. Новая часть этой серии симуляторов жизни под заголовком New Horizons вышла в марте 2020 года, как раз в разгар пандемии. Ее суть можно описать следующим образом – игровой персонаж получает путевку на необитаемый остров, где ему предстоит жить с антропоморфными животными, налаживать с ними отношения и проводить досуг за рутинными делами и ремеслами. Время здесь строго привязано к настоящему, то есть, если в реальной жизни на часах полдень, то и в Animal Crossing будет светить солнце. То же самое и с календарем, год очень четко расписан в игре, и в зависимости от сезона на острове появляется соответствующая растительность и живность, проходят праздники.

Уникальность Animal Crossing состоит в том, что в игре отсутствует какой бы то ни было конфликт, местные жители всегда остаются тебе друзьями, цветы всегда цветут, а смерти вовсе не существует. Даже пойманная рыба или жук продолжают жить в специальных контейнерах или отправляются в местный музей – игрок не способен причинить им вреда. На фоне форсирования насилия и жестокости в играх и кино, а также драматизма новостей в период пандемии, Animal Crossing показывает мир без смерти и печали, а самое грустное событие в игре – переезд одного из жителей на другой остров (после предварительного одобрения со стороны игрока).

Кроме того, Animal Crossing ни к чему не принуждает, в игре нет определенной цели, вернее, их огромное множество, но все они максимально опциональны. При желании иг-

рок может заходить в игру на несколько минут просто полюбоваться виртуальным закатом или пообщаться с определенным жителем острова, полить любимый цветок возле дома. С другой стороны, можно не только переделать все игровое пространство по своему усмотрению, но и заняться декорированием, рисовать картины и даже торговать на местной бирже репы.



Илл. 3. Animal Crossing: New Horizons (A. Кёроку, Nintendo EPD, 20.03.2020)

Animal Crossing берет свое начало в игрушках-тамагочи, подразумевавших необходимость ухода за определенным электронным персонажем с помощью небольших повторяющихся действий: кормить, играть, укладывать спать. Здесь эта монотонность доводится до предела, игрок совершает рутинные дела, такие как копание земли, посадка деревьев или цветов, очищение поля от сорняков. Этот процесс почти не подразумевает награды, кроме одной – украшение острова. В сущности, в этом и заключается суть игры – обустроить жизнь максимально эстетично или стилистически эффектно.

Исследователь видеоигр Джин Кин заметил, что репитативность действий в *Animal Crossing* вызывает ассоциации с «тэйлоризмом» и механической организацией труда. Поскольку рутинные дела в игре не имеют смыслового итога или более-менее объективной награды, создается ощущение «симулированной индустриальной работы». Кин замечает, что таким образом игрок «отрабатывает» примитивные сценарии капитализма, и даже критически обнажает, пародирует принципы «покупатель всегда прав», показывает, что выбор в этой системе ценностей ничего не значит [8]. «Тэйлористская» монотонность в игре, впрочем, не является обязательной или сколько-нибудь репрессивной по отношению к игроку, и, возможно, ровно поэтому она столь привлекательная для него. *Animal Crossing* предлагает опыт, по своей сути противостоящий современному культу деятельного человека с плотным графиком занятий и целью «личностного роста» или, как формулируют в соцсетях, «саморазвития». Созерцательность и праздность в игре столь же «продуктивны», как и регулярный и целенаправленный труд на виртуальном острове.

В процессе игры также рождается привязанность к местным жителям — милым говорящим животным, каждое из которых со своим характером и особенностями. Они смешно и непринужденно живут по своему расписанию: делают зарядку по утрам, ловят бабочек, читают книжку на берегу реки. Завидев игрока, жители могут вручить ему подарок, рассказать шутку или сплетню о соседях, прокомментировать его действия. Разговаривают они на так называемом языке *Animalese*, который является искусственным, обработанным и ускоренным на компьютере набором фраз и слогов. Диалоги между жителями обычно не несут какой-либо смысловой нагрузки, часто касаются отвлеченных тем, вроде впечатлений от красивого заката солнца. Иногда жители просят игрока помочь им отыскать потерянную вещь, поймать любимую бабочку, взамен они могут подарить какой-то атрибут одежды. Иногда на острове проходят дни рождения животных, в эти дни можно подыскать красивый подарок соседу и вручить его во время праздника у него дома.

Животные очень дорожат понятием дружбы, и привязывают к себе игрока постоянным напоминанием, что им хочется проводить с ним больше времени. При этом, они не чувствуют печали, свободны от переживаний или волнений. Как пишет финский культуролог Аки Ярвинен, концептуально Animal Crossing создан, чтобы вызывать эмпатию вместо конфликта. Он находит удачное сравнение опыта игры с просмотром сериала: игровая сессия похожа на небольшой телевизионный эпизод, и наслаждение от него в большей степени заключается в непосредственной встрече с полюбившимися героями, в данном случае с антропоморфными животными [9]. Можно сказать, что здесь игрок оказывается сам как бы внутри мира некоего подразумеваемого сериала с предельно размытым сюжетом и ослаблением конфликтного напряжения.

Остров в Animal Crossing – симуляция рая, здесь нет места злу, ничто не конечно без воли игрока, и даже внутриигровые деньги, в сущности, ничего не значат, поскольку ничто не угрожает местным жителям и атмосфере всеобщего счастья и удовольствия. Это симулированное пространство, которое создает впечатление, что продолжает существовать даже тогда, когда игрок находится вне игры. Animal Crossing хочет оставаться в сознании человека, максимально сблизиться с ним, удовлетворить его тоску по дружбе и социализации, лишенными травм и неврозов.

Что бы не случилось в реальности, какие бы природные или социальные катаклизмы ни происходили, острова в Animal Crossing останутся местом, где царит свобода и счастье, общение всегда приятно, и даже ипотека за здешний дом не вызывает никакого стресса, поскольку ее можно никогда не выплачивать. Игра воссоздает современную форму утопии, которая как будто сопротивляется антиутопии реальности во время пандемии. В отличие от, скажем, «Острова» Олдоса Хаксли, здесь нет необходимости выживать, учиться, проходить какие-либо обряды или испытания. Animal Crossing предлагает сбежать от привычных забот, и, что в особенности важно при самоизо-

ляции, побывать в идеальном отпуске в тесном контакте с природой.

В сущности, это не просто абстрактный рай, но рай модернизированный, учитывающий современные запросы и идеалы «общества потребления». Игра мотивирует тебя собирать и коллекционировать как можно больше предметов и вещей, которые зачастую никак не применимы в игровом процессе, а лишь украшают остров. Вещь невозможно сломать, а изнашиваться могут только рабочие инструменты — топоры, лопаты, удочки. При этом, даже если игрок залезает в долги при накоплении объектов интерьера, никаких последствий у этого не будет, все окажется безвозмездным. Ненужные предметы можно сложить в бездонный ящик, в котором они будут лежать до тех пор, пока вновь не понадобятся игроку, или же продать в местной торговой лавке за небольшую сумму. Кроме того, на острове можно отыскать «рецепты» новых вещей, чтобы сконструировать самому при помощи накопленных, или купленных ресурсов.

Неудивительно, что такого рода игра стала столь популярной в период карантина — за первый месяц продаж *Animal Crossing: New Horizons* разошелся тиражом 13 миллионов копий. Не последнюю роль в этом сыграл онлайн-режим, возможность пригласить друга на свой остров, или же самому отправиться в гости. Эта возможность неожиданно открыла для многих людей не только удовлетворение потребности в общении, но потенциальную замену социальных и даже политических практик в условиях самоизоляции.

Американский блогер и сценарист Гэри Уитта запустил на YouTube шуточное ток-шоу в *Animal Crossing*. Гости — известные актеры, кинематографисты и журналисты — прибывают в образе своих аватаров на остров ведущего в игре, размещаются в специально стилизованной под «вечернее шоу» студию и общаются через микрофон, сидя каждый у себя дома. В «студии» Уитта побывали актеры Элайджа Вуд и Дэнни Трехо, режиссеры Колин Треворроу и Кевин Смит, а также певец Стинг.

Одна из самых популярных функций в Animal Crossing – декорирование своей собственной одежды. Можно создать фактически любой рисунок внутри игры и наложить его на футболку или платье. В период карантина этой возможностью воспользовались несколько модных домов, в частности, Prada и Gucci показали свои коллекции одежды в Animal Crossing [10]. Игроки могут бесплатно скачать их внутри игры и нарядить в них своих персонажей. Это не только показатель коммерческой успешности видеоигры, но и вообще характерный для современной высокой моды феномен. Игровое пространство синтезируется с модным показом и рекламой бренда: на сцену выходят не гламурные супермодели, а милые персонажи-человечки. Нетрудно увидеть в этом тоску по детской простоте, гармонии, уход от необходимости следовать трендам, в том числе в параметрах внешнего облика, демонстрировать свой социальный статус.

По тому же принципу крупнейшая сеть фастфудов KFC в июне открыла свой остров с несколькими кафе со своей символикой. А в Японии несколько магазинов и ресторанов оставляли вакансии в поисках декораторов в Animal Crossing, чтобы те за деньги создавали им фирменные рекламные острова.

Помимо чисто коммерческих и рекламных мероприятий, внутри игры проходили и политические акции. Одна из них заслуживает особого внимания. Поскольку массовые протесты за независимость в Гонконге пришлось прекратить из-за распространения коронавируса, несколько активистов стали выкладывать в интернет видео и фотографии своих пикетов в Animal Crossing. Их персонажи носили плакаты с антикитайскими лозунгами. Интересно, что после этого игру запретили для продажи в Китае.

По примеру гонконгских протестов свои митинги в игре проводили Greenpeace и другие эоактивисты. Пространство Animal Crossing по-своему располагает к такого рода политическим акциям. Поскольку в игре напрочь отсутствуют смерть и драматизм, в ней легче реализовать идею непротivления злу насилием. Вообще контраст между предельно милыми, наивны-

ми персонажами и «взрослыми», серьезными проблемами реального мира по-своему обнажает природу современного медиа-протеста. Переходя в некое мифологическое, виртуальное пространство, медиа-протест тоже объективно демонстрирует игровое начало, как и другие формы человеческой деятельности. Это касается не только политических акций в игре, но и, конечно, вышеперечисленных случаев проникновения общественных практик в виртуальный мир.

Итак, на примере трех крайне популярных видеоигр можно сделать вывод о том, что роль виртуальности в повседневной жизни постоянно растет, и период карантина ярко это доказал. В начале 1980-х годов писатель Уильям Гибсон открыл в фантастике жанр «киберпанк» своей книжной трилогией о киберпространстве. В ней он предсказал полуразрушенный, деградирующий мир, в котором практически невозможно существовать. Роман «Нейромант» начинается с наглядной экспозиции умирающей цивилизации: «Небо над портом напоминало телеэкран, включенный на мертвый канал» [11]. Реальность после экологической катастрофы начинает напоминать помехи. И, как ни парадоксально, единственным местом, где еще возможно сохранить и проявить человечность, оказывается виртуальное киберпространство, его-то и стремятся отвоевать у больших корпораций простые люди.

Похожий мотив можно увидеть в недавнем фильме Стивена Спилберга «Первому игроку приготовиться». Персонажи перестают интересоваться реальностью, она уже вышла из-под их контроля, и цивилизация неуклонно движется к концу. Куда интереснее и важнее успехи в виртуальном мире, в который большинство жителей умирающей планеты уходит ежедневно с помощью специальных шлемов. В сказочном мире, где все возможно, люди находят применение своим творческим стремлениям, а также чувствам, любви и дружбе. В финале группа подростков отбирает виртуальную сказку у алчных капиталистов, мечтавших превратить игровое пространство в рекламный продукт. Игра – место подлинной свободы, а также шанс

человечества обрести себя заново, исправить ошибки, приведшие реальность к катастрофе. Этот мотив удивительно резонировал в разгар пандемии и глобальных протестов.

Minecraft, Fortnite и Animal Crossing в какой-то мере провозвестники появления будущего виртуального пространства, в котором множество людей сможет производить большинство недоступных ему по разным причинам социальных практик. Как писал Лев Манович, одним из принципов новых медиа является «транскодинг», то есть, цифровое изображение соотносится уже не с человеческой культурой, а с «компьютерной космогонией» [12]. И реальность в этом процессе «переводится» на язык компьютерного кода, сжимается в нужный формат.

Здесь уместно вновь обратиться к Хейзинга, который заметил, что в XX веке игра (будь то политика или спорт) замещает собой утрату культурного и исторического контекста [13]. Во всех трех видеоиграх нет никакого историко-культурного контекста, пространство предельно условно и десакрализовано. Однако рассматриваемые игры также объединяет мотив строительства, переделки игрового мира под нужды и вкусы игрока. Популярность Minecraft, Fortnite и Animal Crossing заключается в том, что они позволяют удовлетворить естественную потребность человека в созидании и творчестве, которую труднее проявить в период карантина в частности, и в современном технологическом мире вообще. Указанные игры заставляют подсознательно поверить, что можно начать все сначала, построить новую общность, основанную на справедливости и содружестве. И ровно поэтому в каждой игре местом действия является необитаемый или покинутый остров, столь же отдаленный от цивилизации, как и в целом от нашей окружающей реальности.

Примечания:

[1] *Хейзинга Й.* Homo Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 11.

[2] *Ibid.*; The Video Game Theory Reader. / Perron B., Wolf M. J. P. eds.: Routledge: Taylor & Francis Group, New York, 2003. 345 p.

[3] *Tassi P.* The Enduring Mystery of How GTA 5 Has Sold 120 Million Copies // *Forbes.*, 15.02.2020. URL: <https://www.forbes.com/sites/paultassi/2020/02/15/the-enduring-mystery-of-how-gta-5-has-sold-120-million-copies>. (accessed 25.06.2020).

[4] *Lobo P.* Novel Subjects: Robinson Crusoe & Minecraft and the Production of Sovereign Selfhood // *Game Studies.*, vol. 19, issue 1, May 2019. URL: <http://gamestudies.org/1901/articles/lobo>. (accessed 25.06.2020).

[5] *Maria Cipollone, Catherine C. Schifter, Rick A. Moffat.* Minecraft as a Creative Tool: A Case Study // *International Journal of Game-Based Learning.* 2014. No. 4 (2), April-June. P. 1–14.

[6] *Niemeyer D. J., Gerber H. R.* Maker Culture and Minecraft: Implications for the future of learning // *Educational Media International*, vol. 52, 2015. P. 216–226.; *Callaghan N.* Investigation the role of Minecraft in educational learning environments // *Educational Media International.* 2016. Vol. 53. P. 244–260.

[7] *Marlatt R.* Capitalizing on the Craze of Fortnite: Toward a Conceptual Framework for Understanding How Gamers Construct Communities of Practice // *Journal of Education.* 2019. Vol. 200, issue 1. P. 3–11.

[8] *Jin Kim.* Interactivity, user-generated content and video game: an ethnographic study of Animal Crossing: Wild World // *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies.* 2014. Vol. 28, issue 3. P. 357–370.

[9] *Aki Järvinen.* Understanding Video Games as Emotional Experiences // *The Video Game Theory Reader 2*, Perron B., Wolf M. J. P. eds.: Routledge: Taylor & Francis Group, New York. 2008. P. 105.

[10] *Bramley E. V.* 'It's a way to live out fantasies': how Animal Crossing became fashion's new catwalk // *The Guardian.* 21.05.2020. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/may/21/its-a-way-to-live-out-fantasies-how-animal-crossing-became-fashions-new-catwalk> (accessed 25.06.2020).

- [11] Гибсон У. Нейромант. М.: Азбука, 2015. С. 5.
- [12] Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем пресс, 2018. С. 81.
- [13] Хейзинга Й. Цит. соч. С. 278–280.

МЕДИАТИЗАЦИЯ:
ДО И ВО ВРЕМЯ
КАРАНТИНА



ЕВГЕНИЙ ДУКОВ

Доктор философских наук, Государственный институт искусствознания

ПОСЛЕ 2020: ОСТАНЕТСЯ ЛИ ВЕЛИКОЕ ИСКУССТВО?

Аннотация: Это не статья. Слишком мало времени прошло, чтобы иметь ключи от нового мира. Да он и не сложился еще. Скорее это рассказ очевидца, который взял на себя смелость посмотреть, куда начинает двигаться разнородное тело культуры. Это эссе посвящено трем месяцам начала 2020 года, когда на время цифровая цивилизация и пандемия вместе полностью взяли власть на Земле в свои руки. Как повели себя люди? Как повели себя традиционные институты? И что происходило в художественной культуре? Это три месяца могут быть пробным шаром для цивилизации.

Ключевые слова: пандемия, цифровая цивилизация, виртуализация, театр, концерт, музей, кино, дистанция, элитный продукт, изоляция.

Новая эра борется за то, чтобы прийти в этот мир через наши жизни.

Мир внезапно охватила пандемия, и все изменилось. Коронавирус постарался посадить всех в заточение, особенно пожилых [1]. Города стали принадлежать молодым. Но не тем, которые традиционно наполняли улицы и площади городов, чьи голоса с утра до ночи звучали в скверах, парках, кафе, у кинотеатров, на стадионах. А тем, кто вдруг стали домоседами, на какое-то

время «самоизолировались». Сгрудившиеся в квартирах они пытались организовать свой быт, по возможности «удаленку» и найти новый домашний досуг вместо общественного. Почти все, кто мог, купили компьютеры, а некоторые несколько, и люди стали связывался друг с другом исключительно по интернету или телефону из квартир. Во всяком случае, так призывала власть. И за новым порядком более или менее строго следила полиция. Правда, в разных странах люди по-разному относились к рекомендациям власти — где-то старались более или менее четко им следовать, а где-то не верили в опасность.

Так или иначе, цифровая цивилизация получила мощный импульс со стороны пандемии. Представители власти, экономического истеблишмента потихоньку начинают продвигать идею, что образование и культура «благодаря» эпидемии перекочевали в интернет и там должны были остаться. Потому что мир изменился, считают они.

Но это не мир изменился. Изменилось время — оно исчезло в наших частных «хоромах». Изменилось пространство: оно сузилось до размеров квартиры. Изменилась социальная иерархия — во главе государств оказались три высшие страты: чиновники, силовики и медики. Это во-многом от их решений зависит, как пойдет развитие стран после этой пандемии.

Среди отраслей народного хозяйства всех стран существенные убытки понесли услуги, туризм, спорт и значительная часть художественной культуры. Все отрасли, которые связаны с открытыми пространствами и мало или совсем незнакомыми людьми. Авиакомпании вынуждены были отказаться от массовых авиаперелетов. Закрылись границы, аэропорты встали. Роскошные экзотические курорты начали превращаться в забытые богом дыры на краю света. Европейские курорты и города-памятники Рим, Венеция, Барселона, Дубровник, Зальцбурга и др. стали жить скромнее. Туризм грозил вернуться к состоянию начала XIX века, когда он был уделом знати, выбиравшей между Баден-Баденом и Ниццей, а оригиналы отправлялись в кругосветные путешествия на каяках, верблюдах, плотках и прочих

экзотических способах передвижения. Гостиничный бизнес рухнул на 90% [2].

В культуре наибольшие потери понесли те подотрасли, чьи нынешние формы рождались в XVII–XVIII вв. – театры, концерты, цирки и музеи. Они стали едва ли не первыми жертвами пандемии COVID-19. Впрочем, их быстро заменили виртуальные залы в крупных музеях, театрах, концертных залах, также галереях и выставках. Деятели искусства, часто без влияния министерств культуры, сделали все, чтобы удержать своих сограждан на достойном уровне. И с конца марта 2020 года часть людей, сидящих в изоляции, обнаружила массу нового в интернете и начала осваивать новые виртуальные площадки.

Наверное, первыми сориентировались работники музеев, предложив виртуальные экскурсии для любителей искусства. Для многих западных музеев это были едва ли не первая возможность познакомить со своими коллекциями именно широкую публику. Британский музей открыл доступ к своим сокровищам, считая, что он нужен людям в эпоху эпидемии. Куратор Музея современного искусства в Стокгольме Ульф Эрикссон стал водить онлайн туры по своему музею [3]. В зависимости от музея зрителям предоставлялась возможность перемещения по залам с реальным отображением размещения экспонатов. Познакомиться с таким вариантом времяпрепровождения можно, например, на сайте Google Art&Culture. Для более детального знакомства с картинами существует просмотр видео, преимущество которого заключается в более высокой детализации, чем при обычном знакомстве с экспонатами при физическом посещении музея.

Калифорнийский Музей Гетти запустил флешмоб #tussenkunstenquarantaine, предложив «своей тоскующей без выставок публике заняться на досуге воссозданием известных картин с помощью доступных дома предметов [4]. Очень скоро акция была подхвачена и в России: в Фейсбуке и Инстаграме появились картинки с тегом #изоизоляция. Именно в России флешмоб приобрел массовый масштаб – в группе „ИзоИзоляция“ в Фейсбуке ежедневно появляются сотни новых косплеев» [5].

«ИзоИзоляция» возникла сама собой: выходить из дома нельзя, магазины закрыты, подходящие костюмы не купить, приходится обходиться тем, что есть в доме. Это самодельное искусство порой выглядит оригинальнее, чем фотожурналистика эпохи коронавируса, которые на первых порах «ограничивались скучными сюжетами: люди на балконах, снятые издалека, вымершие улицы, повседневность персональной изоляции в полутемной комнате, где главное место занимают еда и компьютер». В российском варианте флешмоба вообще часто звучит тема семьи. А в его иностранном аналоге с хэштегом #tussenkunstenquarantaine чаще всего встречаются одиночные костюмированные портреты, лишенные какого бы то ни было социального бэкграунда [6].

Художник Макс Гошко-Даньков создал некоммерческую платформу в поддержку современных арт-мейкеров. Цель ее – поддержка и продвижение искусства в тяжелый период. «В моем проекте нет скрытой выгоды в виде комиссий от продаж, больших брендов-спонсоров и известных личностей», – так утверждает сам Макс. – «Каждый художник без взносов и процентов может выставить на продажу до 10 своих работ стоимостью не более 15 000 рублей. Арт-мейкеры и покупатели находятся в прямой коммуникации и общаются без посредников». Посетители и художники могут перечислить через добровольный фонд любую сумму, которая пойдёт на рекламу проекта в соцсетях и на выкуп работ художников, у которых не получилось продать свою работу. С момента старта проекта 30 апреля авторы смогли продать более 50 своих работ стоимостью более 450 000 рублей [7].

Театр вспомнил искусство гистрионов и начал осваивать относительно новую площадку. Появилось условно новое явление медиа, гибридизация театра и цифровых экранных форм – цифровой театр. В отличие от спектаклей, которые сначала идут на сценах, а потом снимаются «на цифру» для циркуляции в онлайн-среде, цифровой театр подразумевает представления, которые с самого начала создаются как произведения для трансляции через интернет.

Союз театральных деятелей России, фонд Alma Mater при поддержке фестиваля «Точка доступа» запустили проект в условиях карантина — театр по телефону «Алло» за... 500 руб. В конце марта петербургский театральный фестиваль «Точка доступа» объявил старт «Спонтанной программы». В ее рамках «любой желающий мог предложить интерактивный онлайн-спектакль» [8].

В онлайн ушли не только всевозможные марафоны, коллаборации, благотворительные, а также вполне коммерческие и очень прибыльные концерты, но даже корпоративы. Люди отчаянно адаптируют к новым реалиям прежние привычки и забавы, от которых трудно отказаться. В. Сюткин рассказывал, как видеозвонок заменил реальную встречу. «Звонит семья, они хотят, чтобы ты поздравил, без микрофона, просто с гитарой, — вспоминал он, — Ты поешь полчаса, поздравляешь. Такая беседа, общение происходит. Сейчас уже былые законы индустрии не помогут. ... Но я в этом деле мастер спорта, мне ничего не надо, никакой мегаорганизации, суперподготовки. Я уже заметил: если артиста выводишь на экран айпада, а он поет в микрофон, то это сразу убивает жанр. Должно быть просто, как звонок другу, face to face. Берешь гитару и поешь. А когда группа, подготовка, то все пропадает. Потому что тот же Zoom комфортен человек на 9, например, а когда экран делится на 24 части, то уже мелковато» [9].

Артисты, музыканты и художники в самоизоляции онлайн запустили в YouTube маленькие шоу, концерты, сочиняли новые песни и альбомы на тему пандемий и выбрасывали их в сеть. Появились «балконные концерты», усилилось движение «квартирников». Делалось все, чтобы народ не скучал и делился по возможности деньгами.

Иногда артисты проводят акции по поддержке врачей и особо нуждающихся. Некоторые выдающиеся артисты стали помогать своим молодым коллегам. Юрий Башмет и его Русское концертное агентство при поддержке Министерства культуры РФ проводят кампанию по поддержке солистов, лишившихся зара-

ботка, а также молодых композиторов. Эти музыканты не являются штатными сотрудниками каких-либо организаций, основной, а порой единственный доход был связан с гонорарами за выступления на концертах. Любой профессиональный музыкант-солист, живущий и работающий в России, может направить информацию о себе или зарегистрироваться в специальной форме, размещенной на сайте Русского концертного агентства www.ruscopaagency.ru, а экспертное жюри выберет несколько десятков музыкантов, которые будут приглашены принять участие в концертах и фестивалях, проводимых Юрием Башметом и Русским концертным агентством в течение концертного сезона 2020/21 годов с оплатой проезда, проживания, гонорара. Пяти композиторам будет заказано сочинение музыкальных произведений, с дальнейшим исполнением их на концертах, проводимых Юрием Башметом и Русским концертным агентством в течение концертного сезона 2020/21 годов [10].

Не только в столицах кипит жизнь. В Сибири интересно прошел веб-семинар «Цифровое продвижение филармонического продукта в эпоху карантина» в домашней обстановке. Главный вывод сделал директор Красноярской филармонии Е. Стодушный: глобальная цифровизация не снижает, а повышает для слушателя ценность живого концерта. Поэтому надо искать маркетинговые ходы в квартиры.

Когда-то давно Даниил Дондурей по поводу отдельной квартиры сказал, что она стала «альтернативным очагом культуры». Коронавирус сделал из альтернативного «очага» полноценный очаг!

19 мая в Союз театральных деятелей провел смотр сил в виде онлайн-конференции «Театр и новая реальность. Предлагаемые обстоятельства». В конференции приняли участие Председатель СТД РФ Александр Александрович Калягин, Директор департамента государственной поддержки искусства и народного творчества Министерства культуры РФ Оксана Валентиновна Косарева, некоторые художественные руководители и директора российских театров. Директор Санкт-Петербур-

ского театра-фестиваля «Балтийский дом» С. Шуб рассказал, что их театр уже начал продажи билетов с открытой датой – после отмены карантина покупатели смогут сами выбрать спектакль, который хотят посетить. Практически все театры проводят онлайн-трансляции своих спектаклей. Многие не прекращали репетиции. Но окончательное решение о том, при каких условиях смогут открыться театры и сколько зрителей сможет находиться в зале, будет принято в конце лета совместно с Министерством культуры и... Роспотребнадзором. «Летом, в конце июля начале августа мы направим на согласование в Роспотребнадзор тот вариант рассадки и иных условий санитарной безопасности, который сочтет оптимальным театральное сообщество», – сообщила замминистра культуры Алла Манилова. При этом она подчеркнула, «надо быть реалистами и понимать, что выбор сегодня – не между аншлагом и неполным залом, а между неполным залом и закрытым театром» [11].

А что дальше?

13 апреля Гильдия режиссеров Америки создала специальное подразделение, отвечающее за решения о съемках во время пандемии и назначила Стивена Содерберга его главой. В его задачи входило определение срока и условий возобновления кинопроизводства в Голливуде после пандемии коронавируса. Этот комитет будет консультироваться с ведущими эпидемиологами, учтет также мнение профсоюзов и работников киноиндустрии, и будет следить за соблюдением согласованных норм. «В то время, как у нас пока нет ответа на вопрос о том, когда производство будет возобновлено, мы стремимся выяснить уровень нашей безопасности, когда это произойдет... Национальная коллегия под руководством Стивена Содерберга и при участии сотрудников всех категорий была создана для проведения подробного изучения данного вопроса и представления рекомендаций руководству [Гильдии режиссеров]» [12]. В штатах создаются комитеты по безопасности и предпринимается все, чтобы исключить опасность заражения.

В июне комитет по охране труда направил губернатору Калифорнии Гэвину Ньюсому 22-страничный документ, в котором предлагалось принять дополнительные меры безопасности, чтобы после возобновления деятельности киноиндустрии предотвратить распространение COVID-19. Так, в частности, среди требований – ношение средств индивидуальной защиты для гримёров, актёров, когда они не задействованы в съёмках. Кроме того, кастинг должен проводиться виртуально, а в случае личного прослушивания необходимо соблюдать дистанцирование. На съёмочных площадках появятся специалисты, следящие за исполнением всех требований безопасности. Постельные сцены будут под запретом, так как предполагают тесный контакт между актёрами. Все подобные эпизоды будут либо переписаны, либо вырезаны из сценария, либо воссозданы с помощью компьютерной графики [13]. В договоры внесён пункт об изоляции семей на время съёмок. Одна из самых больших проблем – массовые сцены, без которых представить американское кино невозможно. В фильмах должны быть минимизированы драки, так как тесный контакт между актёрами увеличивает риск заражения COVID-19. У художников по костюмам и визажистов убавится работы – для большинства сцен актёры должны будут сами одеваться и накладывать легкий грим. С учетом развития кинотехнологий, активно применяемых в Голливуде, площадка будет просто «доставляться» к актёрам, а они не выходить их дома. В общем, производство картин уже будет другим. Изменится наверняка и художественный язык американского кино. С 12 июня губернатор Калифорнии Гэвин Ньюсом готов разрешить возобновить кинопроизводство, если будут получены разрешения от государственных служб здравоохранения [14]. Посмотрим, что получится.

Но это кино!..

20 апреля глава СТД России Александр Калягин обратился к центральным и региональным властям с просьбой оказать поддержку театрам. Все они терпят бедствие и когда они смо-

гут войти в свой нормальный режим, не известно. Это особенно относится к негосударственным театрам, которые «не имеют постоянной финансовой поддержки, и есть опасность, что к моменту, когда им снова разрешат работать, а зрителям – собираться больше пятидесяти, многие из этих театров исчезнут», – настаивал он. – «Онлайн-спектакли могут быть какими угодно – в том числе довольно консервативными. К примеру, „Мобильный художественный театр“ Михаила Зыгаря перешел на производство радиоспектаклей... Ретро-формат „театра у микрофона“ может стать отличной альтернативой надоевшим сериалам и кино» [15]. Нужна финансовая поддержка!

Но поддержка нужна и музыкальным театрам, даже еще в большей мере. Здесь работают массовые коллективы – оркестр, хор, миманс, балет. Одеть маску на артиста-вокалиста, духовика невозможно, а что делать с балетом, когда вся профессиональная жизнь артиста этого жанра состоит из продуманных и отрепетированных сценических взаимодействий?

Большой театр, как и многие другие музыкальные театры, с 1 июня ушел в отпуск. Он продлится до конца июля. Но будет ли возможность начать репетиционный процесс, неизвестно. Артистам балета после такого перерыва (а начался он еще в марте) нужно очень много времени, 3–4 недели плотных репетиций, для того, чтобы они смогли выйти на сцену. Хору нужно спеться. Оркестру – сыгаться. Конечно, все стараются поддерживать форму, по одному занимаются дома, выходят к домашнему станку, выкладывают свои видео. Но музыкальный театр и филармонический коллектив – это групповое действие. Начать сразу эксплуатировать его репертуар невозможно. Конечно, в середине сентября, вероятнее всего, ситуация прояснится. Но если эти сроки затянутся, то соответственно и сроки вхождения артистов будут более длительными. А кто будет платить за простой?

К тому же, надо учитывать фактор публики, которая не только создает неповторимую ауру, но приносит в кассу «живые деньги». Для публики вероятно будет шоком, когда они увидят

полупустой зал и редкие маски. Люди, сказал в одном интервью Генеральный директор ГАБТ В. Урин, будут бояться ходить в театр, в кинотеатр, в концертный зал. Возникнет психологический барьер. Во-вторых, у людей и экономическая ситуация изменилась в худшую сторону [16].

Понятно стремление руководителей театров и концертных залов начать работу. Но не на тех условиях, которые сегодня предлагают. Играть «в шахматы» с публикой, когда нормой загрузки оказывается меньше половины зала, не выгодно, это делает работу неприемлемой с коммерческой точки зрения. Вот почему руководители площадок будут настаивать на увеличении числа посадочных мест [17]. Но пойдет ли на это Роспотребнадзор?

Часть худруков театров начинает приспосабливаться к малому «беззрительному» формату. Художественный руководитель Детского музыкального театра им. Н. Сац, президент Ассоциации музыкальных театров России Г. Исаакян рассказывал: «Каждые две-три недели мы придумываем новые штуки, занимаем разные группы артистов, выпустили образовательный блок, серию интервью по разным театральным профессиям, сделали три разные интернет-оперы. Изоляция породит какие-то любопытные художественные идеи, не трансляции — то, что на языке телевидения называется „консервами“, а материал, который придуман собственно для интернета и с использованием технологий интернета. <...> Конечно, все мои артисты, сотрудники сходят с ума, мне постоянно пишут, звонят — рвутся на работу» [18].

Правительства и общественность некоторых стран начинает задумываться, как жить художественной культуре завтра. В Европе первой выступила Франция.

Президент Франции Эммануэль Макрон в ходе видеоконференции, 6 мая заявил, что одной из наиболее пострадавших отраслей является культура и поэтому нужно адаптировать ее к условиям пандемии, чтобы не вызвать очередную волну эпидемии. Правительство Франции готовит Программы государственных заказов в области театральных спектаклей, литерату-

ры и изобразительных искусств. Также он предложил меры поддержки для театральных работников и объединений, оставшихся во время театральных сезонов без ежегодных контрактов. Для них Макрон предложил объявить «белый год», когда работники культуры будут освобождены от уплаты налогов. «Надо, чтобы вновь ожили творческие центры, и чтобы публика вернулась», подчеркнул он [19].

Но сделать это сложно. Очень точно сформулировала это в открытом письме президенту актриса Изабель Аджани: «Пришла пора объявить чрезвычайное положение в культуре, поскольку культура несовместима с социальной дистанцией» [20]. Сегодня собравшиеся люди будут заражать друг друга вирусами, а не эмоциями. Страх перед посторонним, боязнь толпы, все последствия карантинного заточения ударят по культуре так же сильно, как и экономические потери, считает она.

Парламентарии поддержали деятелей культуры. Они подчеркивали, что речь идет не о туманных позициях «национального престижа», а о том, что культура составляет в валовом национальном продукте Франции в семь раз больше, чем автомобильные заводы. Помогая культуре, страна помогает себе.

Сезон придется изобрести заново, сказал Макрон. «Я не могу сказать можно ли будет вернуться к прежнему? Надо будет изобретать новые формы вместе с публикой. Это должен быть союз здравого смысла с инновацией. <...> Ничто не мешает нам изобрести что-то другое в меньшем масштабе, без публики совсем или с небольшим количеством публики» [21]. То есть, в детсадах вырастим публику, выдвинул он предложение. Но и это невозможно: все старые социальные институты рассчитаны на «толпы». И классические спектакли, концерты и цирковые представления тоже.

К примеру, опера в новых санитарных условиях, которые требуют власти Франции, будет невозможна. «Невозможно отменить антракты, когда опера вроде „Тристана и Изольды“ идет пять часов. Впустить 2700 зрителей, сохраняя дистанцию, — это невозможно. Дистанция в оркестре, в хоре — это невозмож-

но», — настаивал директор Гран Опера Стефан Лисснер [22]. Но нормы приняты, как они будут исполнены, проблема: ведь даже половина зала — это необходимость поднять цену за билеты. Опера тут же превратится в подобие «придворного театра», где главную роль будут играть миллионеры.

М. Андрейкина, заместитель директора МХТ, отметила, что театр готов создавать максимально безопасные условия для зрителей — дезинфицировать ручки дверей, мебель, воздух, обеспечивать зрителей масками и санитайзерами. «Но мы не можем посадить в зале на 900 человек, образно говоря, одного зрителя — это разрушит саму идею театра в традиционном понимании. Театр — это обмен живыми энергиями, и отдача зала является такой же важной составляющей, как и игра актеров» [23]. Эмоциональный резонанс зала приносится в жертву «социальной дистанции». И как следствие этого — нивелируется эффект катарсиса.

Бизнес тоже несет убытки и обращаться сегодня к спонсорам бесполезно. Конечно, можно поставить в социальных сетях кнопку «Пожертвовать». Найдутся некоторое количество людей, которые захотят вас поддержать 100... 500... 1000 руб. Но что это для театра, для филармонии, цирка?

Вебинар «Культурные индустрии и пандемия: как сохранить и перезапустить бизнес?», организованный Советом по интеллектуальной собственности Торгово-промышленной палаты Российской Федерации, прошел в онлайн-режиме 10 июня 2020 года [24]. В ходе мероприятия участники обсудили вопросы влияния на индустрию поддерживающих и ограничительных действий властей всех уровней; временных ограничений на работу организаций. И. Близнак, председатель Совета по интеллектуальной собственности Торгово-промышленной палаты Российской Федерации, академический директор Научно-образовательного центра интеллектуальной собственности и цифровой экономики, эксперт Всемирной организации интеллектуальной собственности (WIPO) с горечью сказал: «Один из моих высокопоставленных знакомых выразил свое отношение

к культурным индустриям пренебрежительной фразой „с гусями по миру“. Но нельзя забывать, что именно культура обеспечивает до 10–13% валового национального продукта. Культурные индустрии сочетают в себе индивидуальное творческое начало и потенциал для наращивания добавленной стоимости. <...> Наша задача – переломить то отношение к культурным индустриям, которое сейчас наблюдается в нашем обществе» [25].

Другой выступавший Евгений Сафронов обратил внимание на источник проблемы: отсутствие единой культурной политики в стране. Государство отвечает только за очень небольшую часть искусства. Негосударственные компании, в обычное время ведущие огромную культурную работу для общества на свой страх и риск, «при этом генерируя огромные финансовые потоки, платя налоги, создавая рабочие места – оказались в сложнейшем положении: все потоки остановлены, а специальной помощи от государства индустрии не получают. При этом понять этого госорганы не могут – именно отрасли не зафиксированы в законах, не отражаются в статистике. Но нужно понимать, что значимость культурных индустрий – вовсе не в деньгах, и не в рабочих местах». Главное, с его только зрения, это стратегическая функция эстетического и духовного объединения общества, и это стоит дороже любых денег [26].

А пока индустрия развлечений в плачевном состоянии. Возможно, и откроется она позже всех. В. Меладзе размышляет: «Мы долгое время будем без работы. Кто крепко стоит на ногах, останется на плаву. А кто-то, может быть, после всего пережитого займется чем-нибудь другим. Есть артисты, у которых в разы больше дизлайков и отрицательных комментариев, чем положительных. И они этим гордятся. Судя по просмотрам на Ютьюбе, там побеждают совсем не музыканты, а клоунада. Всё перевернуто с ног на голову. Сильно увеличилось количество плохого контента. Большинство артистов, чьи клипы сегодня находятся в топах музыкальных каналов, скорее всего, никогда не будут

гастролировать. Эти клипы снимаются для того, чтобы просто заполнить эфир» [27].

Тихо подали голос ученые. New York Times в начале 2019 года публикует текст с неожиданным тезисом: потребление цифровых услуг – это признак бедности [28]. То есть: «мы говорим о цифровой экономике, а подразумеваем экономика услуг для бедняков. Почему? Автор резюмирует:

– Вы бедный, если ваш врач консультирует вас по интернету, а не в ходе личной встречи.

– Бедный, если ваши дети учатся онлайн, а не у оффлайн-преподавателей.

– Бедный, если покупаете товары онлайн, а не в красивом магазине в центре города.

Тот факт, что богатые предпочитают старомодных тьюторов, личных тренеров и поваров, а не Coursera или доставку еды через смартфон, ни для кого не секрет. Но автор статьи Нелли Боулерз идет дальше и заявляет, что происходит «люксеризация» человеческих отношений.

Если вы по-прежнему получаете услуги от живых людей или имеете возможность общаться с ними, значит скорее всего вы представитель новой элиты, престижное потребление которой заключается в отказе от цифровых услуг в пользу оффлайновых.

Бедные покупают в кредит Айфон, богатые отказываются от смартфонов. Бедные стараются сделать так, чтобы их дети умели пользоваться компьютерами, богатые предлагают своим наследникам частные школы, где обучение строится на общении между людьми. Жизнь, проведенная перед экраном, теперь есть признак вашей неуспешности в жизни» [29].

«Автор описывает 68-летнего пенсионера, живущего на прожиточный минимум, главным собеседником в жизни которого стал нарисованный на планшет кот по имени Sox, Нарисованного кота для присмотра за пожилыми людьми придумал 31-летний бизнесмен, сотрудники его стартапа работают из Филиппин» [30]. Здесь весьма тонкий маркетинговый ход: именно коты и кошки олицетворяют все гедонистические и прагматические

аспекты самоизоляции, карантина и «комендантского часа». Кошка – икона актуального *catus domesticus*.

У богатых фишка – общение с живыми людьми. Жизнь без телефона в течение дня, выход из социальных сетей и отсутствие ответа на электронную почту – стало символом высокого статуса. Нелли Боулерз приводит в своей статье интересное замечание Джозеф Нуньес, председателя отдела маркетинга в Университете Южной Калифорнии, который специализируется на статус-маркетинге: раньше пейджеры были важны, потому что это был сигнал о том, что вы важный, занятой человек. Сегодня верно обратное: «Если вы действительно на вершине иерархии, вам не нужно никому отвечать. Они должны ответить вам. Все это привело к любопытной новой реальности: межчеловеческий контакт становится элитным продуктом. Поскольку в жизни бедных появляется все больше экранов, они исчезают из жизни богатых. Чем вы богаче, тем больше вы тратите, чтобы быть за кадром» [31].

Прошел год. Ученые из «Вышки» Дм. Евстафьев и Л. Цыганова в самый разгар COVID-19 выпустили статью «Трансформации социального пространства как предчувствие нового мира» [32]. Она как бы продолжила и развила идеи Нелли Боулерз. Ученые констатировали, что классическая культура так и осталась уделом элитариев, остальные страты получили некое «меню», где главное – «виртуализированные суррогаты реальных культурных артефактов». Что постмодернизм констатировал смерть автора, а постпандемизм ознаменовал рождение человека виртуального. Кинематограф объективно становится главным источником визуальных образов для последующего копирования и тиражирования в социальном поведении. Культура оказывается «зажата» между шоу-бизнесом и элитарностью. Она была обречена становиться сегментированной по потребительским нишам и развивалась как виртуальная культура «для бедных». Эта культура построена «вокруг максимального упрощения доступа к цифровым интегрированным коммуникациям, где пресловутая „стоимость доступа“ постоянно падала. Виртуа-

лизация культуры становится инструментом социальной сегрегации». И самое важное: это черта, определяющая культурную преемственность от переноса большей части человечества в «смелый новый мир», где преемственность не просто излишняя, а вредна, где главным социальным «героем» будет человек без собственности, корней, вечный кочевник информационного пространства, перемещающийся от «проекта» к «проекту», но не понимающий, что сама его жизнь есть проект со своим «началом» и «концом» [33].

Постпандемический мир оставляет нам слишком много сложных вопросов. Но было бы странно, если мы сообща не пытались их разрешить.

Замечательный дирижер Теодор Курентзис попытался открыть в Москве цикл концертов к юбилею Бетховена. Но вмешалась Корона. Границы закрылись, и приглашенные музыканты из других стран оказались отрезаны от оркестра. И тогда возник план B. Plan B – это не только музыкальный документ, но и попытка художников осмыслить изменившуюся действительность и связанные с этим переживания. «Plan B» – фильм, куда Теодор Курентзис и режиссер Сергей Нурмамед пригласили принять участие своих друзей – Ромео Каstellуччи, Питера Селларса, Марину Абрамович, Сашу Вальц, Хельмута Лахенманна, Алена Плателя, FM Einheit, Лилию Бурдинскую, Маттиаса Наске, Йохена Зандинга. В этом видео не только музыка. Художники, продюсеры, «наедине с собой» делятся размышлениями о себе, о близких, об энергии жизни и уязвимости, о красоте и одиночестве в уникальной ситуации замершего времени. Это история переживания тотальных ограничений. Это визуальное размышление – «попытка осмыслить историю, частью которой мы все оказались. Попытка быть сильнее ограничений и мудрее страхов тревожного времени» [34]. Сергей Нурмамед в этом фильме скажет: «Это путь через центр экрана к себе в уникальный момент времени. Момент, дающий щедрую возможность задуматься о тех, кто создавал тебя любовью. Дорога сквозь чувства милли-

онов, радишум и тишину, континенты и музыку, по направлению взгляда, куда смотрят, не открывая глаз. В естественном от природы танце внутреннего спокойствия и ясного внимания: любви и будь любим. Ничего не бойся.

Что тут скажешь? Amen!

Примечания:

[1] По легенде в древнегреческой Спарте пожилые люди уходили на гору Тайгет, чтобы не быть в тягость племени. Что-то подобное всплыло во время пандемии XXI века.

[2] Власова И. Беспрецедентный кризис: сколько потеряют гостиницы // Газета.ру. 30.04.2020. Режим доступа: <https://www.gazeta.ru/business/2020/04/30/13068283.shtml> (дата обращения 14.06.2020).

[3] Караева Е. Искусство спасает мир во времена пандемии // Euronews. 03.04.2020. Режим доступа: <https://ru.euronews.com/2020/04/03/culture-in-corona-times-by-trent> (дата обращения 11.05.2020).

[4] Резник Н. «Изоизоляция»: от домашнего театра к общественному событию // Colta. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/art/24459-izoizolyatsiya-ot-piktorializma-k-obschestvennomu-sobytiyu> (дата обращения 10.06.2020).

[5] Косплей – переодевании в костюмы персонажей компьютерных игр, кинематографа, литературы, комиксов, аниме и манги.

[6] Резник Н.. «Изоизоляция»: от домашнего театра к общественному событию // Colta. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/art/24459-izoizolyatsiya-ot-piktorializma-k-obschestvennomu-sobytiyu> (дата обращения 10.06.2020).

[7] Голицын Г. АРТ-ПЛАТФОРМА: «За каждой работой – Я» // Foxtime. 15.05.2020. Режим доступа: <https://foxtime.ru/art-platforma-za-kazhdoj-rabotoj-ya/?/> (дата обращения 10.06.2020).

[8] Спектакли в зуме и вотсапе. Как на карантине зарождается цифровой театр – и чем он лучше трансляций обычных по-

становок // Meduza. 10.05.2020. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2020/05/10/spektakli-v-zume-i-votsape> (дата обращения 24.06.2020).

[9] Гаспарян А. Сюткин взволнованно попрощался с отцом рок-н-ролла и раскрыл секреты карантинных заказников. «Теперь и корпоративы проходят в онлайн» // Московский комсомолец. 12.05.2020. Режим доступа: <https://www.mk.ru/culture/2020/05/12/syutkin-vzvolnovanno-poproshhalsya-s-otcom-roknrolla-i-raskryl-sekrety-karantinnykh-zakaznikov.html> (дата обращения 24.05.2020).

[10] Гурьянов С. Башмет запустил проект по поддержке российских музыкантов // Взгляд. Деловая газета. 23 апреля 2020. Режим доступа: <https://vz.ru/news/2020/4/23/1035953.html> (дата обращения 11.05.2020).

[11] Рекомендации по открытию российских театров согласуют до конца лета // INTERFAX.RU 23 мая 2020. Режим доступа: <https://www.interfax.ru/culture/709977> (дата обращения 23.05.2020).

[12] THR: режиссер Содерберг возглавил комитет по вопросу восстановления киноиндустрии в США // ТАСС. 17 апреля 2020. Режим доступа: <https://tass.ru/kultura/8270927> (дата обращения 20.04.2020).

[13] Снимать любовные сцены в Голливуде будут по новым правилам из-за пандемии // Regnum. Режим доступа: <https://regnum.ru/news/society/2976174.html> (дата обращения 29.05.2020).

[14] Maddaus G. California Gives Green Light for Film and TV Production to Resume June 12 By // Variety. Jun 5. URL: <https://variety.com/2020/biz/news/gov-newsom-to-issue-film-and-tv-production-guidelines-1234626467/b> (accessed 08.07.2020).

[15] Спектакли в зуме и вотсапе. Как на карантине зарождается цифровой театр – и чем он лучше трансляций обычных постановок // Meduza. 10.05.2020. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2020/05/10/spektakli-v-zume-i-votsape> (дата обращения 24.05.2020).

[16] Пандемия и Большой: директор главного театра России о его будущем / Решето Ю. Интервью с директором Большого театра Владимиром Уриным // DW URL: <https://www.dw.com/ru/пандемия-и-большой-директор-главного-театра-россии-о-его-будущем/a-53508681> (дата обращения 08.07.2020).

[17] Гайкович М. Роспотребнадзор не оправдал ожиданий руководителей театров и концертных залов // Независимая Газета. 7 июня 2020. Режим доступа: https://yandex.ru/turbo/s/ng.ru/culture/2020-06-07/6_7880_virus.html (дата обращения 24.06.2020).

[18] Гайкович М. Георгий Исаакян: «Оказалось, что российская система репертуарных театров – самая защищенная» // Независимая Газета. 26 мая 2020. Режим доступа: https://yandex.ru/turbo/s/ng.ru/culture/2020-05-26/7_7870_culture1.html (дата обращения 24.06.2020).

[19] Эмманюэль Макрон проводит культуру в кассы. Президент Франции объявил о плане поддержки творчества // Коммерсантъ. 06.05.2020. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4337369> (дата обращения 13.06.2020).

[20] Там же.

[21] Там же.

[22] Данилов Ю. Генеральный директор Парижской оперы Стефан Лисснер настроен пессимистично // Культура ВРН. 06.05.2020. Режим доступа: <https://culturavrn.ru/world/30379> (дата обращения 21.06.2020).

[23] МХТ Чехова готов открыться в сентябре, если снимут ограничения // Радио Sputnik. 15.05.2020. Режим доступа: <https://radiosputnik.ria.ru/20200515/1571504392.html> (дата обращения: 16.06.2020).

[24] Вебсеминар «Культурные индустрии и пандемия: как сохранить и перезапустить бизнес?» состоялся в ТПП РФ // InterMedia. 11.06.20. Режим доступа: <https://www.intermedia.ru/news/348133> (дата обращения 24.06.2020).

[25] Близнац И. Доклад // Вебинар «Культурные индустрии и пандемия: как сохранить и перезапустить бизнес?». Совет

по интеллектуальной собственности Торгово-промышленной палаты Российской Федерации. 10.06.2020.

[26] Сафронов Е. Доклад // Вебинар «Культурные индустрии и пандемия: как сохранить и перезапустить бизнес?». Совет по интеллектуальной собственности Торгово-промышленной палаты Российской Федерации. 10.06.20207

[27] Полупанов В. Валерий Меладзе: «Музыки все больше, а качество все хуже» // АИФ. 23.06.2020. Режим доступа: https://aif.ru/culture/person/valeriy_meladze_muzyki_vsyo_bolshe_a_kachestvo_vsyo_huzhe (дата обращения 07.07.2020).

[28] Bowles N. Human Contact Is Now a Luxury Good. Screens used to be for the elite. Now avoiding is a status symbol // The New York Times. 23.03.2019. URL: www.nytimes.com/2019/03/23/sunday-review/human-contact-luxury-screens.html (accessed 28.05.2020).

[29] У народа и элиты – разное «цифровое потребление» // Pravda.ru. Режим доступа: <https://www.pravda.ru/society/1410945-digizlo/> (дата обращения 14.06.2020).

[30] Стот. Пост на форуме // Аспирантура. Портал аспирантов. Рубрика «Что вижу, о том пою (с). Режим доступа: <http://www.aspirantura.spb.ru/forum/archive/index.php/t-14685-p-20.html> (дата обращения 14.06.2020).

[31] Боулз Н. Почему дети богатых растут без гаджетов, а дети бедных – с гаджетами // Правмир. 8 апреля 2019. Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/chelovecheskoe-obshhenie-standovitsya-roskoshyu-kak-gadzhety-zamenyayut-realnyuyu-zhizn-i-zapolnyayut-v-nej-pustotu/> (дата обращения 14.06.2020).

[32] Евстафьев Д, Цыганова Л. Трансформации социального пространства как предчувствие нового мира // Эксперт Online. 06.05.2020. Режим доступа: <https://expert.ru/2020/05/6/transformatsii-sotsialnogo-prostranstva-kak-predchuvstvie-novogo-mira/> (дата обращения 14.06.2020).

[33] Там же.

[34] Название Plan B означает Plan Beethoven – проект, точ-

кой отсчета которого стало 250-летие Людвиг ван Бетховена, отмечающееся в 2020 году. Между тем, Plan B появился из первоначального юбилейного бетховенского проекта (своего рода «плана А»), включавшего в себя цикл всех симфоний композитора, которые musicAeterna планировали исполнять с Теодором Курентзисом и Джованни Антонини (руководителем Il Giardino Armonico) в разных городах мира. В феврале цикл стартовал в Большом зале консерватории исполнением Второй и Пятой симфоний Бетховена, был продолжен в Петербурге. По плану весь цикл должен был прозвучать в Москве, Петербурге, Вене, Люцерне, Сеуле, Токио и на Бетховенском фестивале в Бонне. «Но из-за пандемии, – захлопнувшей двери всех концертных залов мира, вся весенняя часть проекта не состоялась. Между тем, до последнего момента – введения режима самоизоляции в России – оркестр и хор musicAeterna (хормейстер Виталий Полонский) продолжали репетировать на своей базе в петербургском «Доме Радио». Кадры последнего дня репетиции, где музыканты исполняют знаменитый финал Девятой симфонии Бетховена со словами из «Оды радости» Фридриха Шиллера «Обнимитесь, миллионы», стали основой фильма. В Plan B также приняли участие приглашенные музыканты и солисты, оказавшиеся в те дни уже отрезанными от оркестра. Режим доступа: https://musicaeterna.org/media/plan_b_film_teodora_kurentzisa_i_sergeya_nurmamede/ (дата обращения 01.07.2020).

ЕКАТЕРИНА ХАУНИНА

Старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, продюсерский факультет Школы-студии МХАТ

ОНЛАЙН-ТРАНСЛЯЦИИ СПЕКТАКЛЕЙ В УСЛОВИЯХ ИЗОЛЯЦИИ: НОВЫЕ ФОРМЫ И СМЫСЛЫ

Аннотация: В статье анализируются особенности онлайн-трансляций музыкальных и драматических спектаклей в период своего активного развития с 2012 г. и до настоящего времени в условиях пандемии 2020 г. Новая репрезентации изменяет восприятие театральных спектаклей, а сам феномен заслуживает внимания для исследования с точки зрения правовых, экономических и продюсерских аспектов. В работе кратко рассматриваются вопросы организации видеозаписи и трансляций театральных спектаклей, которые представляют собой сложный многоэтапный процесс. Отмечается неоднозначность отношения к онлайн-трансляциям, а также потенциал для развития аудитории театров. Прослеживаются противоречия и негативные факторы, которые сопровождали всеобщее потребление творческого контента через трансляцию в Интернете и вопросы будущего онлайн-трансляций после выхода из пандемии.

Ключевые слова: *онлайн-трансляции, видеотрансляции, театры, спектакли, пандемия, зритель.*

В условиях глобальной пандемии 2020 года, (а по разным оценкам, в апреле и мае 2020 г. – 2/3 населения Земли оказались в самоизоляции), происходило массовое перемещение культурных институций в пространство интернета. Одновремен-

но с этим продолжились дискуссии о том, что театрам может дать новая реальность и как должна выстраиваться онлайн-репрезентация театрального искусства.

В данной статье мы остановимся на одном аспекте – прямые и в записи трансляции оперных и драматических спектаклей, которые до пандемии осуществлялись в российских кинотеатрах, а в период закрытия всех театров и кинотеатров были переведены в режим онлайн-трансляций, в большинстве случаев став доступными без какой-либо оплаты.

Трансляция спектаклей стала отдельным сегментом досуга, интерес к которому постепенно растет. Эта форма изменяет восприятие театральных спектаклей, а сам феномен заслуживает внимания для исследования с точки зрения правовых, экономических, продюсерских аспектов. Интересно, что в СССР в 70-е годы лучшие спектакли начали показывать не только по телевидению, но и в кинотеатрах. Уже тогда считалось, что такой подход позволит расширить зрительскую аудиторию. Одними из первых на большие экраны вышли спектакли МХАТа («Школа злословия») и Малого театра («Васса Железнова» и «Горе от ума») [1].

Онлайн-трансляции спектаклей можно отнести к новому этапу, как в художественном контексте, так и в способе реализации. Экранизации, созданные режиссерами с использованием современных технологий киноиндустрии, позволяют реализовать интересные, инновационные идеи и делать их доступными широкому зрителю. Отметим, что за последнее десятилетие трансляции постановок как музыкальных, так и драматических театров приобрели большую популярность во всем мире [2]. География трансляций лучших постановок театров мира постоянно расширяется и уже давно вышла за пределы крупных городов.

Если рассматривать причины, по которым театры в обычных условиях работы, до пандемии 2020 г., обращались к проведению онлайн-трансляций, то эти мотивы можно объединить в три большие группы:

1. *Просветительский или социальный мотив* – сохранение записей театра для будущих поколений

2. *Расширение аудитории* – формирование нового имиджа, реклама театра, новые формы работы со зрителем

3. *Получение дополнительного дохода*

Для российских театров вопрос получения экономической выгоды является скорее исключением, при преобладании первых двух аспектов.

Современные видеотрансляции спектаклей приобрели важное свойство – они охватывают широкую аудиторию по всему миру, носят регулярный характер, а репертуар составляется на весь прокатный год вперед. Чтобы сделать спектакль доступным зрителям в кинотеатрах по всему миру, ведется солидная подготовка: постановку снимают заранее, создают своего рода раскадровку, оценивая, где необходимо взять крупный, а где – общий план. Как правило, на это уходит две-три недели. Главная цель – заставить зрителя почувствовать себя соучастником спектакля, хотя добиться ощущения присутствия в одном зале с актерами, конечно, трудновыполнимая работа. Однако в кинотеатре зритель, не ощущая магии живого спектакля, получает массу преимуществ. Благодаря многокамерной съемке можно одновременно и находиться в партере, наблюдая крупные планы, и любоваться геометрией массовых сцен.

Можно ли говорить о том, что трансляции являются эффективным, действенным инструментом формирования театральной аудитории? Это очень дискуссионный вопрос. С одной стороны, театр рождается в непосредственном контакте с публикой, для большинства зрителей само посещение театра, его атмосфера не менее важны, чем просмотр спектаклей. Критики трансляций в связи с этим считают, что подобная форма не воздействует на зрителей, не содержит элементов сотворчества и не несет просветительского эффекта.

Однако уже достаточно давно расширяется и крепнет связь театра с другими видами искусства и форматами (например, видеоартом), социальными сетями и другими ресурсами Интерне-

та. Положительными сторонами онлайн-трансляций можно назвать возможность распространения театрального контента по всему миру и расширению аудитории (нет необходимости ехать в другой город или страну, чтобы увидеть любимый спектакль и актеров). Российские регионы получают представление о лучших спектаклях ведущих музыкальных и драматических театров. Ценовая доступность трансляций выше, чем посещение спектакля в столичных театрах или гастролей ведущих коллективов.

Причины обращения к трансляциям связаны с тем, что многие театры сталкиваются с таким явлением, как «старение аудитории». Работа с молодой аудиторией идет по разным направлениям. Для музыкального театра, обладающего своей спецификой, трансляции оперных и балетных спектаклей в кинотеатры по всему миру и в Интернете стали одним из таких подходов [3]. Исследователи отмечают, что такая форма помогает воспитать вкус у молодой аудитории, предоставляя ей знания об оперном и балетном искусстве. Привычная для молодого поколения атмосфера кинотеатров используется ведущими музыкальными театрами – Метрополитен-опера [4], Ла-Скала, Большой театр, Ковент-Гарден и др. для приобщения потенциальных зрителей живых представлений. В 2014 г. Бродвей также подключился к модели трансляции и записи спектаклей. Теперь большинство мюзиклов можно заказать онлайн с помощью сервиса *Broadway HD*, а в кинотеатрах – увидеть как идущие, так и уже снятые с репертуара постановки.

С 2011 г. международные онлайн-трансляции зарубежных спектаклей в России стали проводиться регулярно. Большой театр весьма успешно ведет трансляции на международном уровне и является одним из лидеров по их качеству. Фестиваль «Золотая маска» с 2015 г. присоединился к показам своих лучших музыкальных и драматических постановок. Таким образом, направление видеотрансляций спектаклей в России стало популярным, получив наибольшее распространение с 2012 до начала 2020 года. Далее, с марта 2020 г., после полного закрытия ки-

нотеатров, произошел переход этого контента в Интернет на бесплатной основе.

Организация видеозаписи и трансляций театральных спектаклей – это сложный многоэтапный процесс, с участием, как правило, трех основных участников – самого театра, дистрибьютора и продакшн-компании. Распределение прав, обязанностей и ответственности между участниками оговаривается договорами – двусторонними или трехсторонними.

Стоимость проведения трансляций в российских и зарубежных театрах очень серьезно различаются. В качестве можно привести такие данные: Московскому театру Мастерская П. Н. Фоменко одна трансляция обходится примерно в 500 тыс. руб., Британскому Национальному театру – 250 тыс. фунтов, а Метрополитен-опера – от 850 тыс. долларов и выше.

Выстраивание организационной системы проекта трансляции спектаклей является непростой управленческой задачей. Для этого театром анализируется целый ряд составляющих такого проекта – художественный контент (предложение), техническое оснащение театра, наличие специалистов и финансовые ресурсы. Исходя из этого выбирается одна из организационных систем трансляций, которая в дальнейшем влияет на распределение прав и обязанностей между субъектами трансляций. Как правило, дистрибьютор заинтересован в работе с театрами с известным брендом и большой аудиторией, им же производится отбор спектаклей, которые будут транслироваться. У большинства российских театров нет достаточных дополнительных средств для приобретения в собственность высокотехнологичного и дорогостоящего оборудования для осуществления качественных трансляций (необходимое количество камер – от 4 до 10, стоимостью более 1 млн. руб. каждая). В этом случае при организации записи и трансляции многие технологические обязанности передаются подрядчику – продакшен-компании. Далее дистрибуцию видеоконтента осуществляет компания-дистрибьютор.

К статьям расходов, которые типичны для большинства трансляций театральных спектаклей, относятся: гонорары подрядчикам, авторские отчисления, техническая, художественная и административные части, дистрибуция. Для театров важно сразу при заключении договора с артистами и другими авторами спектакля вносить пункт о разрешении использования художественного образа артиста и авторских материалов [5]. Очистка авторских прав – это обязательный этап в организации видеозаписи и трансляции спектакля [6].

Отметим, что с этой сложностью столкнулись некоторые театры в условиях пандемии 2020 году, и не будучи готовыми к этому заранее, в новой реальности, им не удалось быстро договориться, особенно с зарубежными субъектами, и получить право на трансляцию записанного спектакля в сети интернет. Кроме того, продукт трансляции является аудиовизуальным произведением, который тоже имеет авторов, защищенных законодательством [8].

Ситуация с карантином по всему миру изменила отношение и внимание к самой сути онлайн-трансляции театральных спектаклей. Как быстро выяснилось, театры довольно оперативно отреагировали на вызовы времени и начали осваивать формы, продиктованные вынужденной изоляцией, отсутствием зрителей в залах и переходом всей жизни в онлайн-режим.

Уже в первый месяц прекращения работы ведущие европейские театры открыли доступ к архивным спектаклям и иным материалам. В России, например, театр Маяковского, ожидая возвращения зрителей в театральные залы, принял решение на время самоизоляции показывать свои лучше сохранившиеся постановки, многие из которых создавали историю не только самого театра, но и формировали историю русского драматического театра XX века. Подобная практика начала осуществляться во многих столичных и крупных региональных театрах, которые стали выкладывать свои архивные записи спектаклей и интервью актеров и режиссеров.

Лучшие трансляции из ведущих музыкальных и драматических спектаклей стали доступны бесплатно в ежедневном ре-

жиге в рамках проекта TheatreHD [9]. Монетизация показов в самом начале вообще не заявлялась, затем, через несколько месяцев, стала происходить очень осторожно и только на избранный контент. Однако ресурсом для театров, закрытых на длительный срок, стало получение добровольных пожертвований, с просьбой о которых они обращаются в начале и в конце представляемых онлайн-трансляций.

Стоит рассмотреть набор противоречий и даже негативных факторов, которые сопровождали всеобщий переход к потреблению творческого контента через трансляции в Интернете. К таким факторам относится невысокое качество многих транслируемых спектаклей, что может привести к потере части потенциальных зрителей после возвращения к обычной жизни. К тому же аудитория театральных онлайн-трансляций на данном этапе сравнительно невелика и не оправдывает ожиданий многих театральных деятелей. В целом же, попадая в пространство Интернета, театральный спектакль оказывается в высоко конкурентном пространстве самых разных, в том числе и нетеатральных зрелищ, соревнуясь с множеством форм культурной деятельности и, в частности, досуга.

Как уже отмечалось, отношение к трансляции спектаклей нельзя назвать однозначным и даже в условиях пандемии некоторые творческие деятели категорически против такой формы для своих театров (например, Николай Коляда). Действительно, возникшая в начале иллюзия, что «живой театр можно таким образом заменить, компенсировать» уже в течение первого месяца активного он-лайн привела к пониманию того, что «атмосферу и энергию зрительного зала невозможно заменить ничем» [10]. Однако для части российских театральных практиков близка мысль о том, что «театр в сети может быть таким же живым, интеллектуальным и проникновенным, как и театр офлайн, — и „камнем преткновения“ здесь является вовсе не мифическая „энергия живого контакта“, а готовность к изучению разных языков» [11].

В условиях самоизоляции, со временем у зрителя стала накапливаться усталость от огромного объема «свалившегося»

предложения не только от театров, но и от других видов искусства, которые также быстрыми темпами начали осваивать новые формы трансляции своего контента. Даже в обычных условиях продвижение онлайн-спектакля требует от театра немалых усилий, только информации о предстоящей трансляции в социальных сетях недостаточно. Пандемия сделала такую форму общения со зрителями одной из немногих доступных. Тем не менее, когда театры войдут в обычный режим, им будет необходимо вернуться к системной работе с видеозаписями и начать работать с онлайн-трансляциям своих спектаклей, задуматься об исследовании зрителя, на которого будет работать такая трансляции (кто и зачем будет ее смотреть).

Многие российские эксперты в новых условиях жизни театров вернулись к идее о необходимости внесения в госзадание пункта о видеофиксации лучших спектаклей театра для сохранения достойных образцов российского театрального искусства. Но в этом случае, кроме финансирования, необходимо на уровне регионов начать подготовку профессионалов, способных осуществить качественную запись драматического или музыкального спектакля. Пока российских театров, готовых самостоятельно и полноценно включиться в процесс видеофиксации, не говоря уже об онлайн-трансляциях в кинотеатры, очень мало. Если речь заходит о создании современного театрального видеоархива, то съемка спектаклей должна быть высоко профессиональной и качественной, от этого зависит, какая память о них останется в истории.

До пандемии весны 2020 г. российский и зарубежный рынки трансляции спектаклей динамично развивались, расширяя географию, репертуарное предложение и аудиторию. Однако, даже несмотря на появляющиеся зарубежные социологические исследования, в частности в Великобритании, пока невозможно с точностью установить прямую связь между популярностью онлайн-трансляций постановок какого-то определенного театра и продажами билетов на спектакли этого театра.

Онлайн-трансляции не составляют театру реальную конкуренцию, они не заменяют живого приобщения к театральному искусству, даже несмотря на выявляемый интерес аудитории к трансляциям. *Трансляции спектаклей – это новый способ общения театра и публики, чья технология ежегодно развивается, помогая сделать трансляции более качественными и удобными для зрителей. Однако внутренняя установка любого театра – российского и зарубежного – состоит в том, что знакомство с творческими достижениями театра в онлайн в будущем приведет зрителя в залы театра.*

Примечания:

[1] Решетникова В. В. О жанре телевизионного спектакля // Научные и учебные тетради Высшей школы (факультета) телевидения МГУ им. Ломоносова, серия 2. М.: Алгоритм, 2010. С. 25.

[2] Колотова Д. А., Гетьман А. А. Продюсирование трансляций постановок в музыкальном театре // В сб. статей: «Театральное дело: наука и практика». М.; СПб.: Изд-во РГИСИ; Изд-во «Чистый лист», 2017. С. 19–36. 184 с.

[3] Там же, С. 19–20.

[4] Начиная с 2006 года, на показы *The Met: Live in HD* по всему миру было продано более 24 млн билетов. В настоящее время увидеть трансляции опер Метрополитен-опера можно в 2200 кинотеатрах в более чем 70 странах.

[5] Большой тетра России при проведении онлайн-трансляций выплачивает артистам двойную ставку за выход на сцену.

[6] Театральный спектакль – это сложное составное произведение. Исключительные права на использование служебного произведения (спектакля) и его части принадлежат лицу, с которым автор состоит в трудовых отношениях (это театр), если в договоре между ним и автором не предусмотрено иное (*п.2 ст. 1295 ГК РФ*). Права на использование спектакля и его частей фиксируются в соглашении, а автор получает вознаграждения согласно *ст. 1243, 1295 ГК РФ*.

[7] Очисткой авторских прав может заниматься как театр, так и дистрибьютор.

[8] Телеканал «Культура», создавая видеоконтент на основе спектаклей российских театров, в дальнейшем имеет на него право, что оговаривается в соглашениях сторон.

[9] *TheatreHD* – это проект по трансляции на экранах кино-театров самых известных спектаклей из лучших театров мира. Режим доступа: <https://moscow.theatrehd.com/> (дата обращения 12.04.2020).

[10] *Райкин К.* Театр – это обмен энергией // Журнал «Огонёк». №24. 22.06.2020. С. 32–33.

[11] *Платунов А.* Где гроб стоял – теперь стол яств. Почему театр на онлайн-карантине похож на генерала Чарноту из булгаковского «Бега». Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/theatre/24243-aleksey-platunov-o-teatre-onlayn?fbclid=IwAR3lpuQpJafJUfrMan497R3DK6d1vdPb-Mt39Uu4tvkhVgx0lOHeCogQzNw> (дата обращения 10.05.2020).

АННА НОВИКОВА

Доктор культурологии, Государственный институт искусствознания, департамент медиа НИУ Высшая школа экономики

МУЗЕИ И ИХ ВИРТУАЛЬНЫЕ РАСШИРЕНИЯ: КОНВЕРГЕНЦИЯ НА ФОНЕ КАРАНТИНА

Аннотация: Статья посвящена анализу публичной дискуссии о различных стратегиях адаптации музеев к вызовам цифровой культуры, их готовности к корректировке приоритетов и конвергенции с медиа. Сложные условия, в которых оказались творческие индустрии всего мира в период карантина, стали для музеев испытанием, поставившим под сомнение целесообразность дальнейших их ориентации на глобальный туризм и привычные форматы работы музеев с посетителями. В тексте собраны некоторые прогнозы, основанные на опыте и интуиции директоров крупных музеев.

Ключевые слова: *цифровая культура, конвергенция, медиатизация, культура соучастия, глобальный туризм, «новая музеология», трансмедийный сторителлинг.*

В грядущем «царстве Конвергенции», наступление которого провозгласил в 2006 году Генри Дженкинс, музеям было уготовано почетное место. Это понимали все — и музейные сотрудники, и кураторы, и медийщики, и чиновники, и публика. Под конвергенцией Дженкинс понимал «распределение контента между различными медийными платформами, взаимодействие между различными медиапроизводителями и постоянно меняющиеся способы реагирования медиааудитории, готовой практически на все в поиске интересующих ее разновидностей медиаопыта.

<...> В мире медиаконвергенции любая значимая история находит средства выражения» [1].

Эта стратегия вполне подошла музеям, которые примерно в это же время в очередной раз встали перед необходимостью сформулировать, как должна измениться их миссия с учетом новых вызовов цифровой культуры. Идеи адептов конвергенции во многом ставили музеи в выигрышное положение на глобальном рынке индустрий, конкурирующих за досуг. С одной стороны, музеи обладают бесценной базой историй, которые можно предложить медиасфере. С другой, оцифровка фондов способствовала модернизации работы музеологов, позволяя еще больше регламентировать доступ к подлиннику, оставляя его под строгим контролем специалистов. Понимая это, музеи одними из первых в творческих индустриях выразили готовность к медиатизации.

Не противоречила музейным традициям XX века и активизация образовательной деятельности – музейная педагогика имела уже достаточно большую историю развития. Так что «культура соучастия», пропагандируемая Дженкинсом [2], в целом ложилась на подготовленную почву. Но только если не учитывать принципиально важную деталь – кто и что при этом понимал под дигитализацией и соучастием. Если сомнения по поводу оцифровки фондов были сняты достаточно быстро, то свобода публики во многих местах оставалась очень существенно ограничена жесткими музейными регламентами. Также, как интерпретация искусства и культурной памяти, с одной стороны, традиционным искусствоведением, с другой, идеологическими установка государств, которые стремились сохранять контроль надо крупными музеями. В итоге зрителям, чаще всего, предлагался достаточно небольшой круг игровых возможностей. Конечно, можно приводить яркие примеры удачного использования нового цифрового инструментария, например, Метрополитен-музей в США или Музей науки в Великобритании [3]. Но в целом музейное сообщество реагировало скорее настороженно, сохраняя на протяжении десятилетий охранительную тенденцию.

В европейских и российских музеях достаточно часто цифровизация ограничивалась появлением периодически обновляемого сайта, где, в лучшем случае, можно было купить билеты на выставку и оставить отзывы на разделе для посетителей. Появление в социальных сетях музея простенького теста, позволяющего угадывать имена художников и названия картин, подавалось как большой успех PR-отдела.

До 2020 года можно было говорить о том, что ситуация развивалась количественно, а не качественно. Так исследование «Цифровые компетенции сотрудников музея», которое проводил ИКОМ вместе РАЭК в марте-апреле 2020 года показало, что 96% опрошенных сотрудников подтверждают наличие у их музея собственного сайта в сети интернет; 95% опрошенных сотрудников отметили наличие у музея профиля в социальных сетях; 85% сотрудников заявили, что в их музее используется корпоративная электронная почта [4]. Это, конечно, весьма неплохой результат, если учитывать региональные диспропорции процессов цифровизации в России и финансовые проблемы провинциальных музеев, но, с точки зрения конвергенции, это только первые шаги.

При этом туристические Мекки, такие как Эрмитаж, Третьяковская галерея, ГМИИ им. А. С. Пушкина, смогли создать у себя специальные отделы, разрабатывающие креативный и интерактивный контент для сайта, способный конкурировать на мировом уровне (как минимум, в объемах производимого контента). Но в остальных местах успех во многом зависит от инициативы конкретных музейных топ-менеджеров, щедрости спонсоров и отношения с местными властями. Единой логики цифрового развития российское музейное сообщество все еще не имеет, хотя попытки сформулировать задачи регулярно предпринимаются.

Справедливости ради следует сказать, что в западных музеях аналогичные процесс тоже проходили и проходят не слишком гладко. Нина Саймон, автор книги «Партиципаторный музей», отмечала в ней, что на первом этапе некоторые

учреждения культуры, испугавшись, закрыли свой оцифрованный контент, чтобы его «не использовали хаотично» [5]. И хотя постепенно ситуация и стабилизировалась, а в некоторых европейских странах напряженность в отношениях музеев и медиа сохранялась вплоть до кризиса, связанного с карантином.

Мы еще скажем подробнее о специфических музейных зонах напряжения. Но, прежде всего, необходимо признать, что современная музейная индустрия и без проблем с дигитализацией и медиатизацией находится в состоянии внутренних противоречий. С одной стороны, музеи традиционно считают своей главной задачей формирование коллекции, сохранение и изучение культурного наследия. С другой стороны, они должны поддерживать и развивать свою инфраструктуру, и для содержания коллекции, и для работы с посетителями. Потому что значительная часть денег, которые имеют благополучные музеи, получается ими от продажи билетов. И карантин с очевидностью показал это всему миру, поставив музеи, как и все другие сферы (авиаперевозки, гостиничный бизнес, массовые мероприятия и др.), связанные с туризмом, в бедственное положение. Финансовая поддержка государства и собственные доходы музеев напрямую зависят от их включенности в индустрию туризма. Эта включенность требует от музеев становиться все более популярными, формировать свой бренд, отвечать запросам аудитории, в частности, общим принципам современной зрелищной культуры, диктующей определенные стереотипы как в отношении к культурному наследию, так и в практиках потребления художественного контента. Дж. Урри, автор книги «Взгляд туриста» отмечает многочисленные изменения, которые принесла индустрия туризма в мир — от перестройки повседневности под туристические образцы до изменений представлений о пространстве и времени, от «принуждения к мобильности» людей и произведений искусства и туризма как новой формы самоидентификации до развития «экономики знаков» и единых принципов «подвижного мира» [6].

Конечно, далеко не все сотрудники музеев были довольны ситуацией превращения музейной экспозиции и выставочных пространств в шоу, но для музеев это стало стратегией выживания в глобализованном мире. И проведение выставок-блокбастеров, дигитализация, конвергенция со СМИ, трансмедийный сторителлинг и т. д. были понятным инструментом, своего рода платой за возможность сохранять традиционную миссию музеев в современном мире глобальных развлечений.

И эта логика развития была прервана пандемией и карантином.

Логика карантина

Кризис, связанный с карантином, ударивший по индустрии туризма, стал вызовом для музеев, заставил задуматься о том, как жить дальше, если кризис окажется долгим. *«В музейной жизни произошло воплощение некоторых давних мечтаний, — отметил в интервью директор Эрмитажа Михаил Пиотровский. — Сотрудники мечтали о пустом музее, который страдал от толп посетителей. Сейчас там нет никого вообще»* [7].

Музеи распорядились этим временем по-разному: кто-то сделал давно необходимый ремонт, кто-то занялся разбором коллекции и продолжил активную подготовку к объявленным выставкам, практически все активизировали образовательную деятельность в интернете. Читая интервью директоров музеев и кураторов, понимаешь, что практически никто не воспринял кризис как повод для пересмотра места музея в современном мире. Большая часть экспертов объясняет, как они планируют пережить это время с минимальным ущербом и вернуться к прежней жизни.

Директор Лувра Жан-Люк Мартинес полагает, что нынешний кризис мало отличается от предыдущих: *«Мы уже сталкивались с подобными трудностями и смогли их преодолеть. После 11 сентября 2001 года посещаемость упала на 40%. То же самое произошло после террористических актов во Франции в 2015 году. Каждый раз на восстановление уходило три года. Я*

предполагаю, что в текущем году посещаемость упадет на 80% и понемногу начнет восстанавливаться в 2021 году, а реального улучшения следует ожидать к 2023–2024 годам. Преодоление нынешнего кризиса может занять немного больше времени» [8].

Прогноз директора Лувра уже начал сбываться. В музеи вернулись лишь небольшие группы посетителей, работа туристической индустрии все еще затруднена массой ограничений и пока трудно сказать, когда ситуация нормализуется. *«Все находятся в поле эксперимента, — подтверждает общие настроения директор ГМИИ им. А. С. Пушкина Марина Лошак, — все стараются сделать так, чтобы посетителям было и удобно, и безопасно. Везде что-то получается, что-то нет. <...> У немцев посетителей немного, у французов несколько больше. Народ в музеи не бросился, как я думала: вот откроемся и заживем бурной жизнью. Сейчас все напуганы. <...> У нас есть четыре направления действий: навигация, дистанция, защитные средства (маски и перчатки можно будет купить по закупочной цене в музейных магазинах, если кто-то придет без них) и минимизация тактильных контактов. <...> Аудиогидов и экскурсий первое время не будет. Но, если ситуация с эпидемией улучшится, может быть, сделаем экскурсии для семей, проживающих вместе, — такая практика есть в европейских музеях» [9].*

Тема удобства посетителей для музееведения знаковая. В начале XX века с нее начиналась история изучения посетителей музея. В 1916 Б. Гилман, секретарь Бостонского музея изящных искусств опубликовал работу, в которой предъявил общественности документальные свидетельства «неудобного музея» [10]. С тех пор было многое сделано для того, чтобы музеи начали ориентироваться на потребности аудитории и стали эгалитарны. Современные исследователи не выделяют туристов в отдельный тип посетителей. Сегодня принято ориентироваться на разные потребности: *искатели / исследователи* (познавательный интерес), *проводники* (руководствуются социальной мотивацией, в частности, дать своим спутникам интересный опыт), *профессионалы / увлеченные* (разбираются

в предмете и имеют специфический интерес), *ищущие впечатлений* (в эту группу могут попадать и туристы, и местные жители, интересующиеся новыми выставками), *ищущие «подзарядки»* (хотя бы отключиться от повседневности, получить удовольствие от созерцания) [11].

И все-таки в повседневной жизни все еще сохраняется иерархическое деление на «экспертов» и «туристов», которые продолжают вызывать раздражение у ряда сотрудников. Слом этого стереотипа все еще требует эмоциональных заявлений, как у директора Лувра: *«Без туристов музеи превратились бы в кабинеты редкостей исключительно для ученой элиты. Без туристов не существовали бы ни Лувр, ни Британский музей, ни археологические объекты. „Турист“ не ругательство! Посетители – это вообще самый главный элемент, сердце музея. Искусство не существует само по себе, оно живет встречами с людьми»* [12].

Отсутствие единомыслия в музейном сообществе по этому и целому ряду других вопросов ярко проявилось осенью 2019 (всего за несколько месяцев до карантина), когда Генеральная ассамблея Международного совета музеев (ИКОМ) отложила на год принятие нового определения музея. Старое, существующее уже пятьдесят лет, очевидно не отражает современную ситуацию, а новое вызвало большое количество критики.

«Новая музеология» против старой

С точки зрения критической музеологии, в современном музее реализуются одновременно два типа процессов – музеализация и патримониализация. «Музеализация протекает в ходе сбора, документации, регистрации и изучения предметов. <...> А его экспонирование внутри определенного дискурса и определенной образовательной стратегии (т.е. патримониализация) актуализируют его как элемент наследия» [13]. Если первый процесс в большей степени связан с научной и художественной деятельностью сотрудников музея, то второй – патримониализация – во многом обусловлен государственной политикой, на-

циональной идентичностью. Именно он активно медиатизирует, а также находится в уязвимом положении по отношению к государственной власти, так как оказывает влияние на культурную память граждан и образ страны на международной арене.

Эти взаимосвязанные, но иногда противоречащие друг другу задачи, вынуждают музеи соединять в единый организм сотрудников не просто с разными компетенциями, но с разным видением миссии музея. Если добавить к ним тех, кто отвечает за конкурентоспособность музея на рынке развлечений, «театрализацию» экспозицию, адаптацию экспонатов к зрительским привычкам и требованиям медиаплатформ, за рекламу и продажи сопутствующих товаров и услуг, то неоднородность музея как институции, призванной выполнять общую миссию, очевидна.

В последние годы те, кто ставил на перовое место задачи патримониализацией, последовательно отодвигали на второй план специалистов, работающих над музеализацией. Эти тенденции были обозначены понятием «новая музеология» (направление, возникшее в 1980-х гг. на основе теоретического обобщения опыта развития музеев нового типа, музей рассматривается в нем, прежде всего, как форма, нацеленная на решение актуальных проблем местного сообщества) [14] и приобрели особую популярность в XXI веке в контексте нового витка борьбы против разного рода дискриминации.

Под влиянием идей «новой музеологии» в 2019 году часть музейного сообщества на Генеральной ассамблее ИКОМ (ЮНЕСКО) сделала попытку отказаться от старого определения музея, делающего акцент на работе с фондами, в пользу нового – акцентирующего внимание на других задачах.

Старое (и пока сохраняющее актуальность) определение звучит так:

«Музей – это «некоммерческое учреждение», которое занимается «приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материального и нематериального наследия человечества и его окружения в целях образования,

изучения, а также для удовлетворения духовных потребностей» [15].

Новое предполагало поставить задачу создания коммуникационного пространства в музее на первое место:

«Музеи – это демократизирующие, инклюзивные и полифонические пространства для критического диалога о прошлом и будущем. Признавая и решая конфликты и проблемы современности, они доверяют обществу артефакты и образцы, сохраняют различные воспоминания для будущих поколений и гарантируют равные права и равный доступ к наследию для всех людей.

Музеи существуют не для получения прибыли. Они основаны на широком участии и транспарентности, и работают в активном партнерстве с различными сообществами и для них, чтобы собирать, сохранять, исследовать, интерпретировать, демонстрировать и улучшать понимание мира, стремясь содействовать человеческому достоинству и социальной справедливости, глобальному равенству и планетарному благополучию» [16].

Стоит обратить внимание на несколько предлагаемых новым определением словосочетаний: «критической диалог о прошлом и будущем», «доверяют обществу артефакты и образцы», «сохраняют различные воспоминания» – этот явно левый дискурс созвучен дискуссиям, разворачивающимся не только на конференциях и страницах журналов в рамках научного направления критических и культурных исследований. Это дискурс протестных движений, которым полны СМИ и улицы. И этот дискурс равно далек от традиционного взгляда на музей и как на пропуск в бессмертие, и как на «мягкую силу», служащую государственным интересам, и как на часть индустрии туризма. Тем более, что в новом определении подчеркивается, что музей должен существовать не для прибыли, а ориентироваться на «широкое соучастие» и работу с различными сообществами.

Решение о принятии этого определения было отложено, поскольку его формулировка показалось представителям многих стран излишне политизированной и умаляющей традиционную

роль музеев в выявлении первоисточников знаний и наиболее ценной части культурного наследия [17].

Пока неизвестно, состоится ли осенью очередное заседание Генеральной ассамблеи, будет ли предложено на нем скорректированное новое определение музеев. Возможно, вторая волна карантина и связанного с ним кризиса поставит на повестку дня другие вопросы. Но проблемы музеев, которые обострил кризис, и их попытки продолжить работу в условиях изоляции, показали, что без решения этих вопросов дальнейшая адаптация музеев к цифровой культуре теряет смысл – технологии освоены практически всеми, а как использовать их для пользы музеев и посетителей не понимает практически никто.

Мы собрали некоторые высказывания из недавних интервью музейных директоров и кураторов, в которых они размышляют о будущем музея как культурной индустрии, ориентируясь на проблемные зоны, описанные выше, и новые вызовы, связанные с санитарным кризисом.

Прогнозируемые изменения

Одной из первых антикризисных мер, принятых музеями, стало продление выставок. На первый взгляд, это чисто управленческая мера – попытка компенсировать затраты на подготовку экспозиции и организационные усилия. А также ответ на необходимость соблюдать новые санитарные меры, в частности, ограничения количества посетителей, которые могут одновременно находиться в залах музея.

Однако эксперты видят в этой антикризисной мере будущие изменения в индустрии. Яркие и привлекающие внимание публики выставки-блокбастеры организовывались по принципу театральных антреприз – не столько с финансовой, сколько с управленческой и содержательной точек зрения. Собрать выставку под юбилей (или какое-то иное событие, связанное с художником), пригласить в качестве куратора звезду (не обязательно музейщика, историка или искусствоведа, часто человека из смежной сферы – например, кинорежиссера как Уэса Андер-

сона для выставки «Мумия землеройки в гробу и другие сокровища» Музея истории искусств в Вене), создать событие в медиасреде, привлечь публику, проехать с гастрольями — все это логика модернизированной шоу-бизнесом логика антрепризы.

Новые санитарные нормы могут, по мнению музейщиков, изменить практики взаимодействия публики с произведением искусства: *«Возможно, это приведет к тому, что опыт взаимодействия с музейными экспонатами станет более глубоким, менее поверхностным, — полагает Тилль-Хольгер Борхерт, директор Муниципального музея Брюгге, — но это также повлияет и на гибкость и спонтанность посещения»* [18].

О спонтанных посетителях беспокоится директор Эрмитажа Михаил Пиотровский: *«Теперь очередь перейдет в Интернет, все будет упорядочено. Способ вполне пригодный для туриста, который заранее рассчитывает время. Ту часть людей, которая ходила в музей по велению души, а не по туристической разнарядке, вряд ли это устроит. Им ограничения будут мешать»* [19].

После того, как все подготовленные до карантина выставки будут завершены, может наступить новый этап развития музейной индустрии. Ориентироваться на моду и публику из разных стран и даже континентов, которая готова была слетать на выходные на такую выставку, будет невозможно достаточно долго. *«Конечно, полные ретроспективы художников эпохи Возрождения теперь невозможны, — говорит директор Лувра Жан-Люк Мартинес, — все мы понимаем это. Времена, когда мы старались собрать в экспозиции как можно больше вещей, прошли. В центре внимания должны быть качество и содержательность»* [20].

«Вероятно, системе выставок-„блокбастеров“, как мы ее знаем, придет конец, — полагает и директор Муниципального музея Брюгге, Тилль-Хольгер Борхерт. — Это не означает, что время от времени подобные выставки не будут появляться, но, думаю, музеи и организаторы смогут рассчитывать на них все меньше» [21].

И проблемы не только в санитарных ограничениях. В нынешней ситуации, по мнению директоров многих крупных музеев, затраты на организацию таких выставок будут столь велики, что придется поднять цены на билеты в несколько раз. Публика, переживающая экономический кризис, к этому тоже не готова. Теряя иностранных туристов и меняя бизнес-стратегию, музеи планируют начать в большей степени ориентироваться на местных жителей и вернуться к работе с постоянной экспозицией. Возможно, этот путь приведет именно к тем изменениям, за которые выступают сторонники «новой музеологии».

Директор Лувра Жан-Люк Мартинес: *«Одной из важнейших задач музея станет привлечение местной аудитории, в прошлом году это была лишь пятая часть от всех посетителей. <...> Сделать так, чтобы она возвращалась к нам снова и снова. Нам не нужно стремиться делать больше – нам нужно стремиться делать лучше»* [22].

Тилль-Хольгер Борхерт, директор Муниципального музея Брюгге: *«Возможно, это означает, что нам нужно будет сосредоточиться на менее масштабных выставках, имеющих под собой нечто большее, нежели просто стремление стать успешными и посещаемыми, то есть на выставках, которые хотят рассказать нам конкретную историю и вызывать ответную реакцию у своей целевой аудитории. Я возьмусь предположить, что такие тематические экспозиции, посвященные конкретным историческим событиям или темам, уравновесят большие монографические выставки-„блокбастеры“, но что будет на самом деле, покажет будущее»* [23].

Эти высказывания очень созвучны видению конвергентной культуры, которое сформулировал Г. Дженкинс в своих работах, и принципам трансмедийного сторителлинга. Привлечение местной аудитории, ее регулярное возвращение в хорошо знакомый музей – такая стратегия предполагает активное использование принципов культуры соучастия и поддержание сообщества с помощью медийных инструментов.

Виртуальные расширения интеризованного времени

Превращение музеев в площадку для сменяющих друг друга кураторских коллекций и культурных мероприятий, по мнению Бориса Гройса, вовлекло их «в поток времени», которому искусство долгое время успешно противостояло [24]. Карантин добавил к этому ощущение, что время реальной и виртуальной жизни стало течь принципиально по-разному. Время реальной жизни людей, оказавшихся в изоляции (в одиночестве или в кругу своей семьи), если не остановилось, то замедлилось. Впечатления извне («с воли») свелись к непрерывающейся медиа-хронике пандемии и апокалиптическим образам опустевших городов. Быстрота перемещений, характерная для глобальной культуры туризма, была остановлена в режиме стоп-крана.

Это заставило людей использовать свою способность к интериоризации (в культурологическом понимании), позволяющую выйти за рамки настоящего и мысленно перемещаться во времени и пространстве. Интериоризованное время культуры [25], характерное, в частности для музеев, совпало со временем людей, замерших перед экранами компьютеров и смартфонов в тщетной попытке компенсировать хоть как-то состояние сенсорной депривации. На смену активным перемещениям пришла еще более активная, чем обычно, виртуальная коммуникация.

Учреждения культуры, имеющих возможность использовать свои коллекции на благо общества (театры, концертные залы, киноплатформы, музеи) открыли доступ к своим цифровым архивам и заявили, что доступность контента – их вклад в борьбу с пандемией. Многие музеи сделали ставки на дистанционную коммуникацию с публикой через социальные сети. В экстренном порядке были опубликованы новые виртуальные экскурсии и аудиовизуальные материалы к выставкам-блокбастерам, открытие которых было отложено из-за пандемии. Вместо отмененных мероприятий проводились онлайн-лекции и обсуждения. В статье «Культурные итоги карантина», опубликованной журналом Forbes, подробный отчет об успехах российских му-

зеев в этот период [26]. Из него следует, что отечественные театры и музеи не только не отстали, но в некоторых случаях обогнали западные по виртуальной посещаемости.

Директор занявшего первое место в рейтинге популярности российских музеев Эрмитажа Михаил Пиотровский неоднократно заявлял во время карантина, что сайт музея функционирует как полноценное СМИ, создавая собственный контент. Не менее эффективной была работа в интернете и сотрудников Третьяковской галереи: «С 16 марта по 9 июня на YouTube-канале Третьяковской галереи было 3,4 млн просмотров, аудитория канала выросла на 95 239 человек. Экскурсию директора Третьяковки Зельфиры Трегуловой и Сергея Шнурова посмотрели 750 000 раз. Первый сезон „Истории одного шедевра“ (короткие видео из постоянной экспозиции в Лаврушинском переулке) на площадках Третьяковской галереи собрал 3 609 074 просмотра в Youtube, Facebook, Vkontakte и Instagram» [27]. Образовательный портал Третьяковской галереи «Лаврус», начавший работать незадолго до карантина, за несколько месяцев посетило 53859 человек. Причем пик активности пришелся именно на первые недели карантина (30812 человек за апрель). О чем свидетельствуют эти цифры, у экспертов пока нет единого мнения. В целом контент не отличается революционной оригинальностью. (Подробнее об этом ниже, в статье Виолетты Эваллье). Аудиовизуальные экскурсии сделаны вполне в традициях музейных видео, форматы ориентированы на продукцию телеканала «Россия-Культура». Это совсем не плохой уровень, но у европейского канала Arte давно есть гораздо более яркая с точки зрения режиссуры продукция. Возможно, кстати, что именно поэтому сайты европейских музеев не производят в таком количестве аудиовизуальных контент, так что сравнивая посещаемость музейных сайтов с европейскими надо было делать поправку на различия ситуации в медиаиндустрии.

На наш взгляд, самым интересным цифровым музейным проектом периода карантина стала работа сотрудников ГМИИ им. А. С. Пушкина «100 способов прожить минуту» [28].

Его авторам удалось почувствовать и «визуализировать» замедленное, созерцательное время карантина, дать возможность кураторам, искусствоведам, историкам, художникам вступить в заочный диалог, рассказать о своем отношении ко времени, искусству, уединению, творчеству, чувствах, которые можно разделить с другими. Свободная форма самовыражение, адаптированная по формату для просмотра на смартфоне, разные виды искусства, люди из мира искусства, живущие в разных странах — этот медиапроект можно считать самостоятельной художественной экспозицией. По ней можно блуждать самостоятельно, забывая о времени, погружаясь в него и в себя. Несмотря на то, что проект имеет одну базовую платформу, в нем ярко представлена специфика трансмедийного сторителлинга. Каждый «эпизод» — отдельная история, со своей драматургией, часто адресованная разным по возрасту, образованию и художественным пристрастиям зрителям. Объединенные единым дизайном и атмосферой, они становятся полифоническим художественным высказыванием.

По мнению Б. Гройса, сегодня люди испытывают «растущий интерес к неисторическому подходу к нашему прошлому: к деконтекстуализации и реинсценировке отдельных явлений прошлого» [29]. Проект «100 способов прожить минуту» — как раз пример такого неисторического подхода, пример нередкий для выставочных практики, но пока нетипичный для российских музейных медиапроектов, стремящихся сохранять систематический образовательный характер.

Очень важно в этом контексте замечание М. Пиотровского, касающееся пространства Эрмитажа: *«Эрмитаж — хаос. Одна из его прелестей всегда была в этом. Здания в разных стилях, искусство разных эпох, залы Рембрандта, залы итальянского искусства... Все спутано, нет хронологии. Все строится на хаосе, нет большого желания его побороть. Теперь этого будет не хватать. Надеюсь, хаос скоро вернется в новом облици»* [30].

На наш взгляд, этот «эрмитажный хаос» — то, что ищет в современном музее публика, привыкшая к хаосу и свободе

интернета. Для нее в музее может быть по-настоящему «местом памяти», памяти, допускающей многовариантность и хаос, позволяющей сохранять «символическую ауру», о которой говорит историк Пьер Нора [31]. Однако, с точки зрения критической музеологии, «знание, создаваемое и распространяемое в музеях, несет на себе черты культурной, политической и экономической ситуации, в которой оно было создано, и, следовательно, отражает конкретный момент истории данных обществ. <...> акцент на предметы исключает важные аспекты, которые могли бы объяснить, почему некоторые экспозиции, несмотря на все усилия, потраченные на их создание, и все использованные технологии, просто „не работают“» [32]. Современная культурная, политическая и экономическая ситуация в мире не позволяет музеям создавать и новое знание, а это значит, что новые трансмедийные способы его репрезентации тоже работают вхолостую.

Впрочем, они приносят много разочарований адептам «культуры соучастия» и в других сферах. В разных странах активность зрительского взаимодействия с медиаконтентом и готовность создавать собственный тормозятся различными причинами — от экономических и технологических проблем до социального и культурного консерватизма, от государственного контроля до законодательных ограничений [33]. И это, скорее всего, означает, что мировое музейное сообщество после снятия карантина окажется все на том же распутье, которое было обозначено на Генеральной ассамблее ИКОМ осенью 2019 года. Только теперь ситуация еще больше осложнится последствиями экономического кризиса и глобализации в целом.

Примечания:

[1] *Дженкинс Г.* Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / Генри Дженкинс; [пер. с англ. А. Гасилина]. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2019. С. 28.

[2] Там же. С. 29.

[3] Примеры успешного использования новых технологий подробно описаны в книге: Музей в цифровую эпоху: Перезагрузка / П. О. Васильева, Д. В. Качуровская, А. В. Михайлова, С. Э. Феоктистова. М.: Издательские решения, 2018.

[4] Итоги исследования «Цифровые компетенции сотрудников музея» опубликованы на сайте РАЭК. Дата публикации: 28.05.2020. Режим доступа: <https://clck.ru/Q5dm4> (дата обращения 01.07.2020).

[5] Саймон Н. Партиципаторный музей / Пер. А. Глебовской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 19.

[6] Урри Д. Туризм и глобальное // Массовая культура: современные западные исследования. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. С. 136–148.

[7] Михаил Пиотровский. Зачем нам мобильность кочевников // Санкт-Петербургские ведомости. №111 (6709). 30.06.2020. Режим доступа: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/mikhail-piotrovskiy-zachem-nam-mobilnost-kochevnikov/> (дата обращения 01.07.2020).

[8] Директор Лувра: «Проблема большого скопления людей меня не слишком тревожит» // The Art Newspaper Russia. 30.06.2020. Режим доступа: http://www.theartnewspaper.ru/posts/8199/?fbclid=IwAROfKK-yuEKpWAKlR8TK-fN_dGBiJRIsoQHsvDaaOmA9JlgtlmfGN3Bnvg (дата обращения 01.07.2020).

[9] Марина Лошак: «Для нас важно, чтобы посетители чувствовали себя свободными, а не арестантами» // The Art Newspaper Russia. 03.06.2020. Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8138/> (дата обращения 01.06.2020).

[10] Руководство по исследованиям посетителей музея. М.: Политехнический музей, 2019. С. 8.

[11] Там же. С. 24.

[12] Директор Лувра: «Проблема большого скопления людей меня не слишком тревожит» // The Art Newspaper Russia. 30.06.2020. Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/>

posts/8199/?fbclid=IwAROfKK-yuEKpWAKlR8TK-fN_dGBiJRIsSoQHSvDaaOmA9JlgtImfGN3Bnvg (дата обращения 01.07.2020).

[13] *Наварро О.* История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. 2010. №2. С. 4.

[14] Российская музейная энциклопедия. Режим доступа: <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?109> (дата обращения 01.07.2020).

[15] ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote// Официальный сайт ИКОМ. 25.07.2019. Режим доступа: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (дата обращения 01.07.2020).

[16] Там же.

[17] Новое определение понятия «музей» // Официальный сайт ИКОМ-Россия. Режим доступа: <http://icom-russia.com/data/events/novoe-opredelenie-ponyatiya-muzej/> (дата обращения 01.07.2020).

[18] Что будет с музеями в постлевирусную эпоху? Интервью директора Муниципального музея в Брюгге // Публикация на официальной странице в Фейсбуке ГМИИ им. А. С. Пушкина. 14.05.2020. Режим доступа: <https://www.facebook.com/notes/государственный-музей-изобразительных-искусств-имени-ас-пушкина/что-будет-с-музеями-в-постлевирусную-эпоху-отвечает-тиль-хольгер-борхерт-директо/3564812036867396/> (дата обращения 01.06.2020).

[19] Михаил Пиотровский. Зачем нам мобильность кочевников // Санкт-Петербургские ведомости. №111 (6709). 30.06.2020. Режим доступа: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/mikhail-piotrovskiy-zachem-nam-mobilnost-kochevnikov/> (дата обращения 01.07.2020).

[20] Директор Лувра: «Проблема большого скопления людей меня не слишком тревожит» // The Art Newspaper Russia. 30.06.2020. Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/>

posts/8199/?fbclid=IwAROfKK-yuEKpWAKlR8TK-fN_dGBiJRIsSoQHsvDaaOmA9JlgtlMfGN3Bnvg (дата обращения 01.07.2020).

[21] Что будет с музеями в послевирусную эпоху? Интервью директора Муниципального музея в Брюгге // Публикация на официальной странице в Фейсбуке ГМИИ им. А. С. Пушкина. 14.05.2020. Режим доступа: <https://www.facebook.com/notes/государственный-музей-изобразительных-искусств-имени-ас-пушкина/что-будет-с-музеями-в-послевирусную-эпоху-отвечает-тиль-хольгер-борхерт-директо/3564812036867396/> (дата обращения 01.06.2020).

[22] Директор Лувра: «Проблема большого скопления людей меня не слишком тревожит» // The Art Newspaper Russia. 30.06.2020. Режим доступа: http://www.theartnewspaper.ru/posts/8199/?fbclid=IwAROfKK-yuEKpWAKlR8TK-fN_dGBiJRIsSoQHsvDaaOmA9JlgtlMfGN3Bnvg (дата обращения 01.07.2020).

[23] Что будет с музеями в послевирусную эпоху? Интервью директора Муниципального музея в Брюгге // Публикация на официальной странице в Фейсбуке ГМИИ им. А. С. Пушкина. 14.05.2020. Режим доступа: <https://www.facebook.com/notes/государственный-музей-изобразительных-искусств-имени-ас-пушкина/что-будет-с-музеями-в-послевирусную-эпоху-отвечает-тиль-хольгер-борхерт-директо/3564812036867396/> (дата обращения 01.06.2020).

[24] *Гройс Б.* В потоке / Б. Гройс, пер. А. Фоменко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 8.

[25] *Дебре Р.* Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009. С. 105.

[26] *Жилиева Я., Гайкович М.* Культурные итоги карантина: как российские музеи обогнали Лувр, а театры побили все рекорды в YouTube // Forbes. 20.06.20. Режим доступа: <https://clck.ru/Q5drH> (дата обращения 01.07.2020).

[27] Там же.

[28] Проект «100 способов прожить минуту» // ГМИИ

им. А. С. Пушкина. Режим доступа: <https://100waystoliveaminute.pushkinmuseum.art> (дата обращения 01.07.2020).

[29] *Гройс Б.* В потоке / Б. Гройс, пер. А. Фоменко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 205.

[30] Михаил Пиотровский. Зачем нам мобильность кочевников // Санкт-Петербургские ведомости. №111 (6709). 30.06.2020. Режим доступа: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/mikhail-piotrovskiy-zachem-nam-mobilnost-kochevnikov/> (дата обращения 01.07.2020).

[31] *Нора П.* Проблематика мест памяти // П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. Франция-память. СПб: Издательство СПбГУ, 1999. С. 17–50.

[32] *Наварро О.* История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. 2010. №2. С. 4–5.

[33] *Гамбарато Р. Р., Лапина-Кратасюк Е. Г., Мороз О. В.* Пано-рама российских трансмедиа: опыт картирования мультиплатформенных инициатив // Шаги / Steps. 2017. Т. 3. №2. С. 37.

ВИОЛЕТТА ЭВАЛЬЁ

Кандидат культурологии, Государственный институт искусствознания

МУЗЕИ ОНЛАЙН

Аннотация: С начала XXI века цифровизация активно внедряется во все сферы жизни, тенденция к закономерному цифровому расширению характерна и для российских музеев. Главным в наполнении музейной цифровой среды является стремление к визуальному разнообразию, дополненному различными коммуникационными акцентами. Зачастую одна и та же тема, выставка эксплотируются в разных формах, что, по сути, позволяет получить несколько разных зрелищ. Важной составляющей визуального контента становится ее полиэкранная реализация, которая частично «возвращает» абстрактному цифровому пространству утраченную «материальную» архитектонику, вернее, ее иллюзию.

Коммуникация с цифровым музейным контентом включает в себя элементы интерактивности, виртуального погружения в среду и характеризуется по большей части приватной тональностью. Всей деятельностью в виртуальной медиасреде музей демонстрирует стремление соответствовать современности, быть неотъемлемым элементом сегодняшней общедоступной культуры, иметь запоминающийся имидж.

В условиях изоляции, в отрыве от материальной среды виртуальный музей можно рассматривать в качестве сложного арт-объекта. Его ключевыми особенностями становятся медийная интегрированность, вариативность коммуникационных режимов, игровая манипуляция объектами эспонирования и, в ряде случаев, повышенная концептуальность.

Ключевые слова: визуальная культура, социокультурная среда, интернет, музей, виртуальный музей, цифровой музей, полиэкранный, коммуникация, иммерсивность, интерактивность.

С начала XXI века цифровизация активно внедряется во все сферы жизни, будь то социальные или культурные практики. Тенденция к закономерному цифровому расширению характерна и для российских музеев: это и мультимедийные технологии в выставочной и экспозиционной среде, ведение социальных сетей, активное наполнение сайтов разнообразным цифровым контентом. Примечательно, что в целом цифровой отпечаток музея в интернет-среде допускает возможность и сам музей рассматривать в роли артефакта, многогранного и многоструктурного. Самой же цифровизации предшествовал процесс модернизации музея.

В статье «Музей 2.0» из энциклопедического словаря «Основные понятия теории искусства» О. А. Кривцун пишет о трансформациях музея как такового: «Музей 2.0 кроме использования новых технологий многое взял от философии „культуры участия“. Эта концепция западной эстетики отмечает доминирование вовлеченности в творческий процесс зрителя над процессом созерцания. Ключевые идеи современной „практики участия“ были разработаны в творчестве Й. Бойса, Дж. Кейджа, Л. Кларк, Г. Хааке, М. Айххорн, Й. Герца. Согласно этим концепциям сегодня музеи бросают вызов традиционной роли этой институции как хранилища экспонатов, призывают к пониманию условности разделения художников и публики» [1]. Автор говорит о музее современного искусства как постмодернистском проекте, начавшемся в 1970-е годы. В рамках этого проекта осуществлялся «перенос акцента с экспоната на пространство как таковое и архитектуру <...> были предложены изменения от линейного показа в пользу множественности восприятия, от элитарности в пользу демократизации принципов отбора и репрезентации, что позволяло превратить музейное учреждение в своеобразный культурный центр» [2]. Дальнейший процесс затронул музеи не только современного

искусства, но и классического, дополняя их привычные формы деятельности интернет-проектами, о чем и пойдет речь в нашей статье.

До введения режима изоляции музеи уже предлагали большой ассортимент компьютерных зрелищ, которые можно получить, не выходя из дома. Однако акцент делался на офлайн-практиках, а цифровой контент предлагался желающим углубить свои знания (лектории, научная литература, видеоролики и др.) или дополнить впечатления посредством подключения к цифровому содержанию сайтов.

Можно условно обозначить два вида коммуникации с музейной средой: непосредственное посещение и виртуальное (посредством потребления цифрового контента с интернет-страниц музеев). Учитывая, что большая часть наполнения сайтов музеев разрабатывалась до изоляции, можно утверждать, что практически вся цифровая «продукция» преподносилась как дополнительная, во многом упрощенная коммуникация с посетителями. Стоит учесть, что в роли целевой аудитории выступали в основном компьютерно грамотные и продвинутые пользователи, ориентированные на интерактивный экранный контент.

Будучи изолированными от своего основного культурного «капитала» — предметной среды, музеи в сложившихся реалиях карантина вынуждены оперировать лишь цифровым наполнением сайтов. Как справедливо пишут исследователи, «иммерсивность, дополненная, смешанная, виртуальная реальности, геймификация и роботизация, нативность и мультимедийность, „другая“ журналистика без редакций, издателей и сайтов, интерактивное VR кино, цифровая история (digital history или DHist), социальное продюсирование и цифровые просветительские, научные, образовательные, благотворительные — уже не столько СМИ, сколько поли и метамедиа — такова цифровая реальность нынешних культурных и медиаиндустрий. Музеи — не исключение» [3].

Другие обращают внимание на проблему интеграции мультимедийных технологий в материально-предметную музейную

среду. Фр. Пенц фиксирует мирное сосуществование мультимедийных технологий и «классического» экспонирования [4]. Преимущества во внедрении цифрового аспекта отмечает и Т. А. Смирнова, анализируя открывающуюся возможность «расширения информационного пространства экспозиции в условиях ограничения размеров помещений» [5].

Однако эти тезисы актуальны в отношении гибридизации материальной и цифровой сред. А. А. Новикова фиксирует три этапа взаимоотношений произведений искусства и медиа в XX веке: «фиксации произведений искусства, адаптации их к требованиям СМК и переакцентирования (использование произведений искусства в различных нуждах, часто далеких от искусства)» [6]. В ключе данного исследования представляются значимым вывод О. М. Хайлэнд, что в результате цифровизации происходит подмена подлинности музейных предметов их доступностью [7]. Это во многом соотносится с проблематикой виртуального и непосредственного посещения музея. Ряд ученых рассматривают сайты музеев как платформу для предоставления дополнительных впечатлений [8], усиленных возможностью манипулирования контентом [9]. Таким образом, можно выделить ряд векторов, по которым осуществляется музейная цифровая деятельность: создание цифровой «базы данных» (архив коллекций и знаний), дополнение визуальных впечатлений (видеоконтент, виртуальные экспозиции), расширение двусторонних коммуникационных каналов (интерактивные проекты, оперативная обратная связь). В данной статье цифровой музейный контент рассматривается в ракурсе дополнительных визуальных и коммуникационных слоев (на границе офлайн- и онлайн-практик), а также анализируется природа музея в контексте разрыва связей с материально-предметной средой.

Дополненная музейная визуальность

Ассортимент цифровых технологий на службе музейного экспонирования необычайно широк и многообразен. Некоторые музеи обзавелись своими виртуальными экспозициями, непо-

средственно в выставочное пространство внедрялись технологии аудиогидов, мультимедиа гидов и дополненной реальности. Пожалуй, самым ярким и технически проработанным можно назвать приложение Artefact – интерактивный гид по музеям России [10]. При наведении на соответствующий AR-значок рядом с экспонатом, приложение «достраивает» к культурному объекту информационный блок – подробную информацию об авторе, историю создания шедевра, искусствоведческий и культурологический контекст.

Стоит отметить, что данная технология позиционируется как качественный высокоинтеллектуальный продукт: согласно описанию Artefact на странице загрузки приложения, содержание интерактивного гида создавалось сотрудниками музеев. Можно говорить об информационной «надстройке» по отношению к предмету искусства.

Проблемное поле дополненной реальности включает в себя и ряд других аспектов. Как отмечает исследователь, музеи демонстрируют объект в неподвижности, позволяющей рассматривать его неограниченное количество времени [11]. Использование технологии дополненной реальности способствует преодолению статичности, фиксированности объекта в предметной среде, создает иллюзию движения и коммуникации с посетителем.

Как справедливо отмечает Е. В. Дуков, игры человека и современных экранов, больших и маленьких, общественных и личных «превращали экран в развлечение для человека, эстетизировали его среду и часто оптически увеличивали пространство его бытования» [12]. Приложение Artefact позволяет изменять регистр коммуникации на более приватный. Посредством кнопки «Каталог» можно познакомиться с шедеврами, не выходя из дома. Далее можно «примерить» произведение искусства к своему домашнему интерьеру. В данном случае уместно говорить о включении арт-объектов в бытовой дискурс. Так, кнопка «каталог» и ее вариации присутствуют практически в каждом интернет-магазине (а в некоторых можно и приобрести репро-

дукции картин и их трансмедийные продукты – пазлы, вышивки, раскраски по номерам и др.). То есть создатели новых форм медиаэкспонирования исходят из того, что «высокое» искусство в своей воспроизведенной форме способно уживаться с предметно-бытовой средой как вещь или виртуальное дополнение к обыденной реальности, и это не является его унижением или профанацией.

Несмотря на серьезные акценты в коммуникации с произведениями искусства посредством данного приложения, в нем преобладает игровой аспект. Стоит вспомнить популярную игру *Pokemon Go* (Niantic, 2016), заставившую многих пользователей бегать по городу в поисках дополненных на экранных поверхностях устройств покемонов. Конечно, технологии шагнули вперед, расширился спектр зрелищ и градус серьезности эксплуатируемых тем, однако исследование музейного пространства на предмет обнаружения метки дополненной реальности в целом соотносится с эстетикой данной многопользовательской онлайн-игры.

Таким образом, идет постоянное переключение – от «высокого» искусства в привычной ему среде обитания к его циркуляции в массовом поле, и обратно. Продолжается размывание границ художественной и нехудожественной сред, серьезного и игрового элементов.

Помимо обозначенных выше механизмов дополненной реальности, увеличивающих количество слоев визуальной составляющей музейной среды, следует обратить внимание на цифровую информационную «надстройку» – видеоролики и видеотуры как оперативный отклик на изоляцию.

В условиях изоляции музейно-выставочный комплекс Новый Иерусалим предложил посетителям своей страницы проект #МузейБлиже [13] – небольшие ролики, в которых сотрудники комплекса рассказывают о хранящихся в музее экспонатах. Формат внутриэкранного пространства тяготеет к эстетике традиционного телевизионного сюжета: ограничен круг затрагиваемых проблем, визуальная ткань представляет собой монтаж

ные переходы с рассказчика на снятые крупным планом кадры объекта.

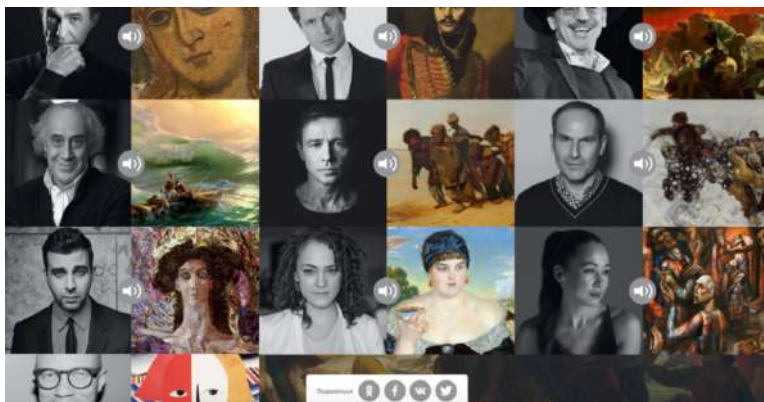
Московский музей современного искусства свою онлайн-деятельность ведет под хештегом ДОМА с ММОМА [14]. Лекции перенесены в онлайн-пространство, и параллельно запущен видеотур по юбилейному проекту «ММОМА 99/19» [15]. Видеотур состоит из серии роликов, в хронологической последовательности загруженных на YouTube-канал музея. Хронометраж коротких, динамичных видео вполне соотносится с интернет-привычками большинства пользователей. Внимание камеры в основном сосредоточено на гиде, вмонтированы «перебивки» – в фокусе объекты, видимые в кадре рядом с рассказчиком. С точки зрения ритма и эстетической сверхзадачи этот видеотур рифмуется с привычным форматом экскурсий: при получении блока вводной информации внимание посетителей музея по большей части сосредоточено на экскурсоводе, и лишь время от времени слушатели глазами скользят по некоторым экспонатам, доступным взору.

Видеонаполнение сайтов музеев можно рассматривать как попытку структуризации и сохранения знаний, сопутствующих произведениям искусства, в наглядной форме, с ярко выраженным авторским началом конкретного искусствоведа, экскурсовода, хранителя. Эти ролики можно охарактеризовать как своего рода «капсулу времени», послание людей искусства, рассчитанное и на неограниченное временем восприятие, в том числе, возможно, в далеком будущем. Статус значимости приобретает не только искусство, но и сопутствующие ему знания и их индивидуальная подача, интерпретация профессионала.

Коммуникационные «надстройки»

Прогрессивным в вопросах коммуникации с виртуальными посетителями и, шире – со сферой массовой культуры – проявил себя Русский музей в проекте «Шедевры Русского» [16]. Симптоматично, что партнером проекта стала социальная сеть «Одноклассники», таким образом, и сам музей, и его экспонаты

вступили в непринужденную коммуникацию со своей цифровой аудиторией.



Илл. 1. «Шедевры Русского» // Государственный Русский музей.
Режим доступа: <https://rsmuseum.ok.ru> (дата обращения 17.05.2020)

В данном проекте персоны шоу-бизнеса выступают в роли посредников между классическим искусством и широкой аудиторией, способствуя повышению количества просмотров, «перепостов» и «лайков». Внимание привлекает и название «Шедевры Русского». Ощутим довольно высокий градус панибратского обращения и к великому искусству, и к его потенциальной аудитории; музей выступает в роли «однокашника», которого с простым обывателем тесно связывает «общее прошлое».

Проект представлен в трех формах: аудиогид с медийными персонами, виртуальная экскурсия и тест (доступный только для зарегистрированных в сети «Одноклассники» пользователей).

Аудиогид со звездами [17] представляет собой десять пар артист – картина. Любопытно, что при наведении курсора на любое изображение, «всплывают» фамилии артиста и художника, но не название работы. Вероятно, это связано с эсте-

тическим созвучием тембра радиоведущего / певца / артиста и картины как «голоса» своего создателя. С другой стороны, фотография артиста демонстрирует лицо всеми узнаваемого голоса, а шедевр является «лицом» художника. Тем не менее, какой бы логикой ни пользовались создатели данного режима интерактивности, очевидно омассовление понимания искусства и того, что является неотъемлемой информацией о произведении. Как отмечает А. А. Новикова, «интернет в некотором смысле музеефицирует все, что попадает в него, вне зависимости от подлинной ценности того или иного объекта, так что потребитель перестает ощущать это как фетишизацию. Привыкнув к пользованию Интернетом, человек воспринимает в его пространстве музейный экспонат не как сакральный объект, а в едином ряду с объектами профанными» [18].

В целом, проект рифмуется с популярными на телевидении шоу «Танцы со звездами», «Голос». Десять «наставников» «Шедевров Русского» на «сцену» массового информационного пространства под свет «софитов» выводят произведения искусства, циркулирующие в социокультурной среде. Остается вопрос, чья звезда в медиапространстве горит ярче – шедевра или артиста?

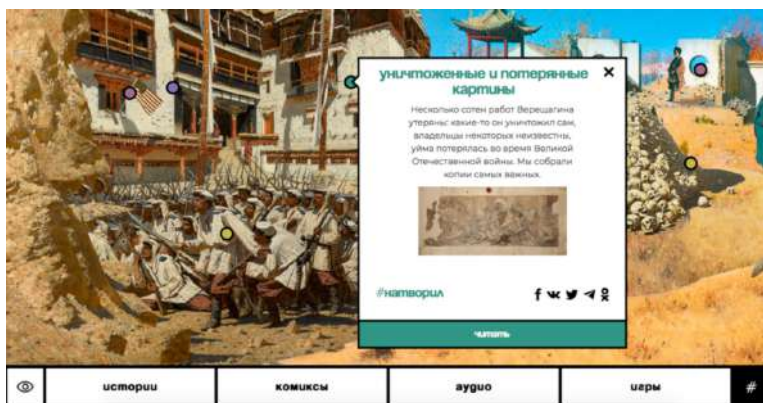
Как бы то ни было, некоторые «пары» провокационны, другие – бесспорны (а косвенное сравнение артиста с тем или иным шедевром указывает на его статус и имиджевую политику в медиасреде). Очевидно, что главной задачей проекта стала попытка «дать картине голос». Личность артиста частично играет роль «дешифратора» полотна; а также вписывает произведение искусства в контекст каждодневной обыденности, с чем успешнее всего справляются приглашенные радиоведущие.

С точки зрения конструкции интернет-страницы аудиогuida, визуальность последовательна, присутствует интерактивность, однако в довольно ограниченном виде: «перейти» возможно на предыдущую картину и на следующую посредством нажатия кнопки под изображением, можно включить / выключить аудиосопровождение. В зависимости от доминирующего цвета на каждой картине, соответствующим образом меняется, «под-

страивается» фон, что создает иллюзию более динамичной жизни по ту сторону экрана.

«Экскурсия 360» представляет собой виртуальное воплощение нескольких залов Русского музея, в которых экспонированы картины из «подборки» проекта, т.е. можно увидеть шедевр в его привычной и «естественной» среде обитания. Навигация неудобна, приходится «бродить» по виртуальному пространству в поисках включенного в проект полотна, что может привести к восприятию в режиме «квеста». При активации в меню страницы архитектурного плана здания с метками искомых картин на карте, перемещение происходит моментально, но теряется процессуальность виртуального путешествия.

Стартовая страница онлайн-проекта Государственной Третьяковской галереи «Верещагин. Мир в огне» [19] представляет собой коллаж картин художника, объединенные в некую единую мизансцену его творчества.



Илл. 2. «Верещагин. Мир в огне» // Государственная Третьяковская галерея. Режим доступа: <https://war.batenka.ru> (дата обращения 18.05.2020)

Внизу расположены четыре кнопки меню: истории, комиксы, аудио, игры. Каждая кнопка открывает соответствующий раздел, в котором можно ознакомиться с вехами творчества Верещагина, заключенными в определенную художественную форму. Можно нажимать и на кружочки на панораме, изучая ее по самостоятельному маршруту.

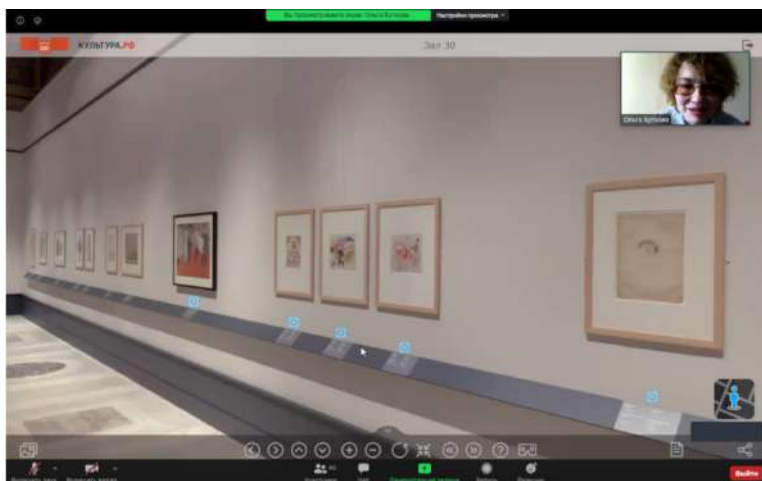
Каждый информационный блок имеет свой хештег: #видел мир, #видел войну, #удивлял, #спорил, #натворил, что наряду с высоким уровнем интерактивности проекта формирует ауру гиперсовременности контента сайта галереи. Таким образом, происходит включение реципиента в игровое манипулирование контентом и шире – в игровую коммуникацию с цифровой музейной средой.

Ключевым элементом наполнения музейной цифровой среды можно обозначить стремление к визуальному разнообразию, дополненному различными коммуникационными акцентами. Зачастую одна и та же тема, выставка эксплуатируются в разных формах, что, по сути, позволяет получить несколько разных зрелищ. Например, выставка «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина» подается как кураторские экскурсии [20], виртуальная выставка [21] и виртуальная экскурсия.

Кураторские экскурсии представляют собой видеоролики; монтаж позволил наглядно демонстрировать сравнения работ художников, преемственность идей, процесс трансформации замысла от рисунка – к картине. Посредством этой визуальной формы музею удалось раскрыть (и сохранить) драматургическую структуру выставки, и косвенно поднять тему предназначения музея.

Виртуальная выставка довольно удобна с точки зрения навигации в цифровом пространстве. Шедевры, не задействованные в экспозиции, «не активны» для изучения, что позволяет оставаться в рамках концепции. Однако, фактически, это приводит к ограничению возможностей зрителя в полноценном визуальном восприятии пространства музея, а драматургия вы-

ставки ускользает в силу отсутствия «якорей» — конкретных ориентиров. Перемещаться можно как посредством стрелочек, так и нажатием точки на плане. Есть возможность включить панорамное движение. В данном случае происходят любопытные эстетические сдвиги: при непосредственном посещении музея необходимо поворачивать голову или менять свое положение в пространстве, а при виртуальном посещении зритель становится тем центром, вокруг которого вращается сама музейная среда в своем виртуальном варианте.



Илл. 3. «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина». Виртуальная экскурсия // ГМИИ им. А. С. Пушкина». 14.05.2020

Реальным откликом на изоляцию стали виртуальные экскурсии, как правило, организованные через платформу Zoom. Экскурсовод перемещает «посетителей» по виртуальной экспозиции, а в соседней вкладке браузера открыта подготовленная презентация. Фактически, с оглядкой на видеоконтент данное зрелище можно охарактеризовать как «прямое включение»,

а сам экскурсовод выступает в роли режиссера прямых эфиров, динамично манипулируя зрительским вниманием. В отличие от традиционных офлайн-экскурсий у виртуального посетителя уже нет возможности разглядывать опосредованные экспонаты, внимание сосредоточено на демонстрируемом визуальном потоке. При необходимости вводной речи перед другим блоком, имея возможность перемещаться «по точкам», экскурсовод все же неспешно панорамирует виртуальную среду. Можно зафиксировать высокий уровень процессуальности: каждое движение мышки, каждый переход между закладками интернет-браузера на виду, что усиливает доверительность цифровой коммуникации.

Итак, коммуникация с цифровым музейным контентом включают в себя элементы интерактивности, виртуального погружения в среду и характеризуется по большей части довольно приватной тональностью.

Симптоматично, что в обстановке карантина музеи придумывают свои хештеги. Это коррелирует с обыденными привычками современного человека, стремящегося постоянно находиться в коммуникации на любую тему как другими людьми, так и с интернет-средой. Всей деятельностью в виртуальной медиасреде музей демонстрирует стремление соответствовать современности, быть неотъемлемым элементом сегодняшней общедоступной культуры, иметь запоминающийся имидж.

Московский музей современного искусства запустил хештег «ДОМА с ММОМА», и это очень интересное созвучие: при протяжном произношении «ММОМА» воспринимается как «мама», и коммуникация с их контентом интонируется как теплое общение в домашней среде.

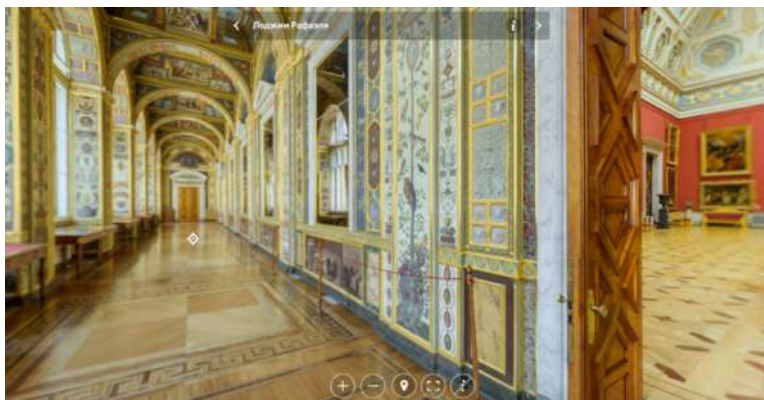
ГМИИ им. А. С. Пушкина корректирует коммуникационный вектор в сторону не домашней, но приватной коммуникации со своим цифровым контентом: #НаединесПушкинским. При этом музей предлагает сформировать двустороннюю связь. Речь идет о проекте #СкучаюпоПушкинскому, в рамках которых предлагается публиковать свои «истории любви с Пушкинским музе-

ем». Таким «ходом» музей априори объявляет свою востребованность и плотную интеграцию в сетку социокультурной среды.

Таким образом, можно зафиксировать несколько коммуникационных уровней: от «своейского» общения до частного, «межличностного», домашнего. Последний усиливается и сменной ролей гость / хозяин: теперь виртуальный посетитель становится принимающей стороной. Как отмечает О. Сергеева, «монитор компьютера и человек, не более чем в полуметре от экрана, образуют персонально выделенный участок, где все настроено на одиночное участие» [22]. То есть понятие общественного места, которым по сути является музей при его непосредственном посещении, не актуально для виртуальной коммуникации с цифровым контентом его сайта. И это напрямую воздействует на осторожность и в некотором роде имитацию «непринужденности», с которой музейная среда вступает в коммуникацию со своим зрителем.

Музей как арт-объект

«Гвоздем» цифрового музейного контента являются виртуальные экспозиции, ими обзавелись на сегодняшний день многие крупные музеи России. В условиях изоляции, музеи оказались «отрезанными» от своих географических координат, от внешних стен, отделяющих музейную среду от городского ландшафта. Таким образом, полностью «прописавшийся» в интернет-среде музей и сам становится арт-объектом, многоструктурным, многоуровневым. Фактически, он утрачивает двери и лестницы во внешний мир, окна и вид из окон. Впрочем, стоит отметить, что некоторые привычные элементы непосредственного посещения музея во многом сохраняются: например, вневременной концепт [23] и замкнутость внутренней среды.



Илл. 4. Лоджии Рафаэля. Виртуальный визит // Государственный Эрмитаж. Режим доступа: <https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoa/main/#node22> (дата обращения 26.05.2020)

Стартовая интернет-страница сайта музеев подобна «фойе», с указателями рекомендуемых (да и в целом осуществимых) направлений движения.

Для визуального контента важна полиэкранность. В первую очередь стоит отметить, что практически каждая интернет-страница представляет собой среду, соответствующую ключевым принципам полиэкранной композиции: визуальные сегменты представляют собой аналог доски объявлений с дополнением вербальных элементов, которые по сути «отчуждаемы от основного изображения без потери им смысла; их существование оправдывается функциональностью роли – комментария, пояснения» [24], указателя направления. Навигационная система виртуальных экспозиций Русского музея – это сложно структурированная модель «мироздания» виртуального музея. Каждое окно, ячейка – как бы дверь в определенный зал или возможность предстать непосредственно перед объектом искусства, миновав «коридоры». Всплывающие окна с описаниями шедевра это своего рода дополненная реальность к реальности виртуаль-

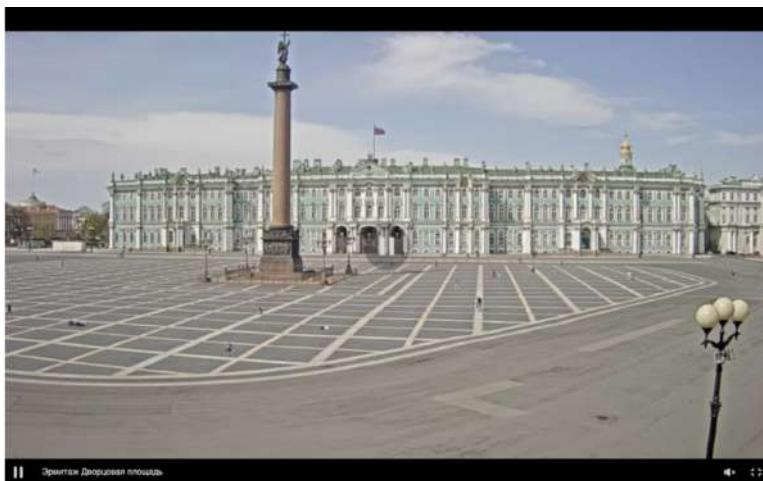
ной. Кружочки и метки, активирующие портал в информационную среду, являются как бы якорями, прикрепляющими надстраиваемое вербальное пространство к его визуальной основе.

Как справедливо замечает Е. В. Сальникова, «сегодня множатся варианты пространств, которые собирают „все и сразу“ и претендуют на то, что уже освободили нас от функции модераторов личной траектории, поскольку удачно скомпоновали подходящие друг к другу пункты и цели в единое, сплошное „полезное“ пространство, где, в потенциале, не предполагаются провалы и даже сколько-нибудь существенные интервалы между нужными, полезными и желанными объектами» [25]. Эта же ярмарочная концепция во многом соотносится с внутриэкранный мизансценой сайтов музеев. Окошки-порталы примыкают друг к другу плотно, свободных, пустых мест нет – все заполнено визуальным и вербальным контентом. Полиэкранное сочленение страницы функционально: в ее композиционной структуре презентуются визуальные формы, ориентированные на различную аудиторию: желающих «поиграть» с виртуальным пространством, нацеленных на получение конкретной информации или готовых получить ее опосредовано. Если рассматривать архитектуру страницы, то становится очевидно, что каждое окно в своем итоге ведет к центру – какому-то конкретному объекту. Однако маршруты к нему пользователь вправе выбирать самостоятельно. Речь идет о количестве кликов мышкой, частоте переходов между визуальными блоками в направлении уже неделимого произведения искусства, то есть невозможности более детального приближения. В зависимости от выбранного маршрута, корректируется сверхзадача просмотра.

Таким образом можно зафиксировать фрагментарность, пустые зоны и пробелы в виртуальной экспозиции, отсутствие «средних» и «детальных» планов (возможен переход только с общего на крупный). Как отмечалось выше, временной аспект виртуального посещения практически полностью нивелируется. Если говорить о пространственных взаимоотношениях, то становится возможной «телепортация» виртуального посетителя

по залам. А с точки зрения игровой манипуляции цифровой средой, обнаруживается тесная связь с геймплеем компьютерных игр: возможность регулировать точку начала просмотра выступает как загрузка определенной «миссии».

Если смотреть на музей как арт-объект, очевидна его новая парадоксальная целостность. Именно полиэкранная структура сайтов частично «возвращает» абстрактному цифровому пространству утраченную архитектонику. В связи с этим представляется любопытной трансляция с трех веб-камер, установленных Государственным Эрмитажем с видом на Дворцовую площадь, Большой Двор Зимнего Дворца и зал Рафаэля.



Илл. 5. Вид Главного музейного комплекса Государственного Эрмитажа и Дворцовой площади // Прямая трансляция с веб-камеры. Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/visitus/main-museum-complex/information_page/line/ (дата обращения 11.05.2020)

В онлайн режиме, 24 часа в сутки посетитель страницы музея может наблюдать видеопоток в «прямом эфире». С одной

стороны, зритель наделяется полномочиями «следить за порядком», подобно сотруднику охраны, а с другой — музей оказывается в роли малыша, за которым заботливые родители могут наблюдать через видео-няню (приватная коммуникация). И шире, в данном приеме прочитывается попытка «привязать» музей к его архитектурной основе.

Ключевыми особенностями виртуального музея становятся медийная интегрированность, вариативность коммуникационных режимов, игровая манипуляция объектами экспонирования и, в ряде случаев, повышенная концептуальность.

Пожалуй, действительным откликом на изоляцию стал проект «100 способов прожить минуту» (ГМИИ им. А. С. Пушкина) [26]. Концептуальным стержнем стала реакция среды художников не на самоизоляцию (которая по большому счету является издержкой профессии), а на изоляцию, в которой оказались люди и музеи. В различных форматах художники и кураторы делятся своим пониманием времени, его проживанием, уединением, что призвано помочь человеку пережить изоляцию. «100 способов прожить минуту» — наиболее яркий показатель, что в онлайн-среде лидирующую позицию занимает концептуальность и / или красочность «картинки». С точки зрения виртуальной репрезентации цифрового искусства музей (и его сайт) выступает в роли унифицированной площадки — не имеет значения ни архитектурные особенности, ни световые или цветовые аспекты материальной среды.

В изоляции от материальной среды (архитектурной, предметной) цифровой музей в совокупности коммуникационных и визуальных акцентов представляет собой новый вид медиа с характерной для тематического канала «сеткой вещания». Контент включает в себя самые разнообразные жанры «передач», коммуникационные акценты которых ориентированы на разнообразную аудиторию. «Линейка» цифрового вещания музея условно сопоставима с телевизионным контентом: новости; научно-популярные программы (видеоролики, кураторские экскурсии); детские передачи / онлайн-проекты; виртуальные экс-

курсии / ток-шоу; виртуальные экспозиции / сериалы (в силу своей способности к продолжению; трансляции / прямой эфир (с присущим жанру тональностью эксклюзивности, одномоментности, дальней невоспроизводимости). Цифровой музей закономерно живет по законам потребления менно экранного контента: обитает в ограниченном пространстве экрана монитора, планшета, смартфона, помнит о необходимости борьбы за каждого зрителя, способного в любой момент отключиться или переключиться на другой «канал», создает различные режимы динамики композиций и интерактивной коммуникации.

Заключение

Активная работа музеев по цифровизации своих коллекций, разработке интересного контента ориентированы на охват самого широкого круга аудитории. В обстоятельствах пандемии произошло смещение акцентов с офлайн- на онлайн-контент. С учетом запросов современности, многие проекты представлены в игровых формах, с повышенным уровнем интерактивности (что довольно хорошо реализовалось в онлайн-среде). Явной проблемой является низкий уровень иммерсивности (в отличие от офлайн-посещения музеев), но и эта проблема во многом решается посредством VR-технологий, уже внедренных на сайтах большинства музеев. Дело стоит лишь за технической оснащенностью желающего посетить музей удаленно.

Как мы уже отмечали в своей статье, «одной из главных черт современных мультимедийных зрелищ остается то, что реципиент в праве не принимать предлагаемых правил „игры“ и самостоятельно определять степень интерактивности и иммерсивности согласно собственной индивидуальности или же сиюминутным настроениям» [27]. Однако при обращении к цифровому контенту на сайтах музеев становятся ощутимы различия между иммерсивностью и интерактивностью, привнесенными в объективную реальность, и их реализацией в пространстве цифровом. В первую очередь, очевидна невозможность коммуникации с контентом без интерактивного во-

влечения, частично обеспечивающего таким образом и вовлеченность в цифровое зрелище. Иммерсивность же в свою очередь реализуется не столько технологическими ухищрениями, сколько потребностью изолированного от обыденного мира реципиента «виртуально» почувствовать себя в иной среде, пребывать в некоем особом пространстве, и напоминающим о традиционном музее, и предлагающем некую новую медиа-эстетику.

Архитектура сайтов музеев иррациональным образом диагностируют пробелы в виртуальном воплощении музеев: теряется объем, отсутствуют «тайные» комнаты, хранилища. Виртуальный, цифровой музей – только то, что загружено и опубликовано на сайте. Медиамузей по своей природе оказывается ближе к экранным медиа, нежели традиционному музею; а цифровой контент подразумевает путешествие по сайту и его опциям, одиссею по новым формам коммуникации, визуальных приемов. Однако, как справедливо отмечает О. А. Кривцун, «любой тип художественного восприятия вполне адекватен, если интерпретировать его как странствие, отвергающее устойчивые и конечные „универсальные“ решения» [28]. То есть современный музей – сложный организм, плотно интегрированный в социокультурную среду, готовый к новым видам коммуникации и формам «жизни».

Примечания:

[1] *Кривцун О. А.* Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с. С. 204.

[2] Там же. С. 205.

[3] *Музей в цифровую эпоху: Перегрузка / П. О. Васильева, Д. В. Качуровская, А. В. Михайлова, С. Э. Феоктисова.* М.: Издательские решения, 2019. 190 с. С. 6.

[4] *Penz Fr.* Museums as Laboratories of Change: The Case for the Moving Image // *Film, Art, New Media Museum Without Walls? // Ed. by Angela Dalle Vacche.* Palgrave Macmillan, 2012. P. 295.

[5] *Смирнова Т. А.* Цифровые технологии в экспозиционном пространстве музея: современные тенденции и перспективы развития // Вестник ЯрГУ. Серия Гуманитарные науки. 2012. №4/1. С. 14–18. С. 15

[6] *Новикова А. А.* Телевидение как инструмент постмодернизма: «американские горки» медиакультуры // Высокое и низкое в художественной культуре. Том 2 / отв. ред. Ю. А. Богомолов. М., СПб.: Нестор-История, 2013. 274 с. С. 195–221. С. 196.

[7] *Hylland O.M.* Even Better than the real Thing? Digital Copies and Digital Museums in a Digital Cultural Policy // Culture Unbound. 2017. Volume 9, Issue 1. Pp. 62–84. С. 78. Режим доступа: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se> (дата обращения 26.05.2020).

[8] *Paul F.M.* Museum websites and museum visitors: digital museum resources and their use // Museum Management and Curatorship. 2008. Volume 23, Issue 1, 2008. Pp. 81–99. DOI: 10.1080/09647770701865410; *Paul F.M.* Museum Websites and Museum Visitors: Before and After the Museum Visit // Museum Management and Curatorship. 2007. Volume 22, Issue 4. Pp. 337–360. DOI: 10.1080/09647770701757708.

[9] *Lopatovska I.* Museum website features, aesthetics, and visitors' impressions: a case study of four museums // Museum Management and Curatorship. 2015. Volume 30, Issue 3. Pp. 191–207. DOI: 10.1080/09647775.2015.1042511.

[10] Artefact. Режим доступа: <https://apps.apple.com/ru/app/artefact/id1217814201> (дата обращения 26.05.2020).

[11] *Хадсон К.* Влиятельные музеи / пер. с англ. Л. Мотылев. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 73.

[12] *Дуков Е. В.* Загадки экранов // Наука телевидения и экранных искусств. 2016. №12. Вып. 2. С. 7–19. С. 14.

[13] Проект #МузейБлиже // Музейно-выставочный комплекс Новый Иерусалим. Режим доступа: <https://njerusalem.ru/istoriya/muzej-blizhe/> (дата обращения 26.05.2020)

[14] ДОМА с ММОМА // Московский музей современного искусства. Режим доступа: http://www.mmoma.ru/events/doma_s_mmoma/ (дата обращения 23.05.2020).

[15] ММОМА 99/19. Юбилейный проект // Московский музей современного искусства. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=AxYPNIIIsWeA&list=PLeLHtzFOhitrCl_sOzep5j2hIMUvAdIKB&index=2 (дата обращения 22.05.2020).

[16] «Шедевры русского» // Государственный Русский музей. Режим доступа: <https://rusmuseum.ok.ru> (дата обращения 20.05.2020)

[17] В. Бутусов – Икона «Ангел Златые Власы». Новгород. Ок. 1200. Дерево, темпера; П. Деревянко – О. Кипренский «Портрет Е. В. Давыдова». 1809; М. Боярский – К. Брюллов «Последний день Помпеи». 1833. Холст, масло; С. Мигицко – И. Айвазовский «Девятый вал». 1850; Дельфин – И. Репин «Бурлаки на Волге». 1874; М. Шац – В. Суриков «Взятие снежного городка». 1891; И. Ургант – М. Врубель «Шестикрылый серафим». 1904; А. Тарасова – Б. Кустодиев «Купчиха за чаем». 1918; Е. Игумнова – П. Филонов «Пир королей». 1912–1913; Д. Хрусталев – К. Малевич «Голова крестьянина», 1928–1929.

[18] *Новикова А. А.* «Виртуальный музей» как феномен современной медиакультуры // Высокое и низкое в художественной культуре. Том 3 / отв. ред. Ю. А. Богомолов. М., СПб.: Нестор-История, 2013. 278 с. С. 132–153. С. 135.

[19] «Верещагин. Мир в огне» // Государственная Третьяковская галерея. Режим доступа: <https://war.batenka.ru> (дата обращения 18.05.2020)

[20] «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина». Кураторские экскурсии // ГМИИ им. А. С. Пушкина. Режим доступа: <https://pushkinmuseum.art/media/online/blocks/exhibitions/drawings/index.php> (дата обращения 17.05.2020).

[21] «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина». Виртуальная выставка // ГМИИ им. А. С. Пушкина. Режим доступа: https://www.virtual.arts-museum.ru/data/vtours/graphics/?lp=graphiccol_7&lang=ru (дата обращения 17.05.2020).

[22] *Сергеева О.* Компьютерный экран как элемент домашней повседневности // Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К. Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. 752 с. С. 274–298. С. 282.

[23] Интересно, что виртуальная экспозиция Государственного Эрмитажа довольно точно повторяет внутреннюю архитектуру здания – можно увидеть свет из окон. Однако со сменой времени суток яркость изображения остается прежней. В цифровой среде ощущение времени полностью утрачивается, что во многом соотносится с непосредственным посещением музеев.

[24] *Эвальд В. Д.* Полиэкранный: к проблеме обозначения понятия // Художественная культура. 2018. №3. С. 232–255. С. 251. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/70a/hk_2018_03_232_255_evalye.pdf (дата обращения 23.05.2020).

[25] *Сальникова Е. В.* К предыстории внутриэкранной мизансцены компьютера на «рабочем столе» и за его пределами // Наука телевидения и экранных искусств. 2016. №12. Вып. 2. С. С. 34.

[26] «100 способов прожить минуту». Проект // ГМИИ им. А. С. Пушкина. Режим доступа: <https://100waystoliveaminute.pushkinmuseum.art> (дата обращения 18.05.2020).

[27] *Эвальд В. Д.* Интерактивность и иммерсивность в современном культурном пространстве. К проблеме разграничения понятий // Художественная культура. 2019. №3. С. 248–271. С. 268. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9cf/hk_2019_3_248_271_evallyo.pdf (дата обращения 23.05.2020).

[28] *Кривцун О. А.* Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с. С. 65.

ЕЛЕНА ПЕТРУШАНСКАЯ

Кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания

МУЗЫКАЛЬНЫЕ «ПИРЫ ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» И НОВЫЕ КОММУНИКАТИВНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ НА ТВ ИТАЛИИ ВЕСНОЙ 2020 ГОДА

Аннотация: В статье рассматриваются аспекты потребления информации по музыкальному телеканалу Classica HD Италии во время карантина. Потребление аллегорически сравнимо с «пиром во время чумы», потому проведен обзор опусов российских композиторов, связанных с этим сюжетом. «Новые блюда» в «меню» телевизионного канала Classica — это помещенные в сетку вещания с весны 2020 года исполнения в режиме home video, представления ансамблей, играющих по партиям дистантно, интермедиаальный цикл музыкальных фотопортретов, ежедневные объемные передачи — циклы с обзором горизонтов культурной памяти и современности. Прослежены черты поэтики новых передач, черты восприятия музыки в период «самоизоляции».

Ключевые слова: *пир во время чумы, коммуникативно-художественные практики, опусы Ц. Кюи, А. Лурье, А. Шнитке, С. Губайдулиной, итальянское телевидение, канал Classica HD, телеминиатюры, журналистские телепередачи, домашнее музицирование, музыкальные приношения, предмонтажная поэтика.*

Тема внезапной катастрофы — одна из сквозных в музыкальном искусстве. Ее можно, на разных уровнях и в разной степени трагичности, развернутости, мощи интонационно-звуковых

конфликтов, явственно проследить, как представляется, со времен барокко. XX век особенно насыщен такими музыкальными откровениями; эта тема столь обширна и глубока, что лишь точно обозначим опусы, пронизанные чувством катастрофичности, где данная цель разными способами указана в названии, в программе сочинения.

Не только предчувствие личной и общей катастроф, но и представление о музыке как оберега от таковых, пронизывает академическое композиторское творчество последнего столетия. Эдгар Варез начал свой путь циклом на строки П. Верлена «Огромный черный сон похоронил мне жизнь» [1906,1]; в его «Жертвоприношениях» (*Offrandes*, 1921) ошутима эсхатологическая пропасть; А. Скрябин задумал «Предварительное действие», признанное спасти самоуничтожающееся человечество (1914–1915); в операх А. Берга преобладают предельные звучания и смыслы, как на краю пропасти; глубокий след противовеса гуманистического краха 2-й мировой войны – «Квартет на конец времени» О. Мессиана; смертельная опасность освободившейся от контроля человеком техники пронизывает «Молоток без мастера» П. Булеза (1953–55), его же композиция 1972–1973 года называется «...неподвижно-взрывающаяся... /...explosante-fixe...»; тогда же Владимир Мартынов создал свою партитуру «Охранной грамоты от кометы Когоутка» с верой, что ее исполнение предохранит от природной катастрофы Землю, которой теоретически угрожало попадание «в зону кометного хвоста» [2].

Предваряя дальнейшее повествование об ином сопротивлении чувству страха и ужаса во время мировой эпидемии, – сначала услышим отечественные произведения в русле воображаемой «музыкальной *контогиологии*», пока не существующей историко-музыкальной науки об эпидемиях. Назовем только ту музыку, которая возникла на основе маленькой трагедии А. Пушкина «Пир во время чумы», хотя можно услышать эту идею и в некоторых непрограммных сочинениях, таких как, по ощущению музыковеда Левона Акопяна, в *ВальсеРавеля*...

Симптоматично и неслучайно, что первое музыкальное воплощение названного сюжета в камерной опере Цезаря Кюи знаменует самое начало века (1900, Песнь Мери и Гимн Вальсингама созданы за 10 лет до того, а задумывалась опера еще в 1858 году). Чума как открытое воплощение кризиса общества, как индикатор его нравственного, психологического состояния, как некое наказание, напоминание о греховности, как конгломерат мотивов смерти, наблюдения сцен ужасов, – если не касается воспринимающего, то не только пугает, но усиливает чувство жизни и личной свободы, радости существования.

Интересный феномен: музыкальное воссоздание катастрофы в творениях прошлого воспринимается теперь как вполне гармоничный, яркий, пусть и тревожный мир: так в балетах Чайковского, и так – в напряженном вступлении и заключении оперы Кюи. А песня Вальсингама и интонационный материал одного из самых удачных созданий композитора даже перенасыщены привлекательной, ариозной мелодичностью, предостоящей ныне слишком благополучной для данного сюжета [3].

Почти через 30 лет, в 1931–1933 годах на тот же сюжет другой русский композитор, Артур Лурье (Наум Лурия), изначально – яркий футурист, даже названный тогда Маяковским «председателем земного шара от секции музыки», создал опус на тексты Пентадия, Авсония, Петрарки, Пушкина. За несколько лет до смерти, в 1963 г. близкий Анне Ахматовой Лурье отправил ей письмо, где упомянул: «В Париже я написал „Пир во время чумы“, оперу-балет, который был принят Орéга перед самой войной, но не был никогда исполнен на сцене полностью, а только в отрывках <...> Все это ты предвидела уже 40 лет назад: „полынью пахнет хлеб чужой“.... А вообще – живу в полной пустоте, как тень» [4]. Оперу так и не поставили; звучали лишь краткие отрывки из нее. Насыщаясь связями с европейской культурой, музыка Лурье всё далее уходила от свойственных его футуристическому периоду графичности, оригинальности.

Естественно, совсем иное звуко-визуальное воплощение пушкинского текста в музыке Альфреда Шнитке к последней

части фильма Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» (1979). Композитор рассказывал, что режиссер до съемок попросил его сначала написать основную музыку к фильму. Для сонорного ряда этой ленты композитор создал простые и отточенно-выразительные звуковые архетипы: лихорадочный барабанный бой, колокольный звон (известно, что о его противочумных свойствах ходят легенды [5]). Колокольный звон у Шнитке звучал с трагическим скользким (глиссандо) спуском в нижние пределы литавр, словно буквально воплощая идею средневековой формулы *catabasis* (звуковая метафора схождения в ад). В значительной, протяжной песне Мери существен парадокс: председатель просит девушку обратиться к грусти «родимых песен», и звучит аскетичная мелодия, казалось бы, стилизация шотландской песни с аккомпанементом лютни. Но в ней, представляется, ощутима интонационность русской песенности, а также черты мелодики и краски современной композитору поп-и рок-культуры (усиленные звуки басов фортепиано, бас-гитара, тембры электроники). Это актуализирует восприятие давней трагедии, вовсе не «маленькой».

«Фоны» музыкально-шумовых фактур фильма воспринимаются одушевлением невидимых стихий: почти сведенный до шепота трепет струнных, глиссандо литавр, тихий отдаленный колокол, с вплетающимися в эти звучания страшноватыми звонкими шагами незримой силы, одушевляемой пирующими, – Чумы.

Бешеный, отчаянный танец основан на ритме сальтареллы, но его тембровые краски близки рок-культуре в дьявольском ее воплощении в шлягер, а также в негативном его восприятии, тогда свойственном многим музыкантам академического направления: экзотические танцевальные ритмы ударных сочетаются с цоканием копыт и скрипами чумной повозки, тембры и драйв современной поп-музыки, саксофон, бас и электрическая гитара, ритм-установка. Горестная музыкальная кульминация совпадает с проездом важнейшего в истории культуры (и впоследствии значительного для Шнитке) одного из давних метонимов

шествия смерти – «телеги мертвых», везущей жертвы и героев в преисподнюю [6]. Во Гимне Чуме нарастают звуки ударных: стук по ободу барабана, скрежеты, равномерное биение там-тама, леденящие колокольцы; это уход интонационности, победа Смерти над людьми; остается лишь крещендо ударных, хриплая речитация (звукооператоры В. Крачковский, А. Шайгородский). Завершение – проведение главного лейтмотива экранного повествования в сочетании с боем колокола, сухими аккордами клавесина, крестообразными фразами-фигурами прощания, острым треском горящих факелов. Громкое вступление оркестра с ударами колоколов декларирует победу «лейтмотива рока» всего фильма. Это звучит в духе русских плачевых диатонических интонаций, но посясторонних, за пределами реальности британского «пира», и словно оплакивает виртуальную российскую «чуму» [7].

А в фильме «Сказка странствий» А. Митты (1983) звучал другой шнитковский «портрет» Чумы. Отделен от нее был, ранее, аллегорический эпизод безответственного «обжорства» развлекающейся толпы, сладко живущей на теплой спине огромного спящего дракона (разгорающийся и все более сытый, разгульный вальс). Эксплуатирующий дары земли, забвением созидания, огнеизвержением и общей погибелью (эсхатологическая музыка разрушения мироздания) обернулся этот развратный «пир», а Чума возникла словно наказание за «большую жратву» ставшего стаей мещан человечества. В музыке Шнитке повальную эпидемию и торжество Смерти воплощали бесчеловечные звуки приготовленного фортепиано с отголосками зловещего танго; жесткие тембры минорных аккордов; и там ныне тоже можно услышать музыкальный ход «телеги смерти» и *dance macabre*ические хрипы, механистичные формулы интонаций-ритмов, напоминающих замороженные погребальным и полуночным звоном танцы скелетов.

В 2005 году этот же сюжет использован Софией Губайдулиной. Финальная часть ее триптиха памяти дочери Надежды носит название «Пир во время чумы». Зловещий гимн смерти здесь

мрачно и саркастически оттеняем вкраплениями «признаков антигуманности»: басовых, внемелодических ритмов и тембров рок-группы. «Роковые» звучания предстают воплощениями пустой и полуживотной яростной телесности пустого «пира» в ходе разрушительных общемировых процессов. Из-за личной трагедии с пророческой остротой предощущая предельность опасной дисгармоничности цивилизации, Губайдулина так прокомментировала глубинные смыслы своего опуса: «Я чувствую глубокую трагичность человеческого существования именно в данный момент, поэтому „Пир во время чумы“ для меня какое-то личностное сочинение, и потому что это происходит от А. С. Пушкина. Человечество, с моей точки зрения, стоит перед страшной угрозой, перед страшной опасностью. Внутренне человечество испытывает боль, и в то же время контрастно к этому все люди стремятся только веселиться и танцевать. Потеря человечности может произойти в пользу машинизированных отношений. Я уже сейчас людей встречаю, похожих на машину, и они со мной разговаривают, будто я тоже машина. Это меня пугает и очень беспокоит, в конце концов, это моя внутренняя боль. Раскаianie совершенно необходимо, без этого нет очищения» [8].

Возвращаясь к истокам темы «пира во время чумы»: в «Декамероне» Боккаччо явственно описание тех же стратегий поведения во время флорентийской эпидемии XIV века, что свойственны каждой подобной беде, вплоть до весны 2020 года. Одни впадали в депрессию и панику, другие «самоизолировались» (новый парадоксальный глагол!), вкушая лучшие лакомства и вина, третьи были полны пьяной беспечности. А десять героев-повествователей (название обусловлено именно этим) уединились за городом и развлекали себя интересными историями, которые стали свидетельством этики той поры (отчасти с этим перекликается организация повествования и в сериале весны 2020 «Безопасные связи» К. Богомолова, о котором в данной книге пишет Виолетта Эвалльё).

Неслучайно памятник раннего гуманизма описывает *крайние* проявления трагедий и утех человечества именно в Италии,

с ее основополагающими гуманистическими традициями. Неслучайно и то, что в XXI веке, после экспериментов в Китае, первой и тяжело травмированной жертвой пандемии стало население апеннинского полуострова, оплота европейской культуры, — уничтожив в основном значительный процент носителей прежних традиций, стариков. Подобно тому, и в фильме Федерико Феллини «Репетиция оркестра» первой жертвой внезапного вторжения разрушительной силы оказалась арфа, древнее воплощение орфического начала...

Жители узких итальянских улочек уже веками знакомы с чумными и холерными эпидемиями. К тому приспособлены и монастырские пространства. Длинная набережная города, специализировавшегося издавна на изысканных и грубых развлечениях, служила для выноса зараженных больных на воздух, — чтобы, глядя в небеса и на близкое мерцание морской воды, может, удалось кому-то выздороветь и главное, легче было умирать... в Венеции. Набережная, ведущая к таможне (Zattere, Dogana), сохранила имя *Fondamenta degli incurabili*; туда выносили тела из монастыря, служившего, как обычно в пору карантина, госпиталем (*Ospedale degli incurabili*). Название набережной, открытой для больных в пору карантина, озаглавило эссе И. Бродского о духе Венеции, неисцелимой влюбленности в эти места — квинтэссенции европейской культуры на границе с востоком, локуса открытого для массового туризма, но, по сути, в своих истинных смыслах сокровенного, закрытого. Ибо созвучие солнца, морского воздуха, лицезрения непередаваемой гармонии фасадов набережных зданий (на одном из них есть ныне доска о том, что здесь бывал и находил вдохновение поэт из Ленинграда) заражало высокими критериями зрение и слух. Пусть излечить могли редко; скорее, превратить болезнь — то есть призму, оптику разрушения — в особую, пандемическую форму восприятия гармонии, красоты. По мнению филолога Татьяны Цивьян, «Италия в русском мифопоэтическом пространстве воплощает рай» [9]; возможно, не только в русском... Преждевременная, внезапная, катастро-

фическая смерть в Италии, метонимии земного парадиза и пиришествия духовных и телесных наслаждений, обрела тона легендарного, *красивого концажизни*, союза Прекрасного со Смертью на фоне эпицентра цивилизации, – как это сконцентрировано в стихотворении Пушкина «Для берегов отчизны дальней...».

И вот 2020 год. В итальянском опыте периода самоизоляции (он на Апеннингах продлился практически 3,5 месяца) нам интересна та сфера массмедиа, где обратились к эстетическому восприятию публики, долго жившей «в затворе». С февраля 2020 года закрыты все концертные залы, театры и иные помещения для музыкальных представлений; прекратили очную работу консерватории, академии, курсы и мастер-классы, прежде собиравшие профессионалов и широкую публику; отменены или перенесены на отдаленный срок фестивали, конкурсы, премьеры, все мероприятия, рассчитанные на публичное восприятие в пространстве события. Казалось, всё это ушло в прошлое. А известные, прежние виртуальные дистантные восприятия видео и звукозаписей, начиная со слушаний музыки по телефону в конце XIX в. (по радио – с 1920-х гг., затем, на киноплёнке и на ТВ) ...подернулись плёнкой надоевшей обыденности, словно полуавтоматическое потребление поп-музыки в наушниках.

Однако, при ныне возросшей потребности в информации, находящейся в Интернете и несомой телевидением, особенно информации о культуре, кажется, что в целом, для всего мира сумма электронных технологий, все достижения дигитальной эры словно специально создавались для ситуации преодоления ограниченности пространства и избытка времени, – обновляя возможности сосредоточения, расширяя, освежая формы музыкальной коммуникации.

Среди разнообразных впечатлений от работы итальянского телевидения, источником анализа станут передачи на музыкальных каналах «Classica HD» платформы *Sky Italia* (другой принадлежащий этой платформе канал, «Арт-ТВ» и старый RAI-5 были менее инициативны весной 2020 г.). Горько констатировать, что

на российской телевизионной «Культуре», входящей в общую систему ВГТРК, в период пандемии господствовала политика простого проката старых материалов, передач, записей, прежних форматов. Естественно, в трудную пору невозможна полноценная работа сотрудников; телеканалы мира должны были эксплуатировать «золотые фонды», старые наработки. Российская телевизионная «Культура» только ими заполняла свой эфир. Но неужели не было потребности найти иные пути обращения к аудитории?

Помимо повсеместной доступности информации в Интернете, известным возможностям присоединения к «прямым эфирам», «из» и «в» любую точку земного шара, интересно приглядеться и прислушаться к материалам масс медиа для *локального* пользования. В Италии, славной своими прошлыми достижениями, основополагающими для музыкального искусства и культуры, ныне обильны музыкальные радиоканалы; специальный канал Classica HD посвящен различным явлениям музыкального искусства и истории, включая джаз, лучшие достижения народной, поп-, рок-культуры. Среди результатов недавнего наблюдения в «домашнем затворе», выделим образование *новых форматов, форм общения с аудиторией, представления музыки и исполнения, участия слушателей в работе канала*. Делая обзор этих обретений еще в период неполного снятия карантинных запретов (и при еще не отмененном закрытии библиотек), ограничиваемся непосредственным наблюдением и описанием наиболее существенных нововведений.

Удивляет чувство преобладающей позитивности и восприятие заданных жизнью условий как повода для сопоставлений, освежения представлений о прошлом, настоящем и будущем и как стимула для изобретения нового. Ни в одном из медиаматериалов явление карантина не предстает трагически пресекающим развитие культуры, необратимо разрушающим представление о высоком искусстве. А что предстало как новость?

Традиционная, но ранее отсутствовавшая на этом канале большая, даже сверхкрупная форма, давно знакомая по практи-

ке радио (в России, на радио «Орфей»), это марафоны. Характерно их появление на канале «Классика» в период карантина. Один был назван SOGNANDO L'ARENA (мечтая об Арене), с 7 утра до 2 ночи 3 мая, в течение 19-ти часов повествовал о наиболее значимом, что в прошедшее время звучало и бывало поставлено на гигантской Арена ди Верона. Уникальное пространство, сохранившее статус функционирующего локуса для событий музыкальной жизни, с античных времен способно вместить население небольшого города. Потому все время марафона посвятили трансляциям представлений, фестивалей, выступлений, спектаклей на уникальной площадке, т.е. записям, — но и новым интервью участников, организаторов, комментариям сотрудников «Классики». Даже просто повторение прежде виденных постановок на сцене «Арены», или панорама по полукругу ее гигантской чаши, с рядами, переполненными ликующими зрителями, в контексте «самоизоляции», при знании, что нескоро можно создать такой унисон многих тысяч слушателей (если не никогда), делало восприятие зрелища совершенно иным [10].

Переоценка ценностей, визуальных и звуковых, — важный результат восприятия в новом контексте. Верим, что завершающим острый период карантина стал другой марафон, 2 июня 2020, посвященный государственному Празднику дня Республики Италия, провозглашенной в 1946 году [11]. Естественно, что в тот день на канале «Классика» звучала тема *родины* — воображаемой и реальной, воплощенной и хранимой в институтах культуры. Так, еще до обретения целостности страны, ею насыщены вердиевские оперы с их патриотическими мотивами. Важно это в сюжетах и других итальянских опер, подробно и заново комментированных в тот день показах «Аттилы» в постановке Мариинского театра, и пуччиниевской «Тоски». Как сквозная тема, звучали рассказы о важных этапах истории театра Ла Скала и ее детища, Академии для молодых артистов музыкального театра. Главная тема дня по-новому звучала в документальных кадрах, размышлениях артистов, искусствоведов, в репликах с экрана монитора эксперта творчества Верди, Джузеппе Марти-

ни — из его прежних телемузыкальных передач, но в основном, соображений весны 2020 года.

Читатель думает: 2 июня неизбежно стало «официозным» унылым мероприятием, повторяющим старое, известное. Разумеется, тут не обойтись без неких повторов прежних материалов. Но содержание марафона открывало свежие воззрения, аспекты, интересные ракурсы размышлений, например, о предощущениях единства в музыке, рожденной до объединения Италии. Интриговали темы разговора «Patria prima della patria» (чувства «итальянскости» более полутора веков назад у жителей полуострова, еще не ставшего единой страной); тематический срез «Гимны, сражения, герои» в музыке и литературе и др. В разговорах и оперных фрагментах на тему «Политический Верди» предстали острые грани темы, откровенно говорилось о художественных потерях при переизбытке патриотического пафоса. Дистантные интервью повествовали о ныне важных людских делах. Знаменитый бегун-римлянин увлеченно рассказывал о своей инициативе, благотворительном марафоне, в спортивном значении слова, в пользу Ломбардии, и признался: «Марафон — эгоистическая вещь, помогающая сосредоточиться на хорошем деле». Беседа с известным юристом открыла аспекты важного, но ограничивающего права слушателей прогресса в обретении композиторами авторских прав. Тема *свободы* звучала в музыке итальянских композиторов, у Р. Штрауса, А. Шёнберга. Подарком зрителям, ближе к ночи впервые в Италии показали запись нетрадиционной, дискуссионной постановки 2019 года оперы Пуччини «Тоска» из театра Aix-en-Provence, спектакля саморефлексирующего. Марафон погрузил одомашненного зрителя в амбивалентные вопросы и парадоксы патриотизма и демократии...

Разнообразными предстали в период карантина и другие скромные новации телеканала, наращивающие свою значимость. Из-за увеличившегося их значения и времени в эфире, обратимся к необычайно размножившимся в пору самоизоляции *телемузыкальным миниатюрам*.

«Классика» с марта 2020 года основала новые циклы миниатюр, весьма востребованных посетителями (можем сказать о том по наблюдениям над их существованием до первой половины июня). Циклы схожи, казалось бы, с давними телевизионными «музыкальными паузами», но созданы иначе: «на общественных началах», из присылаемых каналу выступлений музыкантов-профессионалов и продвинутых дилетантов. Возможно, что некоторые из звеньев в составе кратких (не более 5–7 минут) циклов миниатюр были зафиксированы и ранее — несомненно, подобное уже давно насыщало Интернет, социальные сети и YouTube. Но теперь, в палимпсесте телеканала, они воспринимаются иначе, ибо существуют в иной функции, как равноправное лакомство-вкрапление в контекст медиапотока, цель коего — презентация лучших достижений классического музыкального искусства. И восприятие череды миниатюр, прореживающих все дни «Классики» в пору карантина, неизбежно должно было измениться: в условиях самоизоляции, они явились осуществлением сокровенных «посланий», собственно музыкальных или визуальных. Это и небольшая длина объединяли их в некий нового качества «камерный жанр» (напомню, по-итальянски *camera* — комната): исполняемое становилось камерным не по масштабу звучащего произведения, не по составу исполнителей, хотя чаще, и в связи с этим, но главное — по условиям исполнения и восприятия миниатюры. Заглавия и визуальное оформление объединяющих «лейблов» спонтанно складывающихся циклов из многочисленных частей отличались (*Musicaviva, Maestro! Voci ai teatri, Musicando* и пр.), а их содержание, в целом, то же: без словесного предисловия и объявления названий пьес, с титром имени исполнителя, представляются миниатюры сугубо музыкальные и интермедийные.

Звуковые симультанные исполнения музыки записаны в домашних условиях, на индивидуальные непрофессиональные коммуникационные средства (телефоны, айфоны, айпады; редко — на персональные видеокамеры). Естественно, преобладают в период самоизоляции, для профессионалов и для любите-

лей, *сольные домашние музицирования*. Чаще свои исполнения кратких пьес присылали, конечно, пианисты; попали в телеэфир сольныe записи и других инструменталистов-профессионалов, как молодого скрипача (каприс Паганини), виолончелистки (часть Сюиты Баха), ветерана концертной эстрады Уто Уги («Чакона» Баха); такие же «домашние» исполнения небольших сольных пьесок предстали у флейтистки, кларнетиста; тоже без сопровождения фортепиано пел юный сильный тенор, хороша была музыка для гитары; честно и вдохновенно свистела звезда художественного свиста...

Разумеется, исполнительские достоинства home video и сорные характеристики их воспроизведения с телеэкрана весьма отличаются по качеству от соседствующих в программе канала высоко профессиональных фонографических фиксаций, интерпретаций музыки блестящими исполнителями, в прославленных концертных и театральных залах. Но ведь скромные дары и воспринимаются иначе, как документ непосредственного обращения, приношения слушателям особо ценного, в экстремальной ситуации.

О таковой не думая, почти 40 лет назад я представляла в грядущем отдаленных партнеров «музицирования через континент», а менее 20 лет назад, писала и об интерактивных «синхронных исполнениях на расстоянии, осуществляемых с помощью спутникового ТВ» (ныне их зовут дистантными), с прогнозом, что это может стать «и формой домашнего музицирования» [12]. Хотя при такой звукопередаче «сама плоть звучания предстает в достаточно „обрезанном“ виде, с сужением частотного, динамического диапазона, <...> тонких градаций звуковысотности, тембральности, громкости, то есть потеря качеств, которые можно отнести к собственно художественным утратам» [13], – опытный слушатель умудряется, судя по результатам узкого опроса, оценивать звучание не по эталонам «концертности», а по иным параметрам. Слух потребителей музыкальной информации по YouTube и персональным компьютерам в режиме MP3 способен «достроить» впечатление от лю-

бительской записи. Это происходит подобно тому, как ныне дистантно проходят занятия с учениками, со студентами, любителями, мастер-классы, уроки, лекции инструментального и вокального исполнительства: недостаток истинного отражения звучания явственен, но восполняется зрительным, крупноплановым наблюдением над работой рук, вокальным аппаратом, более подробными словесными указаниями, разъяснениями, уточнениями.

Если simultaneity выступлений сольных «карантинных посланий» не вызывает сомнений, то домашние ансамбли онлайн предстают красивой, благородной инициативой, на деле же, по технологическим причинам, пока не вполне осуществимой. Почему же это, в некотором роде, является *фэйком*? Кажется, что слышим то simultaneity, что партнеры играют вместе из своих убежищ, но в реальности это не так. Записанное по отдельным партиям в разных пространствах затем сведено звукорежиссером в единое целое (нередко приравниваясь к сольной партии, например, в случае с ансамблем во главе с знаменитым скрипачом Сальваторе Аккардо). Наверно, в будущем истинное созвучие и метрическая одновременность дистантной игры станут достижимы. Но пока, со средним качеством информационного посыла, исходящего от персональных компьютеров и с нынешними ограничениями силы Интернета, каждый издаваемый звуковой сигнал приходит к партнеру по музицированию с небольшим, однако весьма заметным слуху опозданием. Оттого, в яви, хорошего ансамбля пока не может получиться, — если не симулировать его, собрав записи отдельных голосов и «сведя» их вместе, а потом зрительно воссоздавать единение на экране, как происходит ныне. Устройства для устранения пока неизбежного технического ограничения, запаздывания сигнала, находятся ныне в разработке (одно из них — JamKazam, в Италии пока действовать не может).

Рубрики Musicaviva собирают короткие клипы профессионалов, а Musicando — ярких любителей музыки, студентов, молодых и неизвестных начинающих артистов. Эти и другие новые

рубрики телеканала, как «Maestro! Voci ai teatri» (где звучат выступления музыкантов из театров и поныне закрытых), помимо соло, представляют ансамбли на дистанции. Характерна ныне известная диспозиция: полиэкранное отображение инструменталистов в «самоизоляции» и – их согласное звучание. Так, любительский Gioacchino orchestra «играет», как под метроном, примитивную, но симпатичную в своей наивности обработку гимна Италии. Вокальный ансамбль, где участвуют певцы -профессионалы: видим восемь экранчиков, где восемь экспансивных певцов, нарушая свое одиночество, совместно исполняют 8-голосную фугу из оперы Верди «Фальстаф» со словами «Tutto il mondo è burla», то есть *весь мир – надувательство, весь мир обманчив...* Действительно, наслаждаюсь, но не верю: виртуальное созвучие записано до карантина в едином пространстве, ибо нереально при «отдаленке»добиться такого «zusammen», совместных тонких агогических нюансов, замедлений и ускоренных темпов. Потому тут *псевдоансамбль*: даже если записывали весной 2020 года, голоса записи сведены заранее. Однако экранное изображение и звучание все равно поражает, трогает, вдохновляет. Зрителя восхищают совместные отдаленные усилия музыкантов в этих мнимых ансамблях, оркестрах; он не должен догадываться, что их симультанная синхронность – фикция; лучше не замечать некоторой механистичности, негибкости «совместной» трактовки. Во все времена, увы, технологические ограничения не могли не влиять на творческие результаты.

В схожем цикле кратких выступлений «Maestri all'opera» (здесь два смысла: мастера оперы или «мастера за делом») простодушные, сердечные записи домашних заготовок, но и прямая передача профессионального опыта и творческих секретов, наработок. Так, известная певица Фьоренца Чедолинз, пусть, не забывая о саморекламе, на фоне своей афиши в Ла Скала, в нескольких миниатюрах-посланиях рассказывает о том, какими представляет главные черты вокальной итальянской школы. Она открывает тайные рецепты совершенствования вокала, рас-

певания перед выступлением, говорит о радости петь и — тут же бесстрашно демонстрирует свой голос.

Под другим новым титулом Maestro! MUSICAVIVA (живая музыка), нам встретилось печально-ироничное воссоздание атмосферы концертности, будто преодоление ностальгии по прежней, традиционной ситуации бытования и исполнения. Моделью стал знаменитый тренд Tre tenori; в его имитации in streaming участвовали тенора Ганчи, Мели и Сала. Они, подобно знаменитым образцам, исполняли неаполитанские песни, слова одной из которых, O sole mio, горестно звучали в Италии конца марта 2020 года: «Что за прекрасная вещь — солнечный день, проведенный на солнце, свежий воздух...» Ведь пели из разных мест «самоизоляции». Для всех певцов в комнатах, словно специально, оказался схожим фон: книжные полки, кирпично-бордовый цвет стен, — что создавало имитацию единства места музицирования, как и схожие позиции теноров по отношению к камерам их айфонов и компьютеров. Псевдоконцертную обстановку комично подчеркивал торжественный выход солистов и аккомпаниатора. В том же ключе, заведомо посторонними звучали вступительные и финальные аплодисменты, в акустике open air, они были заимствованы с записи концерта Зубина Меты, которому и выражалась за это благодарность в финальных титрах. Казалось, вопреки необходимости, миниатюру заключал очень длинный ряд участников, подобно прежним большим телеинициативам; но отчего, ведь этот аттракцион не требовал сотен имен? А так был представлен алфавитный список слушателей в разных странах, и среди них, русские фамилии...

В целом, такие звуковые приношения по-своему, «бесконтактные» продолжают линию благотворительного направления гуманистической деятельности в Италии — donatori dellamusica, доноров музыки, безвозмездно приходящих с музыкальными выступлениями в госпитали, особенно, в отделения безнадежных больных.

Иное: подготавливаемый ранее, но появившийся с началом эпидемии интермедиаальный опыт: «фотоэтиюд» с музы-

кой Scatto d'attore — авторский снимок. Многозначность названия выявляет фразеологическая этимология: scatto = щелчок; scatto fotografico — фотосессия; scattod'autore — авторский снимок, авторские права. Миниатюры «авторских снимков» не «разделитель», а краткий художественный и информативный абрис артистов, с подробным «медленным чтением» визуальных образов. Их выпуски объединяет единство изобразительного стиля, яркость, звездность запечатленных музыкантов, формат, заставка (сверхкрупный план глаза создателя снимков Джулиана Хайграйвса). Разворачивание визуального «сюжета» на основе лишь одного превосходного авторского снимка всегда начинают интригующие выкадровки деталей портрета, по которым нельзя определить, кто это; череда манипуляций с фрагментами семантически насыщенного изображения постепенно приходит к общему плану, открывая лицо модели. В Scatti очень важно сопровождение инструментальной музыки, казалось, без непосредственного отношения к творчеству портретируемых, но характеристически дополняющее и эмоционально-психологически «расширяющее» видимое. Современная фототехника с ее высочайшим разрешением, разнообразными возможностями полиэкрана, единовременным совмещением наездов и оптических эффектов, синхронного монтажа, позволяет вычленять сверхкрупные планы, кадрируя их с особой грацией, останавливая наш взгляд на чаще волос, линиях лиц, пластике тела, выразительных жестах рук, тем самым создавая иллюзию разнонаправленных взглядов на плоскость снимка.

Фотопортрет становится «объёмным» и благодаря информационным мазкам: титрам о датах рождения, важных вехах, знаке зодиака... Каждый фрагмент статичной фотографии наращивает значимость и «подвижность». Детали, позы, очертания намекают на их семантику. Восхищают и телесная красота, и отточенная духовность. Музыка фона обновляет внешнее восприятие содержания портретируемых: для портрета оперной дивы Сони Йончевой это яркие, с испанским отливом, «Празднества» Дебюсси; вторая часть скрипичной сонаты Равеля —

«Блюз», с её джазовым, ироническим духом комментирует пронзительный снимок великого режиссера Франко Дзефирелли [14]. Как и на иных scatti, его фотографические планы сопровождаются титрами: год рождения 1923-й, 1943 – примкнул к партизанскому движению; 1948 – знакомство с Марией Каллас; 1974 – первая оперная режиссура в Скала; зодиакальный знак – Водолей; две номинации на Оскар, снимок сделан в Милане в 2009 г.

Помимо любования частностями, на общем плане изящны модные ныне напластования скользящих выкадровок, схожих, для фотоэтюда о Дзефирелли, с равелевскими свободно свингующими глоссандо; они создают ощущение полиэкранности, словно углубляющейся «внутри» снимка. Как это происходит?

Для уточнения моментов фототехнологии этих музыкальных портретов, я обратилась к специалистам, Александре Юргеновой и Виолетте Эвальдэ (с благодарностью привожу слова их писем от 5 и 6 июня 2020):

«Полиэкраном можно назвать только один момент; технически он достигается посредством „наложения“ на увеличенную и осветленную (opacity) фотографию человека. Тут идет дублирование одной и той же „картинки“ для продвижения концепции ролика. Другие моменты полиэкраном не являются, это вид „монтажной склейки“ („монтажный переход“). Традиционно он используется для более динамичного перехода с одного кадра на другой (или же для усиления причинно-следственных связей между ними). Однако полет исследовательской фантазии может „включить“ туда и кубизм, и даже поп-арт, а точнее, преодоление постмодернистского видения человека в его фрагментарности». (В. Эвальдэ)

«Заставки сделаны в рамках моушн-дизайна, т.е. компьютерной анимации, предполагающей создание движущихся объектов на экране. Используются приемы: кадрирования (фотография обрезается, чтобы отсечь лишнее и сконцентрироваться на части тела); панорамирования (где мы к герою как будто приближаемся с небольшим сдвигом); коллажа (здесь, это анимированный коллаж); двойной экспозиции (при наслаивании одного

изображения на другое, — наслаивается рисованное или фотографическое); увеличение (кадрированные и увеличенные части тела). Также для придания объема изображению и глубины кадра добавлен дополнительный внешний подвижный фактурный слой, имитирующий стекло с частицами пыли или жидкости с мелкими пузырьками, как на поверхности глаза (или раствора для проявки). В любом случае все направлено на то, чтобы убедить зрителя в том, что сейчас он увидит подробный и приближенный портрет персонажа.

Здесь изображение собирается из монохромных и цветных кадров, а также, использовано резко контрастное изображение».
(А. Юргенева)

Итак, здесь — новая грань представления музыканта данным телеканалом: использование художественного фотопортрета, визуальная ткань которого *динамически*, с изысканными выразительными средствами, развертывается в полифоническое многосмыслие, преодолевая природную статичность снимка, вырастая в ёмкое аудиовизуальное повествование о личности артиста.

Обратимся к двум новым телеформатам канала Italia Classica HD, с конца февраля 2020 года: каждодневные длительные передачи с журналистским приобщениями к культуре и искусству. Они складываются в два цикла: развернутые интервью с выдающимися людьми и диалог двух ведущих о текущих и прежних знаменательных датах, моментах в истории культуры. Жанры, казалось бы, уже знакомые. Но по-новому прочитываются и воспринимаются в период домашнего затвора их коммуникационные черты, весомый объем в эфирном времени канала и свойственная им специфика *сосредоточения на широкомасштабных размышлениях об искусстве.*

Va pensiero (лети, мысль!)

Подзаголовок цикла: *Voci e futuro*, голоса культуры и будущее, на что направлены дистантные интервью: диалоги главы канала Пьеро Маранги с деятелями искусств, наук, культуры,

экономики и политики, подкрепляемые серьезными изобразительными и аудиовизуальными вкраплениями [15].

«Va pensiero» – строка начала хора плененных иудеев из оперы Верди «Набукко» (1842; тогда хор воплощал мечту об освобождении Италии от чужеземного владычества). А в дни всемирного, в целях выживания, домашнего «плена» 2020 года, слова хора – ныне народного гимна Италии, звучат с другой многозначностью: *«Лети, мысль, на золотых крыльях; лети, отдыхая на горах и холмах, туда, где воздух напоен теплом и нежностью, сладостным ароматом родной земли!»*

Из множества интереснейших программ цикла – всегда различных в пять дней недели и повторяющихся в течение «выходных», приведем ряд примеров. Среди дистантных видео-диалогов 2 мая 2020 г. очень существенен был разговор с бывшим певцом, директором музыкального театра в Генуе, оперным режиссером Давидом Ливермо. Он говорил о значительной интенсификации в период карантина сотрудничества театра с телевидением, об учащении телерепортажей о театре, дистантных беседах с оперными и балетными артистами, их нынешних лекциях в Интернете, просветительских и «обучающих», телеобращениях к взрослым и детям, даже серии колыбельных для детей, спетых вокалистами-артистами генуэзского театра. Загорелась острая дискуссия о выживании: как сложится после карантина судьба музыкальных театров, у которых в этот период полностью отсутствует коммерческая деятельность, и особенно, тех институций, которые и ранее находились в состоянии финансового фиаско? Возникла инициатива создать «телесемью», собирающую средства, ищущую различные пути для помощи.

Беседа 18 мая с архитектором Джино Дзекки вышла на значительные рассуждения об идеях восприятия пространства, в том числе концертного, театрального, о трансформации и функционировании городской среды, символике и семантике архитектурных концепций. А каким архитектор Дзекки видит будущий памятник жертвам коронавируса? – задал вопрос ин-

тервьюер. Архитектор показал свой проект медальона — меч, пронзающий визуальный символ вируса: шарик с головками гвоздей...

Almanacco di bellezza: Attenti a questi due!

«Альманах прекрасного»: следите за этими двумя!» (что относит к итальянскому заголовку британского сериала о мастерах-сыщиках) — тоже дуэтная форма тележурналистики, тоже длительностью от 30 до 40–45 минут, но это не интервью, а чрезвычайно подвижный, гибкий и интенсивно информативный, серьезный диалог участников, знающих и заинтересованных проблемами искусства и культуры, истории и политики. Каждый будний день выходит новая передача цикла, с привязкой к данному моменту времени и его обсуждению; при первом за день выходе передачи — в прямом эфире, потом следует повтор в течение дня и в выходные. Ведущие, из своих квартир: Леонардо Пиччинини из родной ему Модены, знаток литературы, эксперт в сфере изобразительного (и не только) искусства, куратор многих инициатив в миланской Галерее Брера, и уже названный шеф «Классики» Пьеро Маранги из Милана, — живо, очень непосредственно беседуют, взяв за основу, как ни покажется рутинным, календарные даты и связанные с ними события, сегодняшние газетные публикации, легенды и факты, свежие научные изыскания, новые публикации, книги, а также исторические анекдоты и ...слухи. Даже и сплетни, которые, наряду с метафизикой, Анна Ахматова считала самыми интересными на свете вещами!

В целом, содержание передачи — наблюдения, споры об искусстве, о связях музыки, истории, геополитики, политики, изобразительных искусств, общественных движений, архитектуры, кино, литературы и самой жизни, ее сиюминутных событий... Альманахи нанизаны на простые вехи традиционного журнализма, но не банально: каждое упоминание обращает к неизвестным аспектам, фактам, жизненным обстоятельствам и их связи с творчеством, общественной значимостью упомянутой лично-

сти или события. Организаторы, авторы, они же участники живой беседы интеллектуалов так строят обсуждение, что большая тема или фигура артиста возвращается, в разных аспектах, предметом обсуждения.

К примеру, 12 мая сквозной фигурой стал Герберт фон Караян. В связи с датой его первой постановки в Скала *Травиаты* Верди обсуждали деятельность дирижера вне Италии, незабываемые исполнения в театре Скала Караяном немецкоязычного оперного репертуара, не минуя острую проблему, актуальную и поныне: царившее тогда (и ныне) предубеждение, что «иностранец ничего не знает, не понимает в нашем репертуаре, в нашей культуре, менталитете». Следующий день памятен смертью Уинстона Черчилля, что стало мотором обсуждения его времени, его роли, взглядов, в свете воззрений на войну и нынешних представлений. Обсуждали художественные вкусы, противостояния «филонацистам», оказывается, многочисленным в Англии; предвидения Черчилля, его стремление написать биографию Гарибальди, — тему, естественно близкую ломбардийцам, с выходом на непростые отношения Верди с предводителем карбонариев. Не забывая драм текущего дня, необходимости более активной реакции властей и организаций культуры на возникшие из-за короновируса проблемы, дует знатоков цитирует наизусть Гарибальди, акцентировав один из его девизов: «Скорость атаки — лучшая защита».

18 мая, в день смерти Густава Малера, наши эрудиты обсуждали характерный парадокс: непонимание его творчества, исторические изменения восприятия его музыки, отношения с Фрейдом и, в связи с Альмой Малер — создания, открытия прошедших через ее жизнь архитекторов и художников, особенно Шиндлера, Климта, её роман с Кокошкой, с одним из основателей Баухауза и новой вещественности Вальтером Гроппиусом, Александром Цемлинским, брак с писателем Верфелем. Фотографии, мелькания имен и картин, бурная светская жизнь, контрастирующая сокровенности и искренней открытости музыки композитора. Элегантно подобранные музыкальные

и изобразительные иллюстрации, естественно и ненавязчиво дразнили аппетит телезрителя, приглашая к более погруженному восприятию.

День 2 июня – дата отречения династии Савойя от власти, ухода Италии- монархии и рождения как республики. И в «Альманахе прекрасного» еще с мая начался подробный рассказ и обсуждение не прекращавшейся в годы войны работы театра Ла Скала, несмотря на безжалостную бомбардировку английской авиацией. Здание и зал в 1943 году были разрушены, но спектакли шли на других площадках в Милане и вне его. Не дожидаясь падения монархии, Тосканини дирижировал знаменитым концертом, с которого началось возрождение Скала. Без велеречивых фраз, эти рассказы воспринимаются как явные параллели для весны 2020 года [16].

Нельзя здесь рассказать о многих беседах, рождающихся (при несомненной подготовке) словно спонтанно, непосредственно, заражающих слушателя энергией, позитивностью, широтой воззрения. Важно, что в «Альманахе прекрасного» претворен принцип элитарной «игры в бисер», но в общедоступном варианте, без чрезмерной рафинированности. Преобладает виртуозное, легкое, импровизационное сопряжение явлений исторических, биографических, социальных, политических, сочетание прошлого и сиюминутной каждодневности, фактов культуры и явлений искусства. На канале *Arts* платформы *Sky Italia* тоже появилась короткая «солевая» программа «*lo ti vedo; tu mi senti?*» (Я тебя вижу, а ты меня слышишь?), имитирующая дистантное общение с невидимым собеседником о гуманитарных проблемах. В ней сопоставлены факты, встречи, события и интервью, размышления о связях реальных и мифологических, жизненные и художественные происшествия.

Подытоживая, приведу переданные мне важные замечания сотрудников телеканала, организаторов новаций весны 2020 года: «Первым стремлением при реализации этих новых форматов и телетрансляций было наше желание, в столь критический момент, предоставить аудиторию и возможность „сигналов на-

дежды“ вовлеченным в это артистам. Каждый выпуск *Va pensiero* завершается кратким „девизом“, позитивным месседжем о будущем, который интервьюируемый адресует телезрителям. *Альманах прекрасного*, соответствуя заглавию, говорит об искусстве и обращает внимание, разумеется, на прекрасное. Артисты, участвовавшие в рубрике *Maestro! Musicando* и *Musicaviva*, высказывали глубокую благодарность за возможность, пусть кратко, выступить перед публикой. Для нас, работавших над новыми проектами, придуманными нашим директором Пьеро Маранги, это был период очень интенсивной, богатой, значительной работы. Мы наполнили наши дни периода карантина музыкой и искусством, отдавая себе отчет в том, что, особенно в такой тяжелый момент, мы предлагали возможность слушателям для благородного, высококачественного отдыха, размышлений и развлечений». Помимо названного главы канала, в работе принимали участие артистический директор Classica HD Паоло Гавадзени, редакторы Паоло Фарони, Сильвия Корбетта; реализация серии «Авторский снимок» – Доменико Катано [17].

Лишь один штрих о работе канала RAI Cultura 5, где во время карантина активизировался цикл *Volo del Calabrone* («Полет шмеля», суперпопулярный минутный виртуозный архитип скоростного обзора из оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»). Телецикл, вслед вышеописанным, обращал слушателя к связям жизни оперного театра с литературой, изобразительными искусствами, кино. Последний, с падением опасности, за лето «полет» телевизионно-культурного «шмеля» (04.07.2020) соединил вскоре должный предстать на римской сцене, прошедший эпидемию образ оперного Риголетто (выросший из драмы В. Гюго) не только с его влиянием на кино (жаль, создатели не знали о близости вердиевскому сюжету фильма «Кочегар» А. Балабанова) и литературу нынешней Италии. О многозначности темы этой оперы говорил в интервью клоун, комик, прекрасный киноактер и режиссер оперных постановок Паоло Россиги; весной 2020 года он как «аниматор» сопровождал бригады доброволь-

цев, доставляющих продукты обреченным на заточение старикам, больным. Известно, именно либретто «Риголетто» вызвало острое недовольство цензуры; на вопрос о ней Росси сказал, что ограничения только раззадоривают фантазию художника, и более всего кажется опасной вынужденная «самоцензура», – вот с ней воистину стоит бороться, самому.

Конечно, известно, что представленные здесь форматы давно зародились и развиваются в Интернете, но реальность призывает и порождает и новую гуманистичность, еще более провоцирует создание новых «воображаемых сообществ» по интересам. И в том прямые эфиры музыкантов становятся посланиями, как, например, третье зафиксированное, уже вживую в прямом эфире, карантинное собрание исполнений сквит Баха Мишей Майским, масса иных многочисленных выходов музыкантов в виртуальное пространство с интерпретациями классики, джазовыми выступлениями и уроками, рок-сессиями, причем не только прежними достойными «наработками», а новыми, спонтанно возникающими вопреки катастрофам музыкальными импровизациями-катарсисами [18].

Судя по многим публикациям, людей пугают трансляции из пустых залов. Умрет ли концертность, если в аудиториях, рассчитанных на тысячи, теперь не должно быть более 300 широко рассаженных слушателей? Но, к примеру, такие месседжи, как транслируемое выступление Дениса Мацуева из зала им. Чайковского в Москве одновременно собрало 4 миллионов слушателей онлайн! Конечно, потери этих трех месяцев невосполнимы. Но некие варианты, трансформации музыкально-концертной жизни начинают возрождаться и оживляться. Планируются многие инициативы на открытом воздухе, как на Вилле Боргезе в Риме, в парках, внутренних двориках бывших монастырских комплексов. Без публики организуются записи живых концертов, которые станут достоянием слушателей, компенсируя отмены самих событий, перенесения сроков фестивалей. Уже планируются и организуются по-особому устраиваемые концертные мероприятия: предполагаемая аудитория разделя-

ется на две части, с более свободной рассадкой, и поэтому в день артисты исполняют концертную программу два раза, для рассредоточенной публики; с начала июля 2020 года так проводится цикл камерно-музыкальных мероприятий в Милане. В случае симфонического концерта, в театральном оперных залах исчезнут кресла из партера, в котором будет широко размещен оркестр. А публика, разделяясь на небольшие семейно-дружеские группы, рассядется в ложах: тогда людские контакты минимизируются.

Всем известно, какую массу материала ныне – и особенно в месяцы заточений в домах, давало потоковое онлайн-вещание, стриминговое мультимедиа: музыка, видео и информация. Любители музыки пиршествовали, слушая ранее недоступные в эфире и весной подаренным им для ознакомления циклы концертов из лучших залов, как новые интерпретации всех симфоний Малера, Бетховена, записи трансляций и видеоадаптаций опер с главных сценических площадок. Но большая часть рынка стриминга, как известно, это сегмент киберспорта, где геймеры показывают онлайн ход игр. Стримеры – авторы видеоблогов о музыке, кулинарии, путешествиях и других направлениях, связанных с финансовой выгодой. Стриминг, как медиа будущего, для серьезных музыкантов пока не имеет основательной материальной поддержки, и чаще – это желание чувствовать себя в профессии, дать что-то людям, даже, тем обмануть эпидемию, и потому это чистая благотворительность, что наверняка претерпит значительные изменения...

Возвращаясь к *вкушениям звучаний* – судя по нашему обзору музыкального итальянского телеканала, ярче предстают и развиваются способы сосредоточения, новые аспекты музыкального исполнительства, музыкальной коммуникации и формы публичных бесед. Какими предстают особенности нынешнего музицирования и изменение восприятия в экранном пространстве, мысли о музыке, искусстве в целом? Значительна новая волна повышения роли и ценности домашних контактов с музыкой, особых форм публичного функционирования. Наблюдается

экспансия вербального общения о музыке, информации в связи с ней, рождение и предпосылки новых путей виртуальности (в Интернете, FaceBook, на ТВ). По критериям восприятия – возрождение и переоценка непосредственного симультанного исполнения, причем, и вне концертной ситуации.

Известные трагические и драматические факторы эпидемии привели, как ни парадоксально, и к некоему позитивному скачку: дигитальные аспекты более насытились этическими составляющими. Не только городская среда стала много чище: в каналы Венеции вернулись рыбы, осьминоги, в центре Болоньи поют забытые птицы, на улицах гуляют кабанихи с полосатыми детишками; к домам приходят волки, лисы... Подобно этому, и в поэтике коммуникативно-художественной деятельности масс медиа прослеживаем «экологический» новый виток: повышение роли «натуральности», спонтанности. Это словно возврат к ДОМОНТАЖНОЙ, симультанной ЭРЕ бытования и приоритетов исполнительства. Приведет ли к изменению статуса домашнего музицирования его выход не только в публичное пространство, как в Интернет, YouTube и социальные сети, но в официальные каналы презентации профессионального культурного пространства, пространства высокого искусства? В «домашней продукции» периода карантина, на примере Италии видим, что господствуют аттракционность и непосредственность, симультанность и – явственная эмоционально-чувствительная сторона воздействия, «трогательность». А не раз в истории музыки такие «прорывы дилетантизма» приводили к кардинальным изменениям в эстетических направлениях, стилях, вкусах.

Когда с нарастанием эпидемии в виртуальное пространство были выложены, с возможностью свободного или облегченного доступа, многие культурно-информационные материалы, представлены и реализуемы на малых экранах, скромных звуковоспроизводящих средствах (и если у потребителя есть пути вывода на домашние большие «полотнища» для видео, серьезные усилители и стерео- и квадросистемы динамиков), словно наступило всеобщее поедание «музыкальных лакомств» на дармовщину.

И началась, казалось, райская пора для любителей *культурного пира во время карантина*: тому сильно помогли всевозможные медиа. Огромные, хотя опасные «каникулы» для камерных просмотров лекций, произведений кинематографа, записей и адаптаций «старых» и новых опусов драматического театра, балетных и оперных постановок в невиданном и не слыханном ранее обилии и разнообразии, фиксаций исполнений музыки – трансляций с концертов, фестивалей, снятых специально для восприятия с экрана (музыки древней, народной, классической, множества эстрадных, поп- и рок-направлений, а также уйма материалов для любителей живописи, скульптуры, внимательно-погружения в осмотр музейных экспонатов, архитектурных достижений, шедевров изобразительного искусства разных стран, стилей, эпох, фанатам телепутешествий по миру. Хотите виртуально учиться: лепить, рисовать, вязать, вышивать, делать приложения, писать стихи, танцевать, развить свой вокал, слушать любые аудиокниги, вволю зависнуть над компьютерными играми? Для такой деятельности весной 2020 года могли служить долгие «свободные» дни и сосредоточенность в достаточно узком домашнем заточении. Всевозможные радости интересной, увлекательной дистантной информации распахнулись перед гедонистами, предпочитающими потреблять в основном юмористический контент, комические передачи, страшилки и пугалки, да и всяческую иную, возмещающую неудовлетворенные потребности, полузапретную продукцию интернета...

Все наработанные цивилизацией и технологическим прогрессом средства пригодились, словно были нацелены на такие пути скрашивания подвисшего, словно остановившегося, «пустого» времени; они помогают снять, облегчить, избежать стресса, пусть внешне и не заметно, но подспудно разъедающего каждого, честно воспринимающего реальность.

Думалось даже, таковые возможности, в большинстве известные и ранее, как будто безмерно, бесконечно расширились благодаря обстоятельствам карантина, чтобы способствовать совершенствованию человечества – в обстоятельствах нечелове-

ческих, по меркам напряженного, перенасыщенного делового существования в последние десятилетия. Казалось, длинная пауза в обычной активности предназначалась для серьезнейших раздумий, погружения, при ограничении внешней деятельности, в развитие жизни внутренней, словно тому благоприятствовал трагический контекст эпидемии, который, следуя пастернаковскому переводу слов Королевы из шекспировского «Гамлета», «повернул глаза зрачками в душу» [19].

Однако «пир духа» начался... но вскоре приостановился. Жадно желанная или просто вызываемая «от безделья» информация становилась все менее востребуемой, на что обратили внимание исследователи, социологи во многих странах. То ли открытость, доступность не способствовала росту интересов, то ли усиливающиеся знаки депрессивных состояний приводили к пассивности, инертности; то ли *пресыщение полудармовым пиром обогнало любознательность*, но «бум» яркого интереса пошел на спад. Что это, утрата любопытства? Грех избалованности, вседозволенности, отсутствие азарта при чрезмерной легкости достижения прежде элитарных духовных продуктов? Вспоминаются предвидения деда-Одоевцева из романа Андрея Битова «Пушкинский дом». Он говорил о схожем парадоксальном процессе некоего в эру несвободы желанного «запуска либеральной фабрики» *«по разоблачению ложных представлений, якобы ради сейчас еще запретных, но столь желанных „истинных“: (...) вы дорветесь и до них (...) и они быстро разочаруют вас... будете обжираться каждым следующим дозволенным понятием в отдельности – будто только оно и существует, – обжираться до отвращения, до рвоты, до стойкого забытья его. Чего нет и не будет, так это умного, не потребительского, а созидательного отношения к духовным понятиям и ценностям...»* [20].

Когда много материальных потерь для артистов, организаторов, композиторов, предлагаемые гуманные действия, пусть во имя рекламы, эти культурные лакомства все менее прельщают. Уж слишком они отточены, переработаны, подвержены искусной «готовке». Да и слишком стали доступны для того, чтобы

их страстно желать. Ушло желание вкушать продукцию *pret-a-porte*. Послушали-попробовали многое, узнали неизвестных музыкантов, обновили, расширили «меню» — и остро хочется в театры, залы, радоваться искусству рядом с другими людьми.

Не углубляясь, лишь отмечу, что в истории музыкальной культуры представляли и «нарабатывались» все новые формы концертности. И судя по всему, будут возникать особые ее варианты в постпандемическую эпоху существования исполнительской культуры и музыкального театра.

Оттого, в такую пору, даже далеко не совершенные обращения к музыке, новые сближения искусств, напрямую обращенных к слушателям итальянских журналистских медиажанров, — не только благородны, но живительны для артистов и их слушателей. Чрезвычайно существенно: вспоминая и анализируя схожие моменты в истории общества, культуры, остро передавая их трагическую суть и прочерчивая пути к преодолению, в этих посланиях всегда стремятся позитивно осмыслить и освоить ситуацию как импульс к переосмыслению, к интерпретации прошлого и как стимул новой креативности, залог будущих творческих обретений. Обращение к культуре и искусству не только для проживания — не обуздания — но преобразования агрессии, особенно нарастающей в пору тревог, способно рождать поиски новых возможностей этического воздействия новых форматов больших экранных форм, в истоках своих обращающих к основополагающим для европейского гуманизма формам мифологического сознания, с доантичных времен формирующимся в средиземноморском пространстве и особенно в Италии. Такой позитивный опыт представляется очень важным и показательным, на фоне всегда более пассивного погружения в атмосферу пессимизма, отчаяния и мрака.

P.S. С конца июня 2020 г. в Милане начались «точечные» концерты камерной музыки. 16 июня на сцене Римской оперы — «Риголетто» Верди, с знаменитым баритоном Лео Нуччи, выступавшим в этой партии уже 550 раз. В зале римского Парка музыки в середине июля А. Папано дирижирует симфониями Бетховена.

Примечания:

[1] Вокальный цикл Э. Вареза (1906) на стихи П. Верлена «Un grand sommeil noir Tombe sur mavie: Dormez, tout espoir, Dormez, toute envie! / Je ne vois plus rien, Je perds la mémoire Du mal etdu bien... O la triste histoire! / Je suis un berceau Qu'une main balance Au creux d'un caveau: Silence, silence!».

[2] *Хрущева Н.* Метамоdern в музыке и вокруг нее. М., 2018. С. 211. Режим доступа: <https://books.google.it/books?id=RRvdDwAAQBAJ&pg=PA211&lpg=PA211&dq=> (дата обращения 27.05.2020).

[3] Ц. Кюи. Пир во время чумы. Песня Председателя. Режим доступа: <https://musicseasons.org/cezar-antonovich-kyui-opera-pir-vo-vremya-chumu/> (дата обращения 27.05.2020).

[4] *Эмерсон К.* «Арап Петра Великого» Артура Лурье: экзотический предок Пушкина в опере XX века. Цит. по статье: *Рубинчик О.* В поисках потерянного Орфея: Композитор Артур Лурье // Звезда. 1997. №10. С. 206. Ср.: *Ахматова А.* Поэма без героя / Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерер. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 339. Об отношениях Лурье и Ахматовой см.: *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Л.: Советский-композитор, 1989. С. 8, 30–36; *Roziner F.* The Slender Lyre: Artur Lourie and His Music // Bostonia. Fall 1992. №8. P. 36–37. Цитата в письме Лурье взята из стихотворения Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю...» (Anno Domini, 1922). Ахматова откликнулась на письмо Лурье стихами «Через 23 года» (13 мая 1963 г.).

[5] «Во время эпидемий чумы и холеры звонили в колокола размеренно, с перезвонами. Считали, что громкий звук разгоняет зараженный воздух» (29.08.2009. Режим доступа: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/27090/ Обращение 27.05.2020). «Старинный православный обычай – „двоичный“ колокольный звон против чумы, холеры и „морového поветрия“ возродили в Приамурье, 11 апреля сообщает на своей странице в Instagram издание „Амурская земля и люди“. Примером такого колокольного звона может служить его звучание в Пскове

и Новгороде в 1352 году» (12.04. 2020. Режим доступа: <https://rossaprimavera.ru/news/225bb8bb> (дата обращения 28.05.2020).

[6] В романе Кретьена де Труа «Рыцарь телеги или Ланцелот» герой в позорной «телеге смерти» отправляется за женой царя Артура, плененной властителем inferнального «запределья». Поэтика «телеги смерти», везущей в ад узников, восходит к образу крестного пути Иисуса Христа на Голгофу // *Степанов Дмитрий*. Герой в преисподней: от мифа до TwinPinks. Режим доступа: <https://clck.ru/Q5gNL> (дата обращения 08.06.2020.) Мотив «телега смерти» звучит и в декадентской литературе начала XX века, как в повести «Возница» Сельмы Лагерлёф: «безостановочный звук», «скрип очень резкий и неприятный» «пробуждает страх перед всем, что есть самого ужасного», «стоны и крики падших духов» // *Нива*. Иллюстрированный журнал литературы и современной жизни. 1913. №2, С. 32.

[7] В музыке, не столько сопровождающей, сколько выражающей суть последнего вкушения радостей жизни, Песня Мери, «унылая и протяжная» по Пушкину, звучит погребальным плачем. Вскоре Шнитке ввел ее в свой «неприкладной» опус «Три сцены» для сопрано и ансамбля (1980), тоже звучащий как некий пир во время чумы. Высказывания композитора об этой музыке см. в: *Шнитке А. Г.* Изображение и музыка – возможности диалога. Интервью Е. Петрушанской // *Искусство кино*. М., 1987. №1. С. 67–77. Ссылку на Гимн Чуме и финал «Пира во время чумы» см. в статье: *Николаева Ю.* «Маленькие трагедии»: полифония музыки, слова и визуального ряда // *ЭНЖ «Медиамузыка»,* №4 (2015). Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_5.html (дата обращения 08.06.2020).

[8] Космическая музыка Софии Губайдулиной. Из интервью С. Губайдулиной. Режим доступа: <https://yasko.livejournal.com/716859.html> Сл. «Пир во время чумы» С. Губайдулиной: <https://yadi.sk/d/yFjKlHVV55vk8w> (дата обращения 22.05.2020).

[9] *Zyviaan T.V.* Il pelligrinaggio della Achmatova nella sua

Italia / La Pietroburgo di Anna Achmatova. Bologna, Grafis Edizioni, 1996. P. 50–54.

[10] Classica HD, «Sognando l’Arena» см. URL: <https://clck.ru/Q5gQp> (accessed 04.06.2020).

[11] URL: <http://www.operaclick.com/news/marted%C3%AC-2-giugno-su-classica-hd-sky-canale-136-unintera-giornata-celebrare-la-festa-della-repub> (accessed 27.05.2020).

[12] *Петрушанская Е. М.* О музыке масс медиа: взгляд за горизонты // *СМК в художественной культуре России XX века. Том IV. Тенденции и перспективы.* Ред.-сост. А. А. Новикова. М., Государственный институт искусствознания, изд «Трилистник», 2003. С. 148, 149.

[13] Там же, с. 146, 151.

[14] Scatto d’attore. URL: <http://domicoccatano.com/portfolio/classica-hd/> (accessed 05.06.2020).

[15] Va pensiero. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nfxfQ_q1BqM<http://domicoccatano.com/portfolio/classica-hd/> (accessed 23.04.2020).

[16] Almanacco di bellezza. URL: <https://aspapress.blogspot.com/2020/04/classica-hd-almanacco-di-bellezza.html> (accessed 09.06.2020).

[17] После длительных телефонных бесед автора этой статьи с сотрудниками канала «Классика», данная цитата взята из электронного письма от 12.06.2020.

[18] Например, в острый период пандемии тринадцать еженедельных, между музыкальной лексикой классики и разных направлений современности, импровизаций-катарсисов, с участием живых звучаний и live электроники, см.: Режим доступа: <https://www.facebook.com/anton.dressler/videos/10157618389932979/> (accessed 10.06.2020).

[19] *Шекспир В.* Гамлет. Перевод Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1964. С. 155. Словарь и комментарий крылатых выражений из произведений В. Шекспира. М. Морозов. Режим доступа: <http://info.wikireading.ru/225311> (дата обращения 05.06.2020).

[20] *Битов А.* Пушкинский дом. М.: АСТ, 2013. Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-andrey-bitov/72764-pushkinskiy-dom-andrey-bitov/read/page-5.html> (дата обращения 05.06.2020).

ДАРЬЯ ЖУРКОВА

Кандидат культурологии, Государственный институт искусствознания

«НИКАКИХ БОЛЬШЕ ВЕЧЕРИНОК»: РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОП-МУЗЫКА В УСЛОВИЯХ САМОИЗОЛЯЦИИ

Аннотация: В статье анализируются реакции русскоязычной поп-музыки на ситуацию пандемии, а также сопутствующую ей карантин и самоизоляцию. Песни, которые появились в период режима ограничений и непосредственно посвященные этой проблематике, подразделяются на три тематических блока: политика, романтика, быт. В каждом из этих направлений автор находит сюжетные и музыкальные закономерности, созвучные экстремальной ситуации или, наоборот, сопротивляющиеся ее присутствию. Также в статье рассматриваются особенности видеоклипов, снятых в новых условиях. В частности, оговариваются контексты, в которых фигурируют материальные символы карантина (маска, туалетная бумага), и способы включения в клиповые сюжеты образа врача. Отдельно разбирается специфика клипов, снятых поп-«звездами» в стиле home-video. Помимо этого анализируются причины феноменального успеха песни «Плачу на техно» (группы «Хлеб» и «Cream Soda»), написанной задолго до пандемии, но неожиданно ставшей её музыкальным символом.

Ключевые слова: популярная музыка, коронавирус, карантин, самоизоляция, видеоклипы, home-video, Ольга Бузова, «Сплин», Семен Слепаков, Вася Обломов, Алексей Потапенко, Тимур Родригес, Александр Гудков, Иван Ургант, «Cream Soda», СМН,

KARTASHOW, Gidayyat-Gazan, T-killah, «Коронаминус», «Плачу на техно».

Из всех видов искусства поп-музыка оказалась, пожалуй, лучше всех подготовлена к вызванным эпидемией ограничениям. К концу 2010-х годов большая часть процессов создания, распространения и восприятия поп-песен стала происходить в «цифре», то есть практически полностью обеспечиваться компьютерными технологиями и интернетом. В отличие от академической музыки, поп-музыка сегодня зачастую пишется на компьютере и может обойтись минимальным количеством «живых» музыкантов. Развитие технологий позволяет «свести» трек, не выходя «из спальни» [1]. Музыкальные стриминговые сервисы практически полностью заменили собой материальные носители звукозаписей. Наряду с видеохостингом YouTube они стали приоритетным способом распространения музыки. Как показала практика, даже создавать видеоклипы музыканты очень быстро научились в условиях самоизоляции. Фактически, пострадала только концертная деятельность, но и это не стало помехой, так как на тех же стриминговых платформах и на YouTube были организованы прямые трансляции выступлений артистов из дома [2]. Словом, технологически сфера поп-музыки оказалась полностью оснащена к переходу в онлайн-режим.

Другой вопрос, как отразилась эпидемия на содержании и эстетике новых поп-песен, как изменились слушательские запросы к поп-музыке. В рамках этой статьи я остановлюсь на трех аспектах нового режима функционирования поп-музыки. Во-первых, попытаюсь охарактеризовать песни, непосредственно посвященные теме эпидемии, карантина, самоизоляции и коронавируса. Во-вторых, рассмотрю особенности видеоклипов, появившихся в новых условиях. В-третьих, проанализирую слушательские предпочтения, проявившиеся в период апреля и мая 2020 года. Оговорюсь, что свои наблюдения я делаю исключительно на основе русскоязычной поп-музыки и преимущественно обращаюсь к данным стриминговой плат-

формы Яндекс. Музыка, а также русскоязычного сегмента YouTube.

На Яндекс. Музыка к концу официального режима самоизоляции по поиску на слова «карантин», «вирус», «коронавирус» находится более 1100 треков на каждый запрос, то есть суммарно около 3500 песен. Значительно меньше треков сервис выдает на слова «самоизоляция» (54) и «эпидемия» (203), но зато по этим тегам «всплывает» внушительное количество плейлистов, то есть тематических подборок песен (151 и 648 соответственно) [3]. Таким образом, как показывает статистика, ситуация коронавирусной эпидемии послужила мощным толчком для творчества музыкантов самых разных направлений. На эту тему высказалось немало топовых артистов, среди них: *Ольга Бузова, Григорий Лепс, «Сплин», Семен Слепаков, Васа Обломов, Алексей Потапенко (ПТП, экс-участник дуэта «Потап и Настя»), Тимур Родригес, Александр Гудков и Иван Ургант.* Также благодаря быстрой реакции на злободневную тему в хедлайнеры вышли прежде малоизвестные исполнители, такие как: *«CreamSoda», CMH, KARTASHOW, Gidayat-Gazan, T-killah.*

Очень условно можно выделить три категории, вокруг которых вращается тематика «коронавирусных» песен: политика, романтика, быт. Первые две категории отнюдь не новы, но ситуация с эпидемией выявила в них новые нюансы. Третья категория, связанная с описанием подробностей быта, прежде была довольно маргинальной, но режим самоизоляции ввел эту тему в песни самых разных артистов вне зависимости от их стиля и статуса. Рассмотрим тенденции каждой из выделенных категорий на конкретных примерах.

«Гарри, всё это не очень нормально»: социально-политическая рефлексия

Экстремальная ситуация эпидемии сильно обострила давно существующие в России политико-экономические проблемы, а режим самоизоляции предоставил массу времени для их осмысления. Неслучайно во время карантина появился целый

залп остросоциальных песен о «достижениях» правительства. Самыми яркими высказываниями стали композиции Семена Слепакова – «Вирусная», группы «Сплин» – «*Передайте это Гарри Поттеру, если вдруг его встретите*» и Васи Обломова, выпустившего сразу два сингла – «*В очереди*» и «*На деревню бабушке*». Несмотря на различие в имидже и музыкальных стилях этих исполнителей, в их композициях обнаруживаются общие черты. Во всех четырех песнях присутствует ретроспективный взгляд на изменения, произошедшие в стране, затрагиваются темы коррупции, повышения пенсионного возраста, запрета митингов и протестных акций, а также упоминается готовящееся «обнуление» президентских сроков.

Семен Слепаков и Вася Обломов строят свой нарратив от имени недовольных всем обывателей. Герой Слепакова приводит длинный список «национальных проблем»: «*Что мы по уши в г*вне и ж*па в стране, / И в Думе много воров, и в фильме только Петров, / Повсюду пробки, воздух грязный, солнца нету / И гаишник – м*дак*». Но в конечном итоге, герой приходит к выводу, что всё это, оказывается, было не так уж страшно в сравнении с коронавирусом: «*Но оказалось, тогда всё было *** [зашибись] / Коронавирус, коронавирус, *** [отцепись]*».

По схожему принципу обывательского взгляда выстраивает сюжет своих двух песен Вася Обломов. В композиции в «Очереди» он на разные голоса приводит обрывки досужих заблуждений о коронавирусе и народных методов борьбы с ним: «*Народ, чего мы ждем? Какого хрена? / Давайте делать ИВЛ из фена. / Узнал, что завезли гробы в Икею, / Купить – купил, но, вот, собрать – успею?*». А в песне «На деревню бабушке» схожие насущные проблемы поданы в форме коллективного письма Валентине Терешковой, которую от лица общественности просят посылить «закрутить гайки» по всем фронтам: «*Терешковой пишут снова: / „Президенту передай, / Как бы не было хреново, / Людям денег не давай!“*».

Подражание «наивному письму» обнаруживает горькую абсурдность происходящих в стране событий. Голос автора как бы

самоустраняется, в этих песнях нет каких-либо прямых призывов к протесту и тем более морализаторства. Наоборот, они складываются из общеизвестных фактов и событий. Но высказанные устами обыкновенных людей и, главное, смиренно принимаемые ими, эти приметы реальной жизни превращаются в трагическую фантазмагорию, пугающую элементами достоверности.

Немаловажную роль в этом эффекте играет характер музыки, которой озвучиваются послания. Она преимущественно монотонна и лишена ярких интонационных перепадов, в ней нет необычных гармоний, звуковая ткань тоже как бы мимикрирует под обыденность. Семен Слепаков вообще подражает расслабленному стилю регги и вводит в аранжировку песни сладкоголосый женский бек-вокал и множество темброво-занятных подголосков. Возникает впечатление, что убаюкивающая музыка сама уже давно смирилась с описываемыми в песне событиями, она обманчиво обволакивает и успокаивает, даже не помышляя призывать к какому-либо сопротивлению. Благодаря внешнему равнодушию сюжетного нарратива и его музыкального оформления возникает нетривиальный художественный эффект: чем более благообразной выглядит витрина, тем острее осознается подноготная описываемых событий.

Песни «Вирусная» и «На деревню бабушке» формально имеют конкретного адресата — Семен Слепаков обращается к коронавирусу, а Вася Обломов — к Валентине Терешковой. Но всем очевидна тщетность этого обращения — послание вряд ли будет получено, и уж тем более — услышано. Схожую стратегию выбирает в сюжете песни Александр Васильев с группой «Сплин». Он адресует свое письмо вымышленному персонажу, заведомо далекому от России и её проблем — Гарри Поттеру. Подразумевается, что Россию в нынешней ситуации может спасти только чудо, поэтому в качестве адресата и выбран всемогущий волшебник.

Гарри, скорей прилетай, ты нужен, / А то нерушимый совсем разрушен, / Из всех проплешин, из всех проушин / Они выкачива-

ют нефть и газ. / По воле бога и согласно плану / Скоро нас всех поведут на плаху, / Ты захвати волшебную палку / Чтобы двинуть им между глаз.

В отличие от персонажей Слепакова и Обломова герой Александра Васильева прекрасно осознает драматизм происходящих событий. Он равен Гарри Поттеру в своей принципиальной честности и пронизательности, но, увы, не равен в своих возможностях. Панибратский стиль заочного общения между героями («*Гарри, привет, как дела, приятель?*») только усиливает ощущение дисгармонии. Не случайно, по выражению Яна Шенкмана, от этого послания «из мира реального в мир иллюзий, которыми мы жили последние двадцать лет» становится страшно [4]. Опять же немаловажную роль играет музыка, подчеркнута монотонная и лишённая каких-либо «спецэффектов», речитативно «начитанная» в микрофон под гитарный бой, словно сводка с полей. У героя как будто не осталось эмоций, и он отстранённо выдает леденящие душу сухие факты. Лишь в коде, риторический вопрос «*За что нам всё это, скажи, Гарри Поттер?*» перемежается полным отчаяния бессловесным завыванием.

Тема пресловутой изоляции тоже звучит в этой песне. Правда, в качестве «добровольного» узника подразумевается вся Россия, отрезанная от цивилизованного политического менеджмента, погрязшая в чиновничьем беспределе («*Низкий поклон от всей нашей братии / С этих глухих болот. / Нас окружают сплошные маглы, / И рожи у них такие злые и наглые*»).

Итак, ситуация карантина и неопределённости спровоцировала музыкантов-нонконформистов подвергнуть критике всю современную жизнь в России. Примечательно, что многие из них осознанно или нет выбрали для этого «дистанционную» форму письма, игры в эпистолярный жанр. Этот прием оттеняет принципиальную публицистичность песен, их внутренний диалог с реальными современниками, которые, как показывают многочисленные комментарии на YouTube, прекрасно осознают всю условность формальных адресатов.

К разряду остросоциальных высказываний сегодня с полным правом можно отнести песни, посвященные врачам. Но одна и та же тема звучит совершенно по-разному — с разной степенью драматизма, достоверности и искренности.

Так, с подачи телеканала «Жара» более десятка топовых поп-артистов, среди которых: Стас Михайлов, Любовь Успенская, Николай Басков, Наргиз, Artik&Asti объединились и записали песню с говорящим названием «*#Спасибодокторам*». По задумке авторов композиция от лица популярных артистов «выражает благодарность всем врачам, медикам» [5]. Музыка песни решена в стиле духоподъемной баллады с совершенно безликим текстом. Согласно ему, вся страна изнывает от безделья, а врачи «отдуваются» за всех остальных, демонстрируя самоотверженную мобилизованность: *«Они среди ночных огней, пока ты спишь, / Бросают вновь своих детей и матерей / Пока, скупая, дома ты сидишь. / Они бегут спасать родителей, детей».*

Абсолютно беспомощная в художественном отношении, насквозь фальшивая в своей слащавости эта песня показывает, насколько отечественные селебрити далеки не только от проблем медиков, но и в принципе от реальной жизни. Усугубляет это впечатление видеоклип. В нем звезды, показывая пример соблюдения режима самоизоляции, предстают в домашней обстановке. Однако интерьеры их жилищ с мраморными лестницами, белыми роялями и собственными студиями звукозаписи выглядят циничным контрастом документальным кадрам из этого же видеоклипа, где изможденные врачи, с синяками под глазами от усталости, подпирают серые кафельные стены. Вполне закономерно, что песня и видеоклип вызвали обратный эффект, породив волну негодования пользователей YouTube, которые в своих комментариях обличали артистов в лицемерии, социальном цинизме, стремлении прославиться на чужой беде и полном бездействии с позиции реальной помощи врачам.

Куда более правдиво, без фальшивых сантиментов звучит песня группы «Аркадий Коц», названная в честь погибшего от коронавируса врача «*Михаил Лебедев*». Под сухой гитарный

бой и завывания губной гармошки, подражающей сирене, на диссонирующих гармониях солист группы Кирилл Медведев чеканит хлесткий приговор: *«Едет скорая, едет скорая / Кто доедет скорее, ты или я? / Им плевать на них, им плевать на нас / А на вас, врачей, сорок тысяч раз. / Сорок тысяч раз повтори припев: Михаил Лебедев»*. Вместо абстрактных слов про благодарность врачам здесь звучит неутешительный диагноз всей системе, в которой врачи продолжают выполнять свою работу и проявлять повседневный героизм. Видеорядом к песне послужили фотографии погибших от коронавируса российских врачей – самых обыкновенных людей, в необыкновенных и неожиданных для всего мира обстоятельствах. Ни одна фотография не повторяется на протяжении почти шестиминутного ролика. Тот факт, что все эти люди погибли, спасая жизни других людей, производит оглушительный эффект. Цена профессии очевидна как никогда.

Таким образом, как и любая другая по-настоящему экстремальная ситуация, эпидемия сработала как рентген, выдернув и артистов, и публику из размеренного, благополучного течения жизни, столкнув лицом к лицу с проблемами, появившимися не вчера, но проявившимися столь радикально именно в период пандемии. Артистическая братия разделилась на тех, кто готов признать всю серьезность ситуации и разделить ответственность за происходящее, и тех, кто по-прежнему пребывает в облаках развлекательного контента. Однако аудитория весьма щепетильно относится к подобного рода глухоте, теперь стерильный мир гламура выглядит иллюзорным и фальшивым как никогда. Коронавирус, пусть и не навсегда, но кардинально поменял требования ко всей индустрии шоу-бизнеса.

«Хочу с тобой на карантин»: стратегии романтических отношений

Эпидемия внесла свои коррективы не только в песни остро-социальной, но и любовной тематики, предоставив сразу несколько относительно новых сюжетных ходов. Причем одни

и те же обстоятельства лирические герои используют совершенно по-разному — как для налаживания отношений, так и для их прекращения.

Одним из популярных лейтмотивов романтически окрашенных песен стало понимание карантина и режима самоизоляции как неучтенного времени для любви. Одни герои делают вид, что давно мечтали о таком уединении. Например, в песне *«Давай останемся дома»* Ольга Бузова уходит в добровольное затворничество на двоих: *«Давай останемся дома, закроем все двери, / Под светом неона в нашей атмосфере, / И нам некуда бежать, некуда спешить, / Я просто хочу одним тобою жить»*. Другие герои, наоборот, изнывают от количества внезапно освободившегося времени, теряясь, чем его можно заполнить: *«День десятый: ты снова поела, я опять полежал»*. В итоге, герои этой песни *«Карантин»* Тимура Родригеса проводят дни за чтением книг (*«Впервые от корки до корки прочитана „Война и Мир“, включая батальные сцены»*), экспериментируют на кулинарном поприще (*«Мы зато научились готовить из гречки смузи, шашлык и пряники»*) и рьяно занимаются сексом (*«Пусть под нами горит подоконник, пол, кровать и ковролин»*).

Кого-то из влюбленных карантин, наоборот, застает в разлуке: *«Между нами карантин, / Я сижу дома один, / Между нами интернет, / Но в этом проблемы нет»* (СМН [6] *«Карантин»*). Но ещё чаще карантин становится эффектной метафорой непростого периода отношений. С помощью эпидемиологических терминов и сопутствующих аксессуаров выстраивается новая фразеология любви. Период паузы в отношениях теперь модно называть карантинном, а под маской подразумевается не столько медицинская, сколько психологическая защита, скрывающая истинные чувства. Именно эти тропы, не сговариваясь, используют в своих композициях с одинаковым названием *«Карантин»* певец Kartashov (Дмитрий Карташов) и группа «Кис-кис». В первом случае мы наблюдаем страдания ревнивого парня (*«Ну *** [зачем] тебе маска, / Будь настоящей, будь ласка / Если у тебя есть кто-то другой, то скажи, / Я всё пойму — не кретин — от вас уйду в карантин»*).

Во втором примере в схожей ситуации «самоизоляции» от надоедливого возлюбленного оказывается юная студентка (*«В моём сердце будто бы вирус, / Я одна и тоже один, / Нету плюсов, одни только минусы, / Ухожу на карантин. / На лице медицинская маска, / Эпидемия враться, / Не пройдёт никакая зараза, / Нет болезни сильнее тебя»*). Трудно сказать, что эти лирические герои воспринимают ситуацию эпидемии в её истинном масштабе и всерьез. Наоборот, они уходят от проблем большого мира, с головой погружаясь в свои текущие приватные переживания. А карантинная лексика необходима лишь для того, чтобы ловко подновить стандартные схемы любовной лирики, сообщить песне сиюминутную актуальность и эффектно обыграть извечные конфликты.

Другой устоявшийся лейтмотив современных поп-песен, обретающий новую волну популярности в период эпидемии, связан с темой любви как болезни. Отчасти он звучит в вышеупомянутой песни группы «Кис-кис» (*«Нет болезни сильнее тебя»*). Его же эксплуатируют в своих недавних синглах звезды «со стажем» Елена Терлеева и Полиграф Шариков. Елена Терлеева выпускает песню с ажиотажным названием *«Вирус»*, но сравнивает свою привязанность к визави с малоизвестным заболеванием, которое, видимо, привлекло внимание в силу своей фонетической амбивалентности (*«Как вирусом Эбола, Эбола я была, я / Так любить и болеть тобой, не хочу я»*). Полиграф Шариков идет ещё дальше в своем стремлении сыграть на «горячей» теме и называет свой новый трек ещё конкретнее – *«Коронавирус»*. Но сюжет песни сводится к мукам любви «на троих», то есть эпидемия оказывается выгодным способом самопиара, не более того (*«Нет, согласно телеэфиру, / Чумы страшнее, чем коронавирус. / А кто придумал чуму – любовь, / И что мне делать теперь с ней?»*).

Таким образом, по сути, песни романтической направленности оказались бессильны перед лицом эпидемии. На сегодняшний день они не смогли по-настоящему отразить или, как минимум, качественно абсорбировать карантинную тематику.

ку в свои сюжеты. В лучшем случае они остроумно описывают изменившуюся повседневность отношений (Тимур Родригес) или используют режим карантина в качестве модного драматургического конфликта (СМН, Kartashow, «Кис-кис»). Но зачастую обращение к остроактуальной теме по-настоящему не обогащает содержание песен, а делает их лишь поверхностно созвучными времени.

В этом отношении весьма показателен пример дуэта Gidayuat (Гидаят Аббасов) — Gazan (Эмир Гасанов), который в середине февраля 2020 года презентовал песню с провокационным названием «Коронаминус». В официальном релизе композиции авторы охарактеризовали её как историю «о резком и глобальном обострении высокомерия у девушек» [7]. Но, очевидно, что авторы фонетически выгодно сыграли на названии вируса. Этот трек, являясь продолжением «восточного вторжения» на российской эстраде [8], имеет характерный стиль подачи. Лирический герой песни — альфа-самец. Он прямо описывает объект своего вожделения: *«Она бомба, она бомба, / Эта девочка-анаконда. <...> Она идеальная, но есть один минус, / Корона — её минус»*. В качестве ходячих тропов здесь используются эротические танцы (*«Давай, двигай, чем тебя мама наградила»*), сравнение женщины с наркотиком (*«Забиваю тебя до краев, / В эту ночь, ты моя Мариванна»* [9]) и вкрапление восточных мотивов (*«Я бродил и искал запах твой, / На песках, на сыпучих горячих»*). Музыка песни также отличается ярко выраженными восточными интонациями, низким брутальным голосом солиста и крайне агрессивным стилем подачи.

В отличие от большинства песен «карантинной» лирики этот трек откровенно эксплуатирует болезненную тему, никак не откликаясь на саму проблему эпидемии. Можно долго спорить об этичности такого подхода, но внушительная популярность этого трека сама по себе становится диагнозом текущей ситуации. Он стимулирует аудиторию, подобно древним ритуалам, «вытанцевать» угрозу, устроить свой «шабаш» страсти в ответ на воинствующий вирус.

«Гречка, мартини, мы на карантине»: карнавализация будней

При всей современной погруженности поп-музыки в рутинные процессы, до режима самоизоляции приметы повседневного быта редко попадали в тексты поп-песен. Зачастую этот прием использовался, чтобы обозначить контраст между возвышенностью чувств лирического героя и заурядностью окружающей среды. При этом противопоставление любви и быта могло подаваться как с полной серьезностью [10], так и в ироничном ключе [11].

С наступлением карантина бытовые подробности и конкретные приметы времени вторгаются даже в самые романтические треки. На все лады обыгрываются злополучные очереди в супермаркетах, закупка туалетной бумаги и гречки, а также ограничения в передвижении, связанные с необходимостью соблюдать режим самоизоляции.

Разные герои по-разному воспринимают новые меры предосторожности. Кто-то пытается превратить это в игру. Например, поход в магазин обставляется как маскарад со множеством сопутствующих аксессуаров (*«Капюшон, маски-шоу, / Антисептик, перчатки, салфетки, очки, остальное в аптечке»* [12]), а перемещение по дому превращается в импровизированный забег на выживание (*«Перебежать, как Джеки Чан / Из комнаты в комнату к своим вещам, / Порыться в записке, не дольше чем час, / Вернуться обратно, уйти от леща»* [13]). Но все герои так или иначе ощущают дискомфорт от круглосуточного пребывания взаперти (*«Как мне не сойти с ума дома? В четырех знакомых стенах будто заключенный»* [14]). И чем дольше длится карантин, тем более радикальные способы борьбы с хандрой изобретают песенные герои.

Кто-то агитирует: *«все в подъезд на шашлыки»* [15], а кто-то устраивает праздник из подручных средств – *«Гречка, мартини, / Мы на карантине. / Шашлык запретили, / Я на позитиве»* [16]. Состояние карантина отменяет все условности. В чрезвычайной ситуации уже не до гурманства. С какими продуктами застает карантин, те и съедаются, несмотря на их формальную

несовместимость. Самая простая крупа заливается изысканным алкоголем — и это сообщает сложившейся ситуации особый драйв, через такое «явственное» смешение «высокого» и «низкого» у обычных будней появляются свойства карнавальной отмены правил и повседневных нормативов.

Так или иначе карантин воспринимается как крушение множества планов. Но многие герои не отчаиваются и пытаются найти плюсы в сложившейся ситуации. А совсем «продвинутые» — заглядывают ещё дальше, пытаются отразить то, как карантин меняет наше отношение к жизни. Пожалуй, интереснее всех это состояние неопределенности удалось передать Потапу (Алексей Потапенко). Герой его песни «*Карантин*» мечтает о том, как вернуться в жизнь привычные события: путешествия за границу, походы в бары и клубы. А также успевают пофилософствовать: «*Мир сошёл с ума, время, / Проверяет нас, наше племя — / На какой же глубине / И где находится человек в тебе*». Помимо смеха над сложившейся ситуацией есть отчетливое ощущение катастрофизма, надвигающегося апокалипсиса, а главный страх заключается в том, что не понятно, какими мы из этого состояния выйдем.

В итоге, эпидемия существенным образом влияет на тематические тренды в поп-музыке. С одной стороны, происходит очевидная бытовизация поп-песен, в них всё больше становится примет повседневности — утилитарных, банальных предметов и действий, которые упоминаются и о которых идет рефлексия. Абстрактная же романтика уходит в тень, поскольку в ситуации эпидемии ощущается и слишком пресной, и слишком банальной. С другой стороны, поп-музыка пытается «подняться» над повседневностью и увидеть за ней что-то большее, ощутить экзистенциальные последствия карантинной «перезагрузки». Правда, пока эти случаи, увы, единичны.

Музыка: вытанцовывание страхов

«Карантинные» поп-песни демонстрируют два парадокса в отношении характера музыки. Об одном из них я уже упоминал

нала — это подчеркнуто расслабленный, порою монотонный характер песен, посвященных остросоциальной проблематике. В них нет звукового запечатления протеста, наоборот, музыка подчеркивает как бы равнодушие лирического героя к происходящим событиям, его смиренное принятие в общем-то шокирующих фактов. Ввиду распространенности такого парадокса и нетривиальности эффекта его смело можно назвать сознательным художественным приемом.

Второй парадокс связан с группой песен, посвященных романтической и бытовой тематике. Подавляющее большинство из них написаны на основе танцевальных стилей или, как минимум, привлекают в свою ткань танцевальные ритмы. Некоторые песни носят откровенно танцевальный характер, например, как трек «Пандемия» певицы Бьянки, написанный в стиле румба или «Коронаминус» дуэта Gidayyat – Gazan, построенный на битах клубного поп-рэпа. Другие композиции вуалируют свой танцевальный характер за хип-хоповской скороговоркой (Родригес «Карантин», ПТП «Дома») или чилаутовской размеренностью (Полиграф Шарикоф «Коронавирус», Kartashow «Карантин»).

Некоторые артисты находят интересные способы ритмизации и вокализации слова «карантин». Так, Тимур Родригес в коде своего трека ритмически эффектно закольцовывает слово так, что получается «кара-карантин», и возникает игра слов, в которой первые два слога становятся самостоятельным словом «кара», т.е. наказание. Дмитрий Карташов (Kartashow) распевает это слово — «карантин-на-на-на», что помогает ему создать искусственную рифму и цепляющую ритмическую перебивку. Показательно, что за исключением исполнителя песни «Коронаминус» никто из артистов музыкально не обыгрывает слова, которые непосредственно связаны с болезнью.

В отличие от музыки академической традиции [16], поп-музыка, по большому счету, не вырабатывает никаких интонационно-тембровых формул для характеристики катастрофы. Она продолжает использовать стандартные формулы модных стилей, тем самым пытаясь показать, что катастрофы якобы не суще-

ствуем. Несмотря на колоссальную аудиторию, в содержательном плане поп-музыка замыкается в мире частных ценностей и устраивает там дискотеку «на всю громкость».

Только один нюанс сообщает некоторую дисгармоничность танцевальной феерии. Заключается он в том, что все «карантинные» треки написаны в миноре. С одной стороны, эту особенность можно «списать» на ту же моду, потому что большинство современных хитов имеют минорное наклонение. Этот тренд подкрепляется и тематически, так как многие лирические герои современных поп-шлягеров демонстрируют модель не рефлексии, а «вытанцовывания» душевной боли [18]. С другой стороны, сплошное минорное настроение сообщает «карантинной дискотеке» ощущение тотального отчаяния, как будто герои безуспешно ищут заветный дух веселья.

Видеоклипы: нивелирование дистанции

Появившиеся за время режима самоизоляции музыкальные клипы интересны в двух аспектах: 1) как в них обыгрываются карантинные атрибуты и 2) чем отличается жанр home-video поп-звезд от его интерпретации их коллегами академического и рок-направления.

В качестве универсальных примет нового времени в клипах, появившихся в период марта – мая 2020 года, лидируют маски, туалетная бумага и врачи. Показательно, что все эти атрибуты зачастую помещаются в абсурдно-комический контекст.

Маски полностью теряют свою защитную функцию и подражываются исключительно как знак режима самоизоляции. Их носят дома (СМН «Карантин»), во время плавания в частном бассейне (Полиграф Шариков «Коронавирус»), надевают на кордебалет (Gidayyat – Gazan «Коронаминус») и вводят в качестве замысловатого аксессуара в сценический костюм (Бьянка «Пандемия»).



Илл. 1 Кадр из клипа Бьянки «Пандемия» (реж. Бьянка – Т. Липницкая, дата релиза – 31.03.2020)

Как и в случае повседневных практик, маска носится дежурно-формально и становится «частью социального маскарада, игры в новые правила» [19]. О том, что маска понимается только как эффектный аксессуар, маркирующий время, говорит отсутствие в карантинных видеоклипах перчаток, как гораздо менее визуально заметного и сложно обыгрываемого атрибута.

Другим популярным атрибутом карантинных клипов стала туалетная бумага, которая также используется не по прямому назначению. Рулоны туалетной бумаги преобразуются в импровизированную подозрную трубу (Иван Ургант, Александр Гудков «Самоизоляция»), ими обкладываются, словно подушками, сидя на диване, или строят пирамидки (СМН «Карантин»), размотанные рулоны, подобно серпантину, художественно развеваются на ветру (Полиграф Шариков «Коронавирус»). Наконец, в кадр попадает сияющий унитаз, помещенный в качестве центрального атрибута в замкнутое пространство-коробку, где снимается пафосный гламурный клип (Бьянка «Пандемия»).

Маски и туалетную бумагу, помещенные в неподобающий контекст, можно рассматривать на правах «прикола», ироничной игры с символами карантинного времени. Но когда в том же ключе подается фигура врача, то это производит весьма сомнительный с этической точки зрения эффект. В многократно упоминаемом клипе СМН «Карантин» бригада врачей на карете медицинской помощи забирает главного героя, судя по всему, в психиатрическую больницу. Герои примеряют ампулу комических придурков и даже пытаются изобразить танец по типу «Little Big». Схожих ненормальных персонажей в белых халатах вводит в свой клип Полиграф Шариков. В заключительных кадрах они картинно, в замедленной съемке мчатся за убегающим главным героем и пытаются надеть на него медицинскую маску. Но все нормы приличий подрывает клип Бьянки, где ростовая кукла доктора Айболита активно принимает участие в тверке — сексуально-провокационном танце, активно задействующим движение ягодич.

Продолжая работать по привычным лекалам эпатажа, поп-индустрия окончательно забывает о моральных нормах. И надо признать, что аудитория этого не прощает. В комментариях к видео она, не церемонясь в выражениях, открыто выражает недопустимость такого надругательства над теми, кто спасает жизни людей. В ситуации пандемии, когда как никогда остро ощущается подвижничество врачей, любая ирония в их отношении оказывается неуместной и подвергается жесткому осуждению.

Как и все музыканты, поп-артисты в условиях карантина снимали видеоклипы в домашних интерьерах. Однако, надо признать, что home-video поп-звезд имеет свои особенности.

Во-первых, лишь в единичных случаях на экране демонстрируется процесс музицирования. Причем даже если показываются кадры человека, играющего на музыкальном инструменте, то он играет совершенно не ту музыку, что звучит в клипе (например, как это происходит в клипах «Давай останемся дома» Ольги Бузовой, «Самоизоляция» Ивана Урганта и Александра Гудкова). Пожалуй, единственным образцовым приме-

ром, в котором музыканты в режиме полиэкрана играют и поют то, что мы действительно слышим в конкретный момент, является клип Семена Слепакова на песню «Вирусная».

Во-вторых, в отличие от академических и рок-исполнителей поп-звезды активно привлекают в клипы своих соратников по шоу-бизнесу. Ограниченные в визуальных эффектах, новые клипы делают ставку на количество медийных лиц, мелькающих на экране. Ради того, чтобы подчеркнуть общность в ситуации карантина, звезды готовы пожертвовать непреложным правилом видеоклипа как рекламы конкретного исполнителя.

В-третьих, поп-исполнители пренебрегают ещё одним непреложным правилом музыкального видеоклипа, которое заключается в создании ореола избранности, неординарной личности в неординарных обстоятельствах, т.е. искомого статуса звездности. В карантинных клипах звезды усиленно делают вид, что претерпевают ровно те же проблемы режима самоизоляции, что и самые обычные люди.

Главной проблемой видится опасность сойти с ума в замкнутом пространстве. Сразу несколько музыкальных home-video демонстрируют звёзд, страдающих от безделья дома. Самым показательным примером такого подхода стал ролик, инициированный Иваном Ургантом и Александром Гудковым под названием «*Самоизоляция*» (кавер на песню «Be My Lover» (1995) группы «La Bouche») [20]. В нем, заточенные дома «звезды» точат «когти» вместо кошки, рисуют карикатурные автопортреты, наносят на лицо косметические маски, едят макароны, находятся в окружении детей, которые «стоят на ушах», занимаются спортом, принимают душ в одежде, щелкают пузырчатые пакетики, месят тесто, играют с домашними животными, наводят уборку со шваброй и пылесосом и т. п. Однако даже в самые обычные занятия (спорт, уборка, косметические процедуры) «звезды» привносят «креатив» – надевают вычурные наряды, демонстрируют утрированную миимику, превращают бытовые предметы в диковинные аксессуары. В новых условиях именно таким образом проявляется их

творческая незаурядность, в такое нетривиальное переосмысление тривиальных вещей и занятий конвертируется их звездный статус.



Илл. 2. Коллаж кадров из клипа Ивана Урганта и Александра Гудкова «Самоизоляция» (руководитель проекта – А. Гудков, дата релиза – 27.03.2020)

В итоге создается ощущение, что «звезды» никогда не были так «близки к народу», как в период карантина. Выясняется и «документально» фиксируется, что они, как и обычные люди, моют полы, пытаются готовить еду и не всегда имеют идеальный внешний вид. Но на самом деле это очень обманчивое впечатление. Home-video звезд – это не более, чем игра в свойскость, за которой так или иначе ощущается схожее впечатление натянутости при имитации непринужденности, описанное Виолеттой Эвалльё в отношении процесса виртуализации музеев [21]. Причем выдает артистов не столько креативный подход к обыденным занятиям, сколько их домашние интерьеры. Невооруженным взглядом видна колоссальная пропасть между тем, в каких условиях живут «звезды», и тем, как выглядит повседневное пространство рядового человека. Карантинная карнавальность

бытия скорее мнима: казалось бы, статусные границы между людьми стираются, но эта иллюзия столь же призрачна, сколь недолговечен и режим ограничений.

«Плачу на техно»: причины чартового везения

Написанные во время карантина треки – это, безусловно, только часть современной поп-музыки, которую пользователи слушали в условиях самоизоляции. Стриминговый сервис «Яндекс. Музыка» предоставил различным изданиям статистические данные, согласно которым в целом за время карантина количество прослушиваний на сервисе осталось прежним. В будни оно колеблется «в районе 90 минут и чуть снижается в выходные» [22]. При этом «треки про вирус и самоизоляцию россияне включали более 4 млн раз. Особенно популярна стала также музыка для тренировок – динамичные композиции запрашивали чаще, чем песни для вечеринок» [23]. Схожие наблюдения предоставил и другой стриминговый сервис «Звук». Согласно его данным, пользователи к середине апреля 2020 года «стали больше отдавать предпочтение ритмичным поп-трекам для высокой продуктивности, которые подходят для занятий спортом и снятию напряжения, наравне с расслабляющей подборкой треков для медитаций» [24].

Однако общему массиву статистики отчасти противоречит чарт «Топ-100» «Яндекс-Музыка», на вершине которого в течение всего карантина находилось несколько откровенно танцевальных, «вечериночных» треков, например, «UNO» и «Hypnodancer» группы «Little Big», а также композиция «Плачу на техно», исполненная группой «Cream Soda». Эту песню изначально сочинила и записала группа «Хлеб» в 2017, и в ней нет ни строчки про карантин как таковой. Но этот трек на протяжении всего периода самоизоляции удерживался на первой позиции не только чарта «Яндекс. Музыка», но и в рейтингах соцсетей «ВКонтакте» и «Тик-ток». За три месяца, прошедшие с релиза клипа, он собрал 25 млн просмотров на YouTube. Словом, эту песню можно смело назвать главным музыкальным

символом карантина. Чем именно откликнулась эта в общем-то старая композиция новому времени?

В оригинальной версии группы «Хлеб» эта песня исполняется от лица парня, который пришел на техно-вечеринку, где видит свою бывшую девушку с другим кавалером. Однако по стилю музыки это была отнюдь не техно-композиция, а пародия на сентиментальные поп-шлягеры 1990-х годов с элементами стилизации под техно. По большому счету, в тот период эта песня была ностальгическим оммажем на хиты таких российских бойз-бендов как «Руки вверх» и «Иванушки International».

В версии «Cream Soda» трек стал исполняться от лица девушки, благодаря чему мелодраматический сюжет потерял свою явную ироничность, также, как и ламентозные интонации в музыке песни. Героиню обуревают вполне искренние чувства неудавшегося романа (*«Плачу на техно, я плачу на техно, / Ты не со мной, слезы льются на рейве»* [25]). Она описывает совершенно банальные житейские радости, которые так и не удалось осуществить (*«Ты же был лишь моим, лишь моим / И мы вместе мечтали купить что-то в „Кузнецком мосту“»*).



Илл. 3. Кадр из клипа «Плачу на техно» группы «Cream Soda». (руководитель проекта – А. Гудков («Чикен Карри»), дата релиза – 10.04.2020)

Неслучайно эти незамысловатые строки отозвались именно в период самоизоляции. В них отчётливо звучит тема того, что счастье осталось где-то в прошлом, что жизнь больше не будет беззаботной, как раньше. То счастье, о котором мечтали герои, было очень простым, незатейливым, житейским, и сводилось к повседневным радостям совместного времяпрепровождения. Но именно неосуществимость этих самых простых действий и оплакивает героиня песни, а вместе с ней и слушатели, оказавшиеся в условиях самоизоляции. Год назад был один мир, а теперь совсем другой и возврата назад нет. В этой песне очень важна временная шкала «прошлое – настоящее», и настоящее в сравнении с прошлым ощущается абсолютно безысходным. В прошлом было всё радужно и понятно, а взгляд из настоящего показывает, как легко все те планы обрушились.

Из сегодняшнего дня в тексте песни слышны ненарочные пророческие проговорки, например, «*вновь закрыли Outline*». Название отмененного фестиваля электронной музыки превратилось в символ тотального закрытия всех мест массового скопления людей на время карантина. В производимом композицией впечатлении обреченности важную роль играет и новое музыкальное решение, предложенное группой «Cream Soda». Так, пульсация композиции смещена на слабую долю и «отлаживается» только к припеву. Благодаря этому возникает ощущение нестабильности, «подвешенности» в неопределенности. В этом же ключе работает и окончание песни, которое «зависает» на третьей ступени минорной тоники, и становится своеобразным «выходом в никуда». Но, как и большинство «карантинных» песен, весь этот «трагический» комплекс художественно-выразительных средств «упакован» в танцевальные ритмы. То есть боль, опять же, пытаются «вытанцевать». Что и происходит в клипе, снятом накануне официального объявления режима самоизоляции. В нем ряд современных танцоров и шоуменов, резидентов канала «ТНТ», в убогом наряде выделывают заразные танцевальные движения, каждый находясь на отдельном крошечном балкончике новостройки. По мотивам

клипа был запущен флешмоб с танцами на балконе, который стал крайне популярным в соцсети «Тик-ток». Люди примеривали необычные наряды, подключали к танцам своих питомцев и не стесняясь демонстрировали свои не всегда совершенные навыки владения телом. Как и в случае с флешмобом «Изоляция» в подобном творческом раскрепощении можно было наблюдать «деформацию человеческого тела, изменение его формы, превращение мужского в женское и наоборот, смешение животных и антропоморфных черт; принцип снижения и высмеивания драматизма ситуации карантина» [26], т.е. характерные слагаемые «карнавального» безвременья. Таким образом, совершенно рутинное времяпровождение обыкновенные люди, находящиеся в замкнутом пространстве, попытались скрасить посредством творческого самовыражения.

Сейчас сложно подводить полноценные итоги того, как повлияла эпидемия на развитие поп-музыки. Наверняка какие-то из описанных в данной статье явлений войдут в арсенал приемов шоу-индустрии, а какие-то, видимо, останутся исключительно приметой конкретного периода ограничений. Тем не менее, некоторые закономерности видны уже сегодня.

Прежде всего, карантин продемонстрировал реактивную гибкость современной поп-индустрии, готовой молниеносно откликнуться на самые злободневные темы. Безусловно, не всегда песни по-настоящему проникают в суть проблемы, очень часто они лишь играют на модных речевых штампах и ловко рифмуют приметы нового времени. Но, например, как в случае с бард- и рок-композициями, социальный кризис провоцирует музыкантов на глубокие, пронизательные и нелицеприятные высказывания о процессах, происходящих в современном обществе. Однако, надо признать, что большинство слушателей обращалось к поп-музыке не за ответами на неразрешимые вопросы, а за эмоционально-двигательным «обезболиванием» от режима неизвестности. Неслучайно большинство «карантинных» треков имеют танцевальную основу. Благодаря ей они выполняли важную терапевтическую миссию, а именно — позволяли людям

творчески самовыразиться и превратить режим карантина в подобие «карнавального» безвременья.

Что касается клиповой индустрии, то на мой взгляд, карантин не принесет в нее существенные эстетические изменения. Home-video «звезд», по всей видимости, так и останутся приметой конкретного времени, а мейнстримные клипмейкеры по-прежнему продолжают создавать «отлакированные» виды идеальных декораций для идеальных персонажей, что, собственно, и демонстрирует пост-карантинная практика YouTube.

Примечания:

[1] Существует специальное определение «bedroom music», связанное с популяцией молодежных поп-звезд, создающих свои первые хиты в спальне. Подробнее см.: *Стракович Ю.* «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке». М.: Издательский дом «Классика- XXI», 2014.

[2] На Яндекс. Музыка есть целая подборка плейлистов «#Концертиздома». Подробнее о стриминговых концертах см. статью в данной монографии: *Савицкой Е.А.* «„Карантинные“ стриминги и видеоклипы: как рок-музыканты реагировали на пандемию» // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А.А. Новиковой, Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальдье. М.: Издательские решения, 2020. 664 с. С. 559-598.

[3] Следует учитывать, что на Яндекс. Музыка представлены и зарубежные песни, которые сервис тоже учитывает даже в запросах, набранных кириллицей.

[4] *Шенкман Я.* Хорошо беспросветно. Песни, выпущенные в апреле по-русски, несмотря ни на что // Новая газета, 30.04.2020. Режим доступа: <https://novayagazeta.ru/articles/2020/04/30/85163-horosho-besprosvetno> (дата обращения 18.06.2020).

[5] Информация из релиза песни на видеохостинге YouTube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=mw7iSQMWvkQ>.

[6] CrazyMegaHell (сокр. СМН; настоящее имя – Руслан Сергеевич Тушенцов) – «российский видеоблогер и рэп-исполнитель. Один из самых влиятельных видеоблогеров рунета по версии РИАБ». Подробнее см.: <http://cyclowiki.org/wiki/CrazyMegaHell>.

[7] Режим доступа: <https://www.g15.ru/g/gidayyat/gidayyat-gazan-koronaminus.html>

[8] Буквально за последний год российские чарты «взорвали» сразу несколько исполнителей, в стиле которых очень сильны восточные этнические мотивы. Среди них: «GAYAZOV\$ BROTHER\$» с песней «Увезите меня на дип-хаус», Agunda и группа «Тайпан» с песней «Луна не знает пути» и Супер Жорик (Михаил Галустян) с треком «Золото».

[9] Сленговое, необходимое для прохождения цензуры обозначение марихуаны.

[10] См., например, песни: «Вахтерам» (2006) группы «Бум-бокс», «Голая» (2011) группы «Градусы», «Каждый раз» (2018) певицы Монеточка.

[11] См, например, песни: «Батарейка» (1999) группы «Жуки», «Ты кинула» (1998) группы «Ляпис Трубецкой».

[12] Строка из песни Тимура Родригеса «Карантин».

[13] Строка из песни ПТП «Дома».

[14] Строка из песни ПТП «Дома».

[15] Строка из песни СМН «Карантин».

[16] Строка из песни «Гречка, мартини» исполнителя T-killah (Александр Тарасов).

[17] О звуковых воплощениях темы катастрофы в академической музыке см. статью в данной монографии: *Петрушанская Е. М.* Музыкальные «пиры во время чумы» и новые коммуникативно-художественные практики на ТВ Италии весной 2020 года // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А. А. Новиковой, Е. В. Сальниковой, В. Д. Эвальдье. М.: Издательские решения, 2020. 664 с. С. 499–532.

[18] Такая концепция проживания боли лежит в основе сюжета целого ряда песен. Среди них: Artik&Asti «Грустный дэнс»,

«Девочка, танцуй», Полина Гагрин «Ангелы в танце», «Gayazovs Brothers» «Увезите меня на Дипхаус», Ханна «Музыка звучит».

[19] См. статью в данной монографии: *Сальникова Е. В.* Образы эпидемий в кино // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А. А. Новиковой, Е. В. Сальниковой, В. Д. Эвальдье. М.: Издательские решения, 2020. 664 с. С. 286–340.

[20] Помимо упомянутого клипа «Самоизоляция» схожий сюжет имеют видео на песню «Дома» ПТП и «Карантин» СМН.

[21] См. статью в данной монографии: *Эвальдье В. Д.* Музеи онлайн // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А. А. Новиковой, Е. В. Сальниковой, В. Д. Эвальдье. М.: Издательские решения, 2020. 664 с. С. 476–498.

[22] *Обносов А.* Стало известно, какую музыку россияне слушают на карантине // Газета.Ru. 02.04.2020. Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2020/04/02/a_13033933.shtml (дата обращения 28.06.2020).

[23] Как режим самоизоляции поменял музыкальные пристрастия россиян // Коммерсантъ FM. 05.06.2020. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4367120> (дата обращения 28.06.2020).

[24] Эксперты: россияне слушают шансон, песни про карантин и музыку для спорта // РИА Новости, 13.04.2020. Режим доступа: <https://ria.ru/20200413/1569964759.html> (дата обращения 28.06.2020).

[25] Рейв – большая вечеринка, где играет электронная музыка.

[26] См. статью в данной монографии: *Юргенева А. Л.* #Изоляция: творчество как метод социализации // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. А. А. Новиковой, Е. В. Сальниковой, В. Д. Эвальдье. М.: Издательские решения, 2020. 664 с. С. 617–637.

ЕЛЕНА САВИЦКАЯ

Кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания

«КАРАНТИННЫЕ» СТРИМИНГИ И ВИДЕОКЛИПЫ: КАК РОК-МУЗЫКАНТЫ РЕАГИРОВАЛИ НА ПАНДЕМИЮ

Аннотация: В условиях пандемии ограничительные меры коснулись всех концертирующих музыкантов и организаторов мероприятий, в том числе рок-исполнителей. В статье рассматриваются два ключевых аспекта творческого отклика отечественных и зарубежных рок-музыкантов на события весны 2020 года. Первый – широкое распространение интернет-стримингов («живых» онлайн-эфиров), которые становятся альтернативой, – пусть и временной, далекой от идеала, – «настоящим» рок-концертам. Такие эфиры дают возможность не потерять связь с аудиторией, поддержать поклонников в сложное время, реализовать собственные творческие амбиции. Анализ художественных и технических решений интернет-стримингов, особенностей коммуникации между артистами и зрителями позволяет сделать прогнозы о том, насколько востребованными подобные практики будут в будущем. Второй аспект, которому посвящена заключительная часть статьи, – отражение «пандемической» тематики непосредственно в рок-творчестве. Рассматривая наиболее яркие образцы песен, выявляя различные типы взаимодействия музыки, текста и визуального ряда в видеоклипах, автор ставит вопрос – останутся ли они лишь напоминанием о пандемии, или же войдут в «золотой фонд» рок-музыки.

Ключевые слова: рок-музыка, интернет-стриминг, онлайн, концерт, фестиваль, live streaming, видеоклип, вирус.

Весной 2020 года темы эпидемии, катастроф, «нашествия» вирусов, изоляции – духовной и физической – оказались в центре внимания рок-музыкантов. На них были сняты клипы, написаны песни, им будут посвящены целые альбомы, которые выйдут осенью и зимой, по завершении (надеемся) пандемии. Бесспорно, эти темы стали не только сиюминутной реакцией рокеров на происходящее в мире. Они имеют более глубокие корни в рок-культуре и во многом связаны с апокалипсическим мировосприятием, экзистенциальным одиночеством рок-героя (что вообще достаточно характерно для художественной культуры 1970 – 1980-х годов). Рок-музыке всегда был свойствен также интерес к шокирующему, эпатажному, разрушительному, находящемуся на грани дозволенного и недозволенного, обыденного и ирреального. Это отразилось даже в названиях рок-групп: Anthrax, Pestilence, Virus, Biohazard, Kataklysm, Venom, Pain, Death, Apocalypse... Впрочем, нередко «вирусные» названия намекают не только на смертельные болезни, но и на «заразительность» самой рок-музыки, а также популярность (возможную) музыкальных коллективов. Например, московская группа «Эпидемия» исполняет вполне жизнерадостный пауэр-метал, а российская команда «Вирус!» и вовсе играла легкую поп-музыку.

Влияние пандемии на рок-музыку можно рассмотреть в двух аспектах: 1) появление новых «карантинных» исполнительских практик как следствие ограничения концертной деятельности; 2) отражение «пандемической» тематики в творчестве (песни, видеоклипы). Первый аспект сам по себе многогранен, поэтому уделим ему больше внимания. Он напрямую связан с условиями изоляции, в которых оказались музыканты. В России и за рубежом, один за одним, начиная с середины марта, отменились или были перенесены (иногда по несколько раз) концерты, гастролы, фестивали, в том числе летние и даже осенние. Рок-артисты, как

и другие представители зрелищной сферы, остались без прямого контакта с публикой, концертных выступлений (а многие — и без заработка). Одной из новых форм приложения творческих сил и амбиций стали интернет-стриминги.

«Карантинники»

Для начала — несколько технических пояснений. Streaming media — это потоковое мультимедиа, которое не нужно скачивать прежде, чем смотреть: пользователь непрерывно получает его от вещателя посредством интернет-связи. В свою очередь мультимедиа — это современные компьютерные технологии, позволяющие объединить в программно-аппаратной системе различные типы данных (звук, видео, графика и др.) для создания единой информационной среды [1]. Существуют два вида стримингов — «живая» аудио- и видеотрансляция (аналог теле-радиовещания, в том числе прямого эфира) и вещание по запросу пользователя (то есть то, которое мы получаем, например, нажимая на кнопку *play* при просмотре клипов в YouTube) [2]. Автор статьи рассматривает достаточно частный случай — live streaming в социальных сетях и на других платформах, который может выступать аналогом прямого эфира или, еще более конкретно, «живого» концерта рок-исполнителя (будут рассмотрены и отдельные случаи стриминга «по запросу»).

Организовать стриминг в интернете частному пользователю на сегодняшний день не очень сложно. Трансляцию можно вести даже с телефона, а, обладая звуковым пультом и/или звуковой картой, вебкамерой, микрофоном и используя программы обработки, можно добиться вполне качественного звука и изображения. Музыканты постигают эту премудрость на практике и охотно делятся ею друг с другом в тех же соцсетях. Например, Ди Курцман, лидер петербургской фолк-рок-группы The Dartz, на своем рисунке в несколько шуточной форме представил процесс организации стриминга (хотя его статья на эту тему вполне серьезна и познавательна [3]).



Илл. 1. «Стриминг для серьезных ребят». Рис. Ди Курцмана

Программы-«надстройки» позволяют вести трансляцию сразу в несколько социальных сетей – Facebook, VKontakte, YouTube и другие. Важной особенностью стримингов через социальные сети является то, что благодаря им можно в реальном времени получать вопросы и комментарии слушателей, а также их реакции в виде различных значков («лайков» и модных ныне «эмодзи»). Это придает выступлениям столь необходимую интерактивность и отличает от обычного показа предзаписанных концертов (которые, безусловно, тоже могут обсуждаться и оцениваться слушателями, но уже постфактум). Подобные возможности сближают стриминги с интерактивными теле- и радиопрограммами, где практикуются звонки от слушателей по телефону или голосование посредством sms, однако в интернет-эфирах такое общение происходит гораздо быстрее и, как правило, «прозрачней» для всех участников (видны имена и комментарии пользователей). Осуществляется трехсторонняя коммуникация: музыкант – зритель, зритель – музыкант и зритель – зритель. Однако работают эти связи по-разному, о чем подробнее будет сказано далее.

Интернет-стриминги в социальных сетях и на платформах различных медиа стали особенно важны для наиболее мобильной и независимой (то есть не связанной коммерческими обязательствами с крупными лейблами, продюсерскими компаниями и так далее) части рок-артистов, ищущих непосредственного общения со своей аудиторией. Впрочем, устраивали и продолжают устраивать такие эфиры не только андеграундные, так и весьма известные артисты. Зрители, лишенные шоу любимых исполнителей, испытывающие нехватку впечатлений и тоскующие по временам, когда, к примеру, в Москве был выбор из сотен «живых» мероприятий в месяц на любой вкус, такие инициативы только приветствовали. Отечественные музыканты даже придумали название для таких эфиров – «карантинники», по аналогии с квартирниками. Безусловно, прямые трансляции концертов и фестивалей (по телевидению, а в последнее время по веб-вещанию) ведутся уже много лет. Однако сегодня интернет-стриминги стали самостоятельным явлением, а не приложением к «живому» концерту (то есть проходящему в обстановке клуба или зала). За период с апреля до середины июня нами было просмотрено несколько десятков таких эфиров. Могут ли стриминги служить аналогом или хотя бы заменой «настоящих» рок-концертов? Зададим себе такой вопрос и постараемся на него ответить.

Цели и задачи стримингов. Почему музыканты делают это?

Каковы же цели и задачи «карантинных» стримингов? Их можно выделить несколько:

- 1) творческое самовыражение и самореализация артистов;
- 2) обратная связь с поклонниками, общение, получение отклика, моральной поддержки от публики;
- 3) поддержка артистами фанатов, пожелания здоровья, благополучия, солидарность с ними («мы находимся в таких же условиях, что и вы»);
- 4) заработок;
- 5) благотворительность (концерты в поддержку врачей, пострадавших регионов и так далее).

Рассмотрим подробнее две первые задачи. Как сказала одна из героинь стримингов джазовая певица и саксофонистка Анна Королёва (эфир в Facebook от 08.05.2020): «Если мы для вас не играем, мы засыхаем, как цветочки без дождя». Кажется бы, чистая лирика, однако такие высказывания дают нам ключ к ответу на вопрос «зачем музыканты вообще делают это». Сделаем довольно обширное отступление в сторону и порассуждаем о специфике творческой деятельности артистов исполнительских специальностей. Сценические выступления являются ее основой, независимо от области художественного творчества (театр, музыка, танцевальное искусство), конкретного стиля и направления. Есть в этом и чисто профессиональная необходимость (в случае с джазовыми, рок-музыкантами можно говорить о разных типах профессионализма, как в привычном смысле — получение образования в специальных учебных заведениях, так и об особом типе, когда профессионализм высокой культуры встречается с народной, низовой культурой [4]). Важным является поддержание концертно-исполнительского тонуса, что невозможно без регулярных или хотя бы периодических выступлений. Есть потребность духовная, психологическая, и, возможно, даже органическая. Не будем сбрасывать со счетов и простую потребность в человеческом общении (многие из рок-музыкантов знают своих поклонников в лицо, дружат с ними).

Вопросы творческой самореализации довольно подробно разработаны в психологии художественного творчества, теории музыкального исполнительства. Как пишет Х. Э. Штейнбах, «в художественном творчестве для творца важно самовыражение, разрядка эмоций, достижение определенного внутреннего состояния высшего напряжения своих сил, зритель же ищет переживания, которые дают толчок для его собственного развития» [5]. Без сомнения, отклик, поддержка со стороны слушателей важны для художника (пусть и не для всякого). Об этом свидетельствуют воспоминания многих выдающихся музыкантов-исполнителей прошлого. «Когда есть контакт, когда публика слуша-

ет с особым настроением и вниманием, тогда хочется ради этого момента отдать ей все самое лучшее, самое сокровенное, что заложено в тебе, весь музыкальный талант. В течение одной-двух-трех минут сконцентрировать все свои знания, всю свою работу, напряжение предконцертных дней», – говорил скрипач Леонид Коган [6].

В условиях джазового, поп-, рок-концерта такая связь еще более усиливается. Здесь зритель может более непосредственно выражать свои эмоции – не только «внимательной тишиной» (которой на «электрических» рок-концертах, как правило, и не бывает) и аплодисментами, но и подпеванием песен и перекличкой с артистами, выкриками, свистом, топотом, различными видами движения в предсценном пространстве, зажиганием огоньков (в последнее время – фонариков мобильных телефонов), благодаря чему со сцены зал предстает светящимся морем. Фактически, зрительское восприятие становится видом сотворчества: вспомним и плакаты с подбадривающими надписями, и фан-арт (рисунки, поделки, созданные по мотивам творчества исполнителя), и различные флэшмобы (подробнее см.: [7]). Ряд исследователей [8], [9], [10] рассматривает рок-искусство как проявление дионисийского начала, а концерты – как воплощение на современном уровне древних ритуальных практик, что выражается в стихийности, массовости действия, укорененности многих образов и художественных форм в архаике, синкретизме выразительных средств, «карнавальной необузданности», большом значении внемузыкальных факторов – все это действительно можно обнаружить практически в любом рок-шоу. Потребность еще и еще раз переживать сильные эмоции, подпитываться энергией зала, находиться в эпицентре «качающего» электрического звучания, словно пропуская сквозь себя ток, становится для рок-музыкантов жизненной необходимостью. Об «энергетическом» взаимодействии между артистами и публикой на рок-концерте мы еще поговорим далее.

Казалось бы, в эпоху технических средств и «воспроизводимости» искусства (по В. Беньямину [11]) «живые» выступления

могли стать атавизмом. К тому же, для музыканта XX столетия возможности творческой реализации заметно расширяются, и с наступлением эры звукозаписи концертное выступление перестает быть единственной формой репрезентации музыкально-исполнительского искусства. Можно и вовсе отказаться от публичных выступлений, творить в студии, как это сделали в конце 1960-х пианист Гленн Гульд и группа The Beatles. Однако ни в конце XX века, ни в начале XXI-го не произошел полный отказ от концертов; напротив, график гастрольных поездок известных поп- и рок-групп плотен как никогда (по крайней мере, так было в докоронавирусную эпоху). Вопросы материального характера играют здесь не последнюю роль. Как уже говорилось, именно гастроли и концерты являются первостепенным средством заработка для современных артистов, тогда как студийные записи, «утекающие» или выкладываемые в интернет самими правообладателями, становятся в основном средством продвижения. Но кроме практических моментов, именно благодаря концертам свою реализацию получают все те (и многие другие) потребности музыкантов, которые были изложены выше.

В условиях стримингов желание ощущать себя на сцене тоже реализуется, пусть и в более скромном, «домашнем» варианте, в том числе подходящем и для музыкантов «студийного» типа. Отметим, впрочем, что далеко не все рокеры «на карантине» бросились выступать со стримингами или регулярно выкладывать в сеть какой-то новый материал. Кто-то предпочел остаться в тени, предаться сочинению, работе над новым альбомом, студийной (домашней) записи, созданию видеоклипов, занятиям на инструменте или осваиванию новых технологий. Вероятно, это зависит от темперамента, творческого видения, технических условий.

Типы стримингов

Рассмотрим теперь, какие типы трансляций могут быть выделены в зависимости от их предназначения, технических условий и количества участников. Таких типов можно обозначить четыре:

- 1) «независимая» трансляция из дома или другого места обитания музыканта;
- 2) профессиональная трансляция концерта музыканта или рок-группы из студии, концертного зала;
- 3) онлайн-фестивали;
- 4) заранее записанное и смонтированное исполнение, транслируемое в определенное время как прямой эфир.

В первом случае музыкантам чаще всего приходится выступать в одиночку, чего, собственно, и требуют условия самоизоляции. Как правило, исполнители ведут эфиры из дома, ограничиваясь голосом и акустической гитарой, клавишными и другими, не требующими сложных подключений инструментами. В случае с независимыми артистами количество просмотров может варьироваться от нескольких человек до сотен зрителей, но за счет эфиров этот круг может быть расширен. Об эфире объявляется заранее, чаще всего на странице музыканта, или с помощью специальной «встречи» в социальных сетях, а иногда увидеть окошко с трансляцией можно, перелистывая ленту друзей.



Илл. 2. Анна «Умка» Герасимова. Прямой эфир в Facebook от 18.05.2020, посвященный творчеству Константина Вагинова

Простота доступа в «эфир» и востребованность формата привели к тому, что вскоре после начала «карантинников» у музыкантов с пересекающимися аудиториями сложилось своеобразное расписание выступлений. Многие эфиры были регулярными и посвящались какой-то теме. Например, автор музыки, исполнительница на флейте и мандолине Ольга Шотландия (группа «Мыс Луны») по средам в семь вечера рассказывает сказки, читает стихи и играет музыку «по настроению» (в конце июня завершилась серия из десяти эфиров под общим девизом «Музыка волшебных миров»). В 20:00 по средам гитарист и вокалист Боб Кораблин исполняет классику блюза; по воскресеньям Лена Шери поет соул под собственный аккомпанемент на клавишных. Ежедневно в 21:00 рок-бард и мультиинструменталист Илья Небослов представляет публике песни из своего обширного репертуара (и к каждому находится какая-то «формула» — песни о море, лете, Муми-Троллях, в миноре, под укулеле или «со странными размерами»). Певица, поэт и переводчик Анна «Умка» Герасимова вообще не поет, а устраивает своеобразные вечера сторителлинга, выступая каждый вечер в 23:00 в Facebook с рассказами на заранее заявленную тему, от путешествий и воспоминаний о «тревожной молодости» до обэриутов и литовской поэзии. Ее эфиры длятся по 2–3 часа, заканчиваясь далеко за полночь. Регулярно проводили «концерты из дома» Ди Курцман (фолк-группа The Dartz), бард и исполнитель на старинных инструментах Игорь Лисов (группа «Зеленые рукава») и многие другие независимые музыканты.

Интересно каталогизировать места, в которых велись съемки. Приходилось видеть эфиры из гостиной, из спальни, с кухни, с чердака дачи, из гаража, из подъезда, с опушки леса. Можно нескромно подсмотреть обстановку — то, что позволено увидеть зрителю благодаря глазку вебкамеры. Например, известный певец, бывший солист групп «Автограф» и «Ария», а ныне тоже вполне «независимый» исполнитель Артур Беркут вещает с дачи, а помогают ему вести эфир жена (она же подпевает) и сын. Некоторые музыканты настолько окружены инструментами

и оборудованием, что можно подумать, будто они живут в музыкальных магазинах и студиях.



Илл. 3. Ричи Блэкмор и Кэндис Найт. Прямой эфир в Facebook от 29.03.2020

И если у наших все довольно скромно: потолок, книжные полки, обои и занавески, какая-нибудь милая деталь вроде игрушечного пингвина, — то у западных рок-звезд, приоткрывающих двери в свои жилища, есть на что посмотреть: шикарная гостиная кантри-поп-певицы Шерил Кроу; настоящий замок супергероя рок-гитары Ричи Блэкмора и его супруги певицы Кэндис Найт; огромный дом участника Pink Floyd Дэвида Гилмора,

живущего там, правда, не в одиночку, а с большой музыкальной семьей; идеальное английское поместье Роберта Фриппа и Тойи Уилкоккс; студия с роялем пианиста Чика Кория. На онлайн-концерте шведской группы Rain музыканты провели небольшую экскурсию по своей студии, куда «просто смертному» в ином случае не попасть. Звезды выступают далеко не при полном параде, иногда в будничной одежде (только Роберт Фрипп всегда при галстукe), без торжественных укладок и макияжа, становясь, тем самым, чуточку ближе поклонникам.

К сожалению, возможности стриминга еще не столь развиты, чтобы устраивать концерты с одновременной игрой музыкантов, находящихся в разных местах. Добиться синхронности из-за задержек в передаче данных очень сложно, и видео, когда каждый музыкант играет или поет в своем «квадратике» (такие ролики записали многие ансамбли, хоры, оркестры) являются продуктом тщательного аудио- и видеомонтажа. Как справедливо отметила в своем докладе и статье Е. М. Петрушанская, они создают лишь иллюзию общности музыкантов. А британский рок-музыкант Роджер Уотерс, автор одного из «карантинных» роликов (новая версия известной песни Pink Floyd «Mother»), сказал так: «Социальное дистанцирование — неизбежное зло в мире COVID. Когда я пересматриваю это видео, то вспоминаю, что счастье играть в группе ничем нельзя заменить» [12].

Свет в конце туннеля

Вернемся к третьей выделенной нами задаче «карантинных» стримингов — поддержка фанатов и солидарность с ними в период пандемии. К окончанию объявленного режима самоизоляции можно сказать о том, что для многих слушателей подобные эфиры имели большое «терапевтическое» значение (как, впрочем, и для самих артистов). С этим, возможно, связано и отсутствие политического содержания, каких-то остросоциальных тем, по крайней мере, в просмотренных нами эфирах. Напротив, отмечалось желание уйти от проблемной тематики, развлечь, ис-

полнить «любимое и лучшее», вспомнить былое, «передать слушателям беззаботное настроение» (как говорилось в одном из анонсов), или же высказаться в духе «вместе мы победим вирус» (если, разумеется, останемся дома).

Некоторые музыканты видели себя в роли своеобразных «проводников» в необычное и не совсем понятное время самоизоляции. Так, Анна Герасимова (Умка), чьи еженочные эфиры в жанре сторителлинга смотрело немало количество народу, по их завершении написала в своем блоге: «Я обещала вести эфиры каждую ночь вплоть до окончания карантина. Точной даты я не знала, как, впрочем, и никто. Я чувствовала себя в некоторой степени Янушем Корчаком, который с шутками и прибаутками ведет детей сами знаете куда, – чтобы не было так страшно. У нас счастливый конец, по крайней мере, пока что. Пройдя по темному и сужающемуся, но довольно комфортному (для тех, кто не заболел и не умер) коридору, мы вышли на вольный воздух и стоим, протирая отвыкшие глаза. Мир бушует отросшей без парикмахерских, еще не девальвированной зеленью. Погромыхивает дальний гром. Орут соловьи. Не знаю, как для вас, а для меня „Умковидео“, которое я придумала уже на третий день ахтунга [экстремальной ситуации – Е. С.], было спасением и счастьем» [13]. Интересно, что запланированная Умкой длинная «встреча» в Facebook закончилась именно 9 июня, в день снятия ограничений в Москве (соцсеть не позволяла создавать более долгое мероприятие, что навело артиста на мысль о том, что «фейсбук что-то знал»). Однако автор планирует продолжить эфиры и дальше, уже под названием «Диван-транслятор».

Ди Курцман, предвзято свои «концерты из дома» (а точнее, из кухни, она же студия), которые он давал «этой странной весной», писал в комментариях на канале YouTube: «Ребята, я с вами вместе тревожно наблюдаю за происходящим: мы в одиночестве оказались то ли в Средневековье, то ли героями фильмов [не] для детей – границы закрыты, люди сидят по домам. Но разве это может нас разделить? И разве это может остано-

вить музыку? Музыка, как мы знаем, есть, даже если нас нету. А уж мы-то пока есть! И нет ни одной причины ставить жизнь на паузу и прекращать играть концерты, пусть даже из дома, из карантина» [14].



Илл. 4. «По следам трансляций Ольги Шотландии». Художник Пётр Савченко

Ольга Шотландия прокомментировала свои выступления так: «Было ощущение, что это тёплая дружеская тусовка. Ты изолирован, сидишь дома, но создавалось впечатление, что ты пообщал-

ся с друзьями. И вообще с людьми. Это было очень приятно и неожиданно. Я не ожидала такого эффекта от онлайн-концертов» (беседа с автором от 28.06.2020).

В конце марта Борис Гребенщиков начал проект «Подношение интересному времени». Каждый (или почти каждый) день БГ выкладывал в YouTube с дублированием в социальные сети песню, как правило, из «старого» репертуара, но заново записанную в «карантинной» версии — просто на телефон, только голос и гитара, а иногда еще и ветер, так как многие записи делались где-то «в самоизоляции на природе». Все это сообщало исполнению особую доверительность. Хотя проект и не являлся «живым» стримингом, возможность видеть своего кумира каждый день и как бы общаться с ним, оставляя свои комментарии, благодарности и благопожелания, оказалась очень важна для поклонников. Как пояснил лидер «Аквариума», «Мы воистину живем в небывалые времена и того, что происходит сейчас с нами и со всем миром, никто не мог предсказать еще совсем недавно. В древнем Китае было такое проклятие: „Да выпадет тебе жить в интересное время“. Может быть, именно сейчас стоит поговорить о том, как мы видим мир, в котором живем, и можем ли мы как-то помочь себе и другим» [15]. Появилась и новая композиция под номером 21 — «Современная песня (Не выходи за дверь)». Ее основной мотив явным образом рифмуется с известным стихотворением Иосифа Бродского, также обретшим в карантинные дни новую актуальность.

Один из главных рок-философов, лидер авторитетной британской прогрессив-группы King Crimson Роберт Фрипп и Тойя Уилкоккс еженедельно проводят «воскресные ланчи» онлайн. Это тоже не «живые» стриминги, а краткие, не больше минуты, видеозаписи «с кухни», выполненные с чисто английским юмором (хотя иногда и на грани китча). Увиденное заставляет задуматься о привычном облике Фриппа как сверхсерьезного рок-музыканта, исполняющего сложный авангардный рок, человека, который никогда не улыбается, не дает интервью и запрещает себя фотографировать. Особый фурор среди фанатов произвел ролик, где

Роберт и Тойя в своем саду танцуют под бессмертную музыку Петра Ильича Чайковского некое подобие «Танца маленьких лебедей», причем 74-летний Фрипп наряжен в облегающее трико, черную рубашку и, разумеется, галстук, а его моложавая (и, отметим, находящаяся в великолепной форме) супруга танцует в настоящей балетной пачке [16]. Даже если предположить, что подобные экзерсисы – целиком и полностью инициатива Тойи, активно выступающей актрисы и эксцентричной певицы (начиная в конце 1970-х с панк-рока), все равно сложившийся образ маэстро как «человека в футляре» благодаря этим роликам рассыпается в пух и прах. Это предоставляет исследователям и поклонникам новую точку зрения как на личность самого Роберта Фриппа, так и на творчество группы King Crimson, да и просто дарит немало радостных минут.

Есть, впрочем, у Фриппа и более серьезный проект под названием «Music for Quiet Moments». Каждую пятницу на своем канале в YouTube он выкладывает один из архивных (ранее не публиковавшихся) саундскейпов – своеобразных «звуковых пейзажей» для электрогитары. Размытые, парящие гитарные звуки, закольцованные сонорные паттерны, кажется, как нельзя лучше подходят к «времени безвременья».

«Электричество» на карантине

Хорошо, если в доме проживает семья музыкантов, которые могут выступать вместе. Но если под рукой нет родственников-музыкантов, а под фонограмму выступать не хочется, приходится каким-то образом нарушать самоизоляцию и встречаться с коллегами. Так, петербургская фолк-группа «Добраночь» собиралась в музее (!) школы, где ранее учился один из музыкантов, откуда вела прямой эфир. Выделялся высокими художественными достоинствами концерт бурятской этно-певицы Намгар Лхасарановой и ее группы, организованный при помощи профессиональной команды операторов в локации, напоминавшей чей-то загородный дом. Намгар не только исполняла музыку, но и рассказывала о традициях своего народа, национальных музыкаль-

ных инструментах, которые использует группа (ятага, чанза). Но самые грандиозные концерты, которые вполне можно рассматривать как настоящие клубные шоу, только без зрителей, провела московская прог-метал-группа «Оргия праведников». Таких концертов было два – они состоялись 12 апреля и 6 июня. Оба прошли на достаточно вместительной площадке («Яровит-Холл» в Сокольниках), с полным набором звуковой техники, световым и видеосопровождением; съемка велась с нескольких камер при использовании кранов и другого оборудования. По содержанию концерты были близки друг другу (исполнялись в основном «лучшие хиты», новые композиции не звучали), но прослеживалась между ними и существенная разница.



Илл. 5. «Оргия Праведников». Онлайн-концерт «Карантин.Live». 12.04.2020

Первый концерт под названием «Карантин.Live» был бесплатным и транслировался в YouTube и других социальных сетях [17]. Некая «подпольность» действия (оно прошло накануне ве-

дения пропусков в столице) только придавала ему драйва, а открытость «для всех» способствовала объединению аудитории. В комментариях на канале «Оргии праведников» в YouTube слушатели энергично обменивались мнениями, выражали свои эмоции с помощью картинок и значков, «водили хороводы» и даже устраивали «слэм» — некое подобие «толкучки» перед клубной сценой (разумеется, виртуально — но нередко подтверждая свои действия и фотографиями из дома). Даже обрыв связи, после которого трансляцию пришлось восстанавливать, не стал помехой для общего энергетического поля, сложившегося между музыкантами и их поклонниками (а эфир смотрело около 6 тысяч человек).

Второй «карантинный» концерт «Оргии праведников», посвященный 21-летию группы, был платным (500 руб.); после оплаты предоставлялась возможность просмотра на специализированной платформе Boomstream. Впрочем, в окошке трансляции не было ни комментариев, ни летящих вверх, подобно воздушным шарикам, «лайков», ни данных о количестве зрителей. Это поначалу снизило «энергетический накал» восприятия — создавалось ощущение обычной телетрансляции, но чаты на страницах группы в сетях VKontakte и Telegram компенсировали этот недостаток (подчеркнем еще раз — возможность комментирования и обмена мнениями в реальном времени значительно повышает эффект присутствия). К тому же, музыканты подготовили для слушателей сюрпризы — акустические версии ряда композиций (первое отделение) и специальную «песенку об изоляции» (на мотив «Утренней гимнастики» В. Высоцкого). Многие слушатели отметили особую прозрачность звучания акустической секции, что позволяло расслушивать мельчайшие детали аранжировок (партии виолончели, контрабаса, двух акустических гитар, флейты, кахона, клавишных) — возможность, на обычном концерте практически недостижимая. Между отделениями транслировался фильм о записи нового альбома (а у музыкантов и слушателей была вполне реальная возможность передохнуть). Заключительным элементом концерта стал

выход на «бис». Что же касается «платности» концерта, то она вполне объясняется немалой стоимостью проведения эфиров с профессиональным оборудованием, а также эксклюзивностью самого события.

«Большие» трансляции в апреле-июне 2020 года проводил оператор мобильной связи МТС в рамках проекта «МТС Live» [18]. Концерты были бесплатными для зрителей, ведь они стали частью рекламной кампании бренда. Среди выступавших – Вячеслав Бутусов и группа «Орден Славы», «Чиж & Со», «Чайф», «Несчастный случай», «Секрет», «УмаТурман», Пелагея, Noize MC. Эфиры проводил также онлайн-кинотеатр «Окко» (проект «Шоу ON»), в основном с участием поп-артистов, из рокеров у них выступали «Сплин», «Би-2» и «Ария». Основной площадкой трансляции стали сайты данных компаний, а стриминг на официальных страницах в соцсетях выступал как вспомогательное средство общения с аудиторией. Трансляции велись из разных локаций, в том числе из больших помещений с концертной сценой. Разумеется, тут отличный звук, «картинка», съемка с нескольких камер, кранов, использована даже операторская тележка с рельсами. «Фишка» трансляций «МТС Live» состоит также в том, что они проходят как в обычном 2D формате, так и в формате 360VR. Зритель может крутить виртуальную камеру, которая расположена в центре сцены, и тем самым усиливать эффект своего присутствия на концертной площадке.

Однако эта опция в некоторых случаях работает «в минус». Ведь когда разворачиваешь камеру и видишь перед собой пустой темный зал какого-то клуба, становится грустно... Хочется, озираясь по сторонам, задать сакраментальный вопрос: «Где все?!» Подобное желание возникало и во время прямых трансляций академических концертов, например, из зала Московской филармонии, где специально подчеркивавшееся проездом камеры «странно-прекрасное» полутемное пространство зала с незаполненными рядами кресел вызывало крайне противоречивые ощущения. После концерта группы Pain, также прохо-

дившего в формате 360VR (музыканты играли в студии, расположившись вокруг камеры), участники коллектива, отвечая на вопросы слушателей, сказали, что самым странным для них было играть в пустоту, не получая энергии от слушателей.

Пустота пространства

Отсутствие публики в зале — одна из самых серьезных проблем онлайн-концертов. Если в небольших домашних эфирах с «тихим» звуком, где сам музыкант является и ведущим, сам зачитывает вопросы и отвечает на них, заполняет паузы, это не так заметно, то в «больших» групповых концертах после громкого звучания песен виснет гнетущая тишина. Так и ждешь, что раздастся «гром аплодисментов», а его нет. На это обращают внимание сами музыканты, которые порой не знают, что делать с «мертвыми» паузами. Одни нервничают, угрюмо говорят «спасибо» и сразу начинают следующую песню, другие преувеличенно эмоционально ведут себя, шутят, обращаются к зрителям по ту сторону экрана, подбадривают их и самих себя. Кто-то даже предложил для большей аутентичности пускать в паузах записанные аплодисменты. На помощь приходят ведущие, которые, как правило, есть у «больших» концертов — они читают комментарии от слушателей, задают вопросы. Находящиеся на площадке технические работники — операторы, звукорежиссеры — могут аплодировать, свистеть, кричать, изображая «толпу».

Аплодисменты являются еще одним из рудиментов концерта как действия, уходящего корнями в архаические слои культуры. Этому вопросу уже уделяли внимание исследователи. Так, Е. В. Дуков в книге «Концерт в истории западноевропейской культуры» пишет о том, что в конце XVIII — первой половине XIX века бурное проявление чувств со стороны публики, овации после особенно удачных пассажей, отдельных музыкальных тем и других фрагментов произведения (а не только между законченными частями и циклами) были нормальным явлением. По мысли исследователя, подобные формы поведения публики

в филармонических концертах XVIII – XIX столетий свидетельствуют о наследовании характерных черт традиционного площадного театра, игрищ, соревнований (Олимпийские, Пифийские игры в Древней Греции). При этом аплодисменты «акцентировали внимание на творческих удачах самого низкого – элементного – масштабного уровня музыкальной формы» [19]. И если в академических концертах аплодисменты между частями цикла и тем более «внутри» формы сегодня не приняты, то в джазе и роке различные проявления зрительских реакций (окации, экстатические выкрики после соло, кульминационных фрагментов) совершенно естественны, что тесно роднит (в числе других факторов) современные массовые жанры с ритуалами и древними формами искусства.

В условиях «игры в пустоту» музыканту крайне важно выстроить драматургию концерта и в каком-то смысле «вытащить» его за счет собственных внутренних ресурсов, что является, в том числе, и показателем профессионализма. Казалось бы, чего проще – играй и пой как перед полным залом (который, прямо скажем, на «обычных» концертах рокеров средней известности бывает полным далеко не всегда), направь поток энергии в камеру, или представь, что ты на обычной репетиции. Но даже в наиболее успешных случаях чувство неловкости и какой-то нереализованности музыкально-эмоционального сообщения остается. Можно даже сказать, что коммуникация между зрителями (благодаря чатам) и по каналу «зритель – музыкант» в онлайн-концертах пока еще отлажена лучше, чем по каналу «музыкант – зритель».

Исключение составляют концерты, где музыканты благодаря трансляции через Zoom и подобные платформы для видеоконференций могут видеть лица и непосредственные эмоциональные реакции своих слушателей, наблюдать, как они воспринимают музыку. Так было, например, на упомянутом выступлении Намгар, где zoom-трансляция выводилась на монитор, стоявший перед исполнительницей, и она могла видеть, как некоторые слушатели танцуют под ее музыку, и даже поговорить с ними непосредственно, без ведущего.

Самое впечатляющее решение было предпринято на втором онлайн-концерте группы «Ария» [20]. Концерт, прошедший 12 июня под названием «Точка невозврата» на YouTube-канале группы, аккумулировал весь опыт, накопленный у нас к тому времени в сфере «живых» стримингов рок-групп.



Илл. 6. «Ария». Онлайн-концерт «Точка невозврата». 12.06.2020

Сценический антураж, клубная сцена, оформленная в виде палубы корабля («Летучий голландец»), хороший свет, звук, видеопроекции, отлаженная обратная связь с аудиторией — все было на высоком уровне. Zoom-трансляция аудитории выводилась на огромный, во всю стену, экран, располагавшийся напротив сцены. А это уже почти полный аналог зрительного зала! Благодаря этому музыканты могли не только лично, без участия ведущего, общаться со слушателями и отвечать на их вопросы, но даже устраивать с ними вокальную перекличку во время исполнения песни (правда, «ответы» публики были слышны плохо). Ведущая же озвучивала заранее присланные вопросы от поклонников, которые не смогли выйти в прямой эфир. Помимо постоянного диалога с фанатами, интересен был выбор музы-

кального материала — группа исполнила только баллады, которым на обычных шоу «Арии» уделяется лишь сугубо определенное место. В таком выборе, думается, был и практический смысл — все-таки «брутальный» хэви-метал-репертуар звучит в онлайн-эфире недостаточно мощно (что продемонстрировал первый концерт «Арии» на платформе Okko). Совмещение форматов «лирического» концерта, пресс-конференции и встречи с фанатами (meet & greet) позволило провести интересный, хорошо сбалансированный и весьма интерактивный эфир, а заодно напомнить о намеченном на ноябрь туре группы. Единственным минусом концерта поклонники сочли отсутствие «биса».

Оупен-эйры на паузе

Что касается онлайн-фестивалей, то и такие прецеденты уже есть. Пока что большинство интернет-фестивалей представляют собой выпуск в эфир заранее записанных и смонтированных выступлений и клипов. Например, трехчасовой фестиваль прогрессив-рока «Prog From Home», организованный американским сайтом «Prog Report» в YouTube, представлял собой монтаж предварительно записанных музыкальных видеороликов с комментариями «от редакции». Концерт был посвящен поддержке медицинских работников и вообще всех, кто так или иначе оказался затронут текущим глобальным кризисом [21].

Возможны и более сложные варианты, когда каждый участник (группа участников) в свое время выходит в прямой эфир из дома, студии или концертной площадки, или же совмещение предзаписанных и полностью живых трансляций, интервью. Один из подобных примеров, VKFest — фестиваль, организованный социальной сетью «ВКонтакте». Обычно это мероприятие проводится в один из летних уикэндов на открытой площадке в Санкт-Петербурге. В 2020 году фестиваль проходил онлайн — но зато целую неделю, с 15 по 21 мая. Только за первые три дня его посмотрело 27 миллионов уникальных зрителей. Трансляции велись из двух студий — петербургской и московской. Фестиваль ориентирован на молодежную и подростковую аудиторию,

вкусы которой склоняются в основном к поп-музыке и рэпу, так что к року условно можно отнести некий минимум его участников (например, группы «Ночные снайперы», «Сурганова и Оркестр» и другие). Тем не менее, как прецедент, VKFest интересен. Не останавливаясь на оценке выступлений, отметим, что здесь тоже очень важен фактор погружения в «инореальность», которая формируется средствами компьютерного моделирования. И если из окон петербургской студии, расположенной на верхнем этаже высотного здания, открывалась естественная декорация – великолепная панорама Невы, не требовавшая никаких дополнений, – то интерьер более скромной закрытой московской площадки был очень сильно обработан с помощью компьютерной графики и видеопрооекций. То есть к виртуальной реальности (концерт в онлайн) подключалась еще и дополненная реальность, и фестиваль становился дважды виртуальным, а если учитывать, что многие артисты выступали под фонограмму «минус один», то и трижды.

На сегодняшний день большинство традиционных российских и европейских фестивалей на открытом воздухе либо находится в «подвешенном» состоянии, либо перенесено на год вперед (то есть на лето 2021 года, с преимущественным сохранением уже анонсированного состава участников). Среди последних – крупнейшие отечественные оупен-эйры «Дикая мята», «Доброфест», «Park Live» и «Нашествие». Организаторы не сочли возможным проводить свои мероприятия онлайн, а эпидемиологическая обстановка пока слишком неустойчива, чтобы переносить фестивали, допустим, на раннюю осень текущего года. Вообще, многие промоутеры крупных мероприятий негативно относятся к онлайн-концертам, считая их «профанацией». Как высказался продюсер фестиваля StereoLeto Илья Бортнюк: «Мы договорились, что во время конференций не будем даже слово „онлайн“ употреблять, потому что уже подташнивает от него. Я считаю, что это абсолютно не работает с точки зрения замены. Это может быть временным развлечением, какой-то информацией, поддержкой музыкантов. Но не может

быть даже дополнением. Плюс еще отсутствует главное — эмоциональная составляющая, драйв, энергия, которая возникает между артистом и публикой» [22].

Отметим, что в онлайн-фестивалях остро чувствуется не только разорванность эмоциональных связей, но и отсутствие многочисленных внемузыкальных слагаемых. Ведь рок-фестиваль, как писал автор в статье, посвященной данному явлению [23], это не только выступления групп, но и общение, атмосфера, антураж, арт-объекты, выставки, кинопоказы, продажа сувениров и атрибутики, воздух, солнце, дождь, звезды, палатки, песни у костра... Всего этого, конечно, нет и не может быть в онлайн. Вместе с тем, некоторые небольшие фестивали, например, «Платформа», уже анонсировали перенос в виртуальное пространство. 28 июня в онлайн-формате на платформе МТС прошёл и один из крупнейших российских фестивалей «Рок над Волгой» (вернее, его версия под названием «Рок на Волге-2020»). Концертной площадкой — вполне реальной — стала баржа в акватории великой русской реки близ Самары. Находилась плавучая сцена достаточно далеко от берега, что вполне соответствовало «антимассовым» ограничительным мерам. На барже напротив сцены располагался огромный экран, куда по уже знакомой нам схеме выводилась зом-трансляция слушателей — на сей раз их было несколько сотен; «гримёрками» же стали два пришвартованных рядом с баржей теплохода. Конечно, масштаб фестиваля был меньше обычного: выступали только две группы, «Би-2» и «Сплин», — однако техническое решение впечатляло. «Посещаемость» мероприятия, по оценкам организаторов (компания NCA), составила шесть миллионов просмотров. Таким образом, начало «онлайново-офлайн» фестивалей в России было положено.

Новым форматом московских концертов лета-2020 стал «Live & Drive», когда музыканты выступают перед зрителями, находящимися в своих автомобилях, а звук поступает на радиоприемники в FM-диапазоне.

За и против онлайн. Что дальше?

Таким образом, можно вынести на обсуждение преимущества и недостатки онлайн-концертов. Недостатки очевидны: отсутствие публики и, следовательно, того самого обмена энергиями, который столь необходим для настоящего рок-концерта, «чего-то неуловимого» (по словам певицы Ольги Арефьевой [24]), что теряется в паутине сетей и лабиринтах интернета; технические проблемы — обрыв связи, перегрузы каналов, помехи, рассинхронизация звука и видео; сложности с организацией эфиров с большим количеством участников; высокая стоимость профессиональных эфиров; сложность (невозможность) проведения эфиров, если участники одного коллектива находятся в разных местах. В последнее время ощущается и некоторое пресыщение публики онлайн-концертами, усталость от такой формы досуга.

Возможности и преимущества «живых» стримингов также существенны: относительная простота организации эфиров даже в домашних условиях; интерактивность, общение между публикой и артистом; возможность смотреть концерт зрителям из разных стран и континентов, расширение аудитории; отсутствие необходимости тратить время и средства на аренду клуба, поездки, договоренности с организаторами; заработок. Кроме того, трансляции, как правило, остаются в записи, к ним можно вернуться и посмотреть в любое время.

Коснемся вкратце (поскольку автор не является экономистом) вопроса монетизации онлайн-трансляций. Он очень актуален как для крупных показов с использованием профессионального аудио- и видеооборудования (которые проводят, разумеется, не только рок-группы, но и театры, филармонии, другие учреждения культуры), так и для независимых рокеров. Не секрет, что стоимость профессиональных трансляций велика, и вряд ли даже введение платных эфиров окупает затраты (или же они окупаются через какое-то время, так как зрители имеют возможность приобретать запись и после трансляции). Но здесь решающим фактором, как представляет-

ся, становится сама возможность «фиксации» момента, самопрезентации, выхода к слушателю. В случае с «маленькими и независимыми» эфирами монетизация вполне возможна и часто является одной из задач. Многие трансляции имеют свои «кошельки» или счета, куда по желанию можно перечислить взнос, или, как сейчас модно говорить, «донат». Вместе с тем, организаторы крупных мероприятий (вдогонку к тому, что уже было сказано) выражают опасения, что «перетягивание» публики в онлайн с бесплатными эфирами будет иметь отрицательные последствия для дальнейшего восстановления оффлайн-концертов. Ведь в целом музыкальная индустрия, особенно ее внебюджетная сфера, как уже говорилось, оказалась в серьезном кризисе.

Таким образом, интернет-стриминги – неплохая и, на наш взгляд, вполне приемлемая замена живым выступлениям на период социальных ограничений. К этой возможности достаточно оперативно обратились независимые рок-артисты, для которых очень важна возможность непосредственного общения со своей аудиторией. Для публики (особенно молодежной) стриминги сегодня также оказываются вполне понятным явлением. Особенно если учесть, что всевозможные экраны – как большие, расположенные по краям сцены, так и экраны мобильных телефонов, с которых сами зрители привыкли вести трансляции выступлений – давно стали неотъемлемым атрибутом концертного восприятия. «Взгляд через экран» сегодня всем привычен.

Важная роль стримингов, на наш взгляд, сохранится и после восстановления активной концертной деятельности, как альтернативный вариант «живых» концертов, дающий возможность общения со слушателями из разных городов и даже стран. Однако полностью стриминг никогда не заменит живой рок-концерт как синтетическое музыкально-визуально-коммуникационное действие, в котором помимо собственно музыки и «окружающего» слушателя звука огромную роль играют и другие факторы: взаимодействие между публикой и артистами, само концертное пространство, общение, движение и про-

чие виды активности. Потеря ауры (по В. Беньямину – того ощущения уникальности и подлинности, которое возникает при соприкосновении с произведением искусства, существующем в единственном экземпляре) станет губительной для живого, непосредственно-изменчивого, не вписывающегося в строгие форматы творческого феномена – рок-концерта.

Песни и видео: тарантеллой по коронавирусу

Если «живые» стриминги стали своеобразным отвлекающим и гармонизирующим видом культурного досуга как для слушателей, так и для самих рок-артистов, то «злоба дня» сосредоточилась в песнях и видеоклипах на тему изоляции, карантина и коронавируса. Их за период с марта по июнь появилось множество. Назовем лишь некоторые композиции: «Shut It Down» Нила Янга и группы The Crazy Horse, «Living in a Ghost Town» The Rolling Stones, «Don't Give Up!» Элиса Купера, «Coronavirus Blues» Дэвида Ковердейла, «We Are Warriors» Аврил Лавин, «Sanitizer Survivor» The Tiger Lillies, «Sneeztem of a Yawn» Nanowar of Steel, «Invasion» Haken, «The End of Dormancy» Voivod, «Immunity» Long Distance Calling, «Coronaviscerated» Vermicide Violence, «Where the Angels Fly» U.D.O. и другие. Джефф Бек и Джонни Депп перепели старую песню Джона Леннона «Isolation» (1970), посвященную духовной изоляции; Queen с новым вокалистом Адамом Ламбертом перезаписали свой хит – теперь он называется «You Are the Champions» и посвящен всем, кто борется с вирусом. Вообще, спектр образов и настроений разнообразен: от размышлений на темы одиночества, опустения, мира после пандемии до «карантинного» юмора, призывов к объединению и сопротивлению новой напасти.

Среди наших рокеров в борьбе с коронавирусом отметились «Несчастный случай» («Мир во время чумы», специальная версия песни «График», ставшая, впрочем, неактуальной столь же быстро, сколь скоро отменили график прогулок в Москве), Борис Гребенщиков (уже упоминавшаяся «Не выхо-

ди за дверь»), Uratsakidogi («Black Hop Quarantine»). Одними из первых вновь стали независимые артисты – Тикки Шельен (творческий псевдоним Марины Богдановой, певицы и, в данном случае, автора текста) и Игорь Лисов, 15 марта записавшие на телефон и выложившие в сеть песню под названием «Тарантелла-коронателла». В момент, когда границы захлопывались, концерты отменялись, обстановка в Европе была напряженной, а общая ситуация пугала неизвестностью, «стёб над вирусом», возможно, был единственным, что музыканты могли противопоставить растущим настроениям уныния и тревоги среди своих поклонников. Недаром песенка, подобно вирусу, сразу же разлетелась по соцсетям. Жанр тарантеллы, думается, был выбран не случайно, – хорошо известна легенда о том, что человек, укушенный пауком-тарантулом, способен избавиться от смертельного яда, если будет экстатически плясать под звуки тарантеллы. К тому же для рокеров, исполняющих средневековую и фольклорную музыку в авторской обработке (песня звучит под аккомпанемент акустической гитары и перкуссии), такой выбор был вполне естественным. Рефреном оживленной и тревожно-веселой (в миноре) мелодии с характерным кружащимся ритмом стали строчки:

К нам пришел коронавирус,
коронавирус, коронавирус,
к нам пришел коронавирус
из далекой чужой земли.

Действуя по принципу «зло осмеянное перестает быть злом», и справедливо полагая, что юмор помогает преодолевать невзгоды, музыканты в свойственном им «карнавальном» духе затронули в песне и социальные мотивы:

Не летают самолеты,
самолеты, самолеты,
не летают самолеты,
чтобы заразу не разносить.

Люди заперты, словно в гетто,
новое гетто, коронагетто,
но это гетто с интернетто,
стало быть, легче переносить.

...

Этот новый мерзкий вирус,
коронавирус, коронавирус,
Несколько легче, чем холера,
и милосерднее, чем чума.
Летит приказ из администрации:
Больше двух не собираться,
разве чтоб мощам поклоняться.
Кажется, мир сошел с ума [25].

Но, пожалуй, российская поп-музыка в вопросе освещения коронавирусной темы оказалась куда активнее рока: карантину посвящены десятки треков и клипов самых модных отечественных поп-артистов, из которых складываются протяженные плейлисты. Возможно, это произошло потому, что поп-музыка вообще ориентирована на презентацию с помощью отдельных треков (синглов) и клипов, и такой способ быстрого реагирования на ситуацию для нее привычнее.

Вернёмся к теме «карантинных» видеоклипов. Многие из них сняты в местах обитания музыкантов, при этом каждый участник группы поёт или играет в своём пространстве. Эти съёмки монтируются по принципу полиэкрана [26], или же сменяют друг друга («перелистывание» кадров), но не являются, как уже говорилось, одновременным, «здесь и сейчас», исполнением композиции. Нередко песни о пандемии сопровождаются кадрами пустых городов, «нарезкой» из новостей, фотографий, различной хроникой — врачи, больницы, люди на балконах, очереди в супермаркеты... (вероятнее всего, эти материалы берутся из открытых источников, что и понятно, ведь проводить постановочные съёмки в период изоляции проблематично). Встречаются так называемые lyrics video (графика с текстом пе-

сен). Для некоторых композиций создан специальный видеоряд при помощи компьютерной графики, анимации или натуральных съемок — как правило, последние делались раньше, еще до карантина, а монтаж производился уже в удаленном режиме.

Рассмотрим вкратце несколько клипов, которые представляются нам наиболее интересными как по музыке, так и по видеоряду. Эти видеоролики либо были созданы во время карантина и напрямую сюжетно связаны со «злостью дня», либо снимались ранее, но, выйдя в период «локдауна», по содержанию и образному строю срезонировали с текущей ситуацией. Отметим, что анализ видеоклипов — это достаточно новая, в том числе для автора, область исследований. Опираясь на разработки по данной теме [27, 28], постараемся изложить своё видение проблемы, отталкиваясь прежде всего от содержательных, а не технических аспектов.

Первый клип — видео канадской авант-метал-группы Voivod «The End of Dormancy (Metal Section)» [29]. Фактически, это захватывающий короткометражный фильм (он длится чуть более восьми минут) в жанре научно-фантастического триллера. Сама песня была выпущена еще в 2018 году в составе альбома «The Wake». Выход же видеоролика с новой версией песни в мае 2020 года, в разгар пандемии, обозначил и «новую актуальность» содержания.

В клипе показан научный эксперимент, непосредственными участниками которого становятся музыканты группы, а действующей силой — некая биологическая субстанция. Исполнение песни и драматическое действие объединяются в симультанном процессе. Музыканты и приглашённые актеры непосредственно взаимодействуют в одном довольно небольшом пространстве, которое можно охарактеризовать как репетиционную базу или лабораторию (скорее, и то и другое вместе).

Развитие видеосюжета точно синхронизировано с музыкой и содержанием песни. В композиции можно выделить четыре раздела. В первом ученые в белых халатах подключают колбы и центрифуги с биологической субстанцией (несколько напоми-

нающей человеческий мозг) с помощью датчиков непосредственно к музыкальным инструментам, на которых играют Voivod. Таким образом «электрическая энергия» рок-музыки начинает воздействовать на субстанцию, о чем сообщают бегущие по прозрачным экранам импульсы и тревожные надписи. Музыка звучит напряженно, на остигатном ритме, «металлическая секция» (а это не что иное, как медные духовые инструменты, использование которых в металле весьма необычно) словно возвещает о грядущей опасности.

Во второй части эксперимент берут в свои руки военные (звучит героический а la военный марш, речитативный, резкий вокал солиста Дэни Беланже похож на команды), однако и им поначалу не удастся обуздать вышедшую из-под контроля ситуацию.

В третьем (быстром) разделе участников эксперимента словно бьет током, вспышки красного, быстрые смены кадров отмечают предельный уровень опасности. Наконец, в продолжительном финале происходит слом (музыка резко замедляется, голос звучит как бы издалека): музыканты лежат на каталках, над ними склоняются военные и ученые, желая надеть каждому на голову устройство с проводами и трубками; попытки бежать пресекаются, «возросшая» же биосубстанция пульсирует рядом. Под ускоряющиеся дроби ударных «виртуальные образы» музыкантов переносятся куда-то в инореальность.

Исход эксперимента неясен, однако финал вызывает прямые ассоциации со сценами из фильма «Пролетая над гнездом кукушки» (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, реж. М. Форман, 1975, экранизация романа К. Кизи). Можно провести параллели и с кинокартинами, где идет речь о вживлении чуждых элементов в человеческий организм («Чужой» / *Alien*, реж. Р. Скотт, 1979 и др.). Подсказку может дать и книга, попадающая однажды в кадр в клипе — «Time Loops» Эрика Варго.



Илл. 7. Voivod. Кадр из видеоклипа «The End of Dormancy (Metal Section)». Дата выхода – 22.05.2020

Еще один видеоклип на «вирусную» тематику – новая (май 2020 года) композиция британской прогрессив-группы Haken «Invasion» [30]. Масштабная битва разнообразных «неклеточных форм жизни», графически отрисованных с впечатляющей достоверностью (если предположить, что таковые действительно существуют), оказывается в итоге лишь компьютерной игрой, в которую играют на планшетах персонажи в полном защитном облачении. Композиция войдет в готовящийся к изданию альбом Haken «Virus».

В некоторых клипах видеоряд не отражает содержание музыкальной композиции с точностью, а связан с ним скорее ассоциативно. Такова, например, песня известной хард-роковой группы Deep Purple «Throw My Bones», которая войдет в новый альбом «Whoosh!» [31]. Несмотря на то, что клип был снят еще в докарантинную эпоху, его выпуск в марте 2020 года оказался очень своевременным. Содержание песни можно обобщенно охарактеризовать как нежелание героя стремиться к чему-то возвышенному и неизвестному, в то время как можно ограничиться земным и достижимым. В музыке энергия ритмического

движения сочетается с настроением обреченности, «заземленности», что отражается в лапидарном двухнотном гитарно-басовом риффе, кратких, словно зацикленных мотивах-опеваниях у клавишных. Одинокая фигура астронавта, спустившегося на Землю откуда-то из космических высот, становится в клипе символом изолированности и социального дистанцирования. Герой облачен в скафандр, лицо скрыто за затемненным стеклом шлема. Никем не замечаемый, астронавт ходит по городским улицам, бредет по разделительной полосе среди потоков машин, сидит на каменной стене, наблюдает запуск космического корабля (в этот момент звучит «воспаряющее» ввысь гитарное соло – кульминационный момент песни), смотрит на океанский прибой и даже прогуливается по воде. В конце клипа его фигура разлетается на пиксели, сливающиеся с пустынными барханами – вероятно, астронавт возвращается в свое «great unknown» (которое можно трактовать и как аналог потусторонней жизни).

Мрачно-иронический взгляд на проблемы самоизоляции демонстрирует вышедший в июне 2020 года клип российской команды Uratsakidogi – «Black Hop Quarantine» [32]. Этот московский коллектив изобрел уникальный стиливой микст, объединив идеологически «непримиримые» направления – блэк-метал и хип-хоп. Соответственно, родился и оригинальный имидж – фаната хип-хопа (или, точнее говоря, типичного «деклассированного элемента» в тренировочном костюме с лампасами и прочими атрибутами), но с характерным для блэк-метала черно-белым гримом на лице (так называемый корпспейнт, чем-то напоминающий и грим Пьеро). Этот имидж ироничен, «стебен», амбивалентен – эдакий «гопник-интеллектуал», знаток искусства и философии. Клип «Black Hop Quarantine» появился, как объясняют музыканты, в результате событий последнего времени: «несколько месяцев выматывающей изоляции, противоречивые потоки информации о пандемии, предчувствие надвигающегося социального катаклизма, разрушение привычного мира, озлобление и обреченность...» [33]. Каждый из четырех участников группы снял себя дома

на мобильный телефон; первый же вариант монтажа был принят единогласно.



Илл. 8. Urtsakidogi. Кадр из видеоклипа «Black Hop Quarantine». Дата выхода – 13.06.2020

Настроение экзистенциальной тоски пронизывает весь клип. В одиночестве герои пытаются заниматься домашними делами, готовят и принимают пищу, оглядывают ряды бутылок с алкоголем, стирают и гладят свои тренировочные костюмы, поливают цветы, с тоской взирают в окно, лежат на диване, смотрят обращение президента по телевизору, пытаются отвлечься на творчество. Однако незаполненными остаются страницы в блокноте и холст на мольберте, нетронутыми – струны гитары, отложен аккордеон, решительно захлопывается альбом репродукций Брейгеля. Черно-белые кадры перемежаются «провалами» затемнений, «нудительность» бытия подчеркивается замедленными съемками. Все это – на фоне тягучих, искаженных электрогитарных звучаний и хрипящего речитатива, в котором каждая строчка бьет наотмашь:

В ядовитом сиропе
привычного мира
вяло шевелятся
полчища мух.
Привычного мира,
что стал уже прошлым,
где в глазницах пустых
свет надежды потух.

Кульминацией этого «чудовищного и скорбного балагана» [33] становится финальное гитарное соло на фоне редкого бита ударных, вызывающее ассоциации с похоронным маршем. Герои ролика не находят себе места в новой реальности, и единственный выход — ждать окончания режима самоизоляции (добровольной или предписанной), чтобы вернуться к привычным занятиям и ритму жизни.

Чтобы не завершать обзор на столь печальной ноте, скажем несколько слов о еще одном клипе — «Coronaviscerated» группы Vermicide Violence [34]. Это молодой американский коллектив, исполняющий дэткор (deathcore, одно из направлений экстремального металла). Во вводной части к клипу (музыка еще не звучит) молодой доктор из организации CDC [35] разговаривает с президентом Трампом по видеосвязи (использован монтаж постановочных и документальных кадров) и сообщает о создании ролика на тему «правил безопасности при пандемии» специально для молодежи. Затем начинается показ самого ролика — трое участников группы, облаченные в медицинские костюмы и маски, под характерные пулеметные очереди ударных и жужжание гитар «шершавым языком плаката» излагают прописные истины: мойте руки не менее 20 секунд, пользуйтесь санитайзерами, оставайтесь дома, соблюдайте дистанцию, дезинфицируйте помещения, верьте только научным фактам, а не сообщениям в Facebook... Поскольку вокальные партии в дэткоре основаны на весьма специфических приемах (сочетание низкого рыка и хриплых воплей), основные тезисы также представляются на экране в виде надписей. Небольшая

интерлюдия иллюстрируется документальными кадрами (очередь в супермаркет, опустошение полок с продуктами...) Вторая часть композиции содержит антирасистские лозунги (заметим, клип был выпущен до протестов в США); а завершается видео кадрами взрыва Белого дома. Таким образом, видеоклип сочетает наглядную «антивирусную» агитацию и социально-политическое содержание, любовную атаку – и иронию, которая, впрочем, несколько тонет за «брутальностью» подачи материала.

Подводя итоги наших наблюдений, хочется сказать следующее. «Локдаун», безусловно, оставит свой след в истории рока. То, насколько глубоким будет этот след – зависит, в том числе, и от шагов, которые будут предприняты в дальнейшем для вывода всей музыкальной индустрии из кризиса. Вопрос и в том, захочет ли аудитория возвращаться к «карантинным» песням и видео, или предпочтет забыть их как напоминание о далеко не самом прекрасном эпизоде в истории человечества. Безусловно, художественный уровень этих произведений различен и может быть точнее оценен в более отдаленном будущем. Но то, что в момент своего появления, «здесь и сейчас», они были актуальны и нужны слушателям и зрителям, помогли переживать сложные времена, – несомненно. Как очевидно и то, что помимо сиюминутных реакций, слушателей вскоре ждет богатый урожай в виде многочисленных рок-альбомов, клипов и иных сочинений, созданных во время изоляции – и, возможно, никак не связанных с «карантинной» темой, а повествующих о чем-то совершенно ином.

Примечания:

[1] *Крапивенко А. В.* Технологии мультимедиа и восприятие ощущений: Учебное пособие. 4-е издание, электронное. М.: Лаборатория знаний, 2020. С. 10.

[2] *Kramer B.* How Live-Streaming is Going to Crush it in 2016 // *Social Media Today*. 2016. Feb., 24. URL: <https://www.socialmediatoday.com/social-networks/how-live-streaming-going-crush-it-2016> (accessed 25.06.2020).

[3] Курцман Д. Стриминг для серьезных ребят. Дата публикации – 22.04.2020. Режим доступа: <https://www.facebook.com/notes/дмитрий-курцман/стриминг-для-серьезных-ребят/10216925530755052/> (дата обращения 25.06.2020).

[4] Софронов Ф. М. Джаз как художественный примитив или примитивизм // Человек: Образ и сущность; Гуманитарные аспекты. 2000. №1 (11). С. 27–43.

[5] Штейнбах Х. Э. Психология творчества: Учебное пособие. СПб.: ПГУПС, 2011. С. 72.

[6] Коган Л. Б. Воспоминания: Письма; Статьи; Интервью / Сост. В. Ю. Григорьев. М.: Советский композитор, 1987. С. 222.

[7] Савицкая Е. А. Музыкант и слушатель в пространстве рок-концерта // Развлечение и искусство: Сб. ст. / Ред.-сост. Е. В. Дюков. Вып. 2. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 284–296.

[8] Гамзатова П. Р. Традиционная культура и рок: опыт сравнительного анализа // Примитив в искусстве: Грани проблемы / Ред.-сост. К. Г. Богемская. М.: РИИ, 1992. С. 207–226.

[9] Кумичев И. В., Гильманов В. Х. Рок-искусство и дионисийство // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 8. С. 84–89.

[10] Никитина О. Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Тверь, Екатеринбург, 2008. С. 48–58.

[11] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.

[12] Roger Waters. «Mother»: видеоклип. Дата публикации – 17.05.2020. Режим доступа: <https://youtu.be/9lCFaSL9aSE>. (дата обращения 10.06.2020).

[13] Anya Umka Gerasimova. Блог в Facebook. Сообщение от 09.06.2020. Режим доступа: <https://www.facebook.com/anya.umka.1> (дата обращения 10.06.2020).

[14] Dee Kourtsman. Концерты из дома. Даты выпуска – 22.03.2020 – 28.05.2020. Режим доступа: <https://deekourtsman.com/online> (дата обращения 25.06.2020).

[15] Борис Гребенщиков. Блог в Facebook. Сообщение от 29.03.2020. Режим доступа: <https://www.facebook.com/grebenshikov/>. (дата обращения 25.06.2020).

[16] Toyah & Fripp. Swan Lake Sunday Lockdown Lunch. 01.05.2020. URL: <https://youtu.be/OiJH8TenrrQ>. (accessed 25.06.2020).

[17] «Оргия праведников». «Карантин.Live». Дата публикации – 12.04.2020. 1 часть: Режим доступа: <https://youtu.be/3A9JsnuLnTA>; 2 часть: Режим доступа: <https://youtu.be/zF5wMQfaq00>. (дата обращения 25.06.2020).

[18] МТС Live. Трансляции концертов. Режим доступа: <https://vr.mts.ru/> (дата обращения 25.06.2020).

[19] Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры: Очерки социального бытия искусства. М.: ГИИ, 1999. С. 182–183.

[20] «Ария». «Точка невозврата». Дата публикации – 12.06.2020. Режим доступа: <https://youtu.be/2YJZauN2os4>. (дата обращения 25.06.2020).

[21] Prog From Home. Дата публикации – 09.05.2020. Режим доступа: https://youtu.be/vSKx4G_ICZc. (дата обращения 25.06.2020).

[22] Что происходит в музыкальном мире? Mint Music Home #4. Дата публикации – 26.05.2020. Время 39:35 – 42:45. Режим доступа: <https://youtu.be/AeQHKYGOq1Y>. (дата обращения 25.06.2020).

[23] Савицкая Е. А. Российские рок-фестивали 2000 – 2010-х годов // Художественная культура. 2018. №2 (24). С. 276–299.

[24] Васина В. Ольга Арефьева: Дети во взрослых костюмах. Дата публикации – 07.06.2020. Режим доступа: http://inrock.ru/interviews/olga_arefieva_2020/. (дата обращения 25.06.2020).

[25] Тикки Шельен и Игорь Лисов. Тарантелла-Коронателла / Tarantella-Coronatella. Дата публикации – 16.03.2020. Режим доступа: <https://youtu.be/ZUq-gmyLPL4>. (дата обращения 25.06.2020).

[26] Эвалльё В. Д. Полиэкрэн: к проблеме обозначения понятия // Художественная культура. 2018. №3 (25). С. 232–255.

[27] Советкина Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2005.

[28] Чернышов А. В. Драматургия песенного видеоклипа // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 2. С. 159–172.

[29] Voivod. «The End of Dormancy (Metal Section)». 22.05.2020. URL: <https://youtu.be/iv321MReYW4Э>. (accessed 25.06.2020).

[30] Haken. «Invasion». 22.05.2020. URL: <https://youtu.be/2Rkx6b5vFdQ>. (accessed 25.06.2020).

[31] Deep Purple. «Throw My Bones». 20.03.2020. URL: <https://youtu.be/QUW7PvvbbO4>. (accessed 25.06.2020).

[32] Uratsakidogi. «Black Hop Quarantine». 13.06.2020. URL: <https://youtu.be/Nlc8d5vAqIQ>. (accessed 25.06.2020).

[33] Uratsakidogi. Комментарий для фестиваля «Доброфест». 14.06.2020. URL: https://vk.com/uratsakidogi?w=wall-208380_6726. (accessed 25.06.2020).

[34] Vermicide Violence. «Coronaviscerated». 20.03.2020. URL: <https://youtu.be/G3NnLQv4CZk>. (accessed 25.06.2020).

[35] Centers for Disease Control and Prevention – Центры по контролю и профилактике заболеваний США.

ЕЛЕНА САРИЕВА

Кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания

«КАРАНТИННЫЙ ЮМОР» НА ЭСТРАДЕ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Аннотация: В статье рассматриваются выступления артистов эстрады, так или иначе затрагивающие актуальные сегодня темы карантина, эпидемий, изоляции и самоизоляции, относящихся, по мнению автора, к области «карантинного юмора». Более подробно автор останавливается на анализе ностальгического сериала «Советская эстрада на карантине», представленном в апреле 2020 года в инстаграме Максимом Галкиным. Комедийный прием — исполнение серии пародий на эстрадных авторов и артистов, работающих в разговорном жанре, переживающих карантин, — выбран артистом неслучайно. Интерес к отдельному человеку, индивидуальности обостряется, когда в обществе присутствует коллективный страх, обусловленный катаклизмами, катастрофами, стихийными бедствиями, эпидемиями и др.

Ключевые слова: карантинный юмор, эстрада, Максим Галкин, Михаил Жванецкий, Семен Альтов, Михаил Задорнов, пародия, «Городок», Владимир Винокур, маска на эстраде, монолог в образе.

В новых нетривиальных обстоятельствах обнаруживает свою подвижность лексический состав языка, который более интенсивно пополняется новыми словами или словосочетаниями. Так, в последнее время утвердилось словосочетание «карантинный юмор». Оно применяется к анекдотам, мемам, твитам, роликам,

карикатурам, приколам, шуточным песням, стендапам, сценкам, диалогам и т. д., наводнившим медиасреду — телевидение, радио, интернет, социальные сети, переписку в мессенджерах. «Мемы, шутки и приколы о коронавирусе распространяются быстрее пандемии», — утверждает Федеральное агентство новостей [1]. «Карантинный юмор» охватывает по тематике не только все связанное с безрадостными современными реалиями, но и побочные темы — катастроф, стихийных бедствий, эпидемий в мировой истории, изоляции, самоизоляции, вакцинации, антиутопий и др. Конечно, «карантинный юмор» нередко окрашен черными тонами и мрачными сценариями, но он остается чуть ли не единственным спасительным маяком в море коллективной пандемии страха.

Лишенные возможности жить привычной жизнью граждане выискивают в старых выступлениях артистов и авторов на эстраде злобу сегодняшнего дня, в которых те выглядят чуть ли не провидцами. Например, в соцсетях «гуляет» выступление Жванецкого в далеком 1982 году, где он рисует совершенно фантастическую ситуацию, реальные черты которой неожиданно нашли проявление сегодня: «Такой проект был! В конце каждой улицы поставить турникеты. Конечно, можно ходить и так. И на здоровье. Но вот эта бесшабашность — куда хочу, туда хожу, кому хочу, тому звоню — порождает распущенность, которая дорого обходится всем нам. А так — хоть как-то дисциплинировать этот дурной поток. Вот в конце каждой улицы поставить турникеты — да просто так. Пусть пока пропускают. И не надо пугаться, только треском дают знать. И дежурные в повязках. Пусть стоят пока и пропускают. Уже само их присутствие, сам взгляд. Идешь на них — лицо горит, идешь от них — спина горит. А они ж ничего не спрашивают. Пока. А уже эффект есть. Уже дисциплинирует» [2]. Новые технологии контроля, ограничивающие свободу передвижения, вызывают всеобщее беспокойство. Граждане, конечно, готовы поступиться свободами и правами в обмен на безопасность от нового смертоносного вируса, но только временно.

Острой теме ограничений, которые могут сохраниться и после пандемии, посвящены недавно записанные ролики сатирического проекта «Гражданин поэт», временно переименованного в «Карантинпоэт или Гражданин заразный» (продюсер Андрей Васильев, актер Михаил Ефремов, поэты Дмитрий Быков и Андрей Орлов – «Орлуша»). Едко и хлестко чеканя рифмы, Михаил Ефремов читает стихи Орлуши о нашем настоящем и посткарантинном будущем – «План всеобщей собянизации» и «Черный QR». Ролики записаны в «закрытом на самоизоляцию» баре. Михаил Ефремов, сидя за барной стойкой и употребляя пиво, предлагает увидеть план дальнейшей «собянизации». В стихотворении обыгрывается юридический (и филологический) казус объявленной властями «принудительной самоизоляции», за нарушение которой грозит штраф:

...Тут власти мысль пришла в умы дожать нас
попытаться,
раз добровольно сели мы на самоизоляцию.
А чтобы упредить протест и круп подорожанье
пора вводить самоарест и самозадержание...
Куда бы дальше развивать? Собянин рад стараться.
Мы будем самоштрафовать
и самоштрафовать [3].

Во втором стихотворении на эту же тему «Черный QR» (созвучно – «черный пиар») используется форма знаменитого английского стихотворения «Дом, который построил Джек», у нас широко известного в переводе С. Маршака, для описания антиутопического общественного устройства, которое наступит в посткарантинной Москве:

...Ошейником станет QR-ная справка,
А правят Москвой уже Оруэлл и Кафка...
Заботы отступят и вирус отпрянет,
Откроют кафе, рестораны и бани,
Мы будем смеяться, но мы уже будем
Не просто как раньше – обычные люди,
А люди, которых построил Мэр [4].

Неожиданно актуальными выглядят записанные задолго до пандемии телеминиатюры юмористического проекта «Городок», посвященные санитарно-эпидемиологической ситуации. За несколько дней апреля 2020 года ролик «Карантин... ехать нельзя», снятый в 2000 году, набрал более 2 миллионов просмотров на YouTube-канале.

По сюжету ролика сотрудник ДПС (Илья Олейников) останавливает скромную «Ладу» и сообщает водителю (Юрий Стоянов), что дальше ехать нельзя: «Карантин по вирусу... Поселок закрыт для въезда и выезда». «Может, я повязку марлевую напялю или что там положено?» – предлагает автовладелец. Мимо на большой скорости проносится черный джип, а сотрудник правоохранительных органов его не останавливает. «А че ж вы тогда этот джип черный пропустили? Что, их вирус не возьмет?» – выводит на чистую воду сотрудника ДПС автовладелец. Но у того своя философия. «И их возьмет... Просто их.., ну как вам сказать.., их не жалко», – с извиняющейся интонацией сообщает страж порядка [5]. Актеры разыгрывают ситуацию в отдельно взятом «Городке», но печально знакомую всем нашим соотечественникам – «когда одним можно, а другим нельзя», как говорит герой Ю. Стоянова. Дистанция между теми, кого жалко, и теми, кого не жалко, не сокращается даже в критических ситуациях. Ее основная значимость связана с социальным статусом, а точнее – с социальным неравенством. Эта «социальная дистанция» – гораздо большего размера, чем безопасные 1,5 метра, рекомендованные для нераспространения коронавируса [6].

Еще один актуальный сегодня ролик программы «Городок под маской» записан в 2009 году, по горячим следам эпидемии

свиного гриппа H1N1 — «Маски будем шить». Ролик снят в декорациях обычной квартиры, где несколько раз встречаются два болеющих соседа. И каждый их диалог с подслушанными в жизни словечками, оборотами речи — «совокупность смеха и печали» [7], с легким налетом грусти и верой в лучшее. К тихому и интеллигентному немолодому человеку, Вите (Илья Олейников), приходит друг, энергичный и предприимчивый сосед Антон (Юрий Стоянов), — потому что «надо что-то делать».

А н т о н. Что сейчас в стране? В стране сейчас что?

В и т е к. Демократия?

А н т о н. Хуже! Эпидемия! А когда в моей стране беда, я лично не могу сидеть сложа руки. Потому что я чувю, что на этом можно заработать, но я не знаю как.

И еще один диалог:

А н т о н. А знаешь, чем у нас отличается коррупция от эпидемии?

В и т е к. Ну, чем?

А н т о н. Тем, что эпидемия когда-нибудь закончится...

Герои решают шить марлевые повязки, чтобы помочь борьбе с эпидемией. «Вот у нас в стране сейчас не хватает масок, так их же можно шить. У меня и марля есть, и швейная машинка», — предлагает Витек. В следующей сцене герои приступают к делу. За шитьем масок возникает спор — один (герой Ю. Стоянова) считает, что маски следует продавать по 20 рублей, другой (герой И. Олейникова) считает, что маски надо отдавать людям бесплатно: «Неужели, Антон, трудно себе представить, что люди могут бескорыстно относиться друг к другу...» [8]. Спор двух друзей звучит сегодня как спор граждан с чиновниками. Граждане возмущаются высокими ценами на маски в метро, а чиновники считают, что бесплатная раздача масок населению может «привести к спекуляциям и перепродаже этих средств защиты» [9]. В этой серии есть и другие ролики, затрагивающие жизнь в «Городке» во время эпидемии. В них такие же живые и узнаваемые персонажи, такая же мягкая сатира, окрашенная сочувствием и любовью к людям. Юрий Стоянов признался в комментарии «Фонтан-

ке.ру): «Мне самому начали приходиться эти ролики — их активно пересылают друг другу в мессенджерах, соцсетях. Я недавно рад интереса насчитал 20 сюжетов „Городка“ про грипп, карантин и шитье масок...» [10].

В апреле 2020 года Максим Галкин придумал и исполнил ностальгический сериал «Советская эстрада на карантине». В инстаграме выложены пять монологов о том, как артисты советской эстрады переживают карантин, и что они об этом думают. Ролики представляют собой серию пародий продолжительностью 3–5 минут. Комический прием, которым воспользовался Галкин, не новый на эстраде. Можно вспомнить, по меньшей мере, два рассказа, когда другие артисты воспользовались этим приемом, а темы рассказов так или иначе были связаны с вынужденной или добровольной изоляцией.

Один из них — знаменитый рассказ «Качка на пароходе», написанный и исполненный впервые в конце XIX века Павлом Вейнбергом, основоположником «еврейского жанра». Рассказ был настолько популярен, что свою версию записали чуть ли не все рассказчики до и после революции. Отмечу только, что граммофонные записи «Качки» разлетались невиданными тиражами. В 1909 году, например, тираж дошел до 20 тысяч. Сохранились записи в исполнении рассказчиков Д. А. Богемского и С. И. Шатова. В условиях изоляции на пароходе, следующем из Севастополя в Одессу (в версии С. И. Шатова маршрут не уточняется), оказались представители разных национальностей — немец, украинец (в версии С. И. Шатова — поляк), еврей, армянин и русский купец. Бушующая стихия и невозможность ступить на твердую землю вызывают множество междометий, восклицаний, стонов, что позволило исследовательнице творчества Д. А. Богемского назвать «Качку на пароходе» «фонетическим анекдотом» [11]. В версии С. И. Шатова за междометиями и непереводаемыми словами отчетливее угадываются отдельные реплики. Русский купец: «Уууур...! Господи! Владыка живота моего...! Ууур...!» Немец: «О, майн Готт! О, народ карлов, народ каро майн либер!» Поляк: «Кто-то есть? Пани капитане, прошу

не колышить, прошу не колышить...! Ууу!» Армянин: «Капитан, сделай милость, ради бога... Не валяй корабль! Не качай! Тебе говорят, не качай! ... уррр! Кишмиш тебе дам, шоколад тебе дам, рахат-лукум тебе дам, ешь ты, сделай милость только не качай! Не валяй! Рррр!» Еврей: «Ой-йо-йой! О, боже мой, о, бедные дети!.. Что мне делать?.. Ух-ху! Капитан, останови пароход, я пешком пойду! Может быть, здесь не глубоко!..» и т. д. В версии и С. И. Шатова, и Д. А. Богемского комический эффект создавался не только благодаря акценту, неправильному употреблению слов, или неверному построению фразы. Точно улавливался менталитет представителей других национальностей и их реакции на создавшуюся ситуацию.

Еще один рассказ – «Ночь на даче» Якова Рудина в 1930-х годах исполнял Владимир Хенкин. Рассказ был актуален тогда, увлечение патефоном стало поводом для создания разнообразных юмористических номеров на эстраде и в цирке. Александр Менакер исполнял в то время музыкальный фельетон «Патефономания», в ленинградском мюзик-холле Зинаида Рикони показала пародийный аттракцион «Серенада четырех граммофонов», в цирках шла цирковая клоунада «Жертва патефона» и т. д. Герой рассказа Хенкина «Ночь на даче» самоизолировался на даче, так как считает, что самый лучший отдых именно там. Но как только он решил отдохнуть, «где-то кто-то запел, патефон зашипел». Прозаическая часть прерывается музыкальными пародиями на мотивы танго «Утомленное солнце» и романс «Ночь светла»:

Словно мартовский кот тенор дико орет:
«Он в беседку пришел и ее не нашел».
Там цыганка вопит, что любовь это сон.
Баритон же гремит, что он тоже влюблен (и т. д).

Владимир Хенкин, который «владел бесчисленными оттенками голоса и интонаций», с тончайшей музыкальной выразительностью пародирует вокальную манеру тенора, баритона, цыганки и др. [12] Их вокальным усилиям страстно-сентимен-

тально исполнять романсы противопоставляется обыденность измененного текста.

Ностальгический сериал «Советская эстрада на карантине» Максима Галкина стартовал 6 апреля, последняя запись сделана 1 мая. «Сидя дома, представил себе, как бы наши любимые сатирики шутили о нынешней ситуации в советские времена», – пояснил своим подписчикам Максим Галкин [13]. В первых трех роликах пародируются писатели-сатирики – М. Жванецкий, С. Альтов и М. Задорнов, исполняющие свои тексты. Галкин специально выбрал авторов, у которых авторская интонация стала их сугубо индивидуальной исполнительской манерой. Можно сказать, что они создали определенные сценические маски, и это всегда придавало их выступлениям дополнительный художественный эффект.

Очевидно, что в первых трех пародиях большее внимание уделялось пародированию самих текстов, а не актерскому мастерству их озвучивания. Галкин очень хорошо чувствует слово, стиль писателей-сатириков, поэтому монологи строятся в соответствии с характерной структурой и особенностями.

Первым роликом сетевого сериала стала пародия на Михаила Жванецкого, пожалуй, самого удачного исполнителя своих произведений на эстраде. Меньше, чем за сутки, видео набрало почти полтора миллиона просмотров. Съемка ведется с одного ракурса, декорационный фон – полки с книгами, в основном – собраниями сочинений разных писателей, которые так ценились среди книголюбов в советские времена. В темно-синем клетчатом костюме и полосатом галстуке «советского интеллигента» Максим Галкин зачитывает монолог, держа в руках (как обычно это делает Жванецкий) разрозненные листочки, только что собранные с его письменного стола. «В жанре мелкого брызга» Галкин – Жванецкий высмеивает любителей выпить, граждан, скупающих туалетную бумагу, защитные маски из ателье и др. Пародируя Жванецкого, Галкин опирается на известный монолог 1972 года «Нормально, Григорий! Отлично, Константин!» о двух друзьях, которые только благодаря алкоголю благодушно вос-

принимают советскую действительность. Жестов практически нет, но пружинящие движения туловищем, обращения в разные стороны заставляют думать, что Жванецкий читает монолог в окружении «своих» зрителей, и между ними создана атмосфера дружелюбия и взаимопонимания. Кто-то написал в комментариях: «Даже звук еще не включила, уже поняла, кого пародируют!»

Манера чтения Галкина – активная и наступательная, фразы четкие и короткие, но емкие по мысли. Как и у Жванецкого, парадоксальность и абсурд являются не столько содержанием, сколько стиливым приемом. Главным в этой пародии становится имитация способности Жванецкого «ужать истину до размеров формулы, формулу до размеров остроты» [14]. Вот некоторые «формулы»:

«Нас много, а масок мало. Знаешь, как им жизнь облегчить? Нас должно быть меньше».

«Одна неделя на карантине, и маска только на нос налезла. В магазин идет не тот, кто самый выносливый, а тот, кто может выйти в дверь!»

«Не важно, что вирус может убить только 70 градусов. Мы убиваем количеством».

«Все смотрят новости. Там и так ничего хорошего не было, а теперь там еще ЭТО» [15].

В отсутствии прямого контакта с публикой единственным средством коммуникации артиста со зрителями становятся лайки и комментарии, и они для артиста не менее важны, чем аплодисменты на живом концерте. В комментариях зрители в большинстве выражали восторженные эмоции и идею Галкина поддержали. «Браво! Шикарно! Хочу на Ваш концерт!»; «Давно такого не видела! Вроде Галкин, но как бы Жванецкий! Вы великий пародист, Максим!»; «Спасибо за нормальный юмор! Ждем продолжения!». Но были и дизлайки – их, правда, значительно меньше. Мрачные комментарии оставляли люди, которым во время карантина не до смеха: «Шутки уместны только в том случае, когда народ сытый

и имеет накопления. В других случаях они вызывают раздражение!»

Продолжение последовало через неделю. На этот раз объектом пародии стал писатель-сатирик Семен Альтов. Ролик снят в домашней обстановке, в тех же декорациях. Сценическая одежда Альтова тоже была «спародирована» — Галкин оделся в светлый клетчатый пиджак, темные брюки, белую сорочку без галстука.

Читая свои монологи, Семен Альтов выступает в образе невозмутимого спокойного человека, монотонно и обыденно излагающего существо произошедшего. В контрасте с самой сутью рассказа, смешными поворотами событий, авторская манера только усиливает комедийность его произведений. Его исполнение всегда отличает тихая ирония, произнесение по слогам отдельных слов и небольшие паузы в значимых местах, чтобы зрители не пропустили репризу и оценили ее точность и остроумие.

Монолог Галкина — Альтова представляет собой рассказ фольклорного характера, имеющий сюжет и незначительную фразу, которая повторяется и фиксирует ключевые моменты фабулы. Семен Альтов в исполнении Галкина рассказывает историю гражданки Сидоровой, которая сидела на карантине уже 15 дней, хотя у нее было полное ощущение, что это «карантин сидит на ней». Сидорова решила купить маску и перчатки, чтобы выйти в магазин, но оказалось, чтобы купить маску и перчатки, нужно иметь маску и перчатки. «Это парадокс», — подумала Сидорова, но вслух сказала совершенно другое. Заказала доставку из «Утконоса» — курицу, яйца, хлеб и воду. «К вам выехал мужчина, но, к сожалению, у него нет яиц», — позвонили по телефону. «Ну почему мне так не везет», — подумала Сидорова, но вслух сказала совершенно другое и т. д. [16]. Как обычно у Альтова, это незначительное событие постепенно доводится до абсурда, по пути обрастая деталями, неожиданными поступками и бытовыми казусами. В ожидании курьера из «Утконоса» гражданка Сидорова все больше пьянела. Первый раз она выпи-

ла стакан водки, когда посмотрела новости по телевизору, второй раз — когда вспомнила, что она не замужем (и это гораздо страшнее какого-то коронавируса). Бутылка была допита перед самым визитом курьера. Гражданка Сидорова встречала курьера в «безопасном» виде — карнавальной маске, осенних кожаных перчатках и без одежды. «Ничего себе, — подумал доставщик, — но вслух сказал совершенно другое». Этой повторяющейся фразой заканчивается рассказ.

«Впервые за время карантинного мракобесия смеялась до слез», — признавалась подписчица. «Мне кажется, история основана на реальных событиях», — написал в комментариях другой подписчик. На протяжении монолога создается впечатление, что Галкин не столько пародирует Альтова, сколько сам смеется над этой абсурдной историей. Обычно такой незапланированный «выход из образа» считается провалом пародирования. Но подписчики Галкина разочарования не высказывают, даже небольшая толика юмора в карантинные дни ценна сама по себе: «Ваша сила в том, что вы сами смеетесь над текстом, а это передается зрителю. Получается двойной эффект: на вас с улыбкой смотрим, заряжаемся смехом + текст смешной».

Так же характерно для Михаила Задорнова строится пародия в третьей серии. Его концерты нередко проходили в форме непринужденных встреч со зрителями с зачитыванием писем, дальнейшими пояснениями и смешными комментариями. Пародия задумана тоже как встреча, только в онлайн формате. Ролик снят в домашней обстановке роскошного кабинета, который надобно рассмотреть во всех деталях. Поэтому Галкин появляется в кадре не сразу, а через секунду, занимает стул с высокой спинкой и зачитывает лежащие на столе «письма». Создается впечатление, что Задорнов только что закончил очередной сет в теннис и быстро прибежал к компьютеру, чтобы помочь соотечественникам разобраться в текущей ситуации. Галкин одет в футболку, спортивные штаны, тяжело дышит. Зачесанные назад волосы создают ощущение, что на голове спортивная повязка. Обращение к слушателям неформальное: «Итак, ребят, начинаем прямой

эфир. Здесь Михаил Задорнов. Я вижу, вы присоединяетесь постепенно...». Дальше Галкин — Задорнов выступает в качестве обозревателя актуальных политических и социально-направленных новостей и комментатора писем слушателей.

Хотя сериал заявлен как «советская эстрада на карантине», в пародии представлен Задорнов 2000-х годов, обслуживающий курс на «избранность русского народа», его «уникальный генофонд», на полном серьезе комментирующий фейковые новости. Характерна для Задорнова 2000-х также игра со зрителями (в данном случае находящимися по другую сторону экрана) — «Задержите дыхание! Готовы? Вы сейчас упадете...»; обслуживание хэштегов: про американцев — «ну, тупые!»; по отношению к соотечественникам — «только наш человек...».

В начале монолога Задорнов, словно «религиозный гуру», делает шокирующее заявление и после слова «смотрите» свое сенсационное мнение объясняет и аргументирует: «Много вопросов про коронавирус... Я считаю, что это конец света. Потому что появились четыре всадника апокалипсиса — это гречка, водка, туалетная бумага и карантин... Нам всегда говорили, как только придет конец света, каждому человеку присвоят номер. Смотрите — уже присваивают. Появился мессия. Во всяком случае, у нас в Москве на Патриарших прудах. Мужик гулял с собакой, к нему подходят полицейские, спрашивают, как тебя зовут, а он говорит: Иисус...» При помощи света, который падает из окна и подсвечивает голову Галкина, с некоторой долей иронии обыгрывается превращение Задорнова в последние годы жизни в «мудрость приносящего» проповедника. Внимательные подписчики это разглядели: «Максим, или свет на вас так падает, около Вашей головы свечение есть»; «Максим, у Вас настоящий ореол вокруг головы как у святого».

И, наконец, Галкин — Задорнов переходит к «тупым американцам». Оказывается, первым, кто понял, что это конец света, был Трамп, который решил приватизировать Луну («Он решил, кто на Луну первым ступил, того и Луна. Я всегда говорил — американцы тупые»). Потом Зеленский понял, что мы на пороге

большого шухера и решил продать землю. Причем непонятно, то ли землю как землю, то ли Землю как планету (многие помнят остроту Задорнова про «глобус Украины»). Далее он комментирует «международную новость» и шутит над мировыми лидерами, которые решили на карантине «по онлайн собраться, в формате G 20»: «Еле друг друга узнали: все засмуктанные, зачуханные, кого жена подстригла, кто бороду отпустил... Одна Ангела Меркель – какая была, такая и осталась».

Американской тупости противопоставляется смекалка нашего «глубинного народа», который стойко и по-своему оригинально переносит пандемические реалии: «Мы, конечно, удивительная страна, парадоксальная. ...Только наш человек, находясь за границей, может прийти в посольство, сказать „я заболел, везите меня лечиться на родину“, а по приезду... – готовы? Я не знаю, что щас с вами будет... – сбежать из больницы... Только наш человек может прийти в магазин за водкой в плаще, перчатках, маске, обрызгать всех вокруг спиртом, а потом –...готовы?.. – по пьяни целоваться с соседями в подъезде. Только нашему человеку шашлыки дороже жизни. Только наш человек может определить через стенку, какой у соседа кашель – мокрый или сухой. Нашего человека голыми руками не возьмешь, коронавирус рано или поздно будет изучен, а наша глупость вечна и непредсказуема» [17]. Высокий голос, которым говорит Галкин, стараясь подражать высокому голосу Задорнова, вызвал у подписчиков ассоциации с известными пародиями Галкина на Ренату Литвинову: «Периодически прорывается Рената Литвинова»; «Здесь Литвинова, ну никак не Задорнов»; «Много Ренаты Литвиновой» и т. д. Но большая часть подписчиков вспоминала объекта пародии – Михаила Задорнова: «Спасибо! Вы сохраняете память о нем! Жалко, нет Задорнова! Вот что бы на все происходящее сказал бы Задорнов?»; «Задорнов бы этот карантин прометелил бы от и до» и т. д.

Живо и точно сделаны Галкиным последние две пародии. Объектами стали эстрадные артисты Ефим Шифрин и Владимир Винокур, исполняющие монологи в образах. Характерность

и узнаваемость образов – мужа Люси и Зятя своей тещи – давно превратила эти образы в маски, запрограммированные на долгую и самостоятельную жизнь. О подобных масках на эстраде писал Ю. А. Богомолов: «Маску непросто создать, но, родившись и развившись, она обречена на долгожительство. Пародия – своего рода индикатор ее неисчерпаемости. Кроме того, она указывает на ее относительную автономность, на способность отделяться от своего творца» [18].

В 1983 году Шифрин на VII Всесоюзном конкурсе артистов эстрады исполнил монолог Виктора Коклюшкина «Але, Люся?» Так сложилась эстрадная маска мужа Люси, который по незначительным поводам названивает своей супруге. Маска маленького человека, далекого от политики, растерянного, инфантильного, вызывающего не только смех, но и сочувствие. Эта маска принесла Шифрину широкую известность, а «телефонные разговоры» с Люсей получили продолжение в последующих монологах Коклюшкина. Один из них, «Алле, Люся, я из тюрьмы», близок по теме пародии Галкина. Герой монолога находится в шаге от тюрьмы, он попадает в полицию за нарушение карантина: «Але, Люся,.. в полиции я... Гуляли с тещей, нас остановили... Опознать не могут, с фотографией не получается. Лицо растолстело, не похожий я, и вообще в объектив не влажу... По отпечаткам пальцев они тоже не могут опознать. Я так тщательно мыл руки последний месяц, у меня стерлись отпечатки все. И тещу опознать не могут. Она так долго носила маску, что у нее лицо приняло форму маски. Они пытались взять у меня анализ на коронавирус. Они засунули в меня эту палочку с ватой, давай туда-сюда тереть, тереть, а она и вспыхнула. У меня там во рту, как на бензоколонке, там этиловые пары... Ты не можешь деньги принести? Ну, штраф за нас заплати 5 тыс. Как нет денег? Как, закончились? А карантин нет? Ну, попроси аванс на работе. И работы уже нет? Ну, давай к нам. А чего, тут хорошо и кормят нормально. Главное, бесплатно...» [19] Галкин сидит на полу, подперши стену, одет в футболку и «треники». Голос практически не отличим от голоса Шифрина. Устойчивость маски мужа

Люси таится в характере отношений его с обществом, в постоянном попадании нелепого человека в нелепые ситуации. Неслучайно этот персонаж стал героем пародии Галкина. Странные, алогичные ситуации стали приметой времени и темой новостных лент. Зачастую, абсурдные правила карантинных ограничений вызывают оторопь у людей, даже лучше приспособленных к жизни, чем муж Люси.

Среди монологов Винокура Галкин выбрал известную зрителям маску Зятя своей тещи. «Умного, доброго и благородного» Зятя зовут Юрой, но он называет себя («как сказал бы Шекспир») бедным Йориком, потому что находится в сложных семейных отношениях с родственниками. Монологи Зятя писались разными авторами, их не так много – «Звонок теще из вырезвителя», «Тещенька», «Монолог зятя», «Как теща и зять вместе жили» и др.

По характеру Зять противоположен мужу Люси – разбитой, простоватый, с низменными потребностями и вечно выпивший. Галкин одет по-домашнему – в майке с портретом Моника Беллуччи и «трениках», ролик снят в приватном интерьере кухни, где проводит карантинное время герой, периодически выпивая и закусывая. «Мужики, скажите, но только честно скажите, как вы переживаете этот карантин. Я нашел выход. Я с корешем бухаю по скайпу. Никогда не бухали по скайпу? Ну.. такое странное чувство – не поймешь, то ли ты тормозишь, то ли скайп. Трезвому, конечно, тяжело... Ну, тяжело трезвому... Каждый день дома одни и те же эти рожи любимых людей... Ко мне еще теща с тестем приехать успели.., гады. Короче, как в том стихотворении – я узнал, что у меня есть огромная семья, целый день они мелькают перед носом у меня... Так меня за...» [20].

Зять заикается, потому что всеми силами старается не употреблять матерных слов, которые у него всегда служат для свзявания слов приличных. Но это ему плохо удается, он икает, похрюкивает, отрывает и активно жестикулирует. Не только, чтобы лучше объяснить, вызвать понимание и сочувствие у слушателей по другую сторону экрана, но и для удержания равно-

весия. Знакомая ситуация невозможности воспользоваться во время карантина услугами парикмахерской вынуждает героя удовлетворить просьбу жены и подравнять ей челку, «шоб была ровная линия, как сторона квадрата». — «Какого квадрата? У тебя же голова круглая. Она говорит: «Ты впиши квадрат в круг». Думаю, квадрат в круг, важно не перепутать... ну и перепутал... Короче, жена полдня причитала, как она теперь на люди выйдет. Потом по новостям послушала ВВ и успокоилась. Говорит, я впервые так правительству благодарна за то, что карантин продлили... Короче, мужики, денег нет ни х... Звоните, хоть бухгалтер...», — последнее обращение к зрителям.

Дистанционный формат не позволяет судить о возрасте зрителей. Очевидно, что пародийный сериал Галкина не рассчитан на поколение инстаграма. Он, скорее, адресован старшему поколению зрителей, молодые и зрелые годы которых пришлись на советские годы.

Когда внешний мир сократился до размеров экрана компьютера, режим изоляции стал поиском новых форматов жизни, творчества и взаимодействия со зрителем, в том числе и для эстрадных артистов. Конечно, карантинный юмор, пусть даже с примесью горечи — это своеобразная защитная реакция на печальные обстоятельства жизни. Комический прием пародирования найден и использован не случайно. В то время, когда индивидуальность растворяется в коллективном страхе, он, в какой-то степени, возвращает интерес к индивидуальности, к ее внутреннему миру, к ее взаимоотношениям с миром внешним. Даже если эстрадные артисты это не всегда осознают.

Примечания:

[1] Мемы, шутки и приколы о коронавирусе распространяются быстрее пандемии. Режим доступа: <https://riafan.ru/1260426-memy-shutki-i-prikoly-o-koronaviruse-rasprostranyayutsya-bystree-pandemii> (дата обращения 20.04.2020).

[2] *Жванецкий М.* Турникеты. Режим доступа: <https://>

www.youtube.com/watch?v=hf-K0dARoys (дата обращения 24.04.2020).

[3] *Ставицкий А.* Михаил Ефремов воскрес на ютубе. Теперь это «Господин заразный». Режим доступа: <https://click-or-die.ru/2020/04/sobachka-nasha-hodit-srat-vo-dvor-po-qr-kodu-mihail-efremov-voskres-na-yutyube-v-formate-rolikov-o-karantine/> (дата обращения 24.04.2020).

[4] Там же.

[5] «Городок». «Карантин... ехать нельзя». Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=tmXeB2PnqSE> (дата обращения 25.04.2020).

[6] Всемирная организация здравоохранения предложила более приемлемое определение – «физическое расстояние», которое в нашей стране почему-то не прижилось. Оно подчеркивает необходимость избегать физического контакта между незнакомыми людьми, когда свирепствует пандемия.

[7] «Городок» по-маленькому и по-быстрому // Известия. 2002. 2 августа. Режим доступа: <https://iz.ru/news/265264> (дата обращения 26.04.2020).

[8] «Городок». «Маски будем шить». Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ZkGqK_ZJ7Yo (дата обращения 26.04.2020).

[9] Это мнение высказал глава департамента торговли и услуг Москвы Алексей Немерюк в эфире радиостанции «Эхо Москвы». Режим доступа: <https://www.rbc.ru/society/16/05/2020/5ec0172d9a79472d1820dbc7> (дата обращения 26.04.2020).

[10] «Карантинный» выпуск «Городка» двадцатилетней давности набрал миллион на YouTube // Фонтанка.ру. 2020. 30 апреля. Режим доступа: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9548/> (дата обращения 26.04.2020).

[11] *Тихвинская Л. И.* Фрагменты одной судьбы на фоне фрагментов одной культуры // Развлекательная культура России XVIII – XIX вв.: Очерки истории и теории / Под ред. Е. В. Дукова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 439.

[12] *Булгак Л.* Владимир Хенкин // Мастера эстрады. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2003. С. 189.

[13] Галкин запустил сериал, в котором будет изображать советских юмористов // РИА Новости. 2020. 7 апреля. Режим доступа: <https://ria.ru/20200407/1569691882.html> (дата обращения 02.05.2020).

[14] *Уварова Е. Д.* Жванецкий Михаил Михайлович // Эстрада в России: XX век: Энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. С. 221.

[15] Максим Галкин в Instagram. Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/B-pE8n2H22t/> (дата обращения 02.05.2020).

[16] Максим Галкин в Instagram. Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/B-ррсajHAso/> (дата обращения 04.05.2020).

[17] Максим Галкин в Instagram. Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/B-9охА8Hncx/> (дата обращения 07.05.2020).

[18] *Богомолов Ю. А.* Эстрада в масках // Эстрада: что? где? зачем? М.: Искусство, 1988. С. 146.

[19] Максим Галкин в Instagram. Режим доступа: https://www.instagram.com/tv/B_U9HFQnQ1r/?utm_source=ig_embed (дата обращения 08.05.2020).

[20] Максим Галкин в Instagram. Режим доступа: https://www.instagram.com/p/B_pKbYNneFJ/ (дата обращения 08.05.2020).

АЛЕКСАНДРА ЮРГЕНЕВА

Кандидат культурологии, Государственный институт искусствознания

#ИЗОИЗОЛЯЦИЯ: ТВОРЧЕСТВО КАК МЕТОД СОЦИАЛИЗАЦИИ

Аннотация: «Изоизоляция» стал одной из популярных форм досуга в условиях карантина. В данной статье мы кратко рассматриваем факты более раннего проявления принципа воссоздания произведений искусства живыми моделями в области досуга и искусства. «Изоизоляция» оказалась способной восполнить недостаток повседневной коммуникации во время самоизоляции, а также явилась мотивом для активного взаимодействия между членами семьи. Флэшмоб отмечен карнавальными чертами, что способствовало раскрепощению участников даже в экстремальной ситуации пандемии.

Ключевые слова: *«Изоизоляция», флэшмоб, живые картины, социальные сети, виртуальная коммуникация, фотография.*

В период самоизоляции активизировались все возможные сервисы онлайн-услуг. Среди них огромную нишу занимают те, что дают возможность обеспечить разнообразный досуг. Это онлайн-кинотеатры, виртуальные музеи, тренинги, мастер-классы и прочее. Безусловно, возросла активность пользователей в социальных сетях и сервисов видеосвязи.

В этом многообразии выделяется возникающая в социальной сети Facebook группа «Изоизоляция», создатели которой определяют ее как «Антихандрический флэшмоб Изоизоляция в наше коронавирусное время». Участники выкладывают в группе

созданные ими фотографии, воспроизводящие образ того или иного визуального произведения искусства. Такая позиция во многом созвучна той, что была представлена в «Декамероне» в качестве одной из стратегий поведения во время эпидемии чумы. «Некоторые полагали, что умеренная жизнь и воздержание от всех излишеств сильно помогают в борьбе со злом; собравшись кружками, они жили, отделившись от других, укрываясь и запираясь в домах, где не было больных и им самим было удобнее; употребляя с большой умеренностью изысканнейшую пищу и лучшие вина, избегая всякого излишества, не позволяя кому бы то ни было говорить с собою и не желая знать вестей извне — о смерти или больных, — они проводили время среди музыки и удовольствий, какие только могли себе доставить» [1].

Сами создатели настаивают на том, что флешмоб представляет собой полностью отечественный замысел, возникший в кругу нескольких семей, скучающих в самоизоляции. Однако очень быстро количество изображений стало настолько велико, что в социальной сети была создана отдельная группа, привязанная к хештегу #изоляция. На сегодняшний день число ее участников составляет без малого шестьсот тысяч человек. Это в основном русскоговорящие пользователи, но география их местонахождения очень широка: большой процент участников живет в России, Украине и США, но в группе состоят также люди, живущие в Западной Европе, ЮАР и Австралии. Постепенно к группе присоединились иностранцы, русские друзья которых делали репосты материалов и собственные публикации. Администрирование группы для ее основателей превратилось в полноценную удаленную работу с восьмичасовым рабочим днем.

В результате флешмоб стал проектом с финансовой составляющей. Сначала появилось сообщение о том, что желающие могут поддержать администраторов материально. Затем популярность группы привлекла внимание крупных компаний, таких как Lego, Литрес, онлайн-кинотеатр Okko, которые стали запускать конкурсы со случайным выбором победителей и призами. Также в рамках проекта была запущена акция «Изотворитель»

ность», которая монетизировала лайки, а собранные средства шли в благотворительный фонд Константина Хабенского. Это вмешательство спровоцировало временное преобладание работ, объединенных определенной тематикой: постановки с помощью деталей фигурок из конструктора Lego или воссоздание образов героев кино и мультипликации. О популярном челлендже пишут *The New York Times* и *Esquire*.

Флешмоб оказался настолько созвучен актуальной и проблемной теме дистанционного образования, а также природе интерактивного и мультимедийного искусства, что в специализированных школах с творческим уклоном учащиеся получили задания и должны были разместить свою публикацию в группе.

Предпосылки возникновения и похожие проекты

Следует отметить, что сама идея воссоздания визуальных образов, созданных ранее художниками, не нова. А. В. Константинова в посвященной этому феномену работе говорит о древней традиции перевода изобразительного искусства в пластическо-временные театральные формы. «Диалог этих двух видов художественной образности осуществлялся еще в пратейатральных формах, где не было актерской роли в ее современном понимании. Например, в зрелищах, подобных описанной Апулеем во II в. н. э. череде „живых иллюстраций“ к тексту известного мифа о суде Париса, очевиден приоритет изобразительной композиционности» [2]. В Античности и далее в XIX веке эта гибридная изобразительная форма рождалась на основании литературных источников: это действительно были пластические иллюстрации. Образы выстраивались, исходя из словесного описания персонажей и сцен, а визуальная традиция их изображения служила ориентиром, помогающим зрителям верно их интерпретировать. Мы не будем здесь подробно разбирать тему «живых картин», поскольку это уже исчерпывающе сделала А. В. Константинова. Однако мы приведем одно обнаруженное Ю. В. Архиповой свидетельство, на которое она ссылается, поскольку оно наиболее близко к предмету нашего исследования. «Особенно изысканной

считалась такая живая картина, в которой после всех передвижений действующих лиц возникала сцена, в точности повторяющая какое-нибудь известное живописное полотно. За одно представление показывали от трех до пяти живых картин, в которых принимали участие в основном молодежь и подростки – дети хозяев дома, их родственники и друзья» [3]. Причем модели подражали не только живописным произведениям, но и пластическим формам, создавая эффект оживающих и вновь застывающих античных статуй. То есть уже здесь «живые картины» становятся вариантом своего рода креативного досуга и домашнего развлечения.

Юрий Лотман обращает внимание на то, что при перенесении в трехмерный мир словесные описания получали пространственные границы: «„живые картины“ – спектакли, действие которых составляло композиционное расположение неподвижных актеров в сценическом кадре. Движение здесь изображалось, как в живописи, динамическими позами неподвижных фигур. Привычный созерцатель картины не удивляется тому, что ее неподвижное полотно обозначает динамические сцены. Он восстанавливает движение в своем сознании» [4]. Но если современному зрителю может потребоваться логическое обоснование такой статики тела при столкновении с ней в театральном пространстве или во время наблюдения за перформансом, то фотография ее полностью легализует, поскольку фиксация объектов является ее природным свойством. Она же позволяет четко установить границы образа, определить, что из действительности в него включено, а что исключается.

Игровой принцип в самой фотографии также существовал с момента ее изобретения. Достаточно вспомнить композитные фотографии Густава Рейландера (1813–1875). Он монтировал фотокартины из отдельных снимков, на которых модели принимали необходимые ему позы. Но и на обычных портретах второй половины XIX века клиенты фотографов нередко представляли в игровых ситуациях с использованием набора бутафории, которую им могли предложить в фотоателье.

Сегодня представляем статую символа мужской красоты и покровителя искусств Аполлона Бельведерского.

Использованы: мама (90 лет), нижнее белье, мочалка, полотенце, пляжные сандалии, тюбик зубной пасты, 2 простыни, прищепка, коврик для занятий йогой и шарфик.

#изоизоляция #НаединеСПушкинским #изотворительность
#tussenkunstenquarantaine #сфоткайтепушкинским #covidclassics



👍❤️😲 57 тыс.

Комментарии: 3,4 тыс. Поделились: 1 тыс.

Илл. 1. Галина Блейх // Facebook. Группа «Изоизоляция». Режим доступа: <https://clck.ru/Q8Fo3> (дата обращения 27.06.2020)

Следует сказать, что в наши дни челленджу #изоизоляция предшествовало несколько идентичных по замыслу проектов, часть из них была запущена музеями, стремящимися наладить контакт со своими посетителями в виртуальном пространстве. Такие флешмобы запускал Музей Гетти в Лос-Анжелесе, Рейксмузеум в Амстердаме, Варшавский Национальный музей (#niebawemwMNN) и Instagram-аккаунт Tussen Kunst & Quarantaine, насчитывающий 281 тыс. подписчиков и предположительно считающийся первым в волне карантинного креатива. Но насколько удастся восстановить историю их возникновения, все они появились этой весной в связи с карантином глобального масштаба. Однако, эта форма, которая подразумевает воссоздание в фотографии некоего визуального произведения с использованием подручных средств и часто отмеченная самоиронией, несколько лет назад уже появлялась в качестве авторских проектов.

Аккаунт в сети Facebook жителя Бангкока Ануча Саенчарт носит название Lowcostcosplay («дешевый косплей»). Он был создан в 2013 году и на сегодня насчитывает невероятное число подписчиков – 5,5 миллионов. Но это не удивительно, поскольку Саенчарт пародирует одну из самых популярных мировых субкультур – косплей героев аниме. Истинные поклонники тратят огромные деньги, чтобы создать облик любимых персонажей: покупаются или шьются копии костюмов, пускаются в ход самые современные косметические средства, позволяющие достичь изменения черт лица до неузнаваемости. В результате они добиваются практически полного визуального перевоплощения в выдуманных персонажей. На странице Lowcostcosplay молодой человек выкладывает фотографии и видео, где довольно точно, очень смешно и изобретательно превращается в культовых героев с помощью аквагрима и всего, что попадет под руку (перцы чили, зеркала, его кошки, палочки для еды, макароны, предметы женской гигиены и прочее). Для придания большего комического эффекта в ход часто идет довольно объемный живот Саенчарта, который он может с одинаковым успехом пре-

вратить в Покемона или в пончик. Тот факт, что здесь на равных пародируются как известные анимационные герои и сцены из фильмов, так и просто еда и ее упаковка, свидетельствует о стремлении автора снизить пафос фандомной культуры. Автор Lowcostcosplay своими комичными перевоплощениями, демонстративной игрой с собственным телом (иногда на грани приличий), своим бесстрашием перед тем, чтобы выглядеть смешным, говорит своим подписчикам о ценности оставаться верным самому себе.

Другой авторский эксперимент в этом русле является частью большого проекта современной художницы Нина Хачатурян. Он называется «Автопортрет в туалете во фламандском стиле» (*Lavatory Self-Portraits in the Flemish Style*) и был спонтанно создан во время продолжительного авиаперелета в 2010 году. Художница создала серию автопортретов, в которых зритель без труда распознает основные черты фламандского портрета XV века. Сдержанность и лаконичность портретной живописи Северного Возрождения отвечает той ограниченности в средствах создания образа, которая была исходным условием для возникновения этих фотографий во время полета. Холодное освещение в уборной самолета, очень точно выбранные ракурсы (почти все портреты художницы сняты в профиль и три четверти), верно переданные специфические черты деталей одежды оказываются достаточными. Для создания портретов (мужских и женских) Хачатурян использует лишь черный берет, шарфы, которые были у нее в салоне самолета, пластиковые стаканчики, пакеты, подушку для шеи и бумажные полотенца. С их помощью она имитирует характерные для Нидерландов XV века головные уборы, прически и воротники и создает традиционный темный фон. Впоследствии, как пишет сама художница, «в публичной художественной галерее Dunedin Public Art gallery фотографии были вставлены в искусственные исторические рамки и висели на темно-красной стене, напоминающей живописные галереи в музеях вроде Музея Метрополитен» [5].

Среди подобных опытов в России можно вспомнить также независимый авторский проект «Бальтус» Альберта Солдатова, получивший «Премию Кандинского» в 2014 году в номинации «Молодой художник. Проект года». Это видеоработы, но они представляют собой застывшие сцены, в точности воспроизводящие картины Бальтуса. Тот факт, что Солдатов был отмечен членами жюри, говорит о востребованности в современности самого принципа перевода произведений традиционного искусства в другой формат (видео, фотографии, мультимедиа). При этом не происходит пересмотра художественных произведений прошлого, рефлексия направлена лишь на настоящее. А оригинальные работы становятся инструментом для осмысления и критики явлений окружающей нас действительности. Об этом свидетельствует и текст с описанием работ молодого художника на сайте премии: «Персонажи, застывшие в атмосфере бездеятельности, актуализируют зависшее как бы в транс сознание современного человека, посетителя соцсетей, имидж бордов, форумов, где информация представлена в фрагментированном виде» [6].

Также следует вспомнить, что еще раньше в 2000–2001 году в каждом номере журнала «Караван историй» в рамках проекта Екатерины Рождественской «Частная коллекция» публиковались фотографии селебрити. Они также представали в образах, взятых с картин, выставленных в крупнейших музеях мира. Модели на этих работах сильно отретушированы, что представляется естественным для формата глянцевого журнала. Но на отдельных фотографиях компьютерная обработка используется для создания фактуры живописного полотна, в том числе в подражание специфике мазка импрессионистов. При этом можно отметить довольно большую разницу в уровне исполнения: некоторые фотографии выделяются достаточно грубым наложением модели на фон (плохо обработаны края фигуры и заметна разница в яркости и насыщенности цвета между двумя слоями). Тем не менее этот коммерческий и довольно китчевый проект

пользовался огромной популярностью, читатели нередко покупали журнал только из-за этих фотогалерей.

Рождественская также зарегистрировалась в группе #изоляция и разместила несколько своих старых работ. Эта публикация собрала целых две тысячи комментариев участников, которые разделились на два лагеря: одни, старые поклонники, приветствовали кумира в своих рядах, другие – выражали резкое недовольство ее появлением в группе. Ее обвиняли в неуместном самопиаре и в слишком уж снисходительном тоне текста в ее публикации по отношению к другим участникам. Некоторые комментарии отмечены ярко выраженным негативным отношением и включают даже нецензурную лексику, хотя в целом все общение в группе характеризуется на редкость жизнерадостной и дружелюбной атмосферой. Можно предположить, что в основе этого негодования лежал статус Рождественской как профессионала, который вторгся на территорию любителей. При этом качество многих работ в группе заметно лучше этих сделанных двадцать лет назад снимков. Самые сдержанные комментарии выглядят так (орфография и пунктуация сохранены): «Екатерина рождественская ваши фотографии здесь неуместны, от слова совсем;»), «У нее в первом предложении звучит пренебрежение к участникам группы. Обращаясь к малообразованной толпе, якобы даже не знает на каком безграмотном языке с такими общаться...», «Пропала группа. Профи (якобы) подтянулись ((((((Свою страницу заполняйте!» и т. д. Причиной этого во многом является скачок в доступных простому обывателю технологий (хотя и чувство вкуса фотографа также нельзя назвать очень развитым). И, вероятно, агрессию вызвало именно неоправданное, с современной точки зрения, позиционирование себя Рождественской как специалиста высокого уровня.

На наш взгляд эти авторские проекты обозначали две тенденции при «репродуцировании» визуального произведения в современной фотографии. Одна предполагает иронию, самоиронию и сильное игровое начало, в основе которого лежит

вариативность деталей. Вторая ставит целью насколько это возможно прямой перенос образа из области классического искусства в систему новых медиа. Реализацию обеих линий можно обнаружить в публикациях, объединенных рассматриваемым челленджем.

Причины популярности

Возникает вопрос, почему именно флешмоб #изоизоляция стал настолько популярным. С работами из проектов «Автопортрет в туалете во фламандском стиле» и Lowcostcosplay помимо очень изобретательного использования бытовых предметов его связывает то, что все эти изображения создаются в ограниченном физическом пространстве: Саенчарт создает свои образы у себя дома, а Хачатурян и вовсе в крошечной кабинке туалета. Стоит сказать, что сейчас довольно много групп в социальных сетях, люди в которых объединены по географическому принципу (группы жителей городов различного масштаба, например, Тель-Авива или Зеленоградска). Там обсуждаются проблемы коммунальных служб, выкладывают новости, признаются в любви к своей маленькой родине, делятся архивными снимками из истории города и просто обмениваются развлекательным контентом. «Изоизоляция» объединила людей, связанных общей бедой, географию их пребывания роднит ее ограниченность собственным домом или тем местом, где застала человека самоизоляция.

Виртуальные тематические группы, характеризуются тем, что предполагают активное участие подписчиков. Здесь очень живо идет обсуждение публикаций в комментариях и в течение дня вывешивается достаточно много «постов». «Изоизоляция» — это пример наиболее интенсивного проявления креативного начала среди участников. Публикация каждой фотографии работала в качестве мотивации для создания новых работ, а многие участники выкладывали по несколько публикаций. Так, один из членов группы задался целью опубликовать по одной работе в течение месяца и выполнил свое обещание.

Причины популярности флешмоба достаточно прозрачны. Разработанный прежде принцип дождался идеальных условий для своей актуализации. Во-первых, у людей в самоизоляции выделился запас сил для необязательной деятельности. Кто-то совсем не ходил на работу, кто-то сэкономил время на дороге. Многие смогли элементарно выспаться. На сегодняшний день известен факт ухода в виртуальное общение по причине психологических проблем, но в данном случае причиной изоляции стал внешний фактор. Одна из создательниц группы Катерина Брудная-Челядинова говорила, что «пустые улицы больше не ощущаются реальными», «реальность сейчас – это собственный дом и Интернет» [7]. Второй причиной популярности этого челленджа стало то, что он смог стать одним из способов компенсировать нехватку общения. И речь здесь идет не о поиске глубокого дружеского общения, а о расширении социального пространства за счет создания источника того фонового общения, которое всегда существует при работе в офисе, походам по магазинам, поездке в общественном транспорте и т. д.

Коммуникация внутри группы

Одновременно создание работ для группы стало новым мотивом для общения внутри семьи. Насколько важной составляющей создания образов является этот аспект, понятно из сопровождающих публикации текстов. В них часто описывается процесс съемки: технические трудности, с которыми столкнулись авторы, и способы их преодоления, которые превращаются в маленький подвиг, требующий активного сотрудничества и взаимопонимания всех членов семьи. К примеру, одна семейная пара для создания нужного фона сняла внутренние двери в квартире и переставила их к стене. Часто встречаются упоминания о том, как сложно было всех организовать для съемки. «Перчаткам посвящается. Надо было видеть, как я носилась в поисках хоть чего-нибудь напоминающего цветок. Снимать нужно было быстро, потому что не каждый раз муж согласится позировать. Поэтому каменный цветок вовсе не ка-

менный, а сами знаете из чего, что под руку попало. Какие времена, такие и цветы. Со светом много возни, спасибо ребёнку, держал фонарик, подсвечивал волосы», — пишет Tatyana Bagakauska, одна из участниц группы (пунктуация и орфография сохранены). Успешная работа, собравшая много положительных оценок и комментариев, становится одновременно наградой за проделанный труд и свидетельством продуктивных семейных отношений, доказательством их созидательной силы.

Наталья Резник очень тонко отмечает, что «как ни неожиданно это звучит, но „Изоизоляция“ стала важнейшим трендом этой весны в семейной фотографии, отражая философию *do it yourself*» [8]. Еще одной гранью такой семейной коммуникации стало то, что к Интернет-среде присоединились представители практически выключенного из него контингента — старшие родственники за 80 лет. Причем именно они становились моделями для съемки, и работы с их участием отличаются очень качественной проработкой деталей, верностью позы и освещения, точным подбором костюма. Можно предположить, что авторитет модели определял более ответственный подход к работе. И это было отмечено членами группы. Например, мама участницы Galina Bleikh (90 лет) стала героиней нескольких их совместных работ, в которых воссозданы скульптуры Античности и Возрождения. Эти фотографии собирали рекордное число «лайков» — по 50–60 тысяч! Чуть меньше, 42 тысячи, набрала Natalya Markova, выложившая фотографию своей восьмидесяти-восьмилетней бабушкой в образе Сильвии фон Харден с картины Отто Дикса. Во флешмобе приняли участие несколько таких моделей. Эти работы идут, как правило, по пути максимально точного воспроизведения образов.

Как мы уже говорили, можно выделить два направления работы с материалом. Одно — это «серьезный» подход к задаче. Здесь нет игры с исходным образом, совершается попытка его детального повторения, переноса плоскостного изображения в физическое пространство и закрепление его с помощью фотографии. Воспроизводится освещение, костюм, антураж и внеш-

ность. Авторы, владеющие технологией постобработки изображений, используют приемы цветокоррекции, которые являются практически единственным разрешенным приемом обработки изображения.

Другое направление, предполагает максимальное проявление игрового подхода к оригиналу. Оно в большей степени предполагает «одомашнивание» произведений искусства, часть атрибутики заменяется не просто аналогами, повторяющими визуальную форму, но теми, которые вносят новые смыслы: бутылки на барной стойке заменяются флаконами с антисептиками, «мягкие часы» Дали подменяются медицинскими масками, курган собирается из пельменей, а дракон превращается в пылесос. Такой подход позволяет в большей степени проявиться индивидуальному началу, и для участников флэшмоба в этом заключается особая ценность. Так они могут больше сообщить о себе другим членам группы, сделать коммуникацию более персонализированной. Выбор материала для работ из обоих направлений может определяться профессиональной спецификой или хобби авторов. Одна из участниц с гимнастическим прошлым, сделала серию работ, воссоздавая образы балерин из современной живописи. Мальчик создает копии произведений поп-арта, собирая сотни кубиков Рубика. А пин-ап на мотив женщины-прораба в условиях изоляции без труда удастся жене рабочего, у которого рабочая роба является повседневной одеждой.

Чем больше личных черт проступает в сконструированном образе, тем очевиднее, что одним из результатов флэшмоба стало раскрепощение людей в условиях карантина. Мы уже говорили о том, что публикации содержат сведения, на основании которых смотрящий может составить для себя некоторое представление об этих людях. Также, в случае если помещение не задрапировано тканями, или фотография не была сильно обрезана, мы можем увидеть часть чужого приватного пространства. Эта черта объединила множество областей коммуникации, которые из-за режима самоизоляции были перенесены в Интернет-пространство. Рабочие совещания и собеседования, публичные лекции, мастер-клас-

сы, научные конференции, концерты — все они перешли в онлайн-новый формат и в результате обстановка официального общения оказалась разбавленной живой домашней атмосферой: в область, доступную обзору камеры попадают домашние животные, дети, спортивные тренажеры, семейные фотографии, домашние поделки и т. д. Но если здесь это происходит не преднамеренно, то в работах, сделанных для #изоизоляции, довольно интимные детали обстановки становятся иногда ключевыми элементами изображения. Например, шест-пилон несколько раз оказывался задействован для создания эффекта полета.

Некоторые участники флэшмоба осознают тот факт, что в существующих условиях, когда они слишком ограничены в средствах для воссоздания образа с признанного шедевра, комический ход становится единственно приемлемым для успешной реализации. Собственное тело часто может не соответствовать тем параметрам, которыми обладает представленный на выбранной картине персонаж. Но та атмосфера свободы, которой пронизана группа, определяет совершенное бесстрашие многих участников при выборе пути самоиронии. Мужчины предстают в роли пинаповских девиц или публично заявляют о том, что их фигура ничуть не уступает рельефом рембрантовской Данаи. Женщины не боятся выступать в роли веселых старушек Инге Лёёк и подкладывать подушки для придания большего объема бедрам.

Отдельно стоит сказать о работах по мотивам картин Босха, где происходит полная деформация человеческого тела. Такие публикации оказываются контрастны представленным в социальных сетях фотографиям пользователей, которые в погоне за собственным идеальным образом щедро используют ретушь и встроенные фильтры, позволяющие «отредактировать» собственную внешность. В некотором роде их можно рассматривать как анти-селфи.

Bosch Hieronymus
the garden of earthly delights (1503-1515)

#изоизоляция



👍👎❤️ 36 тыс.

Комментарии: 1,3 тыс. Поделились: 1,1 тыс.

Илл. 2. Ксения Крондо // Facebook. Группа «Изоизоляция». Режим доступа: <https://clck.ru/Q8Fhm> (дата обращения 27.06.2020)

В пространстве флешмоба эстетизм собственного тела отступает перед задачей мимикрии под искусственный образ. Происходит абстрагирование от собственного тела, оно становится лишь инструментом для достижения цели – сделать хорошую публикацию в группе и получить поощрение в форме положительных откликов.

Другие авторы используют магию фотографии, стремясь вылепить из себя точную копию оригинала. Позиция последних часто отмечена неподдельной серьезностью. Для этого выбираются образы, которые превратят человека в стилизацию под персонажа, но при этом позволят подчеркнуть достоинства внешности модели или сделают ее интереснее. Причем это относится как к женским образам, так и к мужским (их, конечно, меньше, но некоторое количество участников совершивших попытку уподобиться персонажам с атлетическими формами античных героев все же обнаруживается). Атрибуты в этом случае стараются не заменить эквивалентами, взятыми из современного быта, а подобрать наиболее точные копии или даже самим их собрать из подручных материалов. Костюмы также старательно подбираются и шьются из наиболее подходящих материалов. Поскольку публикации в группе видны также «друзьям» автора в сети Facebook, то человек получает возможность предстать перед знакомыми в новой роли, показать себя с неожиданной стороны. И если для других участников группы выбор исходного изображения почти не играет роли, то для знающих модель лично (и пусть даже только виртуально, но на протяжении долгого времени) он становится еще одной чертой, которая формирует его образ в реальности.

Особенно ярко эта специфика проявилась, когда онлайн кинотеатр «Окко» запустил в группе конкурс на лучшие образы героев кино и мультипликации. Точнее на лучшее воссоздание кадра, но прочтение он получил именно как копирование киногероя. Для этого за основу в большинстве случаев брались кадры с крупным планом, и женщины, наконец, смогли репрезентировать себя в культовых образах известных киноактрис

(например, Софи Лорен, Людмилы Гурченко или Одри Хепберн), сходство с которыми давно было очевидным всем окружающим или только мнилось моделям. Эта линия преобразований оказывается близка по своему настрою как раз работам Рождественской, несравнимо малое число фотографий которой носит комические черты. В основном это образы, настроенные на возвеличивание современного медийного героя за счет его уподобления образу, взятому из области высокого искусства. Характерно, что профессиональный подход в этой области предполагает работу с телом модели, а любительский — со своим собственным.

Оба обозначенных выше направления позволяли также раскрыться собственной сексуальности участников, что происходило через чужой образ. В целом в группе действительно много фотографий обнаженного тела. Это можно объяснить тем, что они создавались у себя дома, где человек чувствует себя защищенным (тем более в условиях карантина, когда дом позиционируется, как убежище, противостоящее внешней опасности). В случаях, когда мужчины снимали своих возлюбленных, воссоздавая эротические мизансцены, работы получались довольно неинтересными и часто не свидетельствовали о хорошем вкусе. Но в этом ясно прочитывается попытка явить окружающим свое видение любимого человека, транслируя его через уже готовый художественный образ.

Правда, есть авторы, на чьих работах не появляются ни их родные, ни они сами: вместо людей мы видим домашних животных (а некоторые участники, напротив, сами предстают в образе животных с картин), предметы быта и продукты (например, один из участников сделал серию работ из сухих макарон, а другой из английских булавок). В группе опубликовано достаточно большое число картин, составленных из крупы, чая, кофе сухофруктов, сахара, специй, бусин и т. д. — эти действительно виртуозные работы, среди которых есть как пейзажи, так и «репродукции» фигуративной живописи и портретов. В начале карантина они создавались как ответ на панику в об-

ществе, когда в магазинах были за несколько дней раскуплены товары первой необходимости (в первую очередь крупы и туалетная бумага). Они буквально противостоят самой мысли о дефиците, используя продукты питания не в биологических, а исключительно в эстетических целях. Эти работы похожи на своеобразное языческое подношение божеству, призванное умалить его не насыщать голод.



Александр Челпанов

★ Восходящая звезда · 16 апреля в 23:37 · 🗳️ Выбор редакции

...

О. Роден. "Мыслитель". Две булавки, пластилин.



👍❤️😱 13 тыс.

Комментарии: 292 Поделились: 331

Илл. 3. Александр Челпанов // Facebook. Группа «Изоизоляция». Режим доступа: <https://clck.ru/Q6uEN> (дата обращения 27.06.2020)

Важным представляется то, что визуальное искусство, которое, казалось бы, является основой существования этой группы

в сети Facebook, той темой, без которой она лишилась бы своих узнаваемых черт, на самом деле здесь вовсе не главное. Не случайно в ходе дискуссии профессор Европейского университета в Санкт-Петербурге Илья Доронченков заявил, что он «как искусствовед в дискуссии лишний, это материал для антропологов» [9].

Да, действительно, многие работы сопровождают тексты, в которых указаны не только название оригинального произведения и имя его автора, но и приведены связанные с нею интересные исторические факты. Также участники флэшмоба совершают попытки дать свою характеристику оригиналу и подражают на любительском уровне кураторским и искусствоведческим текстам. В них они также объясняют, почему именно эта работа спровоцировала их на эксперимент, в том числе с собственным телом. Причем подобные тексты могут сопровождать и произведения всемирно признанных мастеров, и картины современных художников, работающих для туристов или оформляющих обложки любовных романов.

Объектами «репродуцирования» становятся визуальные произведения очень разные по уровню (признанная классика, откровенно китчевые работы, древние артефакты) и по технике исполнения (живопись, скульптура, кадры из кинофильмов и мультипликации, фотография, плакат, граффити). При этом в группе никогда не дают оценку взятому за основу произведению, комментарии всегда относятся только к работе участников, качество определяется органичностью воссоздания образа. То есть флэшмоб предполагает полную свободу демонстрации своих вкусовых предпочтений и существует по принципу «о вкусах не спорят». И в целом участники очень редко критикуют друг друга, откровенно «хейтерских» высказываний, повод для которых здесь найти было бы очень просто, обнаружить не удастся. Слишком резкие оценки тут же высмеиваются и нивелируются другими комментаторами, а также отслеживаются администраторами. Все это говорит о том, что искусство выступает здесь лишь в роли мотива для коммуникации: взаимодействие с людьми

ми, находящимися в сходной ситуации, является главной ценностью. Это виртуальный карнавал, где преобразование является условием для общения.

Карнавальные черты флешмоба прослеживаются достаточно ясно, хотя ограничение во времени периодом карантина в связи с успехом группы, по всей вероятности, постепенно сходит на нет. Можно сказать, что пространство флешмоба оказалось под управлением магического времени, где нет начала и конца, есть только бесконечное блуждание от одного изображения к другому, и число изображений постоянно растет. Участники продолжают создавать работы и после снятия режима самоизоляции. Здесь мы наблюдаем деформацию человеческого тела, изменение его формы, превращение мужского в женское и наоборот, смешение животных и антропоморфных черт; принцип снижения и высмеивания драматизма ситуации карантина. Художественные образы становятся масками, в которых герои встречают эпидемию, противостоят ей и скрываются за ними. Для многих группа сделалась источником «хороших новостей», позитивной информации, которая постоянно обновляется и противостоит ежедневной статистике пандемии. Сеть Facebook оказалась способной создать идеальные условия для удовлетворения необходимости в ощущении, что во внешнем мире существует позитивная социальная творческая среда.

Примечания:

[1] *Боккаччо Дж.* Декамерон. М.: Государственное изд-во художественной литературы. 1955. С. 35.

[2] *Константинова А. В.* «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. №4 (39). 2015. С. 220.

[3] Там же. С. 229.

[4] *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство- СПб. 1994. С. 201.

[5] Персональная страница художницы Нины Хачатурян. Режим доступа: <http://www.ninakatchadourian.com/photography/sa-flemish.php> (дата обращения 18.06.2020).

[6] Официальный сайт Премии Кандинского. Режим доступа: <http://www.kandinsky-prize.ru/al-bert-soldatov/> (дата обращения 14.06.2020).

[7] *Troianovski A.* Bored Russians Posted Silly Art Parodies. The World Has Joined In / The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/25/world/europe/russia-Facebook-art-parodies.html> (accessed 15.06.2020).

[8] *Резник Н.* «Изоизоляция»: от домашнего театра к общественному событию // Colta. Режим доступа: <https://clck.ru/Q8FYr> (дата обращения 14.06.2020).

[9] Там же.

АННА СПИРИДОНОВА

Старший преподаватель, Центр графических технологий Национального исследовательского университета ИТМО, Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСТВО НА КАРАНТИНЕ. АНАЛИЗ АККАУНТОВ ТРЕХ ХУДОЖНИКОВ В СЕТИ INSTAGRAM

Аннотация: Статья посвящена искусству эпохи пандемии и его представлению в социальной сети Instagram. Автор анализирует аккаунты художников, отреагировавших на пандемию и создавших актуальные произведения искусства в период карантина в апреле и мае 2020 года. В статье рассматриваются аккаунты художников Ай Вейвэя (*Ai Weiwei*), Олафура Элиассона (*Olafur Eliasson*) и Себастьяна Бинека (*Sebastian Bieniek*). В данной статье представлен первый подход к теме, которая требует более глубокого последующего анализа.

Ключевые слова: *Instagram художника, Ai Weiwei, Studio Olafur Eliasson, Olafur Eliasson, aiweiweimask, Wunderkunst, CORONA ARTIST, Barrier tape art, Sebastian Bieniek, pandemic art.*

В период пандемии социальные аккаунты художников превратились в полноценные виртуальные выставочные площадки, на которых они продолжили выставлять свои работы и коммуницировать с художественной общественностью и широким кругом зрителей. В социальных сетях помимо репрезентации искусства, художники представляют различные реакции на новые условия пандемии. В статье мы будем стремиться считывать не социальные позиции художников, а именно их художествен-

ные реакции на социальные изменения, рассмотрим новые художественные стратегии и произведения искусства, которые появились за этот короткий и драматичный период. Рассмотрим творчество художников в сети Instagram, которые смогли в условиях пандемии создать актуальные и даже злободневные произведения искусства. Отметим, что художники, активно применяющие социальные сети, обычно используют несколько различных сетей. Мы же концентрируемся именно на Instagram, так как данная сеть максимально ориентирована именно на визуальную составляющую и поэтому дает возможность представить искусство как в виртуальном выставочном зале. Таким образом, на данный момент это самая удобная социальная сеть для представления изобразительного материала.

Пандемия стремительно внесла коррективы в разные аспекты жизни и показала, насколько быстро может измениться мир и художественная реальность. В данном анализе мы будем оперировать не годами, а месяцами и днями (как в истории войны и как в любом укрупненном приближенном анализе). Итак, рассмотрим аккаунты художников в Instagram и проанализируем новое искусство, созданное в условиях пандемии.

Первый художник, чей аккаунт интересен, — это китайский всемирно известный художник Ай Вейвей (*Ai Weiwei*), проживающий сейчас в Великобритании. В творчестве художника соединяются как сложные и глубокие художественные работы, так и произведения актуального искусства с острой оппозиционной подоплекой. Также начиная с 2005 года художник ведет блоги в различных социальных сетях. На 6 июля у него в аккаунте в Instagram 22479 публикаций и 583 тыс. подписчиков.

Его подход к аккаунту в Instagram можно охарактеризовать как рефлексивный: как река, социальная сеть отражает жизнь художника, его впечатления, каждый день он публикует по несколько снимков с краткими комментариями. До конца апреля художник не нашел художественный символ, раскрывающий новую реальность, а его аккаунт в Instagram имел функцию фиксации жизни во всей ее полноте.

Ай Вейвей отражал события пандемии: помимо снимков природы и близких людей, он публиковал фотографии со встреч в Zoom, что стало одним из знаков эпохи карантина. Трагические события новой реальности также попали в этот поток. В нескольких постах он выложил фотографии мортирологов из китайских и итальянских газет.

28 апреля в его сетях появилась первая фотография с девушкой в медицинской маске. На маске изображен характерный жест средним пальцем, отсылающий зрителя к серии работ художника *Fuck Off* (1995–2000), в которых он запечатлел себя показывающим данный жест различным культурным и политическим институциям. Снимок с девушкой ознаменовал начало работы над проектом, посвященному эпохе пандемии.

Через месяц 28 мая он представил проект «Маски» и продемонстрировал процесс создания. Каждая маска — произведение графического искусства. На одноразовых медицинских масках в технике ксилографии отпечатаны рисунки: фантастические существа, семечки подсолнуха и средний палец на фоне политических институций (Белый дом и правительство Китая).

Тогда же 28 мая он обращался к своим подписчикам, называя пандемию гуманитарным кризисом и заявляя, что новые обстоятельства требуют от человека как индивидуальных, так и коллективных действий: «Недостаточно размышлять о новых условиях и коротать время, не проживая полностью этот момент. Актуализация внутренней потребности в участии придает жизни во время КОВИДА новый смысл. Вот почему я всегда включен. Я отказываюсь упускать любую часть жизни. Наше маленькое индивидуальное действие делается мощным, когда оно становится частью социальной реакции. Человек в маске делает жест; общество в маске борется со смертельным вирусом. И общество, которое носит маски из-за выбора индивидов, а не из-за указаний властей, может бросить вызов и противостоять любой силе. Никакая воля не бывает слиш-

ком мала, и никакое действие не бывает слишком беспомощным» [1].



Илл. 1. Ай Вейвей. Проект Mask. Май 2020

Сам по себе проект – социально-художественная акция, имеющая благотворительные цели, так как полученные средства художник обещал передать фондам.

После запуска акции с масками в ленте Ай Вейвея появились фотографии разных людей в масках. Фотографии без подписей, как портреты неизвестных в масках, которые превращаются в обобщенный образ человека периода пандемии. Хотя Ай Вейвей разработал несколько рисунков, но в основном в его ленте опубликованы фотографии с масками со средним пальцем, что превратило его ленту в демонстрацию сопротивления коронавирусу. Социальный художник-оппозиционер применяет маску как символ социального единения и противостояния. Но в данном случае то, чему он противостоит, является сложно объяснимым и определяемым, олицетворяя вечные законы бы-

тия. В эпоху пандемии они нарушились и в них вмешался код разрушения нового типа.

Таким образом, от рефлексивного блогера в Инстаграм периода карантина Ай Вейвей перешел к позиции активного участника событий. На странице художника проявилось его отношение к происходящему и стремление если не переломить ситуацию, то расставить художественные акценты и пригласить общественность к осмыслению ситуации посредством сотворчества. Он нашел простой и знаковый прием: с помощью знакового предмета пандемии создал художественную акцию. Рукотворная маска, произведение печатной графики, объединила равнодушных людей, и в результате стала знаком стихийного флешмоба. На данный момент в сети Инстаграм по хештегу #aiweiweimask опубликовано 144 поста с фотографиями людей в масках Ай Вейвея.

Следующий художник, чей инстаграм важно выделить, — это Олафур Элиассон. Всемирно известный художник родом из Исландии, на данный момент проживающий в Германии, в Берлине. О. Элиассон — также активный блогер Инстаграм. На 6 июля у него в аккаунте 4 479 публикаций и 546 тыс. подписчиков. Многие произведения художника посвящены экологическим проблемам мира. Если Ай Вейвей видит мир как драматургию социальных и политических противоречий, то для Олафура Элиассона мир раскрывается как природное единство, в котором утрачена гармония. А свою роль как художника он видит в выявлении и воссоздании утерянных связей человека и природы. 9 июня по случаю открытия его выставки в Японии он призвал читателей к личной индивидуальной ответственности: «Сейчас самое время действовать от имени планеты» [2].

Аккаунт Studio Olafur Eliasson не является персональным аккаунтом художника, автором выступает его студия, то есть его сотрудники, которые отражают его интересы, разрабатывают и развивают его проекты в команде с художником. Аккаунт наполняется почти каждый день и представляет читателю широкий спектр откликов на состояние современного мира. В аккаунте

помимо репрезентации искусства О. Элиассона выкладывают реакцию на события в мире, делятся книгами, ссылаются на современных авторов, на журналистов, делают репосты различных художественных и социально-ориентированных аккаунтов. Деятельность своей студии художник охарактеризовал так: «Мы пытаемся разобраться в изменении климата и представить себе другое будущее для всего мира, создавая искусство и прислушиваясь к пейзажу» [3].

Карантин в Германии был установлен 23 марта, однако работа студии Олафура Элиассона продолжается. За время пандемии художник представил работы, начатые до пандемии, и запустил несколько новых проектов.

Организация выставки *Sometimes the river is the bridge* в Музее современного искусства в Токио (MOT) проходила дистанционно. Кураторы студии Олафура Элиассона полностью контролировали работы по монтажу выставки из Берлина. В первые месяцы выставка работала онлайн. 23 марта открылась онлайн версия выставки, а 9 июня музей открыл двери для посетителей.

22 апреля был запущен проект *Earth perspectives*, приуроченный ко Дню Земли 2020. Девять анимированных роликов, построенных на особенностях зрения по восприятию цветов, демонстрируют таяние ледников. Instagram стал удачной площадкой для репрезентации проекта: зритель, открывающий ролики на своем телефоне, может воспринимать работы более лично.

В целом в марте и апреле блог студии Олафура Элиассона также представлял рефлексию о происходящем. Однако уже в середине мая художник перешел к более активной художественной реакции на ситуацию. Пандемию коронавируса художник воспринимает как социальное потрясение, которое обнажило человека перед лицом неизвестности и неизбежности и одновременно предъявило искусству новые задачи и требования. В своем аккаунте в Instagram художник ищет возможности помощи людям посредством искусства.

В ряде постов О. Элиассон поддерживает читателей, выкладывая свои произведения разных лет с ободряющими комментариями. Так, работы, созданные в другое время, обретают новое актуальное прочтение в эпоху пандемии. 31 мая в посте с фотографией проекта «Непроизносимая открытость вещей» (2018) приведена цитата С. Кьеркегора: «Надежда – это страсть к возможному».

12 мая Олафур Элиассон запустил проект в сети Instagram: под хештегом #WeUsedTo он призвал людей делиться своими мыслями о новой реальности по формуле «Раньше – теперь».

Несмотря на социальную ориентированность, данный проект – именно инициатива художника, стремящегося собрать коллекцию рефлексий людей об изменении их «внутреннего пейзажа». Проект направлен на выявление и исследование ситуации в восприятии своих современников: художник хочет определить границы прошлого, настоящего и будущего. В данном обращении ощущается именно визуальный подход к определению явления: «Размышления вокруг оси до-после поможет нам не только оформить наш прошлый опыт и наши сегодняшние чувства, но и наше воображение возможного будущего» [4]. В цитате уже скрывается намек на возможные будущие художественные проекты: применяя методы Art & Science, Олафур Элиассон исследует новую реальность, стремится найти дефиниции, некие якоря, на основе которых будет выстраивать свое будущее искусство.

Олафур Элиассон и сам развивает свой проект, выкладывая посты и анализируя произошедшие изменения. 26 мая он написал: «Не так давно мы могли свободно прикасаться к предметам, поверхностям, к соседской кошке. Но сейчас мы переживаем значительную потерю социальных прикосновений. Как это отсутствие тактильности и интимности изменило нашу чувствительность? Что мы теряем без знания, которое приобреталось по средством телесного и физического контакта?» [5]

Уже 14 мая Олафур Элиассон представил новый проект WUNDERKAMMER, направленный на оказание эстетической помощи людям в период самоизоляции и карантина [6].

WUNDERKAMMER — это приложение на основе дополненной реальности. Оно дает возможность зрителям внести искусство Олафур Элиассона в личное пространство, а именно внедрить 9 элементов дополненной реальности в свой дом или другую среду и окрасить свою реальность. Он предлагает зрителям галерею знаковых для его биографии, искусства и творческой философии образов: Солнце, птичку тупика, божью коровку, цветы, компас или дождливое облако. Как игра, созданная художником, приложение WUNDERKAMMER направлено на добавление природных и художественных элементов в жилое пространство.



Илл. 2. Олафур Элиассон демонстрирует Солнце из приложения дополненной реальности WUNDERKAMMER. Май 2020

Художник называет проект «встречей личного пространства и искусства» и говорит о необходимости преобразить свое пространство в эпоху физической дистанцированности. Применяя технологии, он вносит произведения искусства в жизнь людей, которые находятся на самоизоляции в замкнутых пространствах, и превращает любое пространство в выставочный зал. Также период карантина охарактеризован ограниченной коммуникацией с природным миром и безграничной с виртуальным. Художник предлагает внести гармонию в этот дисбаланс и приглашает природу в дома людей.

Искусство Олафур Элиассона эпохи пандемии стало более вовлеченным и направленным на непосредственное взаимодействие со зрителем. Позиция преобразования, участия, активного взаимодействия привела художника к созданию новых объектов искусства и нахождению новых экспозиционных и репрезентационных ходов. Если проект Ай Вейвей направлен на соединение людей и физическую помощь, то О. Элиассон стремится оказать именно художественную помощь, вернуть утраченные связи с природой, временем и социумом.

Немецкий художник, режиссер, фотограф и писатель Себастьян Беник (*Bieniek Sebastian*) использовал спекулятивно-эпатажную стратегию. Он создал ряд работ, не просто отражающих коронавирусную реальность, а применил элементы карантинных ограничений в качестве своего основного художественного образа и одновременно материала.

Первый пост, посвященный коронавирусной теме, вышел 15 апреля в Facebook и Instagram. Он продемонстрировал работу из так называемой «текстовой серии»: на заднике холста краской нанесены слова: «Virus is the power». И уже 18 апреля представил первую работу Заградительного искусства. Это фотография, запечатлевшая красно-белую ленту на деревянных уличных конструкциях. Он назвал эту работу «Coronakunst No. 1» и пометил, что она выполнена 14.04.2020 в Берлине. Также с этого поста работы стали сопровождаться подписью: «Работы заградительного искусства»

(@BarrierTapeArt) демонстрируют, как коронавирус изменил мир» [7].

Итак, художник заявил о появлении нового направления в актуальном искусстве, вдохновленном карантинной эстетикой и условиями пандемии.

Он называет себя создателем Заградительного искусства (*Barrier Tape Art, Absperrband Kunst*), художником Короны (*Corona artist, Corona künstler*). И говорит, что создал заградительное искусство, чтобы «показать, как Корона изменила мир». Работы нового стиля демонстрируются на специальном сайте, а также в социальных сетях в Facebook и Instagram.

На сайте <https://www.barriertapeart.com> Себастьян Беник выделил *BarrierTapeArt* (заградительное искусство) и *CoronaKunst* (документальная фотография). Он выстроил классификацию заградительного искусства: скульптуры из барьерной ленты, *BarrierTapeArt* в рамах, объекты из барьерной ленты, барьерная лента на картоне, диски из барьерной ленты, башни из барьерной ленты, барьерная лента на холстах [8]. Все работы строго пронумерованы и датированы полными датами или месяцами с годом.

В интервью журналу *Art in Berlin* с Урсулой Усаковской-Волф (*Urszula Usakowska-Wolff*) художник говорит, что во время кризисных ситуаций он становится более сосредоточенным и видит новые возможности: «В то время как все остальные теряют голову, я вижу яснее, чем когда-либо. Я вдруг вижу пути и возможности, которых не видел до этого, а главное: я могу идти по ним» [9]. К таким возможностям можно отнести не только саму идею заградительного искусства с использованием ленты и раскрытия эстетики эпохи пандемии, но и способы продвижения художника и искусства при помощи эпатажирования посредством создания ложных новостей о продажах произведений за баснословные суммы.

Себастьян Беник иронизирует над арт-рынком и его механизмами. Словно смеясь в лицо надвигающемуся экономическому кризису и тем экономическим трудностям, с которыми столк-

нется весь мир, с самого начала он публикует посты, в которых рассказывает о продажах, при этом благодарит коронавирус. Уже в третьем посте от 19 апреля он заявляет, что продал скульптуру за 150.000,00€. Фантазии художника касаются не только художественного рынка, но и Венецианской биеннале: в посте от 27 мая он воображает, как обустроит немецкий павильон барьерной лентой в 2022 г.

Другая возможность продвижения, которой он воспользовался — это создание образа художника-супергероя. Себастьян Беник разворачивает мифологему в социальных сетях: художник предстает в ипостаси супергероя и сравнивает себя с Создателем. 25 апреля в видео художник заявил, что он победитель пандемии. 27 апреля опубликовал короткое видео, где он разыграл выступление перед журналистами с рассказом о победе над вирусом. 29 апреля в сети Facebook он разместил видео «Как CORONA ARTIST — Защитник от пандемии победил войну против вируса и спас мир!». В видео художник вступил в рукопашную схватку с мужчиной, который зашел в его двор. Художник говорит «Нет вирусу!», останавливает его и спасает мир. Победа над вирусом воспета и в произведениях искусства. Скульптура *Barrier Tape Art Sculpture No. 2* (апрель 2020) сопровождается подписью: «Это произведение искусства символизирует борьбу против Вируса коронохудожника Себастьяна Беника» [10].

13 июня Себастьян Беник прекратил публикацию постов с новыми работами. Последним произведением стала «Заградительная Тарелка без заградительной ленты». Продемонстрировав пустую белую тарелку, он довел историю своего направления до художественного обнуления. Линия с продажей его произведений также дошла до своего апофеоза: он заявил, что данная работа стала самой дорогой работой живущего художника.



Corona Artist
Sebastian Bieniek
works with
Barrier Tape Art
To show how
Corona
changed our world

Titel:
"Barrier Tape Art
Sculpture No. 2"

April 23rd 2020
Barrier Tape on Wood
120 x 79 x 13 cm

Oeuvre of:
BarrierTape-ART

Илл. 3. Себастьян Беник. Barrier Tape Art Sculpture No. 2. Апрель 2020. Barrier Tape on wood. 120 x 79 x 13 см

В рассмотренных примерах мы показали, что аккаунты художников в Instagram в период пандемии стали выставочными площадками и платформами для художественных высказываний, а также для продвижения художников. Художественными стратегиями в социальной сети Instagram периода пандемии стали отражение новой реальности и рефлексия о ней, активные действия в стремлении повлиять на общественную атмосферу, наконец, спекулятивное использование ситуации карантина.

Рассматриваемые нами художники нашли способы максимально отразить время и ситуацию. Ай Вейвей, Олафур Элиассон и Себастьян Беник создали свои произведения на основе взятых из реальности знаковых элементов и создали актуальное искусство эпохи пандемии.

1. Ai Weiwei MASK. Пост пользователя aiww от 28 мая. Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/CAuS1BvoCR9/> (дата обращения 10.07.2020).

2. Пост пользователя studioolafureliasson от 9 июня. Режим доступа: https://www.instagram.com/p/CBOBmi_njAY/ (дата обращения 10.07.2020).

3. Пост пользователя studioolafureliasson от 21 мая. Режим доступа: https://www.instagram.com/p/CAC-r_PnhOw/ (дата обращения 10.07.2020).

4. Пост пользователя studioolafureliasson от 12 мая. Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/CAFyOmkIBEv/> (дата обращения 10.07.2020).

5. Пост пользователя studioolafureliasson от 26 мая. Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/CAqHAqont5I/> (дата обращения 10.07.2020).

6. Пост пользователя studioolafureliasson от 14 мая. Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/CAKrrHWnZkO/> (дата обращения: 10.07.2020).

7. Пост пользователя sebastianbieniek от 18 апреля. Режим доступа: https://www.instagram.com/p/B_Hxpq6l4RF/ (дата обращения 10.07.2020).

8. Сайт заградительного искусства. Режим доступа: <https://www.barriertapeart.com/> (дата обращения 10.07.2020).

9. Sebastian Bieniek von Urszula Usakowska-Wolff. Art in Berlin. URL: <https://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=5361> (accessed 10.07.2020).

10. Пост пользователя sebastianbieniek от 23 апреля. Режим доступа: https://www.instagram.com/p/B_Uc7YHl7rg/ (дата обращения: 10.07.2020).

ВЛАДИМИР МУКУСЕВ

Журналист, кандидат политических наук, Государственный институт искусствознания

КАК СЕГОДНЯ СМОТРЯТ «ВЗГЛЯД» И ДРУГИЕ ПЕРЕСТРОЕЧНЫЕ ТЕЛЕПРОГРАММЫ. ПРЕДПОЧТЕНИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ YOUTUBE В ПЕРИОД ИЗОЛЯЦИИ

Аннотация: Автор текста делится своими наблюдениями периода карантина о том, какие из телевизионных программ перестроечной эпохи, только что выложенные в интернет, пользуются успехом у современной аудитории. Передачи, посвященные отечественной рок-культуре, а также программы, героями которых становятся люди размышляющие, думающие и не навязывающие агрессивно своего мнения, привлекают значительно большее внимание, нежели передачи о политике, советской истории, каких-либо конкретных общественных событиях.

Ключевые слова: телевидение, перестройка, «Взгляд», рок-музыка, Кинчев, «Алиса», СССР.

Суть изначальной идеи была в следующем: в новых, продиктованных пандемией, реалиях перехода на обучение «по удаленке», предоставить возможность моим студентам (будущим журналистам, обучающимся в РГГУ), заранее просматривать видеоматериалы по теме очередных занятий. До этого, в обычных «очных» условиях, я использовал свой видеоархив непосредственно во время занятий, подтверждая свои теоретические выкладки иллюстрациями-сюжетами, очерками, фрагментами программ, фильмов и телемостов, снятых мною за последние 40 лет. Причем использовал только те материалы, которые не потеряли

своей актуальности и сегодня, либо носили характер абсолютной эксклюзивности. Например, мои репортажи с войн и из горячих точек.

Для решения этой задачи, я завел свой собственный некоммерческий видеоканал в YouTube и начал выкладывать нужные мне для занятий материалы, оповещая студентов ссылками на них. Велико же было мое удивление, когда через некоторое время, моими материалами стали интересоваться совершенно посторонние и неизвестные мне люди, причем количество «чужих» просмотров стало стремительно расти. Учитывая отсутствие какой-либо рекламы, «возраст» материалов, давно забытое имя автора и абсолютно случайные для посторонних глаз набор и последовательность, мне это показалось любопытным. И чем больше материалов оказывалось в сети, тем интереснее было наблюдать за определением потребителями ютубовского контента абсолютно объективного рейтинга своих телепрограмм.

На сегодняшний день в сетевом доступе находятся около 200 моих программ. Все они были в эфире. Некоторые, такие как «Взгляд», «Телемосты с Америкой», ряд фильмов – во всеобщем. С потенциальной аудиторией в 250 миллионов человек. Аудитория других определялась местом их производства. Например, во время работы в новосибирском Академгородке или несуществующем на географических картах до последнего времени Новоуральске, ЗАО, типичном «номерном» городке, созданном в условиях абсолютной секретности во времена холодной войны, моя телеаудитория составляла всего несколько тысяч человек.

Съемки проходили в самых разных местах. Это были следующие страны: США (Нью-Йорк, Вашингтон, Сиэтл, Бостон, Солт-Лейк-Сити, Денвер). Германия, Венгрия, Сербия, Хорватия, Косово, Сербска Краина, Польша, Чехия, Тунис, Афганистан, Пакистан. Бывшие республики СССР: Азербайджан, Армения, Беларусь, Грузия, Казахстан, Карабах, Латвия, Литва, Молдова, Таджикистан, Узбекистан, Эстония. Некоторые места съемок становились ча-

стью названия программ и фильмов. Например, «Взгляд из Новосибирска» или «Самолет из Кабула». Чаще же города были лишь точками на карте, куда я приезжал, а чаще прилетал со съемочной группой, либо один с телекамерой. Это Владивосток, Петропавловск-Камчатский, Магадан, Южно-Сахалинск, Находка, Уссурийск, Салехард, Нефтеюганск, Тюмень, Красноярск, Норильск, Тында, Северобайкальск, Нерюнгри, Новосибирск, Иркутск, Братск, Шелехов, Екатеринбург, Санкт-Петербург, Белгород, Воронеж, Нижний Новгород, Мурманск, Сергиев Посад.

Спустя два месяца после появления в Сети первого материала, я попытался подвести некие итоги и проанализировать, почему одни передачи пользуются вниманием зрителя, другие – нет. Казалось бы, что тут сложного: критерий оценки один ИНТЕРЕСНО/не ИНТЕРЕСНО. Поэтому СМОТРЮ/не СМОТРЮ. Но в эту схему укладывалось далеко не все. Например, одни передачи на тему войны и всего, что с этим связано, смотрели, а другие – о категорически нет. При этом аннотации к программам были примерно похожи. Хронометраж тоже был примерно один и тот же.

Сначала – программы, не вызвавшие практически НИКАКОГО интереса.

1. «Взгляд» (ЦТ, 1990 г.). Сюжет «Блокадницы». Рассказ о том, как девочки-школьницы, жительницы блокадного Ленинграда, по своей инициативе создавали сандружины, обходили квартиры в домах практически мертвого города, спасали тех, кого еще можно было спасти, либо организовывали вывоз тел умерших от голода и холода. Мне удалось тогда, с помощью моей сестры, пережившей с моими братом и мамой блокаду, найти ее подруг и вместе с ними пройти по тем же квартирам...

2. «Взгляд из Нижнего» (Нижегородское телевидение, 1995 г.) Передача о проведении в СССР общенационального референдума о сохранении Союза.

3. «Взгляд из Новосибирска» (Независимая телекомпания Новосибирска НТН, 1991 г.)

Программа о подготовке выборов первого президента России. Сюжеты о кандидатах: И. Полозкове, Н. Рыжкове, В. Макашове, В. Жириновском, Б. Ельцине.

4. «Желтая подводная лодка» (Телеканал ВОР – Ваше общественное телевидение. 2000 г.) Программа, посвященная политобозревателю Гостелерадио СССР, Александру Каверзневу, погибшему при не выясненных обстоятельствах, сразу после возвращения из Афганистана.

5. «Взгляд из Новосибирска» (Независимая телекомпания Новосибирска НТН, 1991 г.). Очерк об архиве гестапо, найденном при ремонте в школе западногерманского городка с документами угнанных из СССР советских граждан и работавших в Германии во время войны.

6. «Назад в СССР» (телеканал «Ностальгия», 1998 г.) Программа «Кто такой ЗАЩИТНИК ОТЕЧЕСТВА» при участии знаковых людей: Олега Шеина – члена Политбюро ЦК КПСС, поддержавшего ГКЧП, Валентина Степанкова – генерального прокурора РФ, Алексея Фомина, генерал-лейтенанта, узника фашистских концлагерей, подпольщика и дьякона Андрея Кураева.

7. «Стрелка» (телекомпания «Тонус», г. Сергиев Посад, 1998 г.) Программа «Кто и за что воюет в Косово». Эксклюзивное интервью с лидером косоваров, президентом страны Ибрагимом Руговой.

8. И, к огромному моему сожалению и печали, не вызвал интереса мой «Взгляд», в котором главным действующим лицом был мой друг и коллега, потрясающий журналист-расследователь, убитый за свою профессиональную деятельность Юрий Щекочихин. Как тут не вспомнить хрестоматийное «...так проходит земная слава».

В середине нашего условно рейтингового списка-следующие программы, сюжеты, фильмы:

1. «Взгляд» (ЦТ, 1989 г.) Тема: «Есть ли мораль у экономики?» Гости: предприниматель Артем Тарасов и строитель, депутат Верховного Совета СССР Николай Травкин.

2. «Колба времени» (ТК «Ностальгия», 2010 г.). Тема: «Бренды и символы Советского Союза».

3. «Колба времени» (ТК «Ностальгия», 2014 г.) Тема: «Песни войны».

4. «Взгляд из Нижнего» (Нижегородское телевидение, 1998 г.) Тема: «Спитак. Землетрясение. Горький юбилей». Гость-руководитель штаба по борьбе с последствиями землетрясения в Армении Норайр Мурадян.

5. «Желтая подводная лодка» (ТК «ВОТ – Ваше общественное телевидение» СПб, 2010 г.) Тема: «Бронзовый солдат. Память и памятники». Гости: Виктор Правдюк – журналист, автор и режиссер 90-серийного цикла о ВОВ «Война, которую мы не знаем» и Олег Беседин – редактор Русской службы телевидения Эстонии.

6. «Взгляд из Нижнего» (Нижегородское телевидение, 1998 г.) Тема: «Губернатор: начальник или слуга народа». Гость – Борис Немцов.

7. «Стрелка» (ТК «Тонус», г. Сергиев Посад, 2010 г.). К годовщине смерти В. Высоцкого. Гость – Никита Высоцкий.

8. «Взгляд из Нижнего» (Нижегородское телевидение, 1998 г.) «Лицо кавказской национальности, или Великий Махмуд». К 70-летию Махмуда Эсамбаева.

9. «Рожденный в СССР» (ТК «Ностальгия», 2009 г.) Гость – Василий Аксенов.

10. «Взгляд» (ЦТ, 1989 г.) «Что нам делать с мавзолеем». Гости-художественный руководитель «Ленкома», режиссер Марк Захаров и политобозреватель Гостелерадио СССР Владимир Цветов.

11. «Взгляд» (ЦТ, 1990 г.) «Мы репетировали государственный переворот». Гость – летчик псковского десантного полка, майор М. Пустобаев.

12. «Назад в СССР» (ТК «Ностальгия», 2002 г.) Гость – ученый и бард Александр Городницкий.

13. «Взгляд» (ЦТ, 1989г.) «Кооперация – обман или панацея». Сведущий – Виктор Цой.

14. «Желтая подводная лодка» (ТК «ВОТ – Ваше общественное телевидение, 2010 г.) «Георгий Товстоногов: любимый цвет – синий». Гость-заведующий кафедрой журналистики и телережиссуры Санкт-Петербургского университета кино и телевидения, автор и режиссер цикла документальный фильмов о БДТ, Виталий Потемкин.

15. «Желтая подводная лодка» (ТК «ВОТ – Ваше общественное телевидение, 2008 г.) Тема: «С кем не страшно в подводной лодке. Набираем экипаж...»). Гости – актер и режиссер Вениамин Смехов, правозащитник Юлий Рыбаков, режиссер Михаил Литвяков.

16. «Взгляд из Новосибирска» (ТК НТН, Новосибирск, 1991 г.) Фрагмент. Встреча В. Листьева со зрителями в Академгородке.

17. «Главная тема» (Воронежское телевидение, 2010 г.) Тема: «Где жилье выпускников детдомов».

18. «Мастер-класс». (ТК «Белгород», 2015 г.) Встреча с журналистами СМИ г. Белгорода.

19. «Взгляд» (ЦТ, 1990 г.) Тема: «Будущее нашего искусства. Глазунов, Сидур, Кинчев».

20. Фильм «Ленинград – Сиэтл. Год спустя» (Совместное производство «Донахью-шоу и Гостелерадио СССР, 1987 г. В американском эфире «Лицом к лицу»). Фильм рассказывает о посещении СССР участником телемоста «Ленинград – Сиэтл», учителя Роберта Морроу и посещении США ленинградским художником Андреем Яковлевым спустя год после знаменитого телемоста. Фильм в 1987 году был удостоен телевизионного Оскара – премии американской Академии телевизионных наук и искусств «ЭММИ». Впервые в истории советского телевидения премию получили создатели фильма и телемостов, наши журналисты Павел Корчагин, Сергей Скворцов и автор этих строк.

Наконец, программы, на которые, судя по количеству просмотров, обратили наибольшее внимание зрители Ютуба:

С огромным отрывом вырвалась вперед программа «Взгляд из Нижнего» (Нижегородское телевидение, 1998 г.), посвящен-

ная рок-группе «Алиса» и ее бессменному лидеру, поэту и композитору Константину Кинчеву. Но заслуги автора передачи здесь практически нет. Выяснилось, что руководители хорошо организованной, много лет существующей команды фанатов группы, так называемой «Армии Алисы», самым внимательным образом выискивают, и в СМИ, и в Интернете, буквально каждую мелочь, все, что имеет отношение к их кумиру. И немедленно сообщает всей «Армии» о появлении новинок. Отсюда — рекордное количество просмотров.

Реальный же интерес вызвали:

1. «Стрелка» (ТК «Тонус», г. Сергиев Посад, 1997 г.). «Галина Старовойтова. Судьба депутата».

2. «Взгляд из Нижнего» (Нижегородское телевидение, 1995 г.) «Кто и за что убивает журналистов». Программа о моем расследовании исчезновения 1 сентября 1991 года, на территории бывшей Югославии, собственных корреспондентов Гостелевидения СССР Виктора Ногина и Геннадия Куринного.

3. «Взгляд» (ЦТ, 1989 г.) «ГУЛАГ: по обе стороны проволоки». Тематическая программа с участием узницы сталинского концлагеря Марии Васильевой и главного инженера строительства железной дороги Салехард-Игарка силами заключенных А. Д. Жигина. Контрвью с ними комментируют лидер группы «Аквариум» Борис Гребенщиков и актер Лев Дуров.

4. «Желтая подводная лодка» (ТК «ВОТ — Ваше общественное телевидение», СПб., 2012 г.). Передача посвящена 25-летию юбилею выхода в эфир программы «Взгляд».

5. «Взгляд» (ЦТ, 1988 г.) Совместная программа с Казахским телевидением.

6. «Самолет из Кабула» (ЦТ, 1987 г.)

7. «Новый домострой» (РТР, 1998 г.) с участием дьякона Андрея Кураева, композитора Владимира Мартынова и художника Ильи Клейнера.

8. «Взгляд» (ЦТ, 1988 г.) «Аврора» — уничтоженная легенда». (Сюжет о журналистском расследовании истории уничтожения и подмены последнего русского крейсера).

9. «Объясните простому человеку» (РЕН-ТВ, 1999 г.) «Что с нами происходит?» Гость – драматург, бард Юлий Ким.

Все перечисленное – «информация к размышлению» для тех, кто следит за всем тем, что вмещает в себя само понятие «телевидение» в его исторической перспективе. Текст этот писался тогда, когда в сети были размещены первые 70 программ. Сегодня их около 200. Но приоритеты сохраняются. Также, как и их условный «рейтинг». Возможно это связано и с тем, что, несмотря на достаточно большие временные рамки рассматриваемого контента (с конца 80-х годов прошлого века по настоящее время), широкую географию точек съемок и мест выхода программ в эфир, разнообразия тем, жанров, форматов, гостей, экспертов, комментаторов и героев, автор всего этого «многообразия» один. А, значит, неизбежны повторы.

Тем не менее, позволю себе сделать некоторые выводы.

1. В зону «несмотрябельных» материалов попали практически все, имеющие отношение к так называемой «политике». Все то, что в 80-х-90-х годах казалось важным и существенным не только работникам СМИ, но и, судя по тогдашним тиражам газет, толстых и тонких журналов, популярности телевизионных передач и их создателей, занимала умы большинства жителей огромной страны, сегодняшним потребителям ютубовского контента просто не интересно. Слова «съезд народных депутатов, референдум, выборы, президентство, перестройка, дефолт, лениниана, партия, переворот, ГКЧП, Ельцин» и т.д., указанные в аннотации к программам, вероятно автоматически вызывают у потенциальных зрителей скуку, а то и раздражение. И уж точно – отсутствие желания хотя бы начать просмотр.

2. Точно такая же, судя по количеству просмотров, реакция возникает у людей при словах «война, агрессия, переворот, теракт, банда, гестапо, расследование, преступление». Горько сознавать, что сегодняшняя пропаганда милитаризма и насилия привела к тому, что тема Победы и вообще истории Великой отечественной войны при свободном выборе материалов для просмотра отвергается зрителем.

3. Представление о том, что зрителю, особенно молодому, скучно смотреть «длинные» передачи, что у современных людей преобладает «клиповое» мышление и «твитторное», «смс-ное» общение опровергается тем, что большинство предложенных к просмотру моих программ имеют хронометраж час и более. Тем не менее, люди смотрят их от начала и до конца, о чем свидетельствует сам YouTube, фиксируя только полные просмотры.

4. Безусловными лидерами просмотров являются программы, где герой не событие, акция, «экшн», а Человек думающий, рассуждающий, спорящий, но агрессивно не навязывающий свое мнение. При этом я говорю о «героях минувших дней», а не сегодняшних «звездах» эфира. Некоторых из них уже нет на свете. Например, в какой бы программе я не использовал интервью, которые не раз давала мне Галина Старовойтова, интерес к ней был всегда высок. Конечно, ее трагическая судьба влияет на желание услышать и увидеть этого замечательного человека и политика. Но, думаю, дело здесь в другом. Галина Васильевна своей безупречной логикой, интеллигентностью, образованностью, прекрасным русским языком, создает в эфире удивительную атмосферу доверия и доброжелательности. И сегодня, слушая ее, люди пытаются в сказанном много лет назад найти ответы на вопросы сегодняшнего дня. Современные СМИ, и прежде всего телевидение, такой возможности не дают. В этом, на мой взгляд, причины внимания к программам с участием Василия Аксенова и Артема Тарасова, Николая Травкина и Бориса Немцова, Владимира Высоцкого и Юлия Кима, Бориса Гребенщикова и Юрия Шевчука...

Конечно архив, а, значит, материал для исследования мог бы быть намного богаче, если бы были сохранены пусть не все, но хотя бы большинство выпусков программы «Взгляд». Горько сознавать, что от «главной» телепрограммы периода перестройки, в сети осталось ВСЕГО несколько выпусков. Напомню, что первый выпуск «Взгляда» вышел в эфир 2 октября 1987 года. Последний – 28 декабря 1990-го. За это время было выпущено примерно 150 программ. Примерно, потому что первое время

мы выходили в эфир три раза в неделю – во вторник, пятницу и в воскресенье (ответы на письма телезрителей). И подсчет эфиров тогда никто не вел. Печально другое. В 1991-м году были уничтожены (размагничены) видеоленты более чем с сорока моими авторскими выпусками программы. Случайно остались буквально «ошметки» нескольких передач и отдельные сюжеты, которые и смогут увидеть те, кто случайно наткнется на мой канал. Кто и почему уничтожил существенную часть документов и свидетельств того, что в перестроечные времена у нас в стране стала зарождаться независимая телевизионная журналистика, вопрос другой. Или, как говорит один мой товарищ-актер, заканчивая свою очередную телепрограмму, «...это совсем другая история».

Примечания:

Ссылка на канал Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/channel/UCZsyVAOWbNzbf1BzHLC0aqA/videos>

ОГЛАВЛЕНИЕ

Екатерина Сальникова	3
Вместо введения, или Гуманитарный «Декамерон»	3
Игорь Кондаков	28
«ЯЩИК ПАНДОРЫ». Новые аспекты взаимосвязи культурного и биологического на фоне пандемии	28
Николай Хренов	79
Человек перед лицом смерти: философско-эстетический аспект катастрофических настроений	79
Людмила Сараскина	124
Эпидемии в истории — образы эпидемий в искусстве	124
Гюльтекин Шамилли	168
Старая «новая виртуальность». Механизмы сохранения еврейской литургии в диаспорах Передней Азии	168
Григорий Консон	188
«Не-Я-концепция» в европейской художественной литературе: к постановке проблемы	188
Екатерина Сальникова	210
К истории дистанционности и личностного катастрофизма	210
Андрей Галкин	233
Катастрофа в образной системе балетного спектакля второй половины XIX века	233
Наталья Кононенко	243
Danse macabre: средневековая аллегория в фильмах И. Бергмана и П. Пазолини	243
Денис Вирен	263
«Сатанинское танго» Белы Тарра — фильм о катастрофе	263
Юрий Богомолов	276
Штормовые предупреждения от кинематографистов	276
Екатерина Сальникова	286
Образы эпидемий в кино	286

Юлия Михеева	341
Разум или чувства? Стратегии звукового решения фильмов о пандемии	341
Леда (Людмила) Тимофеева	356
Постапокалиптика в кино. Стратегии и эстетика выживания	356
Даниил Смолев	371
Кино на карантине: Новый цифровой курс	371
Виолетта Эвальдье	385
«Безопасные связи». Обновление эстетики сериала в условиях карантина	385
Кирилл Горячок	404
Видеоигры и карантин: социальные практики в виртуальном мире	404
Евгений Дуков	425
После 2020: останется ли великое искусство?	425
Екатерина Хаунина	446
Онлайн-трансляции спектаклей в условиях изоляции: новые формы и смыслы	446
Анна Новикова	456
Музеи и их виртуальные расширения: конвергенция на фоне карантина	456
Виолетта Эвальдье	476
Музеи онлайн	476
Елена Петрушанская	499
Музыкальные «пиры во время чумы» и новые коммуникативно-художественные практики на ТВ Италии весной 2020 года	499
Дарья Журкова	533
«Никаких больше вечеринок»: русскоязычная поп- музыка в условиях самоизоляции	533
Елена Савицкая	559
«Карантинные» стриминги и видеоклипы: как рок- музыканты реагировали на пандемию	559

Елена Сариева	599
«Карантинный юмор» на эстраде: прошлое и настоящее	599
Александра Юргенева	617
#Изоизоляция: творчество как метод социализации	617
Анна Спиридонова	638
Творчество на карантине. Анализ аккаунтов трех художников в сети Instagram	638
Владимир Мукусев	651
Как сегодня смотрят «Взгляд» и другие перестроечные телепрограммы. Предпочтения пользователей YouTube в период изоляции	651

Искусство в контексте пандемии: медиатизация
и дискурс катастрофизма
Коллективная монография

Редактор Екатерина Викторовна Сальникова

Редактор Виолетта Дмитриевна Эвалльё

Редактор Анна Алексеевна Новикова

Редактор Виктория Владимировна Воскресенская

Иллюстратор Татьяна Панова

Дизайнер обложки Татьяна Панова

Под ред. Е. В. Сальниковой, В. Д. Эвалльё, А. А. Новиковой.
Авторы книги предлагают культурологическое осмысление феномена пандемии и его предыстории, образов катастроф и эпидемий в кино, виртуализации духовной деятельности, роли экранных медиа в условиях изоляции. Подробно рассматриваются формы присутствия популярной и классической музыки в медиа периода карантина. Адресовано культурологам, искусствоведам, практикам массмедиа.

